

Saggi critici

COLLANA DIRETTA DA PATRIZIO COLLINI E EZIO RAIMONDI

57

**AH, LA TERRA LONTANA...
GOTTFRIED BENN IN ITALIA**

A CURA DI AMELIA VALTOLINA E LUCA ZENOBI

Collana diretta da

Patrizio Collini, Ezio Raimondi

Comitato scientifico

Giovanna Angeli, Silvia Bigliazzi, Louise George Clubb, Claudia Corti,
Elena Del Panta, Michel Delon, Michela Landi, Claudio Pizzorusso,
Ivanna Rosi, Helmut J. Schneider, Valerio Viviani

In copertina

Gustave Moreau, *Il poeta come un viandante*, olio su tela, Paris, Musee
Gustave Moreau

© Copyright 2018 by Pacini Editore

ISBN 978-88-6995-441-2

Realizzazione editoriale



Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto - Pisa

Responsabile di redazione

Francesca Petrucci

Fotolito e Stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org.

INDICE

Premessa.....	pag.	5
Alessandro Baldacci, «L'imperativo del nulla». <i>Il Benn di Milo De Angelis</i>	»	7
Marco Rispoli, <i>Poetica e poesia della staticità nell'interpretazione di Giuliano Baioni</i>	»	21
Luca Zenobi, «Il rigore e la maschera». <i>Gottfried Benn nel pensiero di Luciano Zagari</i>	»	35
Elena Agazzi, <i>Il "demonismo della forma" e il "trascendimento nel nulla". Ferruccio Masini legge Gottfried Benn</i>	»	57
Marco Meli, <i>Giuseppe Bevilacqua e Maria Fancelli studiosi e traduttori di Gottfried Benn</i>	»	89
Paola Quadrelli, <i>Cesare Cases contro Roberto Calasso, ovvero Gottfried Benn tra storicismo einaudiano e post-storia adelphiana</i>	»	109
Giulia Cantarutti, <i>Da Berlino alla Milano degli anni Novanta. La saggistica di Gottfried Benn letta da Paola Capriolo</i> ..	»	129
Tatiana Bisanti, <i>Urlo e geometria: Amelia Rosselli sulle tracce di Gottfried Benn</i>	»	139
Sotera Fornaro, <i>Il confessore della forma: il magistero di Gottfried Benn per Cristina Campo</i>	»	161
Maurizio Pirro, «Una bestemmia contro il Verbo». <i>Gottfried Benn sacerdote senza religione nella lettura di Mario Pensa</i>	»	207

Stefania De Lucia, «Giochi di astrali coincidenze» e «rari gelidi cristalli»: Leone Traverso traduttore di <i>Gottfried Benn</i>	»	217
Gabriele Guerra, «Epoca della forma». <i>Gottfried Benn e la cultura politica in Italia tra anni Venti e Trenta</i>	»	255
Amelia Valtolina, <i>Verso la terra lontana. Latitudini italiane nel verbo lirico di Gottfried Benn</i>	»	275
Autrici e Autori	»	297

PREMESSA

La poesia è «entrata attualmente (nel mondo occidentale) in un cono d'ombra – esaltata a parole da una scuola sempre meno credibile e da una cultura di massa che ne idolatra l'icona pur di non doverla attraversare, il suo influsso reale è ridotto quasi a zero [...] la poesia è un bene-rifugio per gli anziani colti, un'utopia ingenua e di bocca buona per i giovani, ha perso terreno perfino come scusa per rimorchiare»¹. L'affermazione sarcastica e amara di Walter Siti introduce il volume nel quale lo scrittore italiano ha raccolto le sue letture di testi lirici, pubblicate a scadenza settimanale sul quotidiano «La Repubblica» nel 2014. L'intento dell'operazione era evidentemente quello di riavvicinare il grande pubblico italiano a un genere letterario che pare, appunto, essere ormai del tutto trascurato. Nel “canone” di Siti, volutamente costruito sulla base di criteri affatto individuali e senza pretesa alcuna di esaustività o di sistematicità, compare anche Gottfried Benn con una sua poesia giovanile, *Schöne Jugend (Bella gioventù)*², nella traduzione di Ferruccio Masini.

All'impietoso punto di vista di Siti, si potrebbe aggiungere che neppure il mondo accademico pare ormai riservare alla parola poetica l'interesse che nello scorso secolo aveva ispirato dibattiti, controversie, sempre nuovi confronti con l'eloquenza lirica; i continui “turns” e le presunte ambizioni scientifiche dell'attuale verbo critico – ammesso che ancora di verbo critico sia lecito parlare – si direbbero aver nel frattempo creato un abisso tra la dominante ricerca accademica e la “vera presenza” della poesia che, per quanto inascoltata o elusa, continua tuttavia a fecondare la vita e la letteratura. Basti soltanto leggere le pagine del libro di Valerio Magrelli, *Geologia di un padre*, per constatare come per esempio il dettato “geologico” di Benn continui a sopravvivere nell'immaginario del nostro tempo³.

Proporre oggi un volume sulla ricezione italiana di un poeta tanto deliberatamente inattuale quanto Benn significa dunque – questo l'intento dei due curatori – porsi in una prospettiva non meno *unzeitgemäß*, grazie alla quale ricostruire, dallo scorso secolo fino a oggi, non già soltanto la ricezione di una parola poetica spietata e l'avvicinarsi di scontri intellettuali, utopie

politiche, ispirazioni letterarie, che essa ha sollecitato e continua a sollecitare nella cultura italiana, dove oggi la sua vitalità poetica pare perfino maggiore di quanto non sia in Germania. I saggi raccolti in questo volume intendono anche prendere distanza da alcuni equivoci che hanno a lungo gravato il giudizio della critica italiana: sia da una visione obbediente a semplificanti contrapposizioni ideologiche – Siti stigmatizza tuttora come «reazionario» l'interesse benniano per le culture primitive, dividendo poi in due fasi radicalmente separate la sua produzione lirica, scissa tra l'esordio espressionista e un «intellettualismo feroce», un «rifiuto della Storia in nome della Forma immutabile»⁴ nella fase tarda –; sia da un'interpretazione fondata su appiattimenti altrettanto banali⁵ ovvero attualizzazioni non meno semplificanti, là dove Benn venga considerato quale profetico precursore del postmodernismo.

Un discorso critico sull'intelligenza poetica di questa parola e sulla sua presenza in diverse fasi della recente storia culturale, qui ricostruite per la prima volta in sorta di ritratto italiano dell'opera di Benn, si sostanzia, in termini più generali, soprattutto come discorso sul rapporto tra la cultura tedesca e la cultura italiana, nonché come spunto di riflessione sul ruolo e sul significato della poesia in una impoetica contemporaneità.

Quel distacco dalla Storia in cui il poeta coltivò il suo pensiero, e la conseguente scelta di un intellettualismo che proprio per la sua ferocia ci appare oggi paradossalmente militante, un sovrano atto di resistenza, possono dirci ancora molto della realtà del mondo storico e della condizione umana, anche di quella odierna.

Amelia Valtolina e Luca Zenobi

¹ W. Siti, *La voce verticale. 52 liriche per un anno*, Milano, Rizzoli, 2015, p. 13 sg.

² *Ibid.*, pp. 100-105.

³ V. Magrelli, *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013; al di là dell'esplicita citazione dalle pagine del *Tolemaico* (*ibid.*, p. 10), l'impianato "geologico" del libro molto deve al dettato lirico del poeta.

⁴ Siti, *op. cit.*, p. 104.

⁵ «Da bravo figlio ribelle di un pastore protestante [...]», *ibid.*, p. 103.

«L'IMPERATIVO DEL NULLA».
IL BENN DI MILO DE ANGELIS

Alessandro Baldacci

Una parola – una luce, un volo, un fuoco,
getto di fiamme, parabola di stelle –
e poi di nuovo il buio, senza fine,
nel vuoto spazio intorno al mondo e all'io.
(G. Benn)

Nel 1976 Milo De Angelis esordisce presso Guanda con *Somiglianze*, un libro chiave per la letteratura italiana degli ultimi quarant'anni, e, al contempo, il perentorio affermarsi di una voce poetica per la quale la scrittura in versi rappresenta la folgorazione dell'assoluto, l'abbacinante svelamento, di derivazione romantica, fra *Grund* e *Abgrund*. In questo autore lo stringere a tenaglia brandelli e frantumi della realtà si specchia nelle dinamiche di un pensiero allucinato, alimentato da un «buio logico» che si impone come unica possibile cognizione del reale, e da una esperienza della soggettività che sposa l'inattualità del mito, del tragico e la vocazione apocalittica della poesia moderna da Charles Baudelaire a Dylan Thomas, da Stéphane Mallarmé a Vincente Alexandre, da Gottfried Benn ad Amelia Rosselli. Dario Bellezza recensiva con grande sensibilità critica l'uscita di *Somiglianze* rilevando: «Milo De Angelis ha la coscienza di essere veramente poeta al contrario di molti suoi coetanei che vivono l'esercizio della poesia come una carriera letteraria (...) Per lui scrivere versi, fare il poeta appunto, è una tragedia immensa, che solo sa chi è veramente poeta»¹. L'io lirico di *Somiglianze* appare subito come un discendente (cosciente o incosciente) del Rönne benniano, per il quale fare veramente esperienza del mondo esterno significa «dissociare le sue sorti dalla realtà», percependo come non «sostenibile che fosse realtà quello che si presenta come tale»², a definitiva conferma che la legge del cosmo impone alla conoscenza la *passio* dell'allucinazione. Convinta che «la forza dionisiaca» debba sempre trovare «il suo limite e la sua chiarezza»³, la poesia deangelisiana troverà proprio in Benn il magistero di uno dei massimi poeti novecenteschi in grado di

imporre, “titanicamente”, una forma al caos, svelando il “patto giurato”, inscindibile, fra apollineo e dionisiaco.

De Angelis, come Benn, crede solo nella potenza della parola, nelle forze impetuose di un mondo ctonio cui la forma non dà ricomposizione idillica, ma, per converso, evidenza vorticosa e negativa, in cui resta, come marchio a fuoco, il sigillo meduseo di ciò che è inquieto ed infranto⁴. Gottfried Benn, «sacerdote dell'assoluto»⁵ e seguace del Nietzsche «profeta di catastrofi cosmiche»⁶, rappresenta per questo un interlocutore decisivo per l'idea di poesia di De Angelis. Nella dedizione del nichilismo benniano, secondo il quale «la poesia assoluta è la poesia senza fede, la poesia senza speranza, la poesia fatta di parole che vengono messe insieme per affascinare»⁷, De Angelis ritrova la spinta vertiginosa e verticale, «il movimento senza scopo e senza promessa»⁸ della propria stessa scrittura.

La ricezione deangelisiana di Benn non può fare a meno di passare per un “classico” delle poetiche novecentesche come *Die Struktur der modernen Lyrik (La struttura della lirica moderna)*, il libro di Hugo Friedrich che, tradotto in Italia nel 1958, seguendo la teorizzazione romantica, identifica *in toto* la poesia con la lirica, e propone la visione di una radicale autonomia dell'arte moderna che si colloca nell'orizzonte della “poesia pura”. La potenza della lirica per Friedrich sprigiona da una oscurità che allo stesso tempo sconcerta ed affascina. Egli descrive le dinamiche di una “soggettività pura” la cui drammaticità espressiva fa a pezzi il reale, così come la dicibilità dell'esperienza vissuta, aggredendo, interrompendo o rompendo di continuo il *logos*, negandosi alle consuetudini comunicative del discorso umano che rovina dentro i vortici dell'assurdo, dell'alieniloquio, della *tranche* mistica o della mistica negativa. Al fondo del ragionamento di Friedrich sulla poesia moderna ritroviamo una tensione e una lacerazione insanabile fra frammento e struttura, fra organico e aorgico, dietro cui, scisse e al contempo fuse in un unico agitatissimo vortice, ritroviamo le istanze del dionisiaco e dell'apollineo. Sintetizzando le polarità costitutive della lirica moderna Friedrich infatti afferma: «Da una parte stanno: oscurità, abisso, angoscia, desolazione, deserto, prigionia, freddo, nero, putrido...; dall'altra: slancio, azzurro, cielo, ideale, luce, purezza...: questa esasperata antitesi corre attraverso quasi ogni poesia»⁹. In questa riflessione, che prova ad abbracciare un

secolo di lirica europea, dalla metà dell'Ottocento sino agli anni Cinquanta del Novecento, Benn è interlocutore costante e necessario, ripetutamente chiamato in causa, per sintetizzare o suggellare il discorso del critico. Il lettore, così, nel libro di Friedrich, viene in contatto con un Benn che percepisce come sodali la "potenza del nulla" e le esigenze della forma, che inchioda sulla pagina «frammenti allusivi di eventi, riflessioni, monologhi interiori, espressi in periodi frammentari»¹⁰, e sigilla nella propria interiorità, sottratta alla cronaca così come al sentimento, «dolore senza spiegazione, distacco, solitudine»¹¹.

Il Benn che De Angelis incontra negli anni decisivi della sua formazione, ancor prima dell'inizio del suo percorso universitario¹², inoltre, è legato tanto alle traduzioni italiane¹³, che a partire dagli anni Sessanta ne segnalano una crescente attenzione editoriale e critica da parte del nostro paese, quanto alla familiarità dell'autore di *Somiglianze* con la vita culturale francese, dove diversi editori sono impegnati nella diffusione delle opere in versi e in prosa del poeta tedesco. La sponda francese, che rappresenta una sorta di seconda patria per il giovane De Angelis, non sarà però fondamentale unicamente per la prima lettura, in traduzione, dell'opera benniana¹⁴, ma anche per il contesto culturale e letterario che accompagna questa ricezione, e che vede il poeta milanese fortemente impregnato dall'attraversamento delle opere di Maurice Blanchot, Yves Bonnefoy e René Char. Da sottolineare che sempre tramite la lingua francese, e negli stessi anni, De Angelis legge e scopre altri due autori decisivi per la sua formazione come Boleslaw Lesmian e Paul Celan. Così quando nel giugno del 1977 egli decide di fondare la rivista «Niebo», in polemica con l'ambiente culturale e letterario dell'Italia di quegli anni, nell'editoriale che chiude il primo numero (non firmato ma di chiara paternità deangelisiana) appare subito, programmaticamente, il nome di Benn, funzionale al rilancio di una ricerca dell'assoluto che confida solo nelle potenzialità della parola e dell'esperienza poetica. «Celan, Omero, Trakl, Lesmian, Benn, Blake, Hölderlin»¹⁵ vengono dunque evocati e invocati a sostegno di un pensiero che si fonda e si sprofonda in uno "spazio letterario" che nasce dall'incontro fra Maurice Blanchot e George Bataille, e si presenta come «spazio facoltativo, disumano, spaesato, improseguibile», dove il «flusso poetico [...], non appena sfocia nel suo tragitto, dà vita a quel 'salto nell'apocalisse'

che Bloch ha descritto nella sua analisi di Prometeo»¹⁶. «Niebo» che si oppone frontalmente al rapporto fra letteratura e ideologia come *diktat*, che domina in quegli anni in Italia, punta per converso ad un rilancio inattuale, neoromantico e “iniziativo” della poesia come esperienza sacrale, legata cioè alla violenza fondatrice e distruttrice del *sacer*, contrapponendosi frontalmente ai percorsi e ai proclami dell'avanguardia, nonché alle proposte del neorealismo e, come detto, dell'impegno sociale e politico. Circa venti anni dopo la nascita dell'avventura poetica ed esistenziale di «Niebo» l'autore così ne rievoca le motivazioni e le aspirazioni:

Niebo era un rapporto assoluto con i poeti, era la volontà di farli parlare e dare loro parola. [...] Era l'idea che la poesia non è mai riducibile a nessuna interpretazione di tipo sociale, o psicoanalitico, linguistico o filosofico. Volevamo le nozze con la poesia: fare un matrimonio tempestoso ed eterno, in vita e in morte¹⁷.

In questa agguerrita rivendicazione dell'autonomia del poetico il nome di Benn che invita l'arte a «vivere se stessa come contenuto», e che condanna la lirica a «essere esorbitante o non essere affatto», riconoscendo la propria essenza in «un'esperienza tragica vissuta dai poeti su se stessi»¹⁸, diviene un imprescindibile alleato tanto per il progetto della rivista quanto per il cammino poetico dello stesso De Angelis. A conferma di quanto appena detto, in conclusione del settimo numero di «Niebo», del dicembre 1978, si annuncia che la nona uscita della rivista sarà interamente dedicata a una triade di poeti tedeschi composta da Stefan George, Georg Trakl e, appunto, Gottfried Benn. Informazione confermata anche all'interno del numero successivo. In realtà invece il nono numero della rivista vedrà uno spazio significativo dedicato al solo Trakl, con traduzioni e saggi. Ma proprio nel saggio che approfondisce l'opera del poeta austriaco, dal titolo *Trakl e la domanda di Orfeo*, Cesare Lievi, uno dei redattori e degli animatori più assidui, in quel periodo, della rivista, emerge ugualmente, con grande rilievo, la figura e la poesia di Benn. Lievi infatti nel suo intervento presenta una approfondita lettura della poesia benniana *Orpheus' Tod (La morte di Orfeo)*: se ne ricava un'idea di Benn quanto mai congeniale alla poetica di De Angelis stesso. Così Lievi ricostruisce il senso del componimento di Benn:

Orfeo inseguito dalle menadi inferocite, tenta di rinnovare la magia del suo mito: percuotere le corde della lira e rimarginare ciò che non può essere rimarginato. Ma improvvisamente, nella confusione e nell'affanno della corsa, si accorge che la mano non gli appartiene più e che fra lui e le corde dello strumento c'è una distanza che non può essere percorsa. Le menadi così lo raggiungono e lui, Orfeo, muore dilaniato in una storia. Il suo destino ora appartiene all'Acheronte (l'unico fiume – dice Benn), al suo passaggio di *Morgue* ove ciò che è appare lacerato e trascinato in un brulichio di decomposizione. Lì tutto diviene «sotto le ali di nulla» e si trasforma incessantemente¹⁹.

Ciò che nella mattanza di Orfeo si salva è, sottolinea Lievi, la sola lira, che, nel testo, diviene «la seconda barca di Acheronte, ma quella vera, perché nessuno la guida e non ha nulla da recare alle sponde come messaggio o dono di un'altra terra, perché non crea l'Acheronte come ostacolo o fiume da traghettare, ma si lascia travolgere sicura della propria necessità e della propria esistenza»²⁰. È il senso stesso della poesia in generale a rivelarsi in questo componimento, presentandosi, in definitiva, come «tentativo di arginare la corrente vorticoso dell'Acheronte e di ricomporre per un attimo in un disegno o in un progetto, ciò che è scisso e non conosce forma se non il divenire sotto indice di nulla»²¹. Queste parole ci indicano un punto chiave della ricezione benniana di De Angelis e della sua stessa idea di poesia. Spesso si è infatti accostato al poeta milanese l'appellativo di «orfico», appellativo cui De Angelis ha sempre reagito con palese fastidio, per la vaghezza delle implicazioni (spesso negative) che ad esso venivano connesse. È evidente che la poesia deangelisiana abbia a che fare con il mito di Orfeo, ma si tratta appunto di un orfismo sacrificale, meduseo, di un dispendio del soggetto lirico pietrificato nella bocca delle Baccanti. E dunque la costellazione entro cui esso va inserito, in tensione fra lacerazione e imperativo del nulla, è composta dalla benniana *Morte di Orfeo* (e dai ripetuti riferimenti alle Baccanti e allo smembramento di Orfeo che attraversano la sua opera), dai *Canti Orfici* di Dino Campana, dalle riflessioni di Blanchot su Rilke, così come dal dialogo pavesiano *L'inconsolabile* contenuto in *Dialoghi con Leucò*. Ora che «l'Acheronte ha sommerso l'Olimpo», il canto rappresenta, tanto per Benn quanto per De Angelis, il gesto e il gelo nichilista che imprime forma a «qualcosa che resta straccia-

to»²², alla voce del capro sgozzato, ad «una forza a sé, aggressiva, disgregante, che lacera la vita»²³.

In *Poesia e destino*, raccolta di saggi del 1982, però, al poeta tedesco si collega un giudizio in qualche modo limitativo. Nel saggio *Adolescenza e bande* De Angelis deposita la sua idea di una adolescenza che si sottrae al fiabesco così come alla storia, alle mediazioni con il mondo degli adulti così come ad ogni protezione o finzione. L'adolescenza è per De Angelis una sorta di ordalia dell'essere, tempo in cui mettere in gioco, e alla prova, una volta per sempre, il proprio carattere e il proprio destino. In tale quadro egli arriva a sostenere che «se non c'è adolescenza senza darsi per intero all'impresa e all'errore, senza sdegno per chi agisce in penombra e tiene il piede in due staffe, allora è vero che esistono poeti adolescenti (Drieu la Rochelle, Fortini, Cvetaeva, Rimbaud, Gatto, Conte, Fermini ecc.) e non adolescenti (Manzoni, Montale, Lumelli, George, Sanguineti, Benn e Risi»²⁴. De Angelis conclude poi dichiarando che se fra i secondi «può darsi [...] qualche poeta dignitoso [...] ritengo che solo tra i poeti adolescenti ci possa essere un grande poeta»²⁵. Il momentaneo, parziale ridimensionamento della poesia benniana, che emerge da queste pagine, dove il poeta tedesco appare addirittura in compagnia di un autore estremamente distante dalla idea di poesia di De Angelis come Edoardo Sanguineti, si spiega in primo luogo con il carattere scopertamente programmatico di *Adolescenza e bande*, contenuto a sua volta in un libro di poetica che l'autore intendeva come «diario di guerra»²⁶, e dunque necessariamente e costrittivamente attraversato da prese di posizione drastiche, provocatorie, da violente semplificazioni e forzature, proprie di un pensiero schierato sul “campo di battaglia”, che rigetta non tanto le mezze misure quanto la possibilità stessa della misura stessa. La declinazione deangelisiana della poesia come urgenza e terrore vitale, “entusiasmo suicida”, per rifarci alla suggestiva formula utilizzata da Zagari a proposito della poesia di Hölderlin, in questo particolare contesto, spinge il poeta milanese a prendere le distanze dal Benn dello stile tardo, per il peso che nella sua opera sempre più assume il legame fra nichilismo e ironia, fra disincanto e cinismo. Nel furore neoromantico di *Adolescenza e bande*, domina inoltre il timore che maturare possa significare accontentarsi di un “mezzo parlare”²⁷. Per tale motivo due poeti così rilevanti nella formazione di

De Angelis, come Montale e Benn, possono, momentaneamente, venire estromessi dal novero dei grandi poeti di riferimento. Ma solo momentaneamente. Ce lo conferma il fatto che, diversi anni dopo, parlando dell'essenza della creazione letteraria, De Angelis affermi che la poesia «si addensa, si aggruma, assume dentro sé la furia. La furia c'è sempre, anche nei poeti più controllati: anche in Benn e Montale: è sempre lì, incombente, ai confini del grido, o del grido strozzato»²⁸. Furia e calcolo, grido e controllo, urgenza dell'illimitato e imposizione del limite, polarità dietro le quali registriamo una nuova riproposizione (e variazione) dell'inesauribile, drammatica tensione fra dionisiaco e apollineo. E proprio qui ritroviamo accostati, come in *Poesia e destino*, i nomi di Montale e Benn. Ora però gli stessi nomi testimoniano della "onnipresenza" del dionisiaco, rendendola ancor più significativa in quanto connessa all'opera di due autori, presentati come araldi dell'apollineo, della "potenza olimpica" (i «poeti più controllati»).

