

«I was the world in which I walked». *Flânerie* in Durs Grünbein, Guido Mazzoni, Pierre Alféri

di Alberto Comparini

Uno dei tratti caratteristici della poesia contemporanea è il recupero dello spazio – urbano e/o naturale – quale luogo privilegiato per la riflessione intorno allo statuto conoscitivo del soggetto lirico e del suo complesso e multiforme rapporto con il mondo. Come scrive Roger Gilbert in *Walks in the World* (1991), «[[j]ike walks, poems can be seen as exploratory movements that remain uncommitted to any particular goal or outcome beyond movement itself. Both walk and poem therefore offer especially pure instances of the aesthetic, conceived as the negation of practical or end-directed activity»¹. Benché l'analisi di Gilbert abbia come centro di indagine la poesia americana, essa dispiega una traiettoria critica che abbraccia uno spettro sovranazionale ampio, e che muove in particolare da una riconfigurazione in chiave postmoderna della 'flânerie' urbana di derivazione benjaminiana e, dunque, da una ri-lettura 'sociale' (ma non per questo allegorica) del soggetto lirico nei territori della poesia: *dove* e *come* si colloca, allora, l'io nel suo moto conoscitivo (o descrittivo) della realtà, quando l'attraversamento degli spazi «cease[s] to be wholly cognitive» e «become[s] instead a process of wandering as wayward and impulsive as the walk itself»²?

Nell'itinerario poetico della postmodernità, l'idea di flânerie è connessa alla dimensione dello spazio urbano come luogo da attraversare («lo sguardo [del flâneur] si inoltra nella città: nei luoghi consacrati, alla vita, al lavoro, al consumo. Nel centro e in periferia»³)

per determinare le forme del pensiero e della poesia, ed assurge a paradigma conoscitivo del mondo⁴: «the postmodern flâneur», scrive Aimée Boutin, «has become a tool for conceptualizing urban mobility and encounters, and a symbol of self-conscious awareness of urban experience»⁵. Se, allora, la città, nella sua polisemia urbana, si presenta come snodo conoscitivo del flâneur, una corretta lettura della sua manifestazione empirica (flânerie) negli spazi della poesia comporta un ripensamento dei rapporti tra la postura ontologicamente errante del soggetto lirico e gli spazi metropolitani dell'età postmoderna.

Da un punto di vista metodologico, il mio esame delle posture e delle forme dell'io in raccolte di versi che presentano una dimensione esplorativa, a livello spaziale, del mondo, sarà di tipo fenomenologico (Maurice Merleau-Ponty) e terrà conto del legame che il testo poetico istituisce tra corpo e soggetto:

*habemus ideam veram, nous tenons une vérité, cette épreuve de la vérité ne serait savoir absolu que si nous pouvions en thématiser tous les motifs, c'est-à-dire si nous cessions d'être situés. La possession effective de l'idée vraie ne nous donne donc aucun droit d'affirmer un lieu intelligible de pensée adéquate et de productivité absolue, elle fonde seulement une 'téléologie' de la conscience qui, avec ce premier instrument, en forgera de plus parfaits, avec ceux-ci de plus parfaits, et ainsi sans fin*⁶.

Secondo il filosofo francese, uno dei modi privilegiati per comprendere l'idea di mondo dell'io è di pensare al soggetto come un corpo (fisico e mentale) che prende fenomenologicamente forma e coscienza di sé attraverso e nello spazio⁷. Una fenomenologia delle percezioni degli spazi ci permette in questo senso di legare il «moto accelerato del flâneur»⁸ all'esperienza del soggetto lirico attraverso la nozione di *être situé* – in particolare nelle forme liriche di area (neo)modernista⁹, dove essere situato nel mondo significa avere un orientamento, una presa di coscienza fisica, del proprio corpo. Il mondo dell'io può così essere ricondotto a una dimensione corporale-percettiva, al modo in cui l'io-soggetto si sente e vive nel mondo in quanto corpo concreto, in quanto *situé et situant*, sicché l'esperienza del flâneur diventa espressione di una postura dinamica del corpo del soggetto e dell'irriducibilità dell'esperienza soggettiva dell'io, tesa all'esplorazione degli spazi e degli ambienti del mondo¹⁰.

Il filo rosso che lega, sul piano testuale e metodologico, il rapporto tra *flânerie* accelerata e poesia lirica è un'idea di soggetto performativo ed enunciativo di matrice fenomenologica¹¹, che risente in particolare della lezione estetica di Wallace Stevens – e, *ça va sans dire*, della scuola fenomenologica tedesca e francese –, cioè di un'idea di mondo (lirico) per la quale l'io è lo spazio (naturale, urbano, metropolitano) in cui egli cammina, e ciò che vede, ode e sente nasce solamente dal sé («I was the world in which I walked, and what I saw / Or heard or felt came not but from myself»)¹². Per far emergere questa dimensione fenomenologica del flâneur, si procederà per via induttiva, prendendo come casi esemplari una serie di raccolte che esprimono questa postura accelerata dell'io negli spazi metropolitani del contemporaneo: in sillogi come *Strophen für übermorgen* (2007) di Durs Grünbein, *La pura superficie* (2017) di Guido Mazzoni e *divers chaos* (2020) di Pierre Alféri – che, nella loro diversità, sono espressione dello *spatial turn* che caratterizza buona parte della produzione in versi della generazione di poeti nata negli anni Sessanta –, il soggetto lirico conosce le cose in quanto appartiene (o non appartiene) a determinati luoghi urbani e/o metropolitani dell'esistenza, che ne de-limitano i movimenti, la velocità (meccanica, costantemente accelerata) con cui si muove e, infine, la possibilità di poter conoscere realmente il mondo¹³. In questo senso, la metropolitana, le strade, le piazze, gli aeroporti, i treni e, più in generale, i non-luoghi di-

ventano espressione di un nomadismo poetico che la poesia contemporanea tenta di intercettare attraverso forme plurali, che vanno dal verso classico a quello libero fino alla prosa, e che l'io, nella sua veste di soggetto egocentrico narcisista – secondo la lezione di Charles Taylor in *Sources of the Self* (1992) –, incarna: l'io diventa soggetto epistemologico nella misura in cui incorpora, attraverso l'esperienza accelerata di una situazione mondana, i dati sensibili che il corpo percepisce ed elabora quando si colloca fisicamente nello spazio, sicché egli può finalmente accedere a una dimensione fenomenologicamente irriducibile del processo di creazione e di ricerca della verità – e in un certo senso anche della poesia stessa.

Le *Strophen für übermorgen* di Grünbein si aprono all'insegna di questa problematica corporale: nel primo testo della raccolta, *Spruchtäfelchen*, il corpo («der Körper») è un cruento errore («Blutiger Irrtum»), un tradimento («Verrat») che si ritorce continuamente contro il soggetto («gegen dich»), a tal punto che l'io non si riconosce più in quanto tale («Überall Nicht-Ich») ed è ridotto a vivere in un mondo senza sponda («Welt ohne Rand»), fatto di arcaiche parole («Uralter Worte») che trasformano l'io in un soggetto fugace («flüchtig») e indeterminato («Einer von vielen hier»)¹⁴. Le strofe che seguono questa scoperta negativa dell'io – e dunque del corpo – rappresentano un tentativo da parte di Grünbein di recuperare una dimensione situazionale del soggetto a partire dai dati dell'esperienza che l'io può attingere unicamente dal mondo, e che riportano il soggetto conoscente a una condizione epistemica e fenomenologicamente totale: come leggiamo nella cruciale *Vocis imago*¹⁵, la familiarità dell'ambiente viene così legata alla capacità dell'io di riconoscere sensazioni di varia natura (dal ricordo dell'infanzia al rumore della pioggia) e di ricondurle a un'eco fresca («frisches Echo»), a una originaria (primitiva) debolezza umana («in Urmensch-Schwäche») che ritorna nel tempo presente grazie all'attività percettiva del soggetto, cioè quando il ritmo dell'esistenza può essere nuovamente regolato dall'alternanza di cultura e natura, di parole e gocce («Als die Worte mit den Tropfen tauschen»)¹⁶.