Sin da *Somiglianze*, profondamente benniano, oltre al sodalizio fra orizzonte cosmogonico e apocalittico del verso, è il comune legame con *l'Artistik* nietzscheana, la centralità di un *amor fati* che incornicia eterno e contingente, mentre a forze ctonie, ancestrali, che scuotono la stessa "sostanza" dell'essere, viene imposto l'imperio di una forma che è «smalto sul nulla», «precisione sconvolta»²⁹. Benn e De Angelis condividono inoltre la passione per Atena e per Sparta, l'alleanza fra sublime e marziale, un pensiero puntellato da «catastrofi condensate»³⁰. Il Benn di De Angelis è insomma quello della «parola [...] impregnata di silenzio»³¹ e della «via disperatamente 'disumana'»³² che va da *Morgue* sino ad *Après-lude*, quello della trasformazione dell'interiorità in esperienza interiore intesa, per dirla con Bataille, come «viaggio al limite dell'umano possibile»³³. La poesia deangelisiana realizza una polverizzazione della psicologia, del sentimento, il soggetto lirico è ossessivamente braccato dal "principio di irrealità" così come Rönne, il quale, agitato da un perenne incubo, allo stesso tempo assalta e rigetta il mondo esterno, tanto da dichiarare: «mai mi abbandonò la sensazione – in una sorta di tranche – che questa realtà non esistesse», fondando il proprio monologo sulla «esperienza della profonda, illimitata estraneità», tanto da precipitare in uno «stato primordiale, inebriato, ricco di immagini, panico»³⁴. Si tratta di un io al quale viene a

mancare la terra sotto i piedi, in un sovrapporsi di percezione e svelamento, inteso come epifania apocalittica, e che proprio nel tracollo del *logos*, nella tangenza al delirio, si aggrappa al filo tragico che congiunge metodo ed ebbrezza. Nell'abisso di questa frattura fra io e mondo esterno De Angelis genera il proprio io lirico, lo tiene in tensione «fra matematica e schizofrenia», per ricercare la realtà, sulla scia di Rönne, «attraversando [...] i terreni accidentati di ciò che rimane muto e si ostina a tacere, ad agitarsi nel suo misterioso perimetro»³⁵. Per questo egli afferma: «Ci sono poeti che partono dalla realtà, non è il mio caso. Io alla realtà ho tentato di arrivarci, attraverso ostacoli, gorgi, sabbie mobili. L'ho invocata la realtà, le ho chiesto di darmi una prova, un cenno, un segno della sua presenza, come si invoca un Dio»³⁶, un Dio *absconditus*.

In un'intervista del 2008, De Angelis, ricostruendo l'orizzonte degli influssi e delle letture decisive per la determinazione della sua idea di poesia, torna ad esplicitare il proprio debito verso Benn, inserendo il suo nome fra quelli delle letture straniere più significative alla base della poetica di *Somiglianze*, assieme a Celan e Cvetaeva³⁷. Quanto mai suggestivo questo richiamo, da parte di De Angelis, ai due vertici della lirica tedesca novecentesca, dietro e dentro la poetica del suo libro d'esordio. Così come ad una letale scarnificazione lirica, che finisce per stringere l'"imperativo del nulla" di Benn al *Genicht*, alla "nullesia", alla poesia-catastrofe di Celan, è riconducibile *Millimetri*, in cui il poeta milanese tocca nella «esattezza impazzita»³⁸ delle ventinove poesie che compongono la raccolta il limite massimo della tensione visionaria ed espressiva della propria intera opera.

Benn è per De Angelis nel novero di quegli «autori del dramma e del vicolo cieco» (assieme agli italiani Pavese e Campana), severi e tragici, inconciliabili e inconcilianti, le cui opere sono dominate da tensioni antidialettiche, che affrontano, in contemporanea, nella vita e nella lingua, la continua e deflagrante «invasione del silenzio»³⁹, in un drammatico connubio fra vocazione e destino. A conferma del prepotente fascino immediatamente esercitato su di lui dalla parola beniana, il poeta milanese, in un'intervista concessa a Francesco Napoli nel 2005, arriverà a dichiarare: «Per Benn c'è stato come un amore a prima vista, un senso di riconoscimento istintivo in quel mondo e in quel peso della parola gelida e solenne

che sa creare»⁴⁰. Questa folgorazione immediata per la poesia benniana si spiega con l'affinità elettiva che De Angelis prova verso un autore dal pensiero "tanatogeno", per il quale il *rigor mortis* è la sola modalità espressiva del *pathos*, un autore per il quale «non si può parlare e vivere altro che nella lirica»⁴¹ e che dichiara: «Può anche darsi che io non ami il dolore umano, dal momento che esso non è dolore dell'arte, bensì soltanto dolore del cuore. Se vedo miseria umana, penso: accidenti; se vedo arte, qualcosa di irrigidito per distanza e malinconia, per lutto e derelizione, penso: meraviglioso»⁴². Questo Benn che esalta «l'abissale, il vuoto, il freddo, l'inumano»⁴³, disprezza la Storia, assalta l'unità dell'essere, e nel cui monologismo lirico si allacciano primordiale e trenodia, in un ininterrotto corpo a corpo con l'eredità nietzscheana, rappresenta, per De Angelis, un passaggio obbligato per la sua declinazione tragica e sublime del lirico, che vede nella poesia un *no man's land*, una *terra nullius* continuamente esposta, invasa e sconvolta da una mischia di forze aorgiche, ancestrali, che rende indistinguibile Dioniso da Apollo. Per questo la lacerazione senza sintesi fra "traccia gelida" e "flutto ebbro" della poesia benniana si fissa immediatamente alla radice della scrittura deangelisiana e del suo mondo lirico dove tutto è «trafitto e classico», agitato dall'incubo e fissato sulla «pagina di quarzo»⁴⁴ grazie ad uno spettrale «vento olimpico»⁴⁵.

Anche la *Phase II* della poesia deangelisiana, che prende avvio con *Biografia sommaria* (1999), si conferma sotto il segno di un ininterrotto dialogo con l'opera di Gottfried Benn. Tutto ciò è quanto mai evidente in *Tema dell'addio* (2005), raccolta composta dall'autore in occasione della scomparsa della moglie, la poetessa Giovanna Sicari. Alla fine della sezione *Quel lontano da noi*, incontriamo il seguente testo:

Quando su un volto desiderato si scorge il segno
di troppe stagioni e una vena troppo scura
si prolunga nella stanza, quando le incisioni
della vita giungono in folla e il sangue rallenta
dentro i polsi che abbiamo stretto sino all'alba,
allora non è solo lì che la grande corrente
si ferma, allora è notte, è notte su ogni volto
che abbiamo amato⁴⁶.

Si tratta di una poesia composta sotto l'influsso del benniano *Dann – (Poi –)*, contenuto negli *Statische Gedichte (Poesie statiche)*, che Baioni, nella sua traduzione del 1971, così aveva reso in italiano:

Quando un volto che fresco si conobbe,
cui si tolse coi baci luce e pianto,
il primo segno dell'età abbia preso,
vivendo abbia perduto il primo incanto.

L'arco di un tempo che scoccò ogni strale,
purpurea era la canna pennata nell'azzurro,
i cembali che cantano ogni canto:
– «Coppa splendente» – «Prati nel crepuscolo» –

al primo segno si allea già il secondo,
e sulla fronte, ahimè, fa buona guardia
l'ultima ora, l'ora solitaria –
su tutto il volto amato, poi, la notte⁴⁷.

Non può dunque stupire se, nel 2014, invitato da “Parco Poesia” ad inaugurare la rubrica “La poesia del giorno”, in cui ad alcuni dei più importanti poeti contemporanei viene richiesto di segnalare le sette poesie alle quali sono più legati (una ogni giorno, per una ideale settimana poetica) De Angelis decida di partire proprio con Benn, il Benn dello stile tardo e della “maturità catastrofica”, facendo proprio il suo invito a «non desistere, [...] / Durare, aspettare, giù in fondo, / ora sommerso, ora ammutolito, // [...] durare, aspettare, concedersi, / oscurarsi, invecchiare, aprèslude»⁴⁸. Si conferma così, dunque, da *Somiglianze* sino a oggi, la fedeltà e la prossimità di De Angelis alla poetica benniana che mette a nudo, con sguardo fermo e spietato, il dramma della condizione umana, senza cercare conforti o fughe, per sposare, sino alla fine, la tragica solennità di un destino e di una sentenza nefasta che proclamano: «La vita è una legge mortale e sconosciuta, l'uomo oggi come ieri non può fare altro che accettare senza lacrime»⁴⁹.

Bibliografia

- Bataille G., *L'esperienza interiore*, Bari, Dedalo, 1973.
- Bellezza D., *Alla ricerca della giovane poesia*, «Il Mondo», 10 luglio 1975.
- Benn G., *Aprèslude*, a cura di F. Masini, Torino, Einaudi, 1966.
- Id., *Doppia vita*, trad. it. di M. Gregorio - E. Bonfatti. Milano, Sugar, 1967.
- Id., *Poesie statiche*, a cura di G. Baioni, Torino, Einaudi, 1971.
- Id., *Cervelli*, Milano, Adelphi, 1986.
- Id., *Pietra, verso, flauto*, a cura di G. Forti, Milano, Adelphi, 1990.
- Id., *Lo smalto del nulla*, a cura di L. Zagari, Adelphi, Milano, 1992.
- Id., *Romanzo del fenotipo*, trad. it. di A. Valtolina, Milano, Adelphi, 1998.
- Calasso R., *Cicatrice di smalto*, in G. Benn, *Cervelli*, Milano, Adelphi, 1986, pp. 107-118.
- De Angelis M., *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*, in «Niebo», n 1, 1977.
- Id., *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli, 1982.
- Id., *Una Conversazione Critica con Francesco Napoli*, in F. Napoli, *Novecento Prossimo Venturo, Conversazioni critiche sulla Poesia*, Milano, Editoriale Jaca Book, 2005.
- Id., *Colloqui sulla poesia*, Milano, La Vita Felice, 2008.
- Id., *La parola data. Interviste 2008-2016*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.
- Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2017.
- Friedrich H., *La struttura della lirica moderna*, trad. it. di P. Bernardini Mazzolla, Milano, Garzanti, 2002.
- Lievi C., *Trakl e la domanda di Orfeo*, in «Niebo», n. 9-10, settembre 1979, pp. 97-106.
- Masini F., *La «nuova Tebaide» di Gottfried Benn*, in G. Benn, *Aprèslude*, Torino, Einaudi, 1966, pp. V-XIX.
- Valtolina A., *Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn*, Macerata, Quodlibet, 2016.

Note

¹ D. Bellezza, *Alla ricerca della giovane poesia*, «Il Mondo», 10 Luglio 1975, p. 33.

² R. Calasso, *Cicatrice di smalto*, in G. Benn, *Cervelli*, Milano, Adelphi, 1986, p. 108.

³ M. De Angelis, *La parola data. Interviste 2008-2016*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 22.

⁴ Per le implicazioni tragiche e "anticlassiche" della forma in Benn si rimanda a A. Valtolina, *Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn*, Macerata, Quodlibet, 2016.

⁵ Cfr. M. Pensa, *Un sacerdote dell'assoluto: G. Benn*, in *Studi in onore di Lorenzo Bianchi*, Bologna, Zanichelli, 1960.

⁶ L. Traverso, *Introduzione*, in G. Benn, *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1954, p. 14.

⁷ G. Benn, *Pietra, verso, flauto*, a cura di G. Forti, Milano, Adelphi, 1990, p. 3.

⁸ M. De Angelis, *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*, in «Niebo», n. 1, 1977, p. 88.

⁹ H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, trad. it. di P. Bernardini Mazzolla, Milano, Garzanti, 2002, p. 45.

¹⁰ *Ibid.*, p. 194.

¹¹ *Ibid.*, p. 294.

¹² Cfr. De Angelis, *La parola data. Interviste 2008-2016*, cit., p. 73.

¹³ Fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Ottanta, il periodo più intenso per la formazione letteraria di De Angelis, in Italia, per gli appassionati di poesia non germanofoni, la possibilità di incontrare l'opera di Benn, oltre all'antologia *Poesie*, a cura di Leone Traverso, del 1954, poteva giovare della traduzione di Masini di *Apréslude* del 1962 (ristampato in versione ampliata nel 1966), della raccolta, in un unico volume, a cura di Zagari, di alcuni dei più significativi saggi benniani. Nel 1967 viene tradotto *Doppelleben (Doppia vita)*, nel 1971 sempre a cura di Ferruccio Masini, è la volta di *Morgue*. Nel 1973 abbiamo invece la pubblicazione per Einaudi, a cura di Zagari, di «*Romanzo del fenotipo*» e «*Il tolemaico*», mentre nel 1971, su «L'approdo letterario», Anna Maria Carpi traduce il Rönne di *Itaca*, *Cervelli* e *Il viaggio*. Nel 1974 vengono tradotti gli *Statische Gedichte (Poesie statiche)*, a cura di Baioni, mentre nel 1981 vede la luce *Giorni primari*, a cura di Anna Maria Carpi.

¹⁴ Fra le più importanti traduzioni in lingua francese di Benn a partire dagli anni Cinquanta abbiamo *Double vie* (uscito per Éditions de Minuit, nel 1954, ristampato poi nel 1981), le poesie raccolte in *Poèmes* (pubblicato presso Librarie Les Lettres nel 1956 e ristampato presso André Silvaire nel 1964), i saggi contenuti nella raccolta *Un poète et le monde* (presso Gallimard nel 1965), nonché la traduzione dei *Gesammelte Gedichte*, uscita sempre per Gallimard, nel 1972, con il titolo *Poèmes*.

¹⁵ M. De Angelis, *Editoriale*, in «Niebo», 1, 1977, p. 120.

¹⁶ *Ibid.*, p. 121.

¹⁷ M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, Milano, La Vita Felice, 2008, p. 121.

¹⁸ G. Benn, *Lo smalto del nulla*, a cura di L. Zagari, Adelphi, Milano, 1992, p. 272, p. 277.

¹⁹ C. Lievi, *Trakl e la domanda di Orfeo*, in «Niebo», n. 9-10, settembre 1979, p. 101.

²⁰ Ivi.

²¹ *Ibid.*, p. 102.

²² M. De Angelis, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2017, p. 188.

²³ G. Benn, *Romanzo del fenotipo*, trad. it. di A. Valtolina, Milano, Adelphi, 1998, p. 19.

²⁴ M. De Angelis, *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli, 1982, p. 60.

²⁵ Ivi.

²⁶ De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 96. In una intervista del 2006 De Angelis sottolinea: «Poesia e destino è [...] un libro ferito. È drammaticamente teso a una parola concentrata: saggistica, certo, ma con la stessa forza metaforica di quella poetica. È un diario in cui sempre si affacciano immagini di guerra, di trincea, di notti passate nei rifugi..., i bengala, le granate, le bombe che stanno per scoppiare» (ivi, p. 159).

²⁷ Sarà proprio il “secondo” Montale a ridefinire l'orizzonte tardo della lirica, definitivamente compromesso dal disincanto, dichiarando «bisogna rassegnarsi/ ad un mezzo parlare» (E. Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1980, p. 368). De Angelis vi si contrapporrà, a partire da *Somiglianze*, rivendicando come propria la condizione, inattuale e assoluta, di una poesia che «non si rassegna / a un mezzo parlare» (De Angelis, *Tutte le poesie*, cit., p. 18).

²⁸ De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, cit., pp. 150-151.

²⁹ Afferma infatti De Angelis: «Non è una precisione tranquilla, quella della poesia, non è la precisione di chi traccia sul foglio la figura geometrica prestabilita e la perfeziona con il righello, nella calma di una stanza e di una scrivania. È una precisione ben più difficile, che deve essere mantenuta nel pieno della tempesta, quando l'urgenza raggiunge il suo culmine e tutto si fa vorticoso nella mente e nella penna, abbandona il suo posto, entra in collisione con la parte più buia di sé» (De Angelis, *La parola data*, cit., p. 131).

³⁰ Benn, *Pietra, verso, flauto*, cit., p. 18.

³¹ De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 66.

³² F. Masini, *La «nuova Tebaide» di Gottfried Benn*, in G. Benn, *Après lude*, Torino, Einaudi, 1966, p. XIX.

³³ G. Bataille, *L'esperienza interiore*, Bari, Dedalo, 1973, p. 55.

³⁴ G. Benn, *Doppia vita*, trad. it. di M. Gregorio - E. Bonfatti, Milano, Sugar, 1967, p. 13.

³⁵ De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, cit, pp. 48-49.

³⁶ *Ibid.*, p. 44.

³⁷ *Ibid.*, p. 27.

³⁸ *Ibid.*, p. 94.

³⁹ De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 27.

⁴⁰ M. De Angelis, *Una conversazione critica con Francesco Napoli*, in F. Napoli, *Novecento Prossimo Venturo, Conversazioni critiche sulla Poesia*, Milano, Editoriale Jaca Book, 2005, p. 34.

⁴¹ Benn, *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 374.

⁴² Id., *Pietra, verso, flauto*, cit., p. 18.

⁴³ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁴ De Angelis, *Tutte le poesie*, cit., p. 105.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 190.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 259.

⁴⁷ G. Benn, *Poesie statiche*, a cura di G. Baioni, Torino, Einaudi, 1971, p. 35.

⁴⁸ Id., *Apréslude*, cit., p. 63.

⁴⁹ Id., *Doppia vita*, cit., p. 44.

POETICA E POESIA DELLA STATICITÀ
NELL'INTERPRETAZIONE DI GIULIANO BAIONI

Marco Rispoli

Nella cura che Giuliano Baioni dedicò agli *Statische Gedichte* (*Poesie statiche*) di Gottfried Benn si riconoscono, forse più evidenti che altrove, alcuni tratti tipici della sua opera di studioso: una singolare «concretezza e precisione» e una spiccata ritrosia nei confronti di ogni «azzardo avventuroso»¹. Simili qualità, che si palesano nella compostezza dello stile e nella chiarezza perentoria dell'argomentazione, non lasciano margini eccessivi a chi è chiamato a commentare un suo scritto, pur se a distanza di quasi mezzo secolo. Davanti al saggio che introduce la raccolta delle *Poesie statiche*, uscita nel 1972 per Einaudi, si sarebbero tentati di far proprie le parole usate al tempo da Claudio Magris nel recensire il volume, là dove quell'introduzione veniva elogiata per «una profondità ed una completezza che si possono solo parafrasare e riassumere e oltre le quali resta ben poco da dire»².

Misura e precisione del discorso critico emergono qui con particolare evidenza perché Baioni sembrerebbe aver collocato il proprio lavoro di interprete entro precisi limiti. In altri suoi scritti, una straordinaria profondità di campo, pur senza compromettere, anzi potenziando la messa a fuoco dei particolari, offre al lettore un'esperienza a tratti vertiginosa: si pensi qui, senza andare alle monografie dedicate a Goethe e a Kafka, al saggio sulle *Considerazioni inattuali* di Nietzsche, dove la critica del pensatore alla cultura tedesca del suo tempo veniva indagata a partire da alcuni antecedenti del secolo precedente, oppure al breve studio sulla *Teoria della società nell'età di Goethe*, dove il variegato paesaggio culturale dell'età classico-romantica veniva colto nel suo insieme³. Anche l'introduzione alle *Poesie statiche* offre, a guardar bene, una simile ampiezza prospettica, e questa conferisce al ritratto di Benn il suo più specifico valore. Ma ciò avviene in modo ancor più sobrio che altrove, e a un primo sguardo Baioni sembrerebbe concentrare l'attenzione sui testi raccolti nel volume, senza indugiare nella ricostruzione di più ampi contesti. Lo suggerisce il gesto d'apertura, con cui viene a essere circoscritto l'arco temporale che vide la nascita delle

Poesie statiche; lo ribadisce la nota che conclude il saggio, in cui Baioni dichiara:

Questa introduzione vuole offrire al lettore solo uno strumento per la comprensione dei temi e dei motivi fondamentali delle *Poesie statiche*. Il prefatore rinuncia pertanto a una documentazione critica puntuale per la quale rimanda lo specialista alle opere elencate nella bibliografia e il lettore italiano al volume di Ferruccio Masini, *Gottfried Benn e il mito del nichilismo*, Padova 1968⁴.

La scelta di volgere immediatamente l'attenzione del lettore alla raccolta di poesie, senza soffermarsi a introdurre in termini generali la figura di Benn e la sua intera opera, fu resa possibile dall'interesse che l'editoria italiana aveva mostrato per il poeta tedesco negli anni precedenti. Il volume delle *Poesie statiche* veniva infatti ad arricchire di un elemento essenziale la già notevole presenza dell'opera di Benn in lingua italiana: all'antologia curata nel 1954 da Leone Traverso – di cui Baioni, nella nota appena citata, ricorda la figura, riconoscendo un «debito di gratitudine» (XXXVI) verso la sua traduzione – erano infatti seguite le traduzioni delle composizioni più tarde (*Après-lude*, dapprima presso Scheiwiller, quindi presso Einaudi) e delle liriche degli esordi (*Morgue*, Einaudi), in entrambi i casi a cura di Ferruccio Masini. Né era stata trascurata l'opera in prosa: Luciano Zagari aveva presentato al lettore italiano già nel 1963 una raccolta di *Saggi*, mentre Emilio Bonfatti e Maria Gregorio nel 1967 avevano tradotto *Doppelleben*. Il lettore italiano poteva dunque accedere ad ampia parte dell'opera di Benn, e anche per questo si può avere l'impressione che in Baioni passi in secondo piano, rispetto ai suoi predecessori, il «desiderio di attuare una mediazione culturale» e il bisogno di ricordare i «pregiudizi ideologici»⁵ che gravano sul poeta, a tutto vantaggio di una serrata analisi di questa fase della sua produzione.

La volontà di offrire in primo luogo uno «strumento» per la comprensione dei testi poetici raccolti nel volume non significa peraltro dedicarsi a una interpretazione del mero dettato poetico. Dal momento che esso «si nutre di una esasperata consapevolezza speculativa» (VI), per comprenderlo è in primo luogo necessario fare riferimento alla ricca opera saggistica del poeta. Baioni prende dunque in esame le riflessioni saggistiche

che accompagnarono la genesi della lirica benniana, e solo dopo questa operazione, nella seconda parte del saggio, passa a osservare l'evoluzione delle forme poetiche all'interno della raccolta: il progressivo passaggio dall'ottava (dominante nella produzione degli anni Venti)⁶ alla quartina liederistica, fino alla comparsa di forme più libere, che anticipano i modi della successiva produzione di Benn.

Nell'importanza assegnata alla riflessione saggistica di Benn si riconoscono le tracce del fitto dialogo intrattenuto da Baioni con le indagini di Ferruccio Masini. Nell'introduzione alla sua monografia, Masini osservava infatti che «mai come in Benn poetica e poesia furono più strettamente intrecciate», sicché diventa difficile distinguere «il *prius* e il *posterius* in questo processo 'intellettuale' di strutturazione del discorso lirico, sempre sostenuto da una continua 'filosofia della composizione' che lo chiarifica e si sforza di giustificarlo»⁷. Nel comune rifiuto di un approccio critico votato all'immanenza testuale, nella centralità che in entrambi i casi assume la riflessione sul nichilismo nell'analisi dell'ermetismo lirico di Benn, è stato quindi possibile guardare agli studi di Baioni e Masini come a «saggi gemelli», e riconoscere in essi le fondamenta di una tradizione interpretativa che si sarebbe per molti versi distinta «dagli approcci critici della germanistica tedesca e angloamericana»⁸.

La necessità di porre un accento sull'intreccio tra poetica e poesia – un intreccio che non esclude qualche tensione e qualche scarto, come si accennerà in seguito – veniva d'altronde posta in rilievo a più riprese dallo stesso Benn, che per esempio nella conferenza sui *Probleme der Lyrik (Problemi della lirica, 1951)* aveva osservato il rapporto di interdipendenza tra riflessione teorica e produzione poetica: «Fast scheinen sie sich zu bedingen. [...] Die modernen Lyriker bieten uns geradezu eine Philosophie der Komposition und eine Systematik des Schöpferischen»⁹. Non solo nel saggio introduttivo, ma anche nelle note di commento alle poesie è per questo motivo assai frequente il riferimento ai testi teorici e narrativi, oltre che alle lettere e alle circostanze biografiche che accompagnarono la stesura delle liriche. Una simile tendenza si concretizza, nell'opera di traduzione delle poesie, in una specifica attenzione alla capacità evocative dei singoli sintagmi, all'interno di un lavoro che è apparso rispettoso «della precisione e della lettera del testo»¹⁰, alieno a «licenze

ricreative», volto a preservare il «significato» e al contempo i «valori ritmici»¹¹ delle poesie tradotte, e dunque in grado di riprodurne con sobrietà «l'incantesimo»¹².

Nell'opera di cura, traduzione e commento diviene insomma possibile osservare i dettagli con cui poetica e poesia si intrecciano nell'opera di Benn, attorno a un'idea di «staticità» che non a caso trovava uno sviluppo tanto più radicale, quanto più atroce e movimentata si mostrava la Storia. Non mancano tuttavia, nel saggio, luoghi in cui la trama di un simile intreccio lascia intravedere un più ampio paesaggio culturale. Si tratta di alcune misurate digressioni, talora anche soltanto un breve inciso, ma proprio in queste aperture, come si è detto, va cercato l'aspetto più ricco e peculiare del lavoro di Baioni su Benn. Fin dalla «inevitabile» (VII) presenza di Nietzsche: Baioni ne ricorda soprattutto le *Considerazioni inattuali* e la critica che di lì veniva mossa alla Germania del secondo Ottocento, dove scienza e filosofia si sarebbero ridotte a funzioni dell'apparato ideologico, degradando la cultura a mera convenzione. Non già una riflessione su categorie come «apollineo» o «dionisiaco», e le pur visibili tracce da esse lasciate nell'evoluzione del poeta dagli esordi fino alla teorizzazione del costruttivismo lirico della maturità, ma soprattutto una critica alla società viene così a essere per Baioni ciò a cui va ricondotta l'intera opera teorica di Benn. E se Nietzsche costituisce l'irrinunciabile fondamento della poetica di Benn, la sua opera diviene luogo in cui riconoscere con chiarezza la radice comune di simbolismo e naturalismo tedesco, per osservare cioè come in entrambi i casi fosse prioritario l'intento di sottrarre la poesia a una sua fungibilità ideologica. Il naturalismo, osserva Baioni, aveva perseguito questo scopo cercando di negare la parola come strumento, annullando la distanza che la separa dal reale, con ingenua fiducia nell'organicità del segno linguistico; e così facendo aveva creato «i presupposti per la sua assolutizzazione», per il simbolismo e per la «crisi della parola» (XI) che tanta parte ha nella poesia moderna. Benn diventa insomma, nel saggio di Baioni, una chiave per comprendere uno snodo fondamentale della storia letteraria:

Il decadentismo capovolge la nozione positivista del progresso biologico della specie in quella della sua decadenza, così come rovescia l'esigenza naturalista della totale inverazione della poe-

sia nell'esigenza romantica della totale poetizzazione del reale; ma alla base dell'una e dell'altra operazione vi è la comune radice positivista che fa del naturalismo un romanticismo della scienza e del decadentismo una scienza del romanticismo [...]. La poetica del costruttivismo benniano ha le sue radici proprio in questa zona comune al naturalismo e al decadentismo che, per due vie opposte ma affatto complementari, vogliono sottrarre la poesia alle falsificazioni ideologiche della cultura di massa (XI).

L'esigenza di sottrarsi alle falsificazioni ideologiche che avevano sempre più compromesso la letteratura nel corso dell'Ottocento tedesco si traduce, in Benn, nel rifiuto a essere «illustrazione decorativa» di un «idillio storico-filosofico» (XXII), e soprattutto nell'elaborazione di una teoria che, come Baioni ricorda, si richiama apertamente alle scienze naturali e in special modo alle teorie evolutive, tanto da apparire antesignana di quella che oggi verrebbe chiamata una «biopoetica»¹³: al suo fondamento non vi sarebbe più alcuna filosofia, ma una «antropologia, che riconosca nella costruzione di oggetti formali la costante di una eterna, tragica sostanza della specie» (XII). Baioni rileva questa prospettiva volta a trascendere la storia, ne fa una chiave per comprendere e ricondurre a un minimo comun denominatore le diverse fasi della poetica di Benn, ma è ben lungi dal seguire il poeta in questa teorizzazione. La «distanza» critica riconosciuta al suo saggio¹⁴ si manifesta in primo luogo nella volontà di riportare la «poetica dell'*Artistik*» a una dimensione storica, nel seguire da vicino come essa venga a declinarsi nel corso degli anni, acquisendo i modi di una «ossessione monomantica» (XV). In questo senso Baioni ricorda come l'adesione di Benn al nazionalsocialismo si fosse fondata su alcuni equivoci che nel giro di pochi mesi non potevano che apparire grotteschi, ma non si dilunga su ciò che fin da principio dovette essere evidente, e cioè su quanto poco fecondi potessero essere il sangue e il suolo della barbarie hitleriana per un'attività costruttiva tanto fieramente intellettualistica. Piuttosto, Baioni si interroga su ciò che generò simili equivoci, individuando proprio nella volontà di sottrarre la propria attività poetica alla Storia ciò che permise una seppur temporanea adesione alle potenze storiche più atroci: nell'insistenza con cui Benn andava proclamando e praticando la «distruzione sistematica di ogni dialettica e di ogni razionalità del divenire umano», nel suo ostinato tentativo di lasciare emer-

gere da queste macerie una «pura attività antropologica» volta alla «costruzione di strutture formali», e più in generale nella sua tendenza ad abbandonare il divenire storico alla ricerca di un archetipo antropologico va infatti cercata «la forma specifica del suo fascismo» (XVI).

Nel saggio di Baioni la ricostruzione storico-critica «dei temi e dei motivi fondamentali delle *Poesie statiche*» (XXXVI), pur seguendo da vicino l'articolarsi della riflessione teorica e della vicenda biografica di Benn negli anni che vanno dall'avvento al potere del nazismo all'immediato dopoguerra, non rinuncia dunque ad aprire prospettive più ampie, che lasciano intendere il significato esemplare di questo poeta in alcuni processi di lunga durata, decisivi per la moderna letteratura¹⁵, e ciò spiega tra l'altro perché il saggio abbia conosciuto una diffusione indipendente dal suo originario ruolo di introduzione alle *Poesie statiche*¹⁶.

Nelle riflessioni che Baioni ha dedicato, lungo l'intero corso della sua opera, alle tensioni della modernità letteraria, Benn occupa un ruolo preminente sotto diversi aspetti. A cominciare dal presupposto della sua poetica, da quel nichilismo che verrebbe a essere inteso come «l'esito estremo dell'illuminismo» (XVI), secondo una dinamica che costituisce un costante oggetto di indagine nella riflessione di Baioni, e che si manifesta in forme esemplari nel ritratto del giovane Goethe, lungo quello scorcio d'anni del secondo Settecento in cui «la cultura etica dell'illuminismo genera da sé la cultura estetica del nichilismo moderno»¹⁷.

Con analoga dinamica, la figura di Benn appare come l'esito più estremo e coerente di una tradizione culturale di matrice borghese che a partire dal Settecento aveva guardato al genio poetico con fiducia e devozione. Benn viene presentato come «l'ultimo rappresentante di quella serie veramente teutonica del poeta vate che va da Klopstock a Stefan George» (XX). Questa tradizione, però, non può che capovolgersi con Benn nell'impossibilità a incarnare un qualsivoglia ruolo di guida: le premesse da cui si era sviluppato, per quasi due secoli, il culto della personalità poetica vengono a essere negate da Benn, e ciò non dipende da una sua qualche idiosincrasia, è invece risultato di un inevitabile processo: con lui vengono cioè pienamente alla luce le aporie che fin dal principio erano sottese al culto del poeta e alla sua pretesa di farsi ideale rappresentante dell'umanità. È soprattutto il *Doppelleben* descritto e teorizzato da Benn a garantirgli, entro

questo processo, una «esemplarità [...] evidente» (XXIII). Nel mostrare l'abisso che separa l'attività del poeta e l'esistenza vissuta, Benn verrebbe a essere colui che con maggiore coerenza ha mostrato e, a suo modo, risolto una tensione che anima l'intera modernità letteraria tedesca:

Il problema dell'estetismo e del diletterismo artistico, la tragedia dell'esistenza divisa tra vita e arte, la peripezia dell'*homo aestheticus* che nell'era della rivoluzione scientifica e industriale persegue invano la totalità umanistica di mondo e rappresentazione – forse il problema principe, da Goethe a Thomas Mann, di tutta la letteratura tedesca dell'età moderna – viene risolto da Benn con una spietata operazione chirurgica (XXIII).

Lo studio su Benn costituisce quindi un capitolo decisivo all'interno della ricostruzione critica di una simile «peripezia», indagata da Baioni nelle sue più diverse declinazioni (dall'articolo su Grabbe alla seconda monografia su Kafka e sulla sua condizione di scrittore privo di mandato), e posta al centro soprattutto nei lavori su Goethe. A un simile contesto il saggio rimanda in modo breve e discreto, e tuttavia esso ne costituisce un fondamentale presupposto: la figura dilacerata di Benn diviene luogo privilegiato per osservare gli esiti di quella scissione tra *homo aestheticus* e *homo oeconomicus* che Baioni aveva posto a tema pochi anni prima, soprattutto in *Classicismo e rivoluzione*. La scissione che caratterizzò Benn è insomma l'esito inevitabile del moderno processo di divisione del lavoro: un processo che il classicismo di Weimar si era sforzato di superare proprio nella dimensione dell'arte, e che tuttavia proprio nell'attività artistica, nelle molte figure di artista che popolano la letteratura tedesca fin dalla seconda metà del Settecento, si era manifestato in tutta la sua ingovernabile prepotenza. La pretesa di trovare nella poesia una redenzione dall'affannosa ricerca dell'utile, l'assunto secondo cui «l'anima di chi vive al mondo è [...] angoscia e disordine, quella del poeta equilibrio e armonia», si erano rivelati ingenui illusioni, al più tardi con la vicenda che ruotava attorno alla figura di Wilhelm Meister: la poesia, pur se intesa «come rivolta all'alienazione della vita borghese, celava in sé una forma altrettanto profonda di alienazione che estraniava il poeta dalla realtà e minava le radici di tutto l'umanesimo europeo»¹⁸. Chi avesse cercato di unire esperienza vissuta e forma poetica, spe-

rando di trovare in un simile connubio l'antidoto all'alienazione, era inevitabilmente avvitato al diletterismo estetico: questo appare infatti secondo Baioni come «l'aspetto fondamentale della crisi dell'idea stürmeriana di genio»¹⁹. Di qui è possibile comprendere il peso che Baioni assegna, nel saggio su Benn, al problema del diletterismo: il valore esemplare di Benn consiste nell'aver tratto le conseguenze con singolare rigore da queste circostanze, e nell'aver accettato una «dicotomia di poeta e conformista» che appare «tragica e dolorosa», e tuttavia è necessaria affinché una qualche forma compiuta possa ancora contrapporsi all'angoscia e al disordine della vita e della storia. La doppia vita di poeta e borghese è «condizione stessa della produttività» (XXIII), e solo nei frutti di questa produttività, non già nell'esistenza di un autore che appare come «tecnico della poesia» (XX), può ancora manifestarsi, seppure su fondamenta precarie, quella bellezza che un tempo si immaginava fosse l'immediato riverbero del vissuto del poeta:

Quanto viene sacrificato dell'uomo, che con il suo silenzio si renderà persino complice degli amministratori del potere, viene utilizzato dal poeta che oppone all'arbitrio della potenza storica la necessità del mondo dell'espressione. Solo al prezzo di questa rinuncia alla totalità il poeta può sperare di non essere un dilettante (XXIII).

Fissato a questo modo il significato di Benn nella tradizione culturale della modernità, Baioni volge brevemente lo sguardo alla sua ricezione, osservando come il suo attaccamento alle scienze naturali e il suo stile nominale fondato sul potere di fascinazione del sostantivo trovasse facile riscontro in un'epoca dove «il successo editoriale di testi di genetica o di biologia si accompagna a un revival del *fin de siècle* europeo» (XXIX), e non esita a rilevare affinità tra le tecniche seduttive del poeta e la persuasione operata attraverso il «linguaggio della pubblicità» (XXX). I minimi cenni sul clima culturale di quei primi anni Settanta, in cui cominciava a calare la fiducia in un progresso inarrestato e si cominciava, anzitutto in architettura, a riscoprire l'ornamento e praticare il recupero più o meno giocoso di stili del passato da porre in un variegato *Nebeneinander*, lasciano intravedere uno scenario che sarebbe possibile ricondurre al termine di «postmoderno» – non fosse che, com'è implicito nel

saggio di Baioni, una simile temperie, per molti versi favorevole alla ricezione di Benn, non costituisce rottura rispetto ai decenni precedenti, ma è ripresa di modi e visioni ben presenti nel mezzo della modernità, nella continuità tra «il vecchio e il nuovo decadentismo» (XXVIII)²⁰.

Un così ampio scenario resta tuttavia sullo sfondo, e le considerazioni sulla fortuna di Benn nel secondo Novecento servono in primo luogo a offrire elementi utili a comprendere i componimenti poetici, introducendo l'ultima sezione del saggio, più propriamente dedicata agli aspetti formali della poesia. Baioni, in conformità a un'interpretazione volta a ricondurre l'ossessiva ricerca di una «invariante antropologica» (XXIX) da parte di Benn ai variabili percorsi della storia letteraria, pone qui in rilievo il suo intenso rapporto con la tradizione, che specie a partire dalla metà degli anni Trenta si fa sempre più manifesto, attraverso il ritorno alla quartina e in certi casi attraverso la ricerca di una qualche «semplicità liederistica» (XXXI). Il recupero di elementi caratteristici della lirica del passato, da George a ritroso fino a Goethe, non si traduce però in esiti epigonali, piuttosto in una «continua osmosi di elementi della tradizione e di elementi moderni». È un simile processo di osmosi a conferire alla sua poesia i tratti di un «sublime eclettismo lirico» (XXXIV). In questo legame con la tradizione si riconosce, almeno implicitamente, anche qualche scarto tra poetica e poesia: non soltanto «il Benn teorico di una poesia antistorica diventa per forza di cose un amministratore di valori storici» (XXXIII), ma la fredda consapevolezza costruttiva così spesso da lui teorizzata si pone in un rapporto di fecondo contrasto con la sua «*Sehnsucht*» (XXXII) per i toni e le ingenuità delle epoche passate.

L'emergere di simili ambivalenze non mancò di trovare eco tra i lettori del volume. Il lavoro di Baioni rimase ai margini della polemica che, attorno alla figura Benn, avrebbe di lì a poco contrapposto Cesare Cases e Roberto Calasso²¹, ma offrì con ogni probabilità preziosi spunti a Pier Paolo Pasolini per dare espressione al proprio problematico rapporto con l'opera del poeta tedesco²². Nella sua recensione alle *Poesie statiche*, uscita su «Il Tempo» nell'aprile del 1973, con il titolo *Poesia senza fede e senza speranza del nazista Gottfried Benn*, Pasolini ammette di subire il «fascino violento» di Benn, ma rileva l'enorme distanza che lo separa dalla sua poetica ed esibisce la profonda avversione

che di lì deriva²³. Le circostanze ricordate da Baioni in apertura al saggio, e cioè l'ostilità con cui guardavano a Benn sia i nazisti sia gli alleati, vengono riprese da Pasolini, che però aggiunge: «i soli ad odiarlo ingiustamente sono stati i nazisti», dal momento che Benn sarebbe stato «nazista, non tanto per adesione formale, quanto perché la sua cultura era la cultura dalla quale per degenerazione era nato il nazismo»²⁴. Anche altrove si ha l'impressione che Pasolini segua l'analisi di Baioni, volgendo l'attenzione critica in polemica. L'introduzione di Baioni sembra avergli offerto il modo per evidenziare qualche contraddizione del suo odiato Benn, per osservare una fenditura nell'intreccio di poetica e poesia, e quindi allargarla a dismisura, in modo da constatare che perfino «per un sedicente mistificatore schizofrenico nazista non è possibile sfuggire al senso»: vi sarebbe cioè, secondo Pasolini, un'aporia tra la gestualità del Benn teorico e quella del poeta, e lo sdegnato rifiuto di ogni velleità comunicativa verrebbe a manifestare i propri limiti nella lirica, dove le parole offrirebbero spesso al lettore, contro la volontà del poeta, «una confidenza» o un complesso di «vere e proprie massime, spesso chiarissime e altissime, anche se, com'è ovvio, un po' deliranti»²⁵.

Ciò che per Pasolini diventa motivo di polemica²⁶ appare tuttavia come un'ambivalenza da cui l'opera di Benn trae non poca parte del suo fascino. Essa appare appunto sospesa, come Baioni osserva a proposito di *Astern (Asteri)* nella sua introduzione, «tra il desiderio di un ultimo abbandono lirico e la realtà tragica dell'era del nichilismo che non consente più alcun indugio sentimentale» (XXXII). Il divieto imposto a ogni sentimentale effusione diviene un estremo rifugio al sentire dell'uomo, come Baioni suggerì ancora durante una conversazione ricordata da Magris, là dove affermò che Benn «era un gran sentimentale anche lui, tanto più autenticamente sentimentale quanto più questo sentimento era purificato, con una freddezza talora fin troppo ostentata, da ogni oncia di grasso»²⁷. E forse, come suggerito dallo stesso Magris e da Carpi²⁸, è possibile riconoscere qui, nel pudore e nell'ostilità al sentimentalismo, un tratto in comune tra il poeta e il suo interprete.

Bibliografia

- Baioni G., *Goethe. Classicismo e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1998³.
Id., *Il giovane Goethe*, Torino, Einaudi, 1996.
Id., *Il sublime e il nulla. Il nichilismo tedesco dal Settecento al Novecento*, a cura di M. Fancelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.
Benn G., *Poesie statiche*, a cura di G. Baioni, Torino, Einaudi, 1972.
Id., *Sämliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, a cura di G. Schuster (voll. I - V) - H. Hof (voll. VI - VII/2), Stuttgart, Klett-Cotta, 1986-2003.
Carpi A. M., *La mia memoria di Baioni*, in «Studi Germanici», 5 (2014), pp. 15-21.
Crescenzi L., recensione a: Luciano Zagari, *Gottfried Benn, un poeta della tarda modernità*, in «Osservatorio Critico della Germanistica italiana», I, 2/3 (1997), pp. 19-22.
Cometa M., *Perché le storie ci aiutano a vivere: la letteratura necessaria*, Milano, Cortina, 2017.
Magris C., *Una sfinge chiamata Benn*, in «Corriere della Sera», 17 agosto 1972, p. 13.
Id., *Ricordo di Giuliano Baioni*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2005.
Mengaldo P. V., *Per Giuliano Baioni*, in *Premio «Città di Monselice» per la traduzione letteraria e scientifica 34-35*, a cura di G. Peron, Padova, Il Poligrafo, 2007, pp. 29-33.
Miglio C., *Gottfried Benn in Italia à l'épreuve de la traduction*, in B. Kleiner - M. Vangi - A. Vigliani (a cura di), *Klassiker neu übersetzen. Zum Phänomen der Neuübersetzungen deutscher und italienischer Klassiker*, Stuttgart, Steiner, 2014, pp. 77-94.
Pasolini P. P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, a cura di W. Siti - S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
Pirro M., *Biopoetiche/Bioestetiche*, in «Prospero. Rivista di letteratura e culture straniere», 19 (2014), pp. 5-14.
Scuderi V., *Il palinsesto invisibile. La poesia di Gottfried Benn in Italia*, Acireale - Roma, Bonanno, 2006.