Seguendo questa direzione situazionale, l'attraversamento dell'area metropolitana di Berlino (ma anche di Parigi e Mosca), non può che essere un evento transitorio in *Transiträume*,¹⁷ di cui l'io intercetta solamente le impressioni fisiche che derivano dal suo moto *nella*

città: in *Transit Berlin*, benché l'uomo della metropoli («Der Großstadtmenchen») avverta un'idea di familiarità tra le 'nuove' strade berlinesi – «das familiäre All» («quel familiare tutto») –, il passato storico – «Man ahnt die Achse noch» («si sente ancora l'asse») – e il presente urbano – «Die meisten Sünden [...] aus Stahlbeton und Glas» («la maggior parte dei misfatti [...] di cemento e vetro») – mostrano al soggetto conoscente («Er kennt», «Der Kenner») una realtà priva di futuro, o meglio, un insieme di possibilità future («jede Zukunft») che lasciano la città, e con essa l'io, fredda («kalt»), rovinata («ruinierte»)¹⁸. Simili condizioni conoscitive sono ravvisabili anche nei non-luoghi di *Von den Flughäfen*, dove ogni cosa è in continuo movimento («Alles war Transit, / Transfer») e fluttua («schwebt») nello spazio¹⁹, oppure tra le tredici stanze dell'eponimo *Strophen für übermorgen*, dove l'io, nelle vesti di testimone non richiesto («Ich bin der Zeuge, nach dem keiner fragt»)²⁰, di narratore e filosofo («Und der Erzähler, der müde Philosoph»)²¹, di disertore (Ein Diserteur)²² e straniero («Ein Fremder hier, mir selber fremd»)²³, vive la propria esistenza in un non-tempo – giovedì 40 aprile («Es ist der vierzigste April, ein Donnerstag»)²⁴.

Ma, si chiede ancora Grünbein, *Was ich bin?*²⁵ Cosa permette all'io di riconoscersi come identico a se stesso nella continua metamorfosi del tempo e degli spazi delle aree metropolitane? «Dann bewohnt es die Welt, wird selber Welt, ist sich selbst / Mehr als genug»: l'io che qui dice io («Das Ich, das hier ich sagt») *abita il mondo, diventa il mondo, basta abbondantemente a se stesso* perché attraversa i suoi spazi («durch die Welt»)²⁶; lo spazio metropolitano diventa così la sede privilegiata del *flâneur* per una riconfigurazione del concetto di identità lirica e dell'esistenza, anche quando la poesia tende, pur nella sua individualità monadica, a *essere con gli altri*, a raccontare, rimanendo alle soglie della superficie (dell'io), i destini generali di «persone sconosciute», come accade ne *La pura superficie* di Guido Mazzoni²⁷.

Nella seconda raccolta del poeta italiano, gli «strati profondi di una storia impersonale» sono ricostruiti (o riscritti?) a partire dai dati dell'esperienza che l'io incontra nel suo incessante moto fisico (e *non* fisico) tra le cose del mondo: «Ho scritto un testo che non tende a nulla. Vuole solo esserci, come tutti. / Ho scritto un testo che rimane in superficie»²⁸. Rispetto all'esperienza estetica de *I mondi* (2010), alla monadica esperienza della «vita» e della «solitudine»²⁹, l'io evade dal sé