Note

¹ C. Magris, *Ricordo di Giuliano Baioni*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2005, p. 10.

² C. Magris, *Una sfinge chiamata Benn*, in «Corriere della Sera», 17 agosto 1972, p. 13.

³ I saggi qui menzionati sono raccolti con altri scritti sparsi (tra cui anche l'introduzione alle *Poesie statiche* di Benn) in G. Baioni, *Il sublime e il nulla. Il nichilismo tedesco dal Settecento al Novecento*, a cura di M. Fancelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.

⁴ G. Baioni, *Introduzione* a G. Benn, *Poesie statiche*, Torino, Einaudi, 1972, pp. V- XLI, qui p. XXXVI. Di qui in avanti, il rimando al testo di

Baioni verrà segnalato tra parentesi, con la sola indicazione del numero di pagina.

⁵ Così V. Scuderi, *Il palinsesto invisibile. La poesia di Gottfried Benn in Italia*, Acireale - Roma, Bonanno, 2006, p. 29.

⁶ L'ottava resta presente negli *Statische Gedichte (Poesie statiche)* soprattutto (ma non solo) in alcune poesie che furono tra le prime a essere composte, per esempio *Liebe (Amore)*, la cui prima pubblicazione risale al 1927, o *In Memoriam Höhe 317 (In memoriam quota 317)*, pubblicata nel 1933.

⁷ F. Masini, *Gottfried Benn e il mito del nichilismo*, Padova, Marsilio, 1968, p. 7.

⁸ Così osserva Luca Crescenzi nella recensione al volume di Luciano Zagari, *Gottfried Benn, un poeta della tarda modernità*, in «Osservatorio Critico della Germanistica italiana», I, 2/3 (1997), pp. 19-22, qui pp. 19 sg.

⁹ «Quasi sembrano condizionarsi a vicenda. [...] I lirici moderni ci offrono addirittura una filosofia della composizione e una sistematica della creazione», G. Benn, *Probleme der Lyrik*, in *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, a cura di G. Schuster (voll. I - V) - H. Hof (voll. VI -VII/2) (= SW), qui SW VI (*Prosa 4*) Stuttgart, Klett-Cotta, 2001, p. 11 (trad. it. *Problemi della lirica*, in *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Milano, Adelphi, 1992, p. 268).

¹⁰ C. Miglio, *Gottfried Benn in Italia à l'épreuve de la traduction*, in *Klassiker neu übersetzen. Zum Phänomen der Neuübersetzungen deutscher und italienischer Klassiker*, a cura di B. Kleiner - M. Vangi - A. Vigliani, Stuttgart, Steiner, 2014, pp. 77-94, qui p. 85. Sulla traduzione delle opere di Benn si veda il saggio di S. de Lucia nel presente volume.

¹¹ P. V. Mengaldo, *Per Giuliano Baioni*, in *Premio «Città di Monselice» per la traduzione letteraria e scientifica 34-35*, a cura di G. Peron, Padova, Il Poligrafo, 2007, pp. 29-33, qui p. 33.

¹² A. M. Carpi, *La mia memoria di Baioni*, in «Studi Germanici», 5 (2014), pp. 15-21, qui p. 16.

¹³ Per una riflessione sulle prospettive aperte da questo filone di studi letterari si veda M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere: la letteratura necessaria*, Milano, Cortina, 2017; M. Pirro, *Biopoetiche/Bioestetiche*, in «Prospero. Rivista di letterature e culture straniere», 19 (2014), pp. 5-14.

¹⁴ Scuderi, *op. cit.*, p. 29.

¹⁵ Il discorso critico sembra dunque spostarsi, pur nell'affinità con Masini, da una dimensione storico-filosofica a un ambito storico-letterario, come osserva C. Miglio, *op. cit.*, p. 85.

¹⁶ Oltre alla ripresa del testo di Baioni nella raccolta di scritti sparsi (Baioni, *Il sublime e il nulla*, cit.), va qui segnalata la sua traduzione in spagnolo, cfr. G. Baioni, *La poética de la estaticidad*, in «Planos en Descripción», 4 (1997). Desidero qui ringraziare sentitamente, per l'aiuto offertomi nel ricostruire la vicenda di questa traduzione, Gertraud Frey Baioni.

¹⁷ Id., *Il giovane Goethe*, Torino, Einaudi, 1996, p. 23.

¹⁸ Id., *Goethe. Classicismo e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1998³, pp. 71-74.

¹⁹ *Ibid.*, p. 85.

²⁰ Sul rapporto di Benn con tarda modernità e postmodernità si veda, in questo volume, il saggio di L. Zenobi.

²¹ Sulla polemica si veda qui il contributo di P. Quadrelli. L'introduzione di Baioni viene brevemente ricordata da Cases nel suo articolo del 1973.

²² Sono grato a P. Quadrelli e A. Valtolina per aver rimandato la mia attenzione sul rapporto di Pasolini con Benn, così come si manifesta sulla recensione alle *Poesie statiche* e, in modo forse ancor più significativo, in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*: in una sequenza del film – presente solo in alcune versioni – uno dei carnefici recita parte della lirica *Ach, das Erhabene (Ah, il sublime)*.

²³ P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, a cura di W. Siti - S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1767.

²⁴ *Ivi*.

²⁵ *Ibid.*, p. 1771.

²⁶ Una polemica, peraltro, non univoca, se è vero che le poesie di Benn gli appaiono «tutte bellissime, alcune stupende» (*ibid.*, p. 1768).

²⁷ Magris, *Ricordo di Giuliano Baioni*, cit., p. 20.

²⁸ *Ivi*; Carpi, *op. cit.*, pp. 16-17.

«IL RIGORE E LA MASCHERA.» GOTTFRIED BENN NEL
PENSIERO DI LUCIANO ZAGARI

Luca Zenobi

Spürten wir aber nicht immer wieder das Bedürfnis, dunklen Genuß und trübe Schmerzen des augenblicklichen beschränkten Lebens in die Sphäre des Imaginären zu projizieren, so würden wir einfach aufhören, Menschen zu sein. Das Imaginäre ist keinesfalls eine Luxusware [...]¹.

Postmoderno o tardo moderno? Sembrerebbe essere questa la disputa attorno alla quale nel 1997, anno in cui Luciano Zagari dà alle stampe il volume in cui raccoglie e ripensa i suoi studi benniani², si sviluppa il dibattito sull'eredità del poeta tedesco. Zagari definisce consapevolmente fin dal titolo Gottfried Benn come poeta, preferendo questa connotazione ai più generici autore o scrittore. Non perché il volume dei suoi studi si incentri principalmente sull'opera lirica benniana o perché Zagari ritenga questa parte dell'attività letteraria di Benn di qualità estetica superiore rispetto all'attività di saggista o di narratore. Il fatto è che il volume è appunto un libro sulla poesia intesa come confronto a viso aperto con la vita e con il mondo, il cui valore non si esaurisce sulle pagine stampate ma si riattiva di continuo – perlomeno nelle sue manifestazioni più riuscite – nel rapporto di scambio che si instaura con il lettore. Affermazione, questa, nella quale si potrebbe forse cogliere un qualche elemento di paradosso, se si pensa alla dimensione ermetica e per certi aspetti autoreferenziale della letteratura del massimo esponente della *innere Emigration*. Tuttavia questo è quanto traspare chiaramente dall'incontro di Zagari con Benn. Non avrebbe senso interrogarsi sul fenomeno letterario, se non ci ponessimo domande sul suo significato e sul valore di tale fenomeno per il lettore dell'oggi. È ovvio che in questa prospettiva la questione sulla post- o tarda modernità di Benn assume un peso diverso. Tanto più se si storicizza la discussione sul postmoderno. Al momento dell'uscita del volume di Zagari la categoria del postmoderno nel dibattito accademico e culturale italiano esercitava certamente una fascinazione così intensa da instillare il legittimo sospetto che il riferimento ad essa fosse dettato più dall'esigenza di

seguire una moda che non da una reale, effettiva affinità del pensiero benniano con la postmodernità. Luca Crescenzi, nella recensione al volume di Zagari uscita nel 1998, sostiene che la diffidenza di Zagari rispetto a queste interpretazioni postmoderniste della poesia benniana generi un «apparente circolo vizioso ermeneutico», in quanto collocare Benn, come fa Zagari, alla fine della modernità riconoscendogli le capacità di diagnosticare precocemente la fine di quest'ultima, significherebbe nell'ottica del recensore ascrivere Benn, pur senza volerlo, alla postmodernità³. Di più, aggiunge Crescenzi, è proprio la natura del nichilismo benniano, fondato sull'impossibilità di concepire se non come finzione una qualsiasi «possibilità di uscita dalla consunzione o corrosione di ciò che si presenta come moderno», a rendere Benn del tutto inquadrabile in quel panorama storico-culturale che Zagari invece rigetta. È poi lo stesso Crescenzi a riconoscere in questo che egli individua come circolo vizioso storico-filosofico un elemento di grande potenzialità ermeneutica, in quanto porta alla luce un nodo irrisolto della poetica benniana⁴. L'irritazione di Crescenzi rispetto a una certa refrattarietà di Zagari nei riguardi di modelli ermeneutici *à la page* in quegli anni è piuttosto rappresentativa e riguarda non solo la ricezione di Benn ma la situazione della germanistica italiana alla fine degli anni Novanta. Una fase che si potrebbe definire di passaggio di consegne, dato che i "maestri", che avevano segnato in maniera forte la scena culturale italiana, e non solo quella relativa alla letteratura tedesca, erano ormai tutti nella fase conclusiva della loro carriera accademica (Paolo Chiarini, Giuliano Baioni, Cesare Cases, Claudio Magris, per fare solo i nomi più importanti). Si era insomma alle soglie di una svolta generazionale in cui da un lato si avvertiva in modo impellente la necessità di misurarsi con strumenti "nuovi"⁵, facendo appello anche a un sano spirito di "rivolta contro i padri", dall'altro si era portati a guardare con maggiore cautela a ciò che, in molti casi, veniva esaltato come il grimaldello capace di aprire tutte le serrature. Sul fenomeno Benn dunque, e in particolare sulla lettura che di questo fenomeno ha dato uno dei suoi più acuti e più competenti interpreti (insieme a Ferruccio Masini⁶), si riverbera l'immagine di una situazione accademica, e più in genere culturale, di grande vivacità e fermento.

Converrà dunque ricostruire e analizzare alcuni elementi

chiave sui quali Zagari fonda la propria interpretazione per capire appieno la portata di questo sforzo ermeneutico e il suo significato in un ambito più complessivo di storia della ricezione e della cultura.

Difficile, sfogliando anche solo sommariamente la corposa bibliografia zagariana⁷, non cogliere la convergenza – *in primis* da un punto di vista puramente cronologico – dei percorsi di ricerca dello studioso romano, in cui i lavori su Goethe e quelli sul romanticismo si sovrappongono all'indagine su autori del primo Novecento. Un anno dopo la pubblicazione del volume qui citato all'inizio, Zagari dà alle stampe un saggio in cui, sulla base dell'analisi dei modi di produzione dell'immagine poetica in un mondo oramai secolarizzato, mette insieme quattro figure esemplari, ognuna delle quali, in modi diversi, si è confrontata con la fase conclusiva della modernità: «Schon die vier im Titel des vorliegenden Beitrags genannten Autoren bieten eine Vielfalt von Beispielen des untergründigen Weiterwirkens solcher metaphysischen Bezüge in einer säkularisierten Welt»⁸. Benn, e con lui Novalis, Heine e Brecht, sono, secondo Zagari, rappresentanti di una tendenza antropologica a concepire in coppie polarmente contrapposte il rapporto io-mondo; una visione in cui la produzione di immagini estetiche attraverso l'attività poetica, interpretata qui come reazione al processo di secolarizzazione o desacralizzazione, diventa il residuo di una religiosità o persino di una religione privata. In tale sistema la parola – sempre prodotto di un complesso e diversificato processo di proiezione di un'immagine – ovvero la prassi poetica si costituisce come supremo strumento di costruzione di universi o, per riprendere un neologismo zagariano, «multiversi»⁹ in grado di esercitare ancora potere di seduzione o persino di redenzione. Il saggio può essere senz'altro inteso come una sorta di bilancio delle riflessioni di Zagari sugli autori della *deutsche Moderne*, in cui ancora una volta emerge la volontà di portare alla luce le qualità peculiari di quegli autori che, se posti nel panorama postmoderno, rischierebbero di vedere sbiadita la complessità della loro riflessione sull'epoca in cui hanno operato. Per Zagari si tratta di autori che, pur lavorando con la piena coscienza di muoversi in un mondo che, in fasi e per ragioni diverse, è sull'orlo del crollo, e dunque utilizzando più o meno consapevolmente relitti e macerie della lingua poetica e del patrimonio culturale

del passato, sono animati, seppur in forme sempre più ermetiche e paradossali, da una idea di poesia e di letteratura che trova ancora una sua pienezza di senso nel porsi come «insegnamento» per una comunità di lettori, sia essa un popolo o l'umanità intera, sia essa una élite di prescelti. In questa prospettiva Zagari pone una netta cesura tra una «endgültig versiegelte Phase der *ästhetischen Moderne*»¹⁰ e quanto verrà dopo – e qui si può comprendere appieno la sua resistenza ad interpretazioni post-modernistiche dell'opera di Benn o anche di Brecht. Ciò non implica, si badi bene, alcun giudizio di valore nei confronti della postmodernità in genere, si tratta solo di rilevare l'inefficacia di uno strumento critico-teorico di interpretazione. Nel percorso delineato in questo saggio del 1998, che parte dal romanticismo per arrivare al tardo Brecht, Benn appare come l'artefice di una poesia in cui la desacralizzazione, lo svuotamento dei valori a cui lui stesso in prima persona ha contribuito con la sua attività letteraria, si risolve nel sovrano *understatement* del soffiatore di bolle, cui è sufficiente anche solo un battito di ciglia per chiudere la sua opera, non in un muto gesto autoreferenziale, bensì come esercizio di una raffinatissima forma di proselitismo¹¹.

Ma questo è già quasi il punto di arrivo, il bilancio si è detto, di un percorso ermeneutico che dura un ventennio e in cui la poesia di Benn, assieme a quella di Goethe e poi di Hölderlin, diventano la materia con cui Zagari modella la sua idea di poesia. Non intendo certo dire che egli adatti al suo concetto di poesia l'opera degli autori studiati stravolgendone il significato, piuttosto Zagari individua una linea carsica che attraversa la cultura occidentale, in cui l'immaginario poetico – l'insieme di figure archetipali sedimentate nel corso dei secoli, per offrirne soltanto una definizione sintetica e insufficiente ma utile allo scopo – è parte fondamentale della costruzione di una identità, certamente fluida ma con alcuni elementi di costruzione in qualche modo persistenti. È ancora un passaggio di uno studio su Goethe, in cui la figura e l'opera di Benn costituiscono però un termine di confronto costante e continuo, che può chiarire il pensiero di Zagari a questo riguardo¹². Considerato che il lettore moderno di fronte al messaggio poetico non immediatamente accessibile si configura come lettore alla seconda potenza, dovendosi barcamenare tra il desiderio/necessità di decifrare e la consapevolezza che soltanto come cifra – come geroglifico,

direbbero i romantici – quel messaggio può conservare la sua forza poetica, il compito dell'interprete si configura dunque secondo queste modalità:

Es geht nicht darum, die Maske herunterzureißen: dieser Leser in der 2. Potenz soll vielmehr in der Lage sein, den Weg nochmals zurückzulegen, der den Dichter zur «Vermummung» (übrigens ein Goethesches Wort [...]) des eigentlich Gemeinten führte. Bedeutung und Funktion der Vermummung zu ergründen, soll sich jeder hermeneutisch aktive Leser zum Ziel setzen: wieso der Text hermetisch verschlüsselt werden mußte, wie die Vermummung wirkt, aus der kein endgültiges Zurück mehr möglich ist, d. h. welche pastiche-artigen Effekte aus dieser willkürlich-notwendigen Vermischung heterogener Dimensionen hervorgehen¹³.

Al 1963 risale il primo incontro di Zagari con Benn, ed è un incontro che passa attraverso la traduzione, una modalità che verrà praticata in maniera costante nel corso degli anni successivi sia per l'opera lirica, seppur non in maniera sistematica ma legata soprattutto allo studio e all'interpretazione di alcune poesie, sia per la saggistica. La scelta, già in questa prima pubblicazione, cerca di dar conto delle diverse fasi della produzione benniana, grazie a un gruppo di quattordici saggi che vanno dai primi anni Venti fino ai primi anni Cinquanta (il volume si chiude con *Invecchiare: problema per artisti*). I *Saggi*¹⁴ tradotti da Zagari sono preceduti da una introduzione dello scrittore e critico Hans Egon Holthusen, figura di spicco della cultura tedesca nella Germania del dopoguerra con incarichi istituzionali in patria e negli Stati Uniti, dove dal 1968 al 1981 ebbe una cattedra alla Northwestern University. Nel 1953 la pubblicazione sulla rivista dell'Università di Harvard «Confluence» di un suo saggio sulla situazione culturale nella Germania del dopoguerra aveva provocato la risposta polemica, articolata in una lettera all'editore, dell'allora germanista presso il prestigioso ateneo statunitense Heinrich Schneider¹⁵. Quest'ultimo rimproverava a Holthusen in particolare l'idea che il nichilismo – filosofia fondante della poetica benniana e di altri autori – potesse essere considerato positivamente come elemento culturale di rinascita. Proprio il fatto che Holthusen – nazista mai pentito – ponesse un autore come Benn, così pesantemente compromesso con la dittatura hitleriana, a capo di un rinnovamento culturale, generò la risposta indi-

gnata del docente di Harvard. Holthusen ricorda l'episodio in termini aneddotici nell'introduzione ai saggi tradotti da Zagari, allo scopo di evidenziare il clima di sospetto che aleggiava negli USA intorno a figure come quelle di Benn e alla sua idea di arte, in un paese in cui dominava l'"idolo" di un'arte in qualche modo pedagogica o socialmente utile: «[...] una volta, per esempio in America, e precisamente nell'atrio della più celebre università di quel paese, alcune persone mi fecero un fervorino molto energico proprio a causa di Benn: quali conseguenze sociali dovranno mai avere, così mi si domandò, questo monologismo lirico, questo disprezzo della storicità, quest'empia metafisica della forma, per amor del cielo, quali conseguenze sociali dovrà avere tutto ciò!»¹⁶. Contrapponendosi radicalmente alla prospettiva ideologica americana Holthusen si imbarca in una esaltazione in toni eccessivamente enfatici, a tratti imbarazzanti, della poesia benniana: «Questo è lusso, questo è viziare nella maniera più lussuosa l'udito. Lusso della lettura, ebbrezza auditiva»¹⁷; o ancora: «Anche quella grandiosa esperienza dell'autunno e del tramonto, che in linguaggio filosofico si può chiamare 'nichilista', è una verità, un'atmosfera della verità [...]»¹⁸. Ne scaturisce dunque un'immagine del poeta tedesco e delle sue opere del tutto inappropriata, quale pensatore dialettico, teso alla ricerca della verità ultima della poesia e di una sintesi tra individuale e universale, insomma una specie di neoromantico alla Hermann Hesse. L'operazione editoriale di Garzanti si colloca in un contesto culturale abbastanza peculiare: se da un lato Cesare Cases già nel 1954 aveva classificato il critico tedesco tra i teorici del nichilismo che, insieme a personaggi del calibro di Jünger e Heidegger, si tenevano programmaticamente lontani da ogni impegno politico¹⁹ – cosa che per Cases implicava un giudizio di valore negativo sulla loro attività intellettuale –, dall'altro i lavori germanistici di Holthusen, soprattutto quelli sulla lirica, avevano trovato grande risonanza e ricezione nella germanistica italiana e contribuito in maniera decisiva a una certa interpretazione soprattutto della poesia ermetica, ad esempio di Paul Celan. Sebbene compromesso col nazismo ben più di quanto lo fosse stato Benn²⁰, da un punto di vista culturale, nell'Italia di quegli anni, egli era certamente considerato una voce autorevole, di primo piano nell'ambito dello studio della poesia tedesca del dopoguerra. Siamo in una fase in cui in Italia Benn

è conosciuto soprattutto come poeta nelle traduzioni di Leone Traverso risalenti al decennio precedente, mentre in Germania è proprio intorno agli anni Sessanta che la ricezione di Benn raggiunge il suo «Erster Höhepunkt»²¹. Garzanti offre un ampliamento delle prospettive benniane al lettore italiano, inserendolo – grazie all'introduzione di Holthusen – nella tradizione di una poesia “pura”, musicale, quasi eichendorffiana. Anche l'attività saggistica rientrerebbe in questo quadro. Zagari, in qualità di traduttore, è parte integrante di questa operazione culturale; considerati però gli sviluppi successivi della sua attività di critico non solo della poesia di Benn ma della poesia ermetica moderna in genere, si fatica a credere che potesse dividerne appieno l'impostazione.

I saggi saranno poi pubblicati nuovamente, stavolta da Adelphi, nel 1992. I testi sono corredati di una serie di note a commento redatte da Zagari, poste a fine del volume e significativamente intitolate *Curriculum di un saggista*²², dalle quali emerge un profilo ben diverso dell'arte benniana, l'immagine di un autore in costante mutamento, pronto, nel continuo confronto con se stesso, a sconfessare pure le proprie convinzioni – Zagari ad esempio definisce *Pallade* come «una palinodia antinazista di *Mondo dorico*»²³ –, che nei risultati migliori della propria prosa saggistica è capace di alternare e far convivere rigore formale, varietà pressoché infinita di stili (la maschera²⁴), autoironia e sovrano *understatement*. In ognuna delle note a corredo dei diversi saggi Zagari contestualizza le prose benniane facendo uso soprattutto dell'edizione critica di Gerhard Schuster, i cui primi volumi erano usciti nel 1986, e dei volumi pubblicati da Bruno Hillebrand tra il 1984 e il 1990, e segnala – aspetto questo decisivo per la saggistica dell'autore – le fonti utilizzate per costruire quei complessi meccanismi in cui l'arte del montaggio benniano si esplica²⁵. Nel volume adelphiano è già ben consolidata l'interpretazione di un autore fortemente legato alla logica del paradosso. La recensione di Anton Reininger²⁶, all'epoca senz'altro lo studioso più autorevole dell'opera benniana in Italia, è tutt'altro che entusiasta, per due ordini di ragioni: la selezione di saggi non illustrerebbe con la necessaria chiarezza che la scelta benniana di un «estetismo intransigente» non può essere altro che la risposta alla terribile delusione derivata dal suo unico tentativo, con esiti disastrosi, di avvicinarsi alla

politica: tutta l'attività successiva risulterebbe dunque una sorta di operazione di ripulitura della coscienza, priva però del necessario approfondimento «sulle cause del suo cedimento temporaneo al totalitarismo nel 1933». Benn dunque non andrebbe considerato un saggista dato che, questa la visione di Reininger, con saggio bisogna intendere una «riflessione critica libera da ogni vincolo di sistema e di ideologia su un argomento vissuto in prima persona». L'altra questione riguarda la politica editoriale di Adelphi, inadeguata sia per non aver segnalato le differenze decisive rispetto alla precedente edizione Garzanti del 1963, sia per non aver corredato il volume di un ulteriore saggio a cornice sì da collocare in modo adeguato questi testi di uno tra «i massimi lirici del Novecento» (non è un caso che il recensore elogi la lirica di Benn) ed evidenziare le ambiguità non solo dello stesso Benn ma «del mondo tedesco» in genere²⁷. A più di venti anni di distanza – ma forse anche allora – non è difficile constatare la parzialità della lettura di Reininger, sia per quanto riguarda la sua visione limitata del genere saggistico, sia per l'interpretazione complessiva del percorso umano e artistico di Benn.

Tra le due esperienze di traduzione dei saggi benniani si frappone nel percorso ermeneutico di Zagari la traduzione, per Einaudi, di due prose difficilmente definibili da un punto di vista del genere letterario. «*Il romanzo del fenotipo*» e «*Il tolemaico*» vengono pubblicati in un unico volume nel 1973. La traduzione è accompagnata da un saggio introduttivo²⁸, il primo della serie che Zagari dedicherà a Benn e che lo studioso porrà in appendice al libro monografico del 1997. Nell'*Introduzione* a quest'ultimo, in una breve postilla conclusiva, Zagari spiegando la disposizione non cronologica dei saggi nelle due sezioni del volume, motiva questa scelta facendo riferimento a una «prospettiva critica di fondo riconoscibile [...] già nel primo di essi»²⁹. In effetti nello scritto del 1973 sono già rintracciabili *in nuce* gli elementi decisivi della lettura complessiva dell'opera benniana da parte di Zagari. La compresenza di elementi contrapposti, che in Benn convivono e si sovrappongono senza mai cercare una sintesi definitiva, ma, proliferando, generano ulteriori ramificazioni in una scrittura che si disperde in un gioco caleidoscopico di prospettive, viene individuata come elemento costitutivo della scrittura di Benn. Il principio fondante dello stile benniano, la «manipolazione 'cosmetica' dei frammenti del reale e la loro

‘nietzscheana’ pluralizzazione»³⁰, in una struttura narrativa in cui la storia è stata ridotta a «repertorio di motivi ornamentali», si sintetizza nell’immagine dell’«artista-giocoliere»³¹, in evidente netta contrapposizione con la canonizzazione benniana costruita sulla definizione di «sacerdote dell’Assoluto»³². Siamo nel 1973, epoca, è banale ricordarlo, di forti contrapposizioni ideologiche. Una lettura come quella di Zagari di un autore di cui nel frattempo erano assai ben note le problematiche vicende politiche legate a una certa fase della sua esistenza, non poteva, in quel contesto storico, non generare polemiche. Il dibattito che ne scaturì, e a cui Zagari evitò di prendere parte in prima persona, viene appena ricordato in una brevissima nota del suo volume del 1997. In essa l’autore, a più di dieci anni di distanza, pur ribadendo l’esclusiva natura letteraria delle proprie affermazioni, riconosce che «le prese di distanza ideologiche» presenti in quel saggio «ne dovevano favorire una lettura riduttiva», sia da parte di chi lo contestava, sia da parte di chi invece lo aveva difeso³³. L’interesse dello studioso era, già all’epoca, legato all’indagine dell’ermetismo moderno e della poetica moderna del *pastiche*. La polemica appare ovviamente, al lettore odierno, di natura capziosa. Zagari nella contestualizzazione della propria lettura – già negli anni Settanta il legame dei testi poetici con l’oggi è per Zagari una questione ermeneutica irrinunciabile – esprime chiaramente che la visione più articolata della poetica benniana, favorita da una maggiore consapevolezza e distanza del lettore di quell’epoca, non deve perdere nulla «della sua chiarezza di implicazioni ideologiche»³⁴. La ricezione tedesca di Benn era nel pieno di quello che Peter Uwe Hohendahl ha definito uno «Jahrzehnt des Vergessens»³⁵, un’epoca in cui sulla scia dei movimenti studenteschi del Sessantotto si costruisce una contrapposizione polare in cui Benn è agli antipodi dell’idolatrato Brecht, e considerato per il suo coinvolgimento con il nazismo autore da rimuovere dal panorama culturale tedesco. In Italia, in cui pure l’intelligenza e l’acume delle monografie di Ferruccio Masini avrebbero dovuto favorire una ricezione meno partigiana dei testi benniani, come accennato lo scritto di Zagari dà vita invece ad atteggiamenti contrapposti e, in maniera diversa, unilaterali, che schiacciano la poesia dell’autore tedesco in visioni ideologiche. Certo, in esse si può indubbiamente cogliere il valore di una testimonianza storica di un determinato

contesto storico-culturale e delle sue spinte vettoriali, dall'altro però esse offrono una immagine monodimensionale e inefficace dell'autore e del suo pensiero. Che cosa preserva Zagari da un tale rischio? Cosa gli permette di porre in questo primo saggio del 1973 le fondamenta di un edificio a cui nel corso degli anni aggiungerà diversi piani poggiati sulla solidità di questa gettata iniziale che sarà il centro attorno al quale la ricezione italiana di Benn dopo Masini si svilupperà in modo attendibile e vivace? Di certo il carattere e la natura umana di Zagari, poco incline a concepire i fenomeni storici e culturali sulla base di definizioni nette e apodittiche, hanno contribuito a far sì che «nell'approccio a un autore complesso e ambivalente come Gottfried Benn» egli non rischiasse di incorrere in semplificazioni e interpretazioni unilaterali fondate su pregiudizi ideologici. Ma vi è qualcosa in più, che si può chiarire e forse spiegare ricorrendo agli studi relativi all'altra grande passione su cui Zagari ha esercitato il suo spirito ermeneutico. Già nel 1965, un anno prima dell'inizio della sua carriera accademica e ben otto anni prima della pubblicazione del volume adelfiano, in un volume di studi dedicati alla letteratura tedesca dell'Ottocento, Zagari dedica un saggio alla *Novelle (Novella)* di Goethe³⁶. Anche in questo caso, nell'intento di confutare una lettura corrente che si fermava in qualche modo alla superficie del variegato e oscuro racconto goethiano – un vero e proprio *Rätsel* già per i contemporanei di Goethe –, Zagari ne propone un'interpretazione in cui «la poesia di cartapesta»³⁷ dell'opera goethiana e il suo ostentato ricorso al *kitsch*, la sua costruzione basata su un sovraccarico di addendi che la porta ad avvicinarsi pericolosamente al vuoto tanto è consapevolmente fondata su elementi di sfacciata natura decorativa, vengono individuati come possibilità di una nuova maniera di fare poesia³⁸. Anche in questo caso siamo alle soglie di una ermeneutica che, nel corso degli anni successivi e attraverso un confronto serrato e metodico con la poesia goethiana, porterà Zagari a intravedere nei procedimenti ermetici, nelle costruzioni sempre più prospettiche scaturite da diffrazioni e rifrazioni di costituenti archetipici dell'immaginario poetico, gli ingredienti costitutivi di una poesia a confronto con una modernità quasi già in crisi: *Der erste der Modernen, der letzte der Vormodernen* – così Zagari definisce Goethe nel sottotitolo di un suo saggio uscito nel 1991³⁹. Questo modo di avvicinarsi ai testi poetici spe-

rimentato con il tardo Goethe e poi portato avanti anche nell'analisi dei saggi di Benn tradotti la prima volta nel 1963, molto più problematici da un punto di vista ideologico, garantisce a Zagari un approccio ermeneutico teso a sviscerare il movente più profondo del fare poesia. Egli è interessato certo a indagare il significato e il valore dei testi per il proprio momento storico, ma non come documenti che fungano da conferma della propria visione del mondo o della poesia, bensì come espressione di una complessa e irrinunciabile tendenza antropologica a riattivare un patrimonio di immagini che non possono essere ridotte a una visione univoca, definitiva e soprattutto pacificante. Cito ancora dal saggio goethiano del 1991 per rendere ulteriormente chiaro questo principio ermeneutico di fondo, che vale senza dubbio anche per l'insieme dell'interpretazione benniana:

Viele moderne Gedichte sind nur noch Splitter von Bild, von Aussage, ja von Sprache, als solche konzipiert, als solche wirksam geworden. Viele von Goethes frühen Gedichten [...] können auf uns gerade aus dem Bewußtsein ihrer historischen Andersartigkeit heraus um so anregender und – im besten Sinn des Wortes – um so provokativer wirken, je mehr es uns gelingt, der Versuchung einer wilden Aktualisierung oder aber einer nur musealen Betrachtung zu widerstehen⁴⁰.

Un principio di fondo che, tuttavia, non si concretizza poi in una visione unitaria o unitaristica dell'opera benniana, di cui Zagari individua caratteri e peculiarità in diverse fasi, almeno tre, della sua vicenda artistica ed esistenziale. Della cosiddetta fase giovanile di Benn, Zagari identifica alcuni elementi di interesse ermeneutico e di grande attrattiva se osservati anche alla luce degli sviluppi successivi, nel saggio/satira/pamphlet dedicato all'io moderno⁴¹. La «polverosa insolenza» e la «smussata asprezza»⁴² che le invettive benniane assumono agli occhi del lettore di fine anni Novanta hanno evidentemente uno scarso valore letterario mentre l'aspetto paradossalmente produttivo di un testo da cui Benn «fa scaturire dalle volute della pagina, con inattesa violenza ideologica ed espressiva, il mito della creatività dell'io»⁴³ è di certo un elemento innovativo della scrittura benniana su cui vale la pena indagare per comprenderne a fondo i modi e il valore estetico. La parola in cui questa creatività si concretizza è, già in questa fase, non creazione originale bensì

costruzione fondata su citazioni, variazioni e *cliché*; l'autoreferenzialità di questo processo creativo è altro carattere decisivo della poetica di Benn fin dagli anni Venti, così come la coincidenza del trionfo di questa *Ekthese* individuale con un suo ritorno, un suo sprofondare nella dimensione magmatica e indistinta del pre-individuale. La seconda fase, che Zagari inizia a indagare già nel finale del saggio sull'io moderno, è quella che trova la sua massima espressione nella poesia del 1933, *Wo keine Träne fällt* (*Dove non scende lacrima*), alla cui interpretazione lo studioso aveva dedicato un saggio nel 1990⁴⁴. La lirica segna la fine della poetica "regressiva" benniana. Attraverso lo studio comparativo con gli abbozzi del testo e con altri testi coevi, Zagari ricava una interpretazione radicalmente opposta a quella corrente, individuando nel quadro finale – lo sguardo malinconico del genio düreriano sul campo di spighe – non la perfezione della forma assoluta incarnata dalla spiga, bensì l'immagine di un'era post-umana che affiora passivamente da chi ha compiuto «il viaggio attraverso l'annichilazione dell'umano»⁴⁵. È questa la cifra poetica di quello che Zagari definisce il «terzo Benn» (evidentemente quella del saggio sull'io moderno è considerata già una seconda fase, successiva al Benn espressionista): una poetica in cui l'io, ridotto a emblema, ad allegoria suprema (l'io «più alto di cui disponga la tradizione figurativa tedesca»⁴⁶), riesce ancora a lasciar affiorare tra le pieghe di una suprema auto-stilizzazione l'immagine della già avvenuta scomparsa dell'umanità. Lo sguardo sulla fine dell'uomo è pur sempre uno sguardo umano, l'immagine dell'era post-umana è sempre immagine poetica. Nella complessa struttura dell'interpretazione di Zagari traspare con grande evidenza l'idea di una poesia come resistenza estrema e radicale, seppur nella forma sovrana della contemplazione atarassica, come confronto di suprema consapevolezza con il nulla. Quasi che la stessa idea del nulla sia inconcepibile senza quel complesso di immagini destinate esse stesse, inevitabilmente, a nullificarsi. E d'altro canto è solo da questo cumulo di relitti che si può rimettere insieme *la* forma. È in questo che probabilmente Zagari tenta di andare oltre il mito del nichilismo masiniano, costruendo la sua interpretazione sul paradosso in cui il nichilista Benn, il distruttore Benn riesce, per una insopprimibile necessità, a far balenare l'abbacinante bellezza di ciò che, nella sua estrema fragilità, è il costituente primo della nostra essenza.

Se per Masini è il mito del nichilismo a essere la cifra fondamentale della poetica benniana, si potrebbe dire che per Zagari è il paradosso del nichilismo a configurarsi come elemento strutturale del pensiero di Benn. «Nonostante tutto, una poesia» scrive Zagari, citando lo stesso poeta, nel saggio dedicato al *pastiche* nella produzione del tardo Benn⁴⁷, quello che predilige. Torna alla mente un altro testo radicalmente nichilista su cui pure Zagari aveva lavorato a più riprese. La fiaba narrata dalla nonna nel *Woyzeck* di Büchner, anch'essa citazione da un patrimonio recuperato dai fratelli Grimm, nella sua radicale estraneità al *plot* drammatico e nella enfaticizzazione del tono popolare e infantile, è anch'essa un esercizio di suprema «codificazione verbale del vuoto»⁴⁸.

Questo mosaico compatto e dai confini «netti»⁴⁹ ma estremamente variegato al suo interno si arricchisce ulteriormente di nuove tessere nell'ultimo scritto di Zagari dedicato a Benn⁵⁰. Pur restando legato alla prospettiva del paradosso quale elemento basilare della poetica benniana⁵¹, Zagari riesce a individuare in quattro liriche del tardissimo Benn un elemento di estremo mutamento in cui è addirittura la posizione dominante dell'io quale generatore di immagini e di poesia a essere messa radicalmente in discussione. Organizzato come un'analisi testuale comparata delle liriche *In einer Nacht* (*In una notte*), *Menschen getroffen* (*Gente incontrata*), «*Abschluß*» («*Accordi*»), *Das sind doch Menschen* (*Anche questi sono uomini*), il saggio di Zagari rintraccia nei testi poetici un percorso in cui l'io scopre qualcosa che rovescia tutta la sua saggezza nichilistica, lo avvicina agli altri modificando inevitabilmente la sua posizione di unico protagonista e in maniera altrettanto radicale la sua funzione assiologica centrale⁵². Tutto ciò, va specificato, è articolato in una prospettiva che riguarda quasi esclusivamente l'orizzonte figurativo. Che sia la paradossale rivalutazione «della incoercibile mediocrità di ciò che si muove alla superficie dell'esistenza» o «la scoperta che l'universalmente umano non è esclusiva del saggio nichilista»⁵³, è evidente in questo tardissimo Benn che la cifra del paradosso si costituisce in una nuova prospettiva: l'apertura all'alterità, che significa inevitabilmente un ridimensionamento dell'io, non si sottrae neppure essa alla logica del paradosso dal momento che è sempre l'io, seppur in una posizione più defilata, a dare alla presenza di un'alterità, altrimenti marginale e insigni-

ficante, la dignità di «evento scenico» unitario e dunque meritevole di essere registrato. È proprio su questa idea della ricerca ossessiva di un «centro generatore dell'immagine»⁵⁴ che Zagari ribadisce ancora una volta la collocazione di Benn ai margini di una poesia di gusto pienamente postmoderno.

Sulla stessa linea di radicale contrapposizione a quelle che Zagari ritiene semplificazioni attualizzanti in direzione postmoderna è pure l'interpretazione che lo studioso offre del percorso benniano di Ferruccio Masini, fondato su un «nucleo irriducibile di tragicità»⁵⁵, scaturito proprio dalla conquista di una forma che è puro *Schein* e che in questa sua articolazione di pura superficie diventa specchio di un processo di annichilimento specificamente moderno⁵⁶.

Un'avventura: questo termine, in un'epoca in cui gli studi umanistici paiono essere sempre più schiacciati da una pretesa di scientificità quasi positivista che li liberi da un supposto complesso di inferiorità nei riguardi delle cosiddette scienze dure, può apparire oggi del tutto fuori luogo. Per Zagari è un termine chiave nel definire la poetica benniana (e forse anche la sua attività ermeneutica)⁵⁷:

Benn si è sempre lanciato alla conquista di nuove (e alla riconquista di antiche) provincie non diversamente da un imperatore della tardissima romanità che si fosse gettato in nuove imprese senza chiedersi se esistesse poi davvero ancora un impero cui anettere i frutti delle conquiste eventualmente realizzate. Il senso dell'avventura, comunque da portare avanti con il rigore e l'impegno più alti, sta tutto nella consapevolezza di rappresentare ancora e pur sempre un impero, anche se forse di consistenza ormai solo spettrale, anche se la vera meta dell'impresa si dovesse rivelare la definitiva scoperta che l'impero non esiste più⁵⁸.

Un termine a cui Zagari non rinuncia nemmeno nell'ultimo dei suoi sforzi interpretativi, nell'impresa di trovare il bandolo della matassa di un confronto, anche in questo caso più che ventennale, con la poesia hölderliniana: «A questa costituzione della poesia come fondazione e come ermeneutica virtuale si contrappone (o si associa) la poesia come avvenimento, anzi come avventura (potenzialmente sempre tragica)»⁵⁹.

Bibliografia

Annuario dei docenti di letteratura e di lingua tedesca nelle università italiane, in «Studi Germanici», 1-3 (2003), reperibile online al link: http://www.associazioneitalianagermanistica.it/annuari/annuario_2003.pdf [15/09/2017].

Benn G., *Saggi*, Milano, Garzanti, 1963.

Id., *«Il romanzo del fenotipo» e «Il tolemaico»*, Torino, Einaudi, 1973.

Id., *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Milano, Adelphi, 1992.

Cases C., *I teorici del nichilismo*, in «Il Contemporaneo», I, n. 35 (27 novembre 1954), p. 5.

Crescenzi L., recensione a L. Zagari, *Gottfried Benn, un poeta della tarda modernità*, in «Osservatorio della germanistica», 2/3 (1998), pp. 19-22, reperibile al link:

<http://www.germanistica.net/wp-content/uploads/2011/05/Osservatorio-02-03.pdf> [15/09/2017].

Hanna Ch. M. - Reents F. (a cura di), *Benn Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2016.

Hohendahl P. U., *Zwischen Moderne und Postmoderne. Gottfried Benns Aktualität*, in «Studi Germanici», 23 (1985), pp. 47-63.

Holthusen H. E., *The Zero Point: The Literary and Cultural Situation of Postwar Germany*, in «Confluence», 2/3 (1953), pp. 25-41.

Id., *Introduzione*, in G. Benn, *Saggi*, Milano, Garzanti, 1963, pp. 5-19.

Reininger A., *Potere, parola, politica*, in «L'indice dei libri del mese», 4 (1993), p. 10.

Sampaolo G., *Il paradosso dell'immagine. A proposito di Luciano Zagari lettore di Goethe*, in «Cultura tedesca», 37 (luglio-dicembre 2009), pp. 143-159. Reperibile su «Bollettino dell'Associazione italiana di germanistica», II (2009), al link:

http://www.associazioneitalianagermanistica.it/rivista_aig/baig2/Sampaolo%20pro%20Zagari.pdf [15/09/2017].

Valtolina A., *Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn*, Macerata, Quodlibet, 2016.

Zagari L., *Sovramondo melodrammatico e pericolo estetizzante nell'ultimo Goethe. A proposito della «Novelle»*, in Id., *Studi di letteratura tedesca dell'Ottocento*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, pp. 81-119.

Id., *«Zu entschiedenerem Auffluge die Fittiche versuchen»*. *Hermetik und Pastiche in Goethes «West-Östlichem Divan»*, in W. Wittkowski (a cura di), *Goethe im Kontext*, Tübingen, Niemeyer, 1984, pp. 359-377.

Id., *Parole. Disgregazione e codificazione verbale del vuoto*, in *Studia Büchneriana*, a cura di F. Cercignani, Milano, Cisalpino, 1990, pp. 157-180, reperibile al link:

http://users.unimi.it/germscand/fc_buech.pdf [15/09/2017].

Id., *Der Lyriker Goethe. Der erste der Modernen, der letzte der Vormodernen*, in «Goethe-Jahrbuch», 108 (1991), pp. 117-127.

Id., *Gottfried Benn, un poeta della tarda modernità*, Pisa, ETS, 1997.

Id., *L'ultimo paradosso poetico di Gottfried Benn*, in G. Cermelli (a cura di), *Contraddizioni del moderno nella letteratura tedesca da Goethe al Novecento. Per Ida Cappelli Porena*, Pisa, Ets, 2001, pp. 95-109.

Id., *Sistemi dell'immaginario nell'età di Goethe*, Pisa, ETS, 2004.

Id., *Hölderlin e il mito della modernità*, in «Bollettino dell'Associazione italiana di germanistica», II (2009), pp. 3-8, reperibile al link:

http://www.associazioneitalianagermanistica.it/rivista_aig/baig2/Zagari%20postumo.pdf [15/09/2017].

Note

¹ «Ma se non continuassimo ad avvertire assiduamente la necessità di proiettare nella sfera dell'immaginario l'oscuro piacere e le tristi affezioni della vita confinata nell'attimo, smetteremmo allora semplicemente di essere uomini. La dimensione dell'immaginario non è in nessun caso una merce di lusso [...]»; qui e altrove, quando non diversamente indicato, la traduzione è nostra, NdA, L. Zagari, *Der Lyriker Goethe. Der erste der Modernen, der letzte der Vormodernen*, in «Goethe-Jahrbuch», 108 (1991), pp. 117-127, qui p. 126 sg.