lirico – sul piano performativo e soggettivo –, a tal punto che l'io empirico osserva la propria dimensione lirica dentro il testo. «Sono quello che vedete»³⁰, leggiamo in *Eigentlich*, per poi giungere a una maggiore conoscenza del mondo attraverso le «immagini [che sono] fuori di noi» e alla moltitudine di figure che lo abitano: a Roma – dove si svolge (in)direttamente l'esperienza de *La pura superficie* –, «nell'atrio di Termini, sono corpi e vene varicose»³¹; a Genova, dove «una massa di persone guarda gli scontri come a teatro»³²; in una città americana, i cui spazi sono scanditi dalla presenza di un grattacielo e di un bambino; a Croydon, dove si verifica una frattura tra la grammatica, «l'immagine di sé» e quella del «mondo esterno», e che il linguaggio non sembra essere in grado di recuperare. Ma sullo sfondo, o meglio, sulla superficie della raccolta, si materializzano senza soluzione di continuità anche spazi urbani senza nome che offrono all'io un luogo di riflessione – ora saggistico, ora narrativo, ma non necessariamente anti-lirico (al massimo, post-poetico, per dirla con Gleize)³³ – intorno alle strutture relazionali che danno forma e coscienza all'io: attraversando questi spazi, il soggetto de *La pura superficie* – nelle vesti di autore, narratore, personaggio, io-soggetto – interroga il mondo a partire da una fenomenologia del quotidiano («Per questo gli oggetti sembrano così presenti, / mostrano la propria storia, un pezzo solido di mondo»)³⁴, il cui orizzonte abbraccia una visione estremamente metafisica della realtà e della conoscenza, nella misura in cui egli problematizza i rapporti fra essere e coscienza: «l'idea che possa esistere qualcosa / come ciò che i segni possa, esistere e qualcosa / cercano in questa frase di esprimere»³⁵.

Che cos'è, allora, il mondo? Che cos'è l'io? Chi sono gli altri? Quali sono le condizioni della conoscenza? All'interno della raccolta, queste domande fuoriescono da una dimensione strettamente individuale del discorso letterario e attraverso la superficie delle cose assumono un significato plurale, venendo inserite all'interno di una finestra temporale storica che accoglie in sé eventi che vanno dalla guerra in Siria al G8 fino alla caduta delle Twin Towers, nonché gli accidenti storici – in senso aristotelico – propri dell'io, come «l'angoscia che provi al risveglio»,³⁶ «i ricordi d'infanzia»,³⁷ «la propria vita che esiste e scivola»,³⁸ il «ricordo / di se stesso come essere illeggibile, come personaggio-/che-dice-io dieci anni fa, / vent'anni fa, in queste stesse strade».³⁹

L'esperienza lirica, dunque, mostra una realtà che è tanto plurale quanto transtorica, e che attraverso il prisma monadico che Mazzoni chiama soggetto («Chi dice io fa eccezione, è l'unico / che esista veramente, è il soggetto»⁴⁰) prende forma e consistenza negli spazi di vita quotidiana attraverso strutture verbali che accolgono sia il discorso personale (dell'io empirico) che quello impersonale (dell'inconscio), e che il soggetto organizza, «abitando un io vagamente falso che si è costruito nel corso del tempo»⁴¹, alternando la dimensione autobiografica alla riflessione saggistica, le riscritture (in versi e in prosa) di esperienze oniriche a quelle (psico)analitiche. Rispetto agli spazi transitori metropolitani di Grünbein, i luoghi di Mazzoni restituiscono un'esperienza fisica, diretta, del mondo, ma secondo una dinamica relazionale che potremmo definire di 'confine': tra l'io (psichico e materiale) e il mondo (psichico e materiale) esiste una linea di demarcazione che separa lo spazio della coscienza da quello della realtà, una «linea di sutura che si apre ogni giorno quando lo sguardo esce dagli occhi e scopre il corpo [...], la propria vita che esiste e scivola, ogni giorno, sulla pura superficie»⁴². Del resto, questa dimensione fluida dei confini tra io e non-io, psiche e mondo, spazio e tempo, emerge già alle soglie del testo, quando Mazzoni mette come epigrafe un celebre passo del diario di Kafka del 16 dicembre 1911: «Da tutte le cose mi separa uno spazio cavo che non mi affretto a delimitare».