² Id., *Gottfried Benn, un poeta della tarda modernità*, Pisa, ETS, 1997.

³ L. Crescenzi, recensione a L. Zagari, *Gottfried Benn, un poeta della tarda modernità*, in «Osservatorio della germanistica», 2/3 (1998), pp. 19-22, qui p. 22.

⁴ Ivi.

⁵ Nel 1997 in realtà la discussione sul postmoderno è già in una fase di sintesi e di bilanci. Proprio nello stesso anno in cui Zagari pubblica il volume su Benn, Remo Ceserani dà alle stampe *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; già più di un decennio prima, nel 1983, Umberto Eco aveva pubblicato alcune *Postille* al suo romanzo di maggior successo, *Il nome della rosa*; nella sezione che porta il titolo *Il postmoderno, l'ironia, il piacevole*, il postmoderno è definito «una categoria spirituale, o meglio un *Kunstwollen* [...]» (U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984, p. 528).

⁶ Sulla interpretazione benniana di Masini, cfr. il saggio di Elena Agazzi in questo volume. Per quanto riguarda il panorama critico italiano con cui Zagari si è confrontato direttamente nel corso della sua pluriennale attività ermeneutica del pensiero di Benn vanno senz'altro ricordati il volume di A. Reiniger, «*Die Leere und das gezeichnete Ich*». *Gottfried Benns Lyrik*, Firenze, Le Lettere, 1989, più volte citato nei saggi di Zagari; i lavori di A. M. Carpi, tra cui l'edizione italiana di *Flutto ebbro*, Parma, Guanda, 1989, e di M. Fancelli, *Das späte Ich*, in *Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn*, a cura di H. Steinhagen, Stuttgart, Reclam, 1997, pp. 67-72; la cura e la traduzione dell'edizione italiana del ciclo di Rönne, Gottfried Benn, *Cervelli*, Milano, Adelphi, 1986; infine l'edizione curata e tradotta da Giuliano Baioni nel 1972 degli *Statische Gedichte* (cfr. il saggio

di Marco Rispoli in questo volume).

⁷ Una bibliografia completa dei lavori di Luciano Zagari al momento non esiste; l'edizione dell'*Annuario dei docenti di letteratura e di lingua tedesca nelle università italiane* del 2003 contiene quanto scritto da Zagari fino a quell'anno, il numero successivo è uscito nel 2009, un anno dopo la morte dello studioso (cfr. «Studi Germanici», 1-3 [2003], pp. 501-507, reperibile online al link: http://www.associazioneitaliana-germanistica.it/annuari/annuario_2003.pdf).

⁸ «Già i 4 autori nominati nel titolo di questo contributo offrono una varietà di esempi del costante, sotterraneo operare di tali riferimenti metafisici in un mondo secolarizzato». L. Zagari, *Säkularisation und Privatreligion. Novalis, Heine, Benn, Brecht*, in *Ästhetische Moderne in Europa*, a cura di S. Vietta - D. Kemper, München, Fink, 1998, pp. 475-508, ripubblicato successivamente in Id., *Sistemi dell'immaginario nell'età di Goethe*, ETS, Pisa, 2004, pp. 93-128, qui p. 98.

⁹ Zagari utilizza il termine per distinguere due piani di rappresentazione nel teatro di Brecht: da un lato l'universo unico e tendente ineluttabilmente alla pienezza di senso e alla totalità dell'utopia, della *Freundlichkeit*; dall'altro quella dimensione frammentaria e resistente a qualsiasi forma, a qualsiasi scintilla di umanità che Brecht con un certo compiacimento mostra sulla scena e che nelle sue camaleontiche, instabili, molteplici manifestazioni si costituisce come variante moderna della forma teatrale aperta, la quale, a sua volta, finisce per non porsi più come fondamento utopico dell'universo, porta bensì in primo piano, paradossalmente, la durezza, la mancanza di senso, la totale impermeabilità del multiverso. Mentre il moderno, in particolare la fase conclusiva della modernità, vive dell'attrito che si genera da questo paradosso, la postmodernità, agli occhi di Zagari, è caratterizzata da un accesso meno problematico al suo multiverso, costituito in questo contesto da «weitläufigen, hell erleuchteten Säle» («estese sale illuminate a giorno», *ibid.*, p. 128).

¹⁰ «una fase definitivamente sigillata dell'estetica della modernità», *ivi*.

¹¹ Cfr. L. Zagari, *La maschera del vecchio mistagogo*, in Id., *Gottfried Benn*, cit., pp. 17-24, pubblicato in versione tedesca come quinto paragrafo del saggio *Säkularisation und Privatreligion*, cit., pp. 108-115.

¹² L. Zagari, «Zu unterschiedenerem Aufzuge die Fittiche versuchen». *Hermetik und Pastiche in Goethes «West-Östlichem Divan»*, in *Goethe im Kontext*, a cura di W. Wittkowski, Tübingen, Niemeyer, 1984, pp. 359-377.

¹³ «Non si tratta di strappar via la maschera: questo lettore alla seconda potenza dev'essere invece in grado di ripercorrere la via che aveva condotto il poeta al 'camuffamento' (tra l'altro un'espressione goethiana [...]) di ciò che realmente intendeva. Individuare il significato e la funzione del camuffamento, questo dovrebbe essere il fine di ogni lettore ermeneuticamente attivo: per quale ragione il testo ha dovuto essere cifrato ermeticamente, come opera il camuffamento da cui non

è più possibile tornare indietro, ovvero quali effetti di *pastiche* scaturiscono da questa fusione al contempo arbitraria e necessaria di tali dimensioni eterogenee», *ibid.*, p. 360.

¹⁴ G. Benn, *Saggi*, Milano, Garzanti, 1963.

¹⁵ H. E. Holthusen, *The Zero Point: The Literary and Cultural Situation of Postwar Germany*, in «Confluence», 2/3 (1953), pp. 25-41. La lettera all'editore di H. Schneider fu pubblicata nel fascicolo successivo della rivista («Confluence», 2/4, pp. 135 sgg.).

¹⁶ Id., *Introduzione*, in Benn, *Saggi*, cit., pp. 5-19, qui p. 6.

¹⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹ Cfr. C. Cases, *I teorici del nichilismo*, «Il Contemporaneo», I, n. 35 (27 novembre 1954), p. 5.

²⁰ Entrato nel 1933 nelle SS e nel 1937 nel partito nazionalsocialista, Holthusen aveva servito l'esercito tedesco dal '39 al '44. Nel 1960, in qualità di direttore della sezione letteraria della Akademie der Künste di Berlino, avrebbe dovuto conferire il Fontane-Preis alla poetessa Mascha Kaléko, emigrata durante la guerra. Quest'ultima si rifiutò di ricevere il premio dalle mani di Holthusen, visto il suo passato politico. La cosa ebbe conseguenze soltanto per Maléko la quale, non solo non fu più insignita del prestigioso premio, ma pagò il suo gesto con un isolamento dalla scena culturale tedesca che durò sino alla sua morte.

²¹ «primo culmine» (cfr. N. J. Schmidt, *Rezeption im deutschen Sprachraum*, in *Benn Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Ch. M. Hanna - F. Reents, Stuttgart, Metzler, 2016, p. 391).

²² G. Benn, *Lo smalto sul nulla*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 359-391. La scelta di saggi rispetto all'edizione del 1963, che ne conteneva quattordici, è notevolmente ampliata, sia per gli scritti della fase giovanile (Zagari traduce qui l'importantissimo saggio *L'io moderno*) sia per quelli più tardi. Zagari inoltre rivede e corregge minuziosamente le sue traduzioni precedenti. I saggi *Deve la poesia migliorare la vita?* e quelli raccolti sotto il titolo di *Marginalia* sono tradotti da Giancarlo Russo, mentre *Discorso per Stefan George* e *Discorso per Else Lasker-Schüler* da Gilberto Forti.

²³ *Ibid.*, p. 376.

²⁴ Anche in questo, tenute ferme le debite differenze, si può rilevare una consonanza nell'interpretazione che Zagari offre dei due grandi autori della letteratura tedesca che, assieme a Hölderlin, hanno costituito il costante oggetto dei suoi studi: «Goethe ist der erste moderne europäische Dichter, bei dem der Stil wirklich Maske ist» («Goethe è il primo poeta europeo moderno in cui lo stile è effettivamente maschera»), cfr. Zagari, «*Zu entschiedenerem Auffluge*», cit., p. 377.

²⁵ Proprio per marcare la sua distanza dalla precedente raccolta Einaudi e, assai probabilmente, anche dalla politica editoriale e più in genere culturale di Roberto Calasso e di Adelphi, Zagari dichiara in una breve nota: «Il curatore delle presenti note è lieto di dichiarare il proprio debito di riconoscenza nei confronti dei due curatori, e in particolare

di Gerhard Schuster, che nell'apparato della *Stuttgarter Ausgabe* ha raccolto una ricchissima documentazione cui nell'edizione italiana si è fatto sistematicamente ricorso» (L. Zagari, *Curriculum di un saggista*, in Benn, *Lo smalto sul nulla*, cit., pp. 359-391, qui p. 360).

²⁶ A. Reininger, *Potere, parola, politica*, in «L'indice dei libri del mese», 4 (1993), p. 10.

²⁷ Ivi.

²⁸ L. Zagari, *La «silhouette del dio dell'ora»*, in G. Benn, «*Romanzo del fenotipo*» e «*Il tolemaico*», Torino, Einaudi, 1973, pp. 131-148, successivamente in Id., *Gottfried Benn*, cit., pp. 91-107.

²⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁰ Zagari, *La «silhouette...»*, cit., p. 101.

³¹ *Ibid.*, p. 105.

³² Cfr. il saggio di M. Pirro in questo volume.

³³ Zagari, *Gottfried Benn*, cit., p. 59, nota 5. Sulla polemica tra Cesare Cases e Roberto Calasso si veda il saggio di P. Quadrelli nel presente volume.

³⁴ Zagari, *Gottfried Benn*, cit., pp.106 sgg.

³⁵ «il decennio dell'oblio», P. U. Hohendahl, *Zwischen Moderne und Postmoderne. Gottfried Benns Aktualität*, in «*Studi Germanici*», 23 (1985), pp. 47-63, qui p. 48.

³⁶ L. Zagari, *Sovramondo melodrammatico e pericolo estetizzante nell'ultimo Goethe. A proposito della «Novelle»*, in Id., *Studi di letteratura tedesca dell'Ottocento*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, pp. 81-119.

³⁷ *Ibid.*, p. 93.

³⁸ Su questi aspetti, e in generale sulla interpretazione di Goethe da parte di Zagari, si veda il bellissimo saggio di G. Sampaolo, *Il paradosso dell'immagine. A proposito di Luciano Zagari lettore di Goethe*, in «*Cultura tedesca*», 37 (luglio-dicembre 2009), pp. 143-159. Reperibile anche in «*Bollettino dell'Associazione italiana di germanistica*», II (2009), al link: http://www.associazioneitalianagermanistica.it/rivista_aig/baig2/Sampaolo%20pro%20Zagari.pdf

³⁹ «Il primo dei moderni, l'ultimo dei premoderni», Zagari, *Der Lyriker Goethe*, cit.

⁴⁰ «Diverse poesie moderne sono soltanto schegge di immagine, di messaggi, di linguaggio, concepite come tali e come tali divenute efficaci. Molte delle prime poesie di Goethe [...] possono esercitare su di noi, proprio a partire dalla consapevolezza del loro essere storicamente diverse, uno stimolo tanto maggiore e una provocazione – nel senso migliore del termine – tanto più grande, quanto più riusciamo a resistere alla tentazione di una selvaggia attualizzazione o di una contemplazione museale», *ibid.*, pp. 118 sgg.

⁴¹ L. Zagari, *L'io moderno. Un saggio di Gottfried Benn*, pubblicato per la prima volta nel 1995 su «*AION – Sezione Germanistica*» e due anni dopo in Id., *Gottfried Benn*, cit., pp. 25-43.

⁴² *Ibid.*, p. 36.

⁴³ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁴ L. Zagari, *Gottfried Benn – «Wo keine Träne fällt»*, in *Poesia tedesca del Novecento*, a cura di A. Chiarloni - U. Isselstein, Torino, Einaudi, 1990, pp. 175-187, e poi in Id., *Gottfried Benn*, cit., pp. 45-55.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁶ Zagari, *L'io moderno*, cit., p. 41.

⁴⁷ Id., *Tre liriche del tardo Benn. Pastiche e recupero dell'immaginario*, in *Lettere rubate. Studi sul pastiche letterario*, a cura di F. Ferrara - L. Koch - E. Melillo Reali - L. Zagari, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1983, pp. 419-465, successivamente in Id., *Gottfried Benn*, cit., pp. 57-87.

⁴⁸ L. Zagari, *Parole. Disgregazione e codificazione verbale del vuoto*, in *Studia Büchneriana*, a cura di F. Cercignani, Milano, Cisalpino, 1990, pp. 157-180, reperibile al link: http://users.unimi.it/germscand/fc_buech.pdf

⁴⁹ Di una «immagine dai contorni persino troppo netti» parla Crescenzi nella sua recensione, definendo così gli esiti dell'indagine di Zagari e il suo confronto con la critica coeva, salvo poi, come detto in precedenza, considerare positivamente in prospettiva il bilancio dell'indagine di Zagari (cfr. Crescenzi, *op. cit.*, p. 21).

⁵⁰ L. Zagari, *L'ultimo paradosso poetico di Gottfried Benn*, in *Contraddizioni del moderno nella letteratura tedesca da Goethe al Novecento. Per Ida Cappelli Porena*, a cura di G. Cermelli, Pisa, Ets, 2001, pp. 95-109.

⁵¹ Nelle prime pagine del suo studio Zagari illustra in maniera efficacemente sintetica come il principio del paradosso – ovvero il disvelamento, la decostruzione e il rovesciamento/relativizzazione dell'abusato universo della *doxa* – si costituisca quale base delle diverse fasi poetiche benniane, dall'epoca espressionista fino alle ultimissime produzioni. «Comune a tutto Benn è un gusto del ribaltamento paradossale che si perpetua anche quando il poeta si allontana dalle iniziali fasi più legate alla lezione di Nietzsche e all'esperienza espressionistica dell'esplosione che fa saltare la corteccia solo in apparenza compatta dell'esperienza fenomenica» (*ibid.*, p. 95).

⁵² *Ibid.*, p. 98.

⁵³ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁵ L. Zagari, *Ferruccio Masini e Gottfried Benn: un itinerario sperimentale*, in «Iride», 6 (1991), pp. 109-123, successivamente in Id., *Gottfried Benn*, cit., pp. 115-131, qui p. 131.

⁵⁶ Sul legame tra forma e tragico, cfr. il recente volume di A. Valtolina, *Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn*, Macerata, Quodlibet, 2016.

⁵⁷ G. Sampaolo nel suo *Il paradosso dell'immagine*, a proposito del Goethe di Zagari scrive: «[...] per Luciano Zagari ciò che va sotto il nome di Goethe è essenzialmente un insieme di opere poetiche nelle quali si dispiega in modo incomparabilmente ricco e differenziato un fenomeno generale che si auspica appartenga in misura maggiore o minore al vissuto di ciascuno, vale a dire l'essenziale esperienza della vitalità delle immagini (intendendo con ciò le immagini artistiche),

vitalità che si manifesta sempre come deformazione, latente o palese, e che coinvolge e mobilita bisogni antropologici fondamentali di rappresentazione e significazione del vivere del singolo come della collettività». (Sampaolo, *op. cit.*, p. 143 sg.).

⁵⁸ Zagari, *Gottfried Benn*, cit., p. 13.

⁵⁹ Così negli ultimi appunti decodificati e trascritti da Enrico de Angelis, successivamente pubblicati sul «Bollettino dell'Associazione italiana di germanistica», II (2009), con il titolo *Hölderlin e il mito della modernità*, p. 5, reperibile al link: http://www.associazioneitalianagermanistica.it/rivista_aig/baig2/Zagari%20postumo.pdf

IL "DEMONISMO DELLA FORMA" E IL "TRASCENDIMENTO NEL NULLA". MASINI LEGGE GOTTFRIED BENN

Elena Agazzi

Per una breve premessa

In un volumetto della collana Laterza «Filosofi» è stata pubblicata nel 1992 una monografia di Federico Vercellone dedicata al *Nichilismo*, che ancora oggi si raccomanda per sintesi e per chiarezza. Questo testo è guidato dal filo rosso di una lettura non solo estetica, ma anche filosofico-morale e critico-letteraria attraverso il pensiero occidentale, dalla *Romantik* fino alle avanguardie della prima metà del Novecento. L'attenzione dell'autore si sofferma, ad un certo punto, sul rapporto tra Nietzsche e Benn, esplicitandone gli aspetti salienti ed enucleando la differenza di prospettive tra il filosofo e il poeta:

Identificandosi [...] con il materialismo positivistico (Darwin è uno degli obiettivi polemici di Benn), il nichilismo tende a cancellare le differenze, a produrre un paesaggio in cui il senso e la coerenza della forma sono venuti meno. Per invertire questo movimento è necessario andare «verso l'uomo superiore». Ma per farlo bisogna andare anche oltre Nietzsche, che pure costituisce il grande punto di riferimento [...]. Egli è rimasto irretito nelle maglie dell'Ottocento positivista, e ciò inficia la sua visione dell'uomo superiore, ancora biologicamente concepita, alla quale Benn contrappone l'enfasi sulla forma, sulla costruzione, su uno spirito «sovraordinato alla vita». Ed è comunque l'elemento costruttivo a venire in primo piano, e a proporsi come l'autentico elemento antimetafisico; in questo modo la tragicità dell'esperienza nichilistica si pone, per così dire, essa stessa sul piatto della bilancia, e le energie disgregatrici vengono veicolate verso il loro opposto, verso l'edificazione della forma¹.

Ferruccio Masini (1928-1988), germanista e filosofo, oltre che critico letterario e attento interprete della poesia spagnola e della drammaturgia europea, si è occupato in modo particolarmente appassionato di avanguardie del primo Novecento. Ha investito molta parte del suo potenziale critico nel tentativo di sciogliere alcuni nodi gordiani dell'intreccio intellettuale che lega il filosofo dello *Zarathustra* con il maestro della *traszdendierende*

Sprengkraft della forma poetica, Gottfried Benn². Scorrendo la lista delle numerose opere che Masini ha lasciato in eredità dopo la sua prematura scomparsa³, si ricordano in questo ambito il suo *Gottfried Benn e il mito del nichilismo* (1968), *Astrazione e violenza: Gottfried Benn e l'espressionismo* (1978), oltre che le due curatele di liriche benniane, comprensive della traduzione italiana, *Après lude* (1963, seguita da una ristampa nel 1966 presso un altro editore, con modifiche nella prefazione) e *Morgue* (1971). Altri studi miscellanei includono articoli dedicati a Benn, come ad esempio *Itinerario sperimentale nella letteratura tedesca* (1970), *Lo sguardo della Medusa. Prospettive critiche sul Novecento tedesco* (1977) e gli *Schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento* (1981). Si tratta, perciò, di una cospicua mole di materiale da gestire su un problema insidiosamente "mobile". Se è vero, infatti, che Benn mostra nel proprio percorso poetico il passaggio da un'auto-interpretazione estetico-esistenziale, dominata dalla tendenza regressiva, a una ascetica, che si esprime in una malinconica sublimazione del nichilismo, anche Nietzsche è passato attraverso dubbi e ripensamenti a proposito della relazione tra arte e nichilismo⁴, radicalizzandola nell'ebbrezza della dissoluzione e coltivando il progetto, poi abbandonato, di scrivere una grande opera sistematica sulla *volontà di potenza*⁵.

L'andamento ellittico delle argomentazioni critiche e delle analisi del rapporto Benn-Nietzsche che consolidano nel tempo la familiarizzazione di Masini con il tema del nichilismo, come ha notato Luciano Zagari in un prezioso saggio dal titolo *Ferruccio Masini e Gottfried Benn. Un itinerario sperimentale*⁶, fanno apparire le dieci opere "benniane" del germanista come «capitoli sempre nuovi di un unico saggio monotematico *in progress*, le cui stratificazioni, però, come gli anelli nella polpa dell'albero, rivelano le evoluzioni e gli arricchimenti in un'intera vita»⁷.

La posta in gioco del lavoro di scavo su un terreno "sismico" come quello indicato risulta, comunque, chiara. In primo luogo, Masini ha sentito l'urgenza di mostrare, grazie allo scandaglio della produzione poetica e saggistica di Benn tra la prima fase – che coincide con l'adesione all'espressionismo degli anni Dieci e Venti – e la fase successiva alla fugace fascinazione per il nazionalsocialismo, in che modo lo scrittore abbia gestito artisticamente il risultato del crollo dei valori, espressi dalla

cultura decadente di una borghesia in bancarotta ideologica fin dalla fine del XIX secolo, ma ha contemporaneamente indagato il rapporto instaurato da Benn con i concetti di “uomo” e di “natura” nel primo scorcio del Novecento; in secondo luogo, si è occupato di interpretare il portato e gli effetti della *Artistik* benniana, che assume diverse coloriture nell’arco di tempo che va dall’uscita della prima raccolta di poesie, intitolata *Morgue* (1912), alla pubblicazione di *Aprèslude*, che precede di un anno la morte di Benn.

La costellazione critica intorno ad Aprèslude.