La fluidità tra mente e corpo che caratterizza l'esperienza dell'io tra le aree metropolitane dell'Europa occidentale assume sfumature ancora più caotiche ed eterogenee a livello formale ed estetico nell'ultima raccolta di versi di Pierre Alféri, dove i confini tra conscio e inconscio vengono annullati all'insegna dell'esperienza totale *de la rue*, i cui vicoli ciechi sono attraversati da anomalie razionali («sommets / d'animaux rationnels»), frazioni non intere («non-entiers fraction»), irriducibili agli schemi della ragione⁴³. Nella prima sezione, il caos dell'io («mon malaise»⁴⁴) implode progressivamente tra le metamorfiche strade di Parigi («vers des métamorphoses du vide»⁴⁵) di fronte ai 'passanti' metropolitani («noire en bloc / baskets jean parka / foulard et lunettes /est l'élégance même»⁴⁶), fino a espandersi nelle successive stazioni poetiche sotto forme diverse, che vanno dai distici alle terzine, dall'uso di colonne a proposizioni testuali-visive che producono incroci di lettura differenti in base alle scelte del lettore, dalle illu-

strazioni dell'autore (salvo una vignetta della botanica Anna Atkins) a forme chiuse classicheggianti, fino a testi in francese accompagnati dalla traduzione inglese, e che nella loro totalità tendono a formare un campo di forze in presenza, una costellazione di caos che l'io tenta di controllare attraversando le strade parigine e la complessa fenomenologia metropolitana della capitale francese. Persone, oggetti, edifici, mobili, malattie, aiuole, morti, animali: tutto il mondo conoscibile sul piano sensoriale rientra nella coscienza dell'io, il cui ritmo (statico o dinamico) determina la forma degli oggetti che incontra o osserva secondo uno schema che, per citare Derrida (e dunque il padre dell'autore, «je n'oublie pas la carte / postale de mon père»⁴⁷), è archi-scritturale, cioè l'idea di una scrittura originaria che preceda la parola: «Cette archi-écriture, bien que le concept en soit appelé par les thèmes de l'"arbitraire du signe" et de la différence, ne peut pas, ne pourra jamais être reconnue comme *objet* d'une science. Elle est cela même qui ne peut se laisser réduire à la forme de la *présence*»⁴⁸.

Dal punto di vista testuale, questa appropriazione corporale del mondo da parte del soggetto si verifica in termini di 'dissolvenza', grazie soprattutto alla contaminazione tra testo e immagini: a partire dall'esperienza urbana del mondo dell'io, le figurazioni grafiche – in particolare nelle seconda (*algologie*) e nell'ottava (*sonet*) sezione – mirano a produrre un effetto caotico che, da un lato, riflette mimeticamente la pluralità, incontrollabile, del mondo e, dall'altro, mostra come la percezione degli eventi *attraverso* il corpo unisca il ritmo verbale (parola) a quello plastico (immagine), sicché movimento e immobilità diventano espressione della postura dell'io, come questi volesse «jouer au bord / du sens en barres / encore un peu avant / d'être acculé à dire / ceci cela / et le tourment le jugement»⁴⁹. Il caos è così legato alla contingenza del mondo, alla sua gratuità (banale) che si manifesta agli occhi del soggetto tra le aree metropolitane «mondialisées»⁵⁰ («entre les deux proues de paris»⁵¹), riporta il piano della conoscenza nella sua dimensione materiale, urbana: «pourtant c'est ici / que nous nous croisons / alors c'est d'ici / qu'il nous faut parler / alors c'est ici / qu'il nous faut parler»⁵².

Si tratta di una condizione ontologicamente imposta dalle attuali condizioni sociale, politiche ed economiche che, in città come Parigi («nous habitons disney / son univers impitoyable- / ment fluide»⁵³) determina-

no il modo in cui osserviamo e giudichiamo il mondo e coloro che lo abitano («l'homme qui a disparu»),⁵⁴ e a cui l'io oppone una r-esistenza poetica attraverso una ricercata simmetria tra spazio e pensiero, tra parola e disegno, tra moto e stasi, in modo tale che la diversità di cui la realtà è espressione converga nell'infinito potere conoscitivo dell'io. Ciò deriva proprio dalla possibilità da parte del soggetto di poter attraversare costantemente il mondo urbano e di poter cogliere, in un preciso istante, la molteplicità fenomenologica dell'esistenza: «couleurs / de sensations imaginées / déclenchées par des mots précis / l'instant peut disposer».⁵⁵ Intercettando, nella sua dimensione puramente attimale, la «vie» delle «formes des formes»,⁵⁶ l'io registra voci, distanze fisiche, suoni, rumore, odori, messaggi, che, grazie alla velocità che caratterizza la liquidità postmoderna delle aree metropolitane, rispecchiano mimeticamente la pluralità immaginativa del mondo (la «mémoire échec / de la connexion»)⁵⁷ che il soggetto esperisce quotidianamente.

Alcune (brevi) considerazioni finali. Le traiettorie liriche di Grünbein (transitoria), Mazzoni (epistemica) e Alféri (caotica) dispiegano una visione del mondo che tenta di ristabilire una forma di abitazione origi-

na delle città da parte dei corpi che le attraversano secondo uno sguardo antropologico: *I was the world in which I walked*, come scrive Stevens in *Tea at the Palaz of Hoon* (1921). Nei testi presi in esame – ma il discorso, soprattutto per Grünbein e Alféri, è facilmente estendibile anche alle raccolte precedenti (si pensi, a titolo puramente esemplificativo, a *Falten und Falten* del 1994 e a *Sentimentale journée* del 1997) – la riconfigurazione dell'io come flâneur, come categoria sociale che, sul piano lirico, attraversa gli spazi del proprio microcosmo (Berlino, Roma, Parigi), esprime una tendenza conoscitiva della poesia contemporanea che aspira a risolvere il dualismo cartesiano tra mente e corpo, e che trova nella liquidità mobile degli spazi metropolitani la sede ideale per una riappropriazione corporale degli stati mentali – e che allo stesso tempo comporta un ripensamento mentale degli atti corporali che l'io compie quando abita gli spazi urbani. Così facendo, la poesia può infine diventare garante di uno spazio conoscitivo, dove il soggetto e il mondo possono recuperare un rapporto dialettico, la cui sintesi porta a sua volta a una rinnovata forma di consapevolezza del nostro «esserci ancora / di stare insieme qui», anche quando «le parole non contano».⁵⁸

Note

- 1 R. Gilbert, *Walks in the World. Representation and Experience in Modern American Poetry*, Princeton, Princeton University Press 1991, p. 3.
- 2 *Ibidem*, p. 11.
- 3 G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, FUP 2013, p. 101.
- 4 Cfr. *The Flâneur*, a cura di K. Tester, Londra, Routledge 1994.
- 5 A. Boutin, *Rethinking the Flâneur. Flânerie and the Senses*, «Dix-Neuf», XVI, 2, luglio 2012, pp. 124-132, p. 130.
- 6 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Parigi, Gallimard 1945, p. 456.
- 7 A riguardo, si veda A. Dufourcq, *Merleau-Ponty. Une ontologie de l'imaginaire*, Dordrecht, Springer 2012.
- 8 Cfr. P. Laviolette, *Extreme Landscapes of Leisure. Not a Hazardous Sport*, Londra, Routledge 2011, pp. 161-179.
- 9 Cfr. almeno A. Mellors, *Late Modernist Poetics*, Manchester, Manchester University Press 2005; M. Detloff, *The Persistence of Modernism*, Cambridge, CUP 2009; M. Latham, *A Poetic of Postmodernism and Neomodernism*, Londra, Palgrave Macmillan 2015; N. Pollard, *Poetry, Publishing, and Visual Culture from Late Modernism to the Twenty-First Century*, Oxford, OUP 2020.
- 10 Su questa declinazione epistemica, in chiave letteraria, della fenomenologia di Merleau-Ponty, si rimanda all'imprescindibile

Understanding Merleau-Ponty, Understanding Modernism, a cura di A. Mildenberg, Londra, Bloomsbury 2018 (in particolare *Part II. Merleau-Ponty, Aesthetics, and the Lived Body*).