Non può che incuriosire il fatto – sembra tutto meno che un caso –, che Masini abbia curato prima quest’ultima in traduzione italiana per i tipi di Scheiwiller nel 1963 e poi per Einaudi nel 1966, e solo successivamente *Morgue*, sempre per Einaudi, nel 1971⁸. In questa parabola critico-ermeneutica è deposto il senso di un lavoro a ritroso che si modella sul rifiuto enunciato da Benn nei confronti dell’attitudine generalmente invalsa di contemplare l’opera di un artista come un *work in progress* lineare, che si estende dagli esordi ancora incerti a un punto di massima *Entfaltung* delle sue capacità creative. Così si legge, infatti, in *Altern als Problem für Künstler (Invecchiare: problema per artisti)* del 1954, che sprigiona a ogni passo l’essenza caustica del sarcasmo di Benn:

In der Literatur ist ja das Wort spät ein ungemein beliebtes Modewort: Der späte Rilke, der späte Hofmannstahl, der späte Eliot, der späte Gide, das sind ja die Aufsätze, die man jetzt immerzu liest. Ich spreche vom Buch eines namhaften Literaturhistorikers, der sich mit dem späten Rilke beschäftigt. In dem Buch finden sich ausgezeichnete und tiefsinnige Bemerkungen, aber die Tendenz ist deutlich folgende: Phase 1) Stadium der Versuche, der Bemühungen, der Ansätze und dann kam Stadium 2) das «ganze Sein» und die «eigentliche Form». Erst in Phase 2) ist Rilke das geworden, «was er anfangs zu sein meinte, aber nicht war». Also: Das Eigentliche – aber was ist das? Mir steckt hinter diesem Eigentlich zuviel Eschatologie, zuviel Ideologie, zuviel altmodischer Entwicklungsgedanke. Unser Literaturhistoriker will Rilke einem Idealzustand zustreben sehen, seinem, des Autors Idealzustand [...]».

Après-lude viene, perciò, associato nella prefazione alla raccolta, che Masini intitola *La "nuova Tebaide" di Gottfried Benn*, con questa conferenza, che Benn aveva tenuto l'8 marzo del 1954 presso l'Accademia delle Belle Arti di Monaco. Si tratta di un bilancio in cui l'autore tedesco ragiona sul rapporto tra il magistero del genio artistico e la parallela durata della vita biologica di individui "eccezionali", che hanno costruito la storia della cultura dell'Occidente dal Rinascimento alla modernità. Con un tono disincantato, passa in rassegna le voci della critica che si sono succedute nel tempo e che hanno "inchiodato" gli artisti alla responsabilità di mantenere inalterato lo standard del successo, fissando come parametro il momento del massimo fulgore della loro attività. Sul "prima" e sul "dopo" di questa *acme* sono cadute come una scure – nel succedersi delle epoche – le implacabili diagnosi di "fasi immature" o di "parabole discendenti" della creatività dei grandi interpreti dell'arte, indagati in una prospettiva critica di tipo escatologico. Benn usa, dunque, questi riferimenti come un punto di partenza rispetto al quale collocarsi sulla scena culturale in qualità di interprete credibile ed apprezzabile del suo tempo. Come artista, Benn si riferisce a se stesso in terza persona, definendosi «l'autore»; come commentatore dedito a statistiche e a bilanci, scrive invece in prima persona, evidenziando il paradosso in cui incorrono i «giudicanti», tentando di vivisezionare l'attività artistica secondo questi principi. Si tratta di un vizio tutto tedesco, dice, che è nato in seno all'idealismo.

Il prontuario dell'artista maturo a cui Benn pensa di poter fare riferimento è rappresentato da alcuni capisaldi:

a) l'espressione è ciò che l'artista cerca in tutta la sua vita (331);

b) l'artista non deve cedere alla tentazione di partecipare all'«olimpiade tutta bio-negativa» nella quale ha gareggiato per quattro secoli l'uomo post-antico (324);

c) «la durezza è il dono più grande dell'artista, [intesa come] durezza contro se stessi e contro la propria opera» (333);

d) «quando qualche cosa è finita, deve essere perfetta» (ivi);

e) anche se nulla resta identico a se stesso e le grandi regole mutano, l'artista può contare su un ordine al quale ancorarsi (335).

Masini coglie allora il rapporto poroso tra queste riflessioni e il distillato poetico di *Après-lude*, mostrando come la vecchiaia

non abbia comunque scalfito in Benn la voglia di polemizzare contro lo *Zeitgeist* «nel suo sfondo liberale-borghese e democratico-collettivista»¹⁰:

Questa forma di anacoresi interiore, di mistica senza Dio (Flaubert, Mallarmé, Valéry) è la professione di fede dell'ultimo Benn, che intravede nella religione dell'arte l'estrema fuga dalla realtà e quindi l'autosuperamento stesso del nichilismo¹¹.

L'argomentazione fortemente oppositiva di Benn favorisce, secondo Masini, il rigoroso delinearci di quella figura dell'asceta o dell'anacoreta che il poeta ben interpreta quando prende le distanze dai «funzionari dell'arte» (325) che si sono asserviti alle necessità contingenti. Nota come già in *Problematik des Dichterischen* (*Problemativa della poesia*, 1930) Benn si fosse scagliato contro le categorizzazioni applicate alla produzione artistica (30)¹², contro l'idea del poeta quale «interprete del suo tempo» (33), contro lo scrittore «utile con la sua plausibilità per tutti» (35), contro le «cause prime e i fini ultimi» del pensiero positivista (36).

Masini si concentra poi sul complesso rapporto di Benn con il tema dell'interiorità, giacché la concettualizzazione della relazione tra io esteriore e io interiore si collega alla definizione di cosa siano l'io moderno e l'io lirico, come sia da intendersi la costruzione della personalità e come si possano collegare nichilismo e soggettività. Gran parte dell'argomentazione di *Invecchiare: problema per artisti* ruota intorno all'indignazione dei suoi detrattori, provocata da una frase contenuta nel *Konversationsstück* del 1948, *Drei alte Männer* (*Tre vecchi*), che una delle tre figure pronuncia nel corso del dialogo:

Sich irren und doch seinem Inneren weiter Glauben schenken müssen, das ist der Mensch und jenseits von Sieg und Niederlage beginnt sein Ruhm¹³.

Benn si schermisce, nella sua *Rede* di Monaco, di fronte al fraintendimento causato da questa riflessione, che riteneva essere, dal suo punto di vista, una «specie di elegia antropologica, una melanconia cifrata» (313) e che è stata, invece, intesa come un «assegno in bianco per ogni delitto politico» (ivi). L'amarezza verso i pregiudizi nei confronti della carica distruttiva di una

formula esistenziale che coltiva il proprio potenziale ideologico nella *Zersetzung* (scomposizione) del modello naturalista e della forma classica, affiora periodicamente nella biografia di Benn e non lo abbandona neppure nelle ultime ore, sebbene il poeta continui a demistificare i valori del germanesimo, opponendovi la tragicità di una costruzione poetica impermeabile alla lusinga decadentista e reazionaria. La condizione dell'uomo moderno, di quello che ha dichiaratamente superato ogni forma di nevrosi piccolo-borghese, che ha fronteggiato tutte le fasi di spersonalizzazione e di perdita dell'Io, che si è ridotto a essere un insieme di sintomi e che ha perseverato in un atteggiamento freddo e scettico verso la vita, è ben caratterizzata in *Tre vecchi* da una delle voci in scena:

Ein moderner Mann denkt überhaupt nicht nihilistisch, er bringt Ordnung in seine Gedanken und schafft sich eine Grundlage für seine Existenz. Diese Grundlage beruht für uns Heutige auf Resignation, aber Resignation ist kein Pessimismus, sie führt ihre Perspektiven bis an den Rand des Dunkels, aber sie bewahrt Haltung vor diesem Dunkel¹⁴.

Come si traduce, dunque, questa compostezza in struttura formale poetica? Il dotto *excursus* di Masini presenta il portato ideologico di *Aprèslude* come incardinato – così dice – nel «rapido sfiorire insensato» della vita (XI). Il germanista indica suggestivamente come orizzonte figurale e simbolico di questa *Stimmung* la costellazione funebre del mondo etrusco, in cui le Lase (le divinità femminili alate, dotate di corone e di specchi) e Charun (lo psicopompo che brandisce un martello e come Caronte veglia sul passaggio degli uomini dal mondo dei vivi a quello dei morti) fanno percepire la loro presenza nello struggente clima del congedo espresso dal ciclo poetico. L'analisi della metrica di *Aprèslude* si codifica in questa *Stimmung*, informando la struttura delle composizioni e conferendo vigore plastico al commento, che attraversa la «nudità epigrafica» e «le brusche rotture delle tetrapodie e pentapodie giambiche», «l'ansia pietrificata» di parole come *still*, *schweigen*, *schweigt e starrt*, *verstarrt*, che compongono un unico blocco semantico, l'«intima unità affidata alle sequenze musicali» e «il moto concentrico delle immagini» che deriva dalla «netta delimitazione strofica» (XII).

Masini è stato un regista di fantasmagorie mitologiche, il suggeritore di atmosfere antiche calate spesso in analisi critico-dialettiche, improntate alla cultura marxista degli anni Sessanta e Settanta, in cui il *leitmotiv* è rappresentato dalla denuncia della dissoluzione dell'identità umana a partire dalla sua alienazione e reificazione nel mondo capitalista. Raffinato cesellatore di interpretazioni semantiche e semiotiche di forte valenza evocativa, architetto di costruzioni concettuali di vertiginosa audacia, Masini trova nella poesia dell'ultimo Benn *l'habitat* ideale per mettersi funambolicamente alla prova con lo stile e le tecniche, con i concetti e con le strutture, con le *Denkfiguren* e i motivi del ciclo poetico:

La tecnica del *montage* è frequente in *Aprèslude*: essa rappresenta un amalgama di elementi linguistici e semantici eterogenei, costruiti secondo una logica «astratta» che è reale e magica insieme, «totemica», una logica delle antinomie e delle dissonanze che perpetua nella forma, nella *Antisynthetik*, nel «Verharren vor den Unvereinbaren» la riduzione fenomenologica dell'io alla coscienza dei propri *Ich-Bestände*. In *Aprèslude* l'inserto giornalistico, la nomenclatura biologico-medica, la *Slang-Masche* si accoppia all'allucinazione mitopoietica, all'alchimia lirico-fantastica [...] Il mondo empirico è ridotto a *panopticum* e la sua ricostruzione tende a sostituire all'unità di una vita vivente, ormai dissolta da un moto centrifugo nichilista, una nuova unità artificiale-prismatica o spesso soltanto il suo *cliché* manieristico-decadente (XIII).

Il chiaro profilo tracciato per questa modalità compositiva trae naturalmente spunto dalla dettagliata lettura delle opere, ma anche dei carteggi degli autori, lasciando trasparire la *Haltung* dell'artista di fronte alla storia e di fronte agli stimoli esterni provenienti dalla sperimentazione delle avanguardie. Ecco, infatti, baluginare tra le righe, nella particolare coloritura del termine *panopticum*, successivamente accompagnato dal riferimento alla «nuova unità artificiale-prismatica» del Benn dell'ultimo periodo, la voce stessa dell'autore, che scriveva alla figlia il 24 agosto 1949:

man muß das Leben und seine Erscheinungen zerspalten, zersplittern, aufleuchten lassen, ein *Prismatiker* sein, wie ich in meinen letzten Büchern sage, nicht es kausalanalytisch auffassen und darstellen, sondern ziellos, sinnlos, bruchstückartig, vorübergehend empfinden und ausdrücken, dann wird die Darstellung tief und spielerisch, erregend und zukunftsfähig. Nur der Augenblick

gilt, nur die Stimmung zählt, nur die Impression hat recht, nur das Tragische hat Dauer¹⁵.

Nella prefazione ad *Après-lude*, Masini esaurisce il commento alla raccolta delle poesie, aggiungendovi solo una successiva nota bio-bliografica ed evitando di investire sulle note ai testi come risorsa esplicativa, diversamente da come fanno, invece, Giuliano Baioni per l'edizione Einaudi degli *Statische Gedichte* (*Poesie statiche*, 1972) e Anna Maria Carpi nell'edizione italiana di *Fragmente und Destillationen* (*Frammenti e distillazioni*, 2004). Masini discute qui la svolta che si è attuata nel rapporto di Benn con l'idea nietzscheana di arte quale estrema attività metafisica e come "stimulans" della vita; infatti, come spiega il germanista, per Benn la redenzione operata dall'arte è possibile solo nel «cielo vuoto dell'essere» (XVI), in cui tuttavia il soggetto estetico rimane preservato dalla dissoluzione. Masini si riferisce poi a *Probleme der Lyrik* (*Problemi della lirica*, 1951), ma anche a *Nietzsche nach fünfzig Jahren* (*Nietzsche cinquant'anni dopo*, 1950), che definiscono la costellazione della *Phase II* della sua attività poetica, incardinata nella *Montagetchnik* e nella *Antisynthetik*¹⁶. Benn esprime chiaramente il significato della sua *Artistik* e, definendo l'io lirico come «un io frammentario, un io a inferriata» che carpisce istanti di realtà nel mondo esterno, traduce questi in espressioni collegate per mezzo di principi associativi e concentrando nei sostantivi le potenzialità espressive. Importante, per il poeta, è scardinare i nessi causa-effetto che legano le cose, per abbandonarsi all'eccitazione della forma.

Molto più ampiamente, nel contesto di una monografia dedicata da Masini interamente a *Gottfried Benn e il mito del nichilismo*, il germanista spiega nel 1968 che Benn «pone nel *Nonsense* e nell'assurdo le basi del mondo dell'espressione» (*Ausdruckswelt*), ma che si distanzia poi da Nietzsche, giacché

la sinistra conclusione della diagnosi nietzscheana del nichilismo diventa in Benn non già la "crisi" e lo "Scheidepunkt" di una decisione che leghi il presente all'avvenire, ma la fredda e rassegnata constatazione di uno squallido "Wert-Vakuum" nel quale la stessa problematica del nichilismo sembra aver smarrito la sua interna tensione dialettica ed essere naufragata nella gelida tautologia della nuda formulazione tematica espressa dal filosofo dello *Zarathustra*: «Was bedeutet Nihilismus? Daß die obersten Werte sich entwerten. Es fehlt das Ziel. Es fehlt die Antwort auf

das «Wozu?» [Che cosa significa nichilismo? *Che i sommi valori perdono valore. Manca lo scopo. Manca la risposta alla domanda «a che scopo?»*]¹⁷.

Dunque, la dimensione dell’anacoreta in cui si riconosce l’autore di *Aprèslude* è quella di un artista che rimugina i suoi versi nel *vacuum* della realtà estetico-nichilista della modernità, che si immerge nel *Lotosland* «in cui nulla accade e tutto è immoto»¹⁸.

Nel commento ad *Aprèslude*, l’attenzione si concentra, tra l’altro, sul “congedo” espresso dalla prima quartina della poesia che chiude il ciclo e che ispira il titolo della raccolta lirica, ma che d’altronde permea l’insieme dell’opera:

Tauchen mußt du können, mußt du lernen
einmal ist es Glück und einmal Schmach,
gib nicht auf, du darfst dich nicht entfernen,
wenn der Stunde es an Licht gebracht¹⁹.

Si ricorda la voce del vecchio che nel *Konversationsstück* del 1948 affermava che «la rassegnazione non è pessimismo», così che – come osserva Masini – il nulla diviene «la cifra onnicomprensiva di una tristezza che finanche si meraviglia di come possano esistere sulla terra, negli uomini, la gentilezza e il bene», riferendosi in particolare a *Menschen getroffen* (*Gente incontrata*), in cui, nell’ultima strofa, affiora lo stupore per note di dolcezza e di bontà colte durante alcuni incontri casuali (X).

La parola rappresenta sempre il *trait d’union* tra il nulla e l’espressione, ancorandosi al proprio bisogno di inverarsi in forma artistica e resistendo ai mutamenti di una vita che scorre, mentre l’uomo medio cerca, bramoso di concretezza, di trattenerne inutilmente un lembo. Così suonano le ultime due strofe di *Gedicht* (*Poesia*), il primo testo del ciclo:

Du weißt, du kannst nicht alles fassen,
umgrenze es, den grünen Zaun,
um dies und das, du bleibst gelassen,
doch auch gebannt im Mißvertraun.

So Tag und Nacht bist du am Zuge,
auch sonntags meißelst du dich ein
und klopfst das Silber in die Fuge,
dann läßt du es – es ist: das Sein²⁰.

Questa *Tristesse*, che si declina variamente in *Après-lude*, rappresenta la cifra di un sicuro commiato «dagli effimeri trionfi della storia e – smarcandosi dalla linea di un *Kulturpessimismus* che da Nietzsche giunge fino alle *Lebensphilosophien* e a Spengler – celebra incessantemente il suo divorzio da quell'orgia di civilizzazione e di progresso in cui l'interiorità umana trova la sua *Angststätte*» (VI-VII).

La rivoluzione « per l'elementare » e il buddhismo estetico.

Luciano Zagari ha osservato come la diagnosi di Masini abbia colto che il rapporto di Benn rispetto al nichilismo è stato, come già detto, oggetto di ripensamenti e di contraddizioni, ma anche di fraintendimenti da parte della critica, soprattutto nella forbice tra una interpretazione “decadente” della posizione del poeta nei confronti della storia moderna e una connotata da quel “cinismo” che prendeva spunto dalla sua idea di *Kaltstellung* della materia. L'algido sguardo sulla realtà si esplicita nel *Roman des Phänotyp* (*Romanzo del fenotipo*, redatto tra il 1945 e il 1948) e nel *Ptolemäer* (*Il tolemaico*), ma trova già i suoi presupposti nella poesia del primo periodo.

Si pensa perciò di individuare nel passaggio tra il primo capitolo della monografia di Masini del 1978, *Astrazione e violenza. Gottfried Benn e l'espressionismo* e il secondo, che tratta *La parabola nichilista di Gottfried Benn*, una sorta di zattera critica su cui trovare rifugio per far fronte ad alcuni dubbi concettuali che possono sorgere quando si confrontano, secondo varie angolazioni, le posizioni di Benn nei confronti del nichilismo. Nel primo capitolo di *Astrazione e violenza*, intitolato *L'espressionismo: una rivoluzione «per l'elementare»*, Masini dipana la matassa della dura contrapposizione del Benn del periodo espressionista rispetto all'idea di *homo faber*, che la società occidentale del XX secolo fa propria, riponendo una cieca fiducia nella *ratio* tecnico-scientifica (*Ithaca*, 1914); afferra poi l'altro capo del filo, calandosi nel tempo in cui Benn perviene alla liberazione totale dall'idea di possesso delle cose²¹, in quanto prodotto dell'umano progresso, e alla scelta dichiarata di volersi collocare in una posizione marginale, periferica, alimentante «un poetico oblio che ha reciso il nodo della causalità»²². In questa ultima fase non

è certo ricusata da Benn la “gelida” *“noluntas”* esistenziale²³ che aveva avuto ampie possibilità di dispiegarsi nella fase espressionista, come si vedrà analizzando *Morgue* attraverso lo sguardo di Masini. Anzi: grazie alla soluzione scelta dall'autore di mettere in scena in modo “prismatico” i vari ruoli dell'io moderno con Rönne, Pameelen e con il coro di voci che si levano a commentare la condizione umana, come ad esempio quella dei “tre vecchi”, con la scomposizione dell'esistente viene accertata una «dittatura di un nulla» che pretende di trovare una forma assoluta in cui esprimersi. Un passo di Masini, che si può ritenere un punto di approdo sicuro dopo una lunga ricerca critico-ermeneutica in un contesto non privo di trappole concettuali, aggancia già in questa fase una trasfigurazione dell'“aristocratico” Benn in un «Benn della meditazione orientale», non cinico, ma piuttosto stoico, ispirato a un misticismo estetico «di tipo buddhista»²⁴:

Nel buddhismo estetico di una siffatta concezione è facile intravedere un tratto schopenhaueriano proprio per il presupposto metafisico-nullista che ne è alla base: d'altro canto, questa composizione fittizia di universalità, necessità e libertà rinvia ad una restaurazione neoromantica in cui lo iato tra spirito e realtà persiste in maniera quanto mai perentoria [...]. L'arte, dunque, si costruisce come trascendenza, come mondo della forma, cioè dell'assolutamente libera produzione, invenzione, figurazione espressiva: è quindi quel genere di narcosi superiore che sostituisce la fuga nei conforti religiosi nell'al di là, la soluzione aristocratica di un pessimismo in un mondo radicalmente secolarizzato, la “religione senza Dio” dell'intellettuale borghese che arresta il suo nichilismo alla soglia di quel «sentimento della forma» in cui la scissione della «doppia vita» trova la sua consacrazione ultima²⁵.

Quindi, la restaurazione neoromantica non è sintomo di decadenza, così come nel misticismo estetico di Benn non può essere inclusa né la prospettiva di un'azione attivistico militante – infatti, quasi immediato è il suo allontanamento dal gesto imperialistico che si accompagna alla Seconda Guerra Mondiale, – né la dimensione irrazionalista dal potenziale distruttivo. Si profila dunque chiaramente lo scarto tra la visione catastrofica della realtà, in cui il nichilismo attivo di Nietzsche con le sue esasperazioni sfocia in una fase dionisiaca, e la visione di Benn, che invece contrappone alla «volontà del nulla» un «non volere».

Pertanto Masini può, nel commento ad *Aprèslude*, insistere sull'«immobilità acrona e parmenidea della sfera dell'essere» che si oppone al *Werden* vitalistico²⁶.

La poesia del ciclo *Aprèslude*, terza nella raccolta, si intitola *Aber du -? (Ma tu?)* e rappresenta l'«eterno ritorno» del sempre uguale in cui l'interrogativo rivolto a un ideale interlocutore, che può essere inteso come il poeta stesso, demarca la sua distanza priva di affanno da quanto accade e il suo stato di spettatore di questo *Werden*, che è lontano da una promessa di cambiamento:

Alles setzt sich fort, dreht von der alten
einer neuen Position sich zu,
alles bleibt in seinem Grundverhalten –
aber du-²⁷.

Tutto quanto è stato detto finora potrebbe indurre a pensare, d'altra parte, che alla presa di distanza dalle cose esterne, dal mondo che muta, dal progresso, si accompagni per Benn un completo superamento del rapporto con l'espressionismo, che aveva caratterizzato la sua prima fase poetica, e una passiva accettazione del caos. Masini smentisce in *Astrazione e violenza* questa ipotesi, chiamando in causa il rilievo fatto da Paolo Chiarini circa la natura bifronte di questo movimento d'avanguardia. Esso sarebbe costituito da due momenti: «quello caotico-primordiale e quello geometrico-astratto»²⁸. Benn avrebbe accentuato la propria interpretazione poetica del secondo momento, operando una sorta di rivoluzione personale contro i condizionamenti della società capitalistica e tecnocratica, rinunciando a qualsiasi forma di «possessione»²⁹. Partendo dalle suggestioni del saggio di Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (*Astrazione e immedesimazione*, 1902) che, come dice, ebbe grande influenza sull'avanguardia espressionista, Masini vi associa la formula del chimico e scrittore Paul Hatvani (1892-1975), che aveva definito l'espressionismo una «rivoluzione per l'elementare». Se questo «elementare» è il nucleo dell'astrazione, «viene distaccato dall'arbitrio dell'organico» per rispondere ad una necessità normativa che è espressa dall'istinto artistico, allorché esso non guarda più alla sfera organica delle forme naturali per imitarle, ma pensa, per così dire, eideticamente, costruendo un mondo non-oggettivo, anorganico, di figure e d'essenze»³⁰.

A queste riflessioni, che si estendono a un orizzonte più com-

plesso di quello di cui si può dar conto qui, segue in *Astrazione e violenza* una riedizione della prefazione al ciclo delle liriche di *Morgue*, accompagnate da altre poesie, che Masini aveva pubblicato nel 1971, intitolandola «*Alle scogliere del nulla*» e che ora varia solo per il titolo, il quale si trasforma in *I geroglifici neri di «Morgue»*; invariato resta, poi, questo secondo titolo, nella raccolta di saggi del 1981, *Gli schiavi di Efesto*.

Il terrorismo del "giovane Benn": «Morgue e altre poesie»

Tra il 1963, anno di uscita della edizione italiana di *Après lude* curata da Masini, e il 1971, quando viene pubblicata *Morgue*, trascorrono otto anni in cui il germanista è attivissimo su vari fronti come critico letterario (dedica una monografia a Federico Garcia Lorca nel 1966 e una raccolta di saggi a Jean Paul e a Nietzsche nel 1967, ma si occupa di molti altri autori, scrivendo articoli e recensioni); coltiva come sempre l'attività di poeta e di traduttore. Partecipa anche all'edizione Colli-Montinari delle opere complete di Nietzsche, traducendo *Frammenti postumi 1879-1881* e *Aurora* (1964), *La gaia scienza* (1965), *Al di là del bene e del male* e *Genealogia della morale* (1968), *Il caso Wagner, Crepuscolo degli idoli, L'Anticristo, Nietzsche contra Wagner e La filosofia nell'età tragica dei greci* (1970).

Nei primi anni Settanta, il commento a *Morgue* può giovare degli argomenti discussi nel secondo capitolo della monografia del 1968, *Gottfried Benn e il mito del nichilismo*, che Masini intitola *Estasi del nulla e demonismo della forma*. Qui Masini spiega come il disprezzo del dottor Benn per i valori etico-morali borghesi sia il riflesso di un già avvenuto distacco da ogni forma di ricerca di «redenzione dall'assurdo dell'esistenza», alla quale si erano dedicati Schopenhauer e Nietzsche. *Morgue*, che Benn inquadra nella prima parte della sua autobiografia *Doppelleben (Doppia vita)*, ovvero in *Lebensweg eines Intellektualisten (Curriculum di un intellettuale, 1934)* come un ciclo originario di sei poesie sorte dal nulla, si rapporta con i miseri resti organici di un'umanità privata dello spirito vitale, che ora viene esposta allo sguardo come uno squallido aggregato materico. Masini mette dunque in atto il suo strumentario interpretativo non tanto forzando una diagnosi epocale basata

sugli stilemi formali dell'espressionismo, e non tanto cercando di evidenziare il problema del senso e della sua perdita alla svolta del nuovo secolo alla luce del macabro scenario di *Morgue*, ma mostrando di volersi liberare dalla «definitoria fissità del concetto come fondamento del discorso per restituire al linguaggio [...] la sua potenza iconoplastica [...]»³¹.

Leggere *Morgue* tenendo presente il successivo, più ampio *excursus* sul pensiero di Benn dagli esordi agli esiti dell'ultimo periodo, come si trova in *Gli schiavi di Efesto* nell'articolo *Il nichilismo "estatico" di Gottfried Benn*, è utile a territorializzare la posizione del poeta considerando che l'attenzione di Masini è rivolta al giudizio di Lukács³² sul danno prodotto dalle *Lebensphilosophien* antirazionaliste a cavallo tra la fine del XIX e il XX secolo. Si può tuttavia notare, nella prefazione alla raccolta di poesie, che Masini ha nel frattempo stemperato la condanna espressa a proposito dell'anti-umanesimo di Benn – che si coglieva nel commento all'edizione del 1966 di *Après lude* – e ha scagionato il poeta dall'ipotesi che possa aver contribuito in modo attivo all'irrazionalismo politico del nazionalsocialismo. La tesi che Masini va configurando a partire dai primi anni Settanta è dunque che la partecipazione di Benn alla carica distruttiva della cultura che sorgeva dalle ceneri della *Zivilisation* e che lo avrebbe potuto condurre ad abbracciare l'ordine nuovo, passando dalle suggestioni dell'espressionismo, lo spinse a un passo dal baratro, senza però farlo cadere nella trappola dell'ideologia reazionaria. Anche l'impatto ideologico di Nietzsche viene filtrato parallelamente in una chiave dialettica, come rileva di lì a pochi anni Gianni Vattimo, riferendosi alla monografia che Masini pubblicherà su Nietzsche nel 1978: *Lo scriba del caos*. Così Vattimo: «Masini prende le mosse [nello *Scriba del caos*] dalla dialetticità del pensiero nietzscheano, per mostrare come l'assoluta negatività del nichilismo che ha proclamato la morte di Dio, si rovesci nella positiva affermazione dionisiaca della vita»³³.

Si vede bene, a ogni modo, come il registro critico di Masini si articoli in relazione ai climi politici dei vari momenti storici che definiscono l'esperienza italiana del Novecento, vestendo l'oggetto del proprio interesse con l'abito ideologico che sente congiuntamente più appropriato per dar forma ai suoi pensieri.

Nel 1971 il germanista scrive infatti, a proposito di *Morgue*, di un «terrorismo» del giovane Benn che si rapporta «al processo

di interiorizzazione delle contraddizioni storiche del capitalismo»³⁴, e si riferisce alla lettura che Lenin fornisce del disagio della borghesia europea di fronte all'imperialismo nei primi anni del XX secolo³⁵. Questo disagio – come spiega – si traduce rapidamente in un acuto risentimento, causato dal divario tra la condizione del borghese *rentier* e quella dell'imprenditore, che mette in circolo il denaro e ha pretese espansioniste. In un rapido, quanto arduo, concatenarsi di pensieri e di riferimenti alle condizioni culturali dell'epoca, il germanista approda a un profilo di Benn che corrisponde a quello di un esponente della piccola borghesia che sente erodere le passate certezze, che non vorrebbe assistere impotente all'imbarbarimento sociale – causato dalla spietatezza dei grandi cicli dell'industria e dal parallelo filisteismo della classe media –, e dunque «interiorizza la violenza»:

Abbandonando il proprio idillico retroterra culturale, il piccolo borghese è ora capace di interiorizzare la violenza e di fare di essa il proprio alibi umanistico: abituandosi a giocare con la violenza anche nel segreto della sua anima è ora in grado di costruire un nichilismo sicuro di se stesso, che se è il rovescio dell'estetizzante *homo artifex ludens sicut Deus*, affonda in realtà le sue radici nello stesso inconscio processo di rabbiosa reazione alle frustrazioni sociali³⁶.

Nel 1981 il «terrorismo» si trasforma per Masini nella più composta definizione di una «carica distruttiva» che, in *Morgue*, trascende i limiti stessi dell'espressionismo, perché la concezione nichilista di Benn supera ormai il conflitto tra individuo e società³⁷.

Nella prefazione a *Morgue*, Masini si sofferma, tra l'altro, sulle reazioni provocate nei contemporanei di Benn dalla pubblicazione di questa prima raccolta di poesie: costoro associavano inevitabilmente l'impassibile sguardo del medico, che si posa sui cadaveri, a un crudo e indifferente approccio del poeta alla morte. Il germanista contestualizza culturalmente, spiegandola, l'emotività originata dal duro impatto con questa materia lirica, ma denuncia allo stesso tempo l'errore di valutazione in cui sono incorsi i detrattori di Benn: la «fredda nomenclatura scientifica» del poeta veniva associata in quell'epoca a una forma di esperimento estremo compiuto in seno al naturalismo. Ciò che viene

rilevato da Masini è piuttosto «il terremoto della lingua per il quale le cose si sciolgono dalle parole e le parole dall'uomo»³⁸.

Nell'edizione italiana compaiono altre poesie, oltre alle nove che Benn aveva raccolto nell'edizione originale, *Morgue und andere Gedichte*, apparsa nel 1912 per i tipi dell'editore A. R. Meyer. Le altre 22 poesie che Masini include nella raccolta sono, infatti, tratte da *Alaska I-XII* (1913), *Söhne. Neue Gedichte* (1913), *Fleisch. Gesammelte Lyrik* (1917), *Einzelveröffentlichungen* (1912-1920), *Die Gesammelten Schriften* (1922), *Spaltung. Neue Gedichte* (1925) e *Gesammelte Gedichte* (1927) e sono state selezionate per costituire un corpus che mostri l'evoluzione della lirica benniana dalla fase connotata in modo più esplicito da una «fisionomia più espressionista», a una fase che conserva ancora «connessioni tematiche e di poetica» con l'espressionismo, ma anche peculiarità linguistiche coerenti con il primo periodo artistico³⁹.

Nel saggio dedicato al «nichilismo estatico» in *Gli schiavi di Efesto*, il critico si riconosce ancora in questa posizione, che non si riferisce in questo caso al collegamento tra la forma lirica e la posizione culturale di Benn rispetto ai movimenti artistici dell'avanguardia letteraria, ma piuttosto all'adesione al nichilismo come ricerca di uno sguardo fatto di un flusso indistinto di apparizioni interiori, che costituiscono l'origine dell'attività artistica; qui l'ontologia formale del fatto poetico può finalmente confluire nel «puro atteggiamento estetico» (58) e la forma consolidarsi in una dimensione «statica delle sue intime funzioni» (59).

Innumerevoli voci, che anche Masini registra tra i commentatori di Benn, si sono levate a evidenziare come sia praticamente impossibile istituire un parallelo perfetto tra il percorso tracciato dai saggi critici di Benn e l'evoluzione della sua sperimentazione lirica e soprattutto risolvere la contraddizione tra l'orizzonte antropologico e quello metafisico della sua prospettiva nichilistica⁴⁰. Anche Anton Reininger ha colto questo «strabismo», che invece Masini – complice la sua formazione filosofica – inclina a coltivare, avviluppandosi spesso in complessi tentativi di trovare una quadratura del cerchio per le sue argomentazioni:

Gli scritti poetologici di Benn non sono una analisi delle proprie composizioni, ma sviluppano il mito del superamento del nichilismo attraverso l'arte. Il loro scopo è la giustificazione di una teoria antropologica della cultura, i cui elementi solo in parte coincidono con i risultati della sua produzione lirica. Oltre a

ciò, le poesie sono progressivamente sfuggite all'invecchiamento dell'ideologia che invece ha investito in pieno le opere saggistiche⁴¹.

Per commentare *Morgue*, dunque, una *peinture noir* su cui si fissa lo sguardo privo di *pathos* partecipativo del medico e del poeta, si sottolineano la fredda onomatopea, lo sconvolgimento della struttura, la concentrazione nelle scabre scelte sostantivali atte a esprimere il disordine cui si associano i corpi umani distesi sui tavoli dell'obitorio: essi sono «squadernati» come i violini di Picasso nella pittura cubista⁴². Le soluzioni compositive di questi testi lirici rimandano prima che a una catastrofe umana, a una catastrofe della forma. L'interpretazione di Masini si apre sullo scenario di un caos infernale che disgrega qualsiasi illusione antropocentrica e teleologica.

Una delle poesie contenute in *Morgue* si intitola *Requiem*:

Requiem

Auf jedem Tisch zwei. Männer und Weiber
kreuzweis. Nah, nackt, und dennoch ohne Qual.
Den Schädel auf. Die Brust entzwei. Die Leiber
gebären nun ihr allerletztes Mal.

Jeder drei Näpfe voll: von Hirn bis Hoden.
Und Gottes Tempel und des Teufels Stall
nun Brust an Brust auf eines Kübels Boden
begrinsen Golgatha und Sündenfall.

Der Rest in Särge, Lauter Neugeburten.
Mannsbeine, Kinderbrust und Haar vom Weib.
Ich sah von zweien, die dereinst sich hurten,
lag es da, wie aus einem Mutterleib⁴³.

Requiem, che fa parte del nucleo originario di *Morgue*, proposto nella traduzione italiana del 1971, viene successivamente affrontato da Masini con un articolato commento, pubblicato dopo la metà degli anni Settanta. L'interpretazione interessa il capitolo *Una metafora infernale del nichilismo: «Requiem» di Gottfried Benn*, incluso nel volume miscelaneo *Lo sguardo della Medusa. Prospettive critiche del Novecento tedesco* (1977). Qui si dischiude uno straordinario campo semantico, di potente suggestione immaginifica, intorno alle declinazioni dell'“infernale”

e dell'“apocalittico”. Masini trova dunque una nuova formula, dopo quelle del «terrorismo» e della «carica distruttiva», per definire una poetica in cui si mostra un affiggersi neutro dello sguardo che si posa su corpi scomposti dopo le dissezioni e tuttavia autorigenerantisi in mostruosi aggregati, laddove ne vengono raccolti i resti. *Requiem*, come dichiara il titolo stesso, si riferisce alla morte alludendo in modo ingannevole a un coinvolgimento dell'officiante, che secondo il rito dedica ai defunti un pensiero di vicinanza. Masini svela perciò la provocazione contenuta nella cifra della «pseudo-orazione funebre», giacché «entro il palinsesto di *Requiem* si nasconde una scrittura non soltanto anticlassica, ma anche anti-romantica». Poi prosegue:

La desolante affermazione di Innocenzo III, «Morimur enim, dum vivimus semper, et tunc tantum desinimus mori, cum desinimus vivere», viene assunta e rovesciata da Benn nel senso che ora è la morte a vivere in una sua crescita inarrestabile di sfacelo e di nascite. Lo spazio della *Morgue* è quello di un *universo infernale* dove è abolita qualsiasi presenza umana nella sua completezza o, se si vuole, dove l'uomo continua ad esistere, ma dimezzato e disfatto come nella metropoli-necropoli costruita dalla civiltà industriale di massa in cui il rituale della carneficina è sotteso a quello della scienza, del progresso tecnologico, della ripartizione dei dividendi⁴⁴.

La lingua poetica di Benn mima l'atto del sezionare i corpi grazie a uno stile paratattico che accompagna l'elenco di parti anatomiche e di organi, esposti come in un inventario; si struttura d'altra parte come una «segmentazione sintagmatica» che evidenzia come le parti che si riferiscono al corpo umano siano tragicamente sottoposte all'eterno supplizio della scomposizione e ricomposizione. Nella stessa acribia che Masini usa nel condurre l'analisi dei testi pare ritrovarsi questo accanimento, quasi che il gesto dell'interprete volesse riprodurre il lavoro dell'anatomo-patologo, conferendo maggiore drammaticità al risultato interpretativo:

Al piano delle sequenze iterative sono da ricondurre le articolazioni semiche dei *termes-objets* denotate come reperti anatomici: *Schädel*, *Brust* (ricorre ben quattro volte nella poesia), *Hirn*, *Hoden*, *Kinderbrust*, *Haar*, *Mutterleib*. Le isotopie si costituiscono nei sintagmi in cui sono compresi i lessemi: *Den Schädel auf*, *Die Brust entzwei* etc.

Il testo si presenta come una segmentazione sintagmatica procedente dall'indeterminato generico alla determinatezza del dettaglio (*zwei – Männer und Weiber – Den Schädel – Die Brust*) secondo un equilibrio isometrico e isomorfo di simmetrie alla cui stabilità concorre il modulo nominale dello stile, la costruzione ellittica, la concisione protocollare degli enunciati. La solidarietà contestuale che lega le simmetrie (*Auf jeden Tisch zwei – Jeder drei Näpfe voll – Mannsbeine, Kinderbrust und Haar vom Weib*) sembra accentuare semanticamente la frantumazione dell'oggetto “corpo” (*kreuzweis, entzwei*)⁴⁵.

L'estremo tecnicismo di quest'analisi masiniana, che si appella inaspettatamente alle teorie di Greimas e di Genette – Masini cita, infatti, raramente le fonti metodologiche del suo lavoro – contrasta a un primo sguardo con evocazioni di gusto medioevale dei supplizi infernali cui sono sottoposti i corpi, dotati di un dinamismo involontario, contrario a quello della generazione naturale.

Proprio nell'inversione della tradizione cristiana, per la quale la vita che si conclude nella morte è destinata a trovare riscatto in una sfera ultraterrena, Benn situa il potenziale dirompente dei suoi versi, in cui nessuna redenzione è possibile, ma solo una mostruosa trasformazione dell'essere in nuove costellazioni organiche⁴⁶.

Tutta la messa in scena è sacrilega, soprattutto per il paradosso che si produce tra il titolo scelto e il contenuto della poesia, che stride rispetto al clima di rispettoso raccoglimento atteso in un rito funebre: il *Requiem*, appunto. Nella seconda strofa si menzionano in una cornice del tutto blasfema il «Gottes Tempel» e il «Teufels Stall», ai quali si riferisce Lutero ispirandosi a San Paolo (2 Tess., 2): tra questi significanti metaforici ecco i corpi straziati dal bisturi: questi sono sì immobili e dignitosamente affiancati, uomo accanto a donna, per ogni tavolo dell'obitorio, ma sono stati condannati a perdere la loro forma originaria, a rinunciare alla loro unità formale e la loro armonia come essenze creaturali, per mostrarsi ora nudi e disumanamente svuotati di ogni interiorità materiale e spirituale di fronte al *Giudizio Universale*, evocato da «Golgatha e Sündenfall» (Golgota e peccato originale). E il pensiero del peccato lascia comunque traccia nel testo, con quel riferimento sprezzante, nel penultimo verso della terza strofa, alla fornicazione di un tempo tra uomo e donna, che evoca i vizi capitali.

En passant, Masini istituisce poi un paragone tra il contrasto del crudo naturalismo commisto a una fragile immortalità del sogno, che si apre a spazi invisibili in *Morgue*, con gli scenari apocalittici del *Discorso del Cristo Morto* (1796) di Jean Paul. Tra le due realtà poetiche, il *trait d'union* è rappresentato da un testo in prosa dell'espressionista Georg Heym, che con *Die Sektion* (1911) pone in deciso contrasto la condizione di grazia e di innocenza del defunto da un lato, e dall'altro l'accanimento dei chirurghi intenti a sezionarlo brutalmente.

Nichilismo ieri e oggi

Masini è stato spesso ricordato per la sua suggestiva interpretazione della *Rede des toten Christus* (*Discorso del Cristo morto*) di Jean Paul, che risale al 1967 e che è stata proposta nel 1974, con qualche lieve modifica, in una pubblicazione composta da un saggio intitolato *Malinconia e isola utopica in Jean Paul* (1973) e, appunto, in *Allegoria del nichilismo nella «Rede des toten Christus»*, seguito dalla traduzione di Masini del testo jeanpauliano.

Nella prefazione, Masini chiarisce il portato della dimensione utopica nella letteratura di Jean Paul, che sperimenta nella tensione tra esteriorità mondana e sfera interiore la lacerazione derivante dal dubbio religioso e dunque dalla tentazione nichilistica. Dopo aver ripercorso le tappe essenziali dell'esperienza tedesca di Jean Paul come soggetto borghese alle prese con la melancolica «*rêverie* di fine Settecento» e con la «secolarizzazione della mistica pietista» nel quadro della fine della teodicea⁴⁷, Masini delinea il senso dell'idillio jeanpauliano, che interessa però solo la "provincia" dell'esistenza, quella cioè del singolo individuo che aspira alla felicità e che deve, però, fare i conti con il proprio tormento interiore e con il costante pensiero del peccato originale. Jean Paul compensa la fragilità di questa condizione esistenziale, ripensandola nel più ampio quadro del panteismo vitalistico di Herder, che concepisce un'«indistruttibile permanenza del *Dasein*», mentre i fenomeni sono invece in perenne mutazione:

Dire [...] che il «contenuto sociale viene quasi ad estinguersi sotto lo splendore cosmico», nel quale risulterebbero trasfigurati i motivi allegorici della tradizione cristiana [...], non può

farci disconoscere l'importante trapasso, in Jean Paul, dall'*insula amoena* settecentesca [...] esemplata sul modello del topos edonico, ad una dimensione utopica che ha il suo centro nell'uomo capace di modificarsi e modificabile per la sua stessa essenza: è in questa possibilità di *Veränderung* che affondano, in definitiva, le radici di qualsiasi *goldene Zeit*⁴⁸.

Nell'epoca in cui la fede nella ragione raggiunge il culmine, cioè nella fase illuminista precedente alla Rivoluzione Francese, ma l'umanità sperimenta d'altronde la propria limitatezza di fronte alle manifestazioni del sublime dinamico, che ripropongono il quesito sulla natura e sulla finalità della giustizia divina, Jean Paul annota una serie di riflessioni su Dio, tra cui una sulle catastrofi naturali che sembra opportunamente utilizzabile per il discorso attuale, anche perché paragona Dio a un chirurgo:

Was Gott tut – z. B. Erdbeben – ist recht, da er alles Physische in seiner Gewalt hat und jeder Schmerz, den er gibt, ist der, den der Wundarzt gibt. Er könnte in keiner Zeit, nur in einer Ewigkeit Unrecht thun, wenn er die Schmerzen nicht auflösete in Glück; die Zeit können wir ihm nicht vorschreiben⁴⁹.

La scoperta di queste annotazioni e la loro pubblicazione è posteriore alla morte di Masini, ma può servire a corroborare nella *Rede* l'interpretazione tragica del rapporto tra Dio e l'uomo, che si concentra nella cifra sconvolgente di un Cristo che invoca il proprio Padre, così terribilmente lontano dalle cose umane nel momento del sacrificio. Da questa evocazione dell'assurda speranza alla quale gli uomini si sono affidati, deriva una «radicalizzazione del [...] significato metafisico [della *Rede*], cioè il carattere paradossalmente nichilista dell'intendimento allegorico-edificante che ne sta alla base»⁵⁰.

Masini ripercorre tappa dopo tappa l'esperienza religiosoculturale di Jean Paul che, come quella di Benn, si radica nella cultura protestante e ne è al contempo sovrastata