- 11 Cfr. M. Carbery, *Phenomenology and the Late Twentieth-Century American Long Poem*, Londra, Palgrave Macmillan 2019.
- 12 W. Stevens, *Collected Poems and Prose*, a cura di F. Kermode e J. Richardson, New York, Library of America 1997, p. 51.
- 13 Simili condizioni estetiche e conoscitive si verificano anche nel dominio della cosiddetta *Naturlyrik* (e anche nella *Naturgedicht*), ma secondo posture liriche e/o poetiche che riguardano, in particolare, lo statuto etico del soggetto, cioè il suo modo di essere nei confronti del mondo naturale. Per una discussione teorica dei rapporti tra *Lyrik* e *Natur*, si veda il saggio introduttivo di E. Zemanek, A. Rauscher, *Das ökologische Potenzial der Naturlyrik. Diskursive, figurative und formsemantische Innovationen*, in *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*, a cura di E. Zemanek, Gottinga, Vandenhoeck & Ruprecht 2018, pp. 91-118.
- 14 D. Grünbein, *Strophen für übermorgen*, Francoforte, Suhrkamp 2007, p. 9. D'ora in poi, *SfÜ*.
- 15 *Ibidem*, p. 35.
- 16 *Ibidem*.
- 17 Cfr. almeno H. Ahrend, «Tanz zwischen sämtlichen Stühlen» *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk*

- Durs Grünbeins*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2010;
Durs Grünbein. A Companion, a cura di M. Eskin, K. Leeder, Karen, C. Young, Christopher, Berlino, De Gruyter 2013;
Versi per dopodomani. Percorsi di lettura nell'opera di Durs Grünbein, a cura di D. Vecchiato, Milano, Mimesis 2019.
- ¹⁸ *StÜ*, p. 93.
¹⁹ *Ibidem*, p. 63.
²⁰ *Ibidem*, p. 67.
²¹ *Ibidem*.
²² *StÜ*, p. 69.
²³ *Ibidem*, p. 71.
²⁴ *Ibidem*, p. 67.
²⁵ *StÜ*, p. 114.
²⁶ *Ibidem*, p. 147.
²⁷ Sulla poesia di Mazzoni, si vedano le importanti considerazioni di L. Marchese, «*La pura superficie*» e *la traslazione*, «L'U-lisse» XXI, 2018, pp. 317-329.
²⁸ G. Mazzoni, *La pura superficie*, Roma, Donzelli 2017, p. 1. D'ora in poi, *PS*.
²⁹ Mazzoni, *I mondi*, Roma, Donzelli 2010, p. 65, p. 66.
³⁰ *PS*, p. 74.
³¹ *Ibidem*, p. 59.
³² *Ibidem*, p. 66.
³³ La «*prose en prose comme poésie après la poésie*», J.-M. Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, Parigi, Seuil 1992, p. 228.
³⁴ *PS*, p. 31.
³⁵ *Ibidem*, p. 75.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 32.
³⁷ *Ibidem*, p. 17.
³⁸ *Ibidem*, p. 44.
³⁹ *Ibidem*, p. 58.
⁴⁰ *Ibidem*, p. 75.
⁴¹ *Ibidem*, p. 63.
⁴² *Ibidem*, p. 44.
⁴³ P. Alféri, *divers chaos*, Parigi, P.O.L. 2020, p. 8. D'ora in poi, *dc*.
⁴⁴ *Ibidem*, p. 10.
⁴⁵ *Ibidem*, p. 13.
⁴⁶ *Ibidem*, p. 14.
⁴⁷ *Ibidem*, p. 264. Cfr. J. Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Parigi, Flammarion 1980.
⁴⁸ Derrida, *De la grammatologie*, Parigi, Les éditions de Minuit 1967, p. 83.
⁴⁹ *dc*, p. 57.
⁵⁰ *Ibidem*, p. 148.
⁵¹ *Ibidem*, p. 97.
⁵² *Ibidem*, p. 25.
⁵³ *Ibidem*, p. 28.
⁵⁴ *Ibidem*, p. 158.
⁵⁵ *Ibidem*, p. 214.
⁵⁶ *Ibidem*, p. 215.
⁵⁷ *Ibidem*, p. 266.
⁵⁸ *PS*, p. 78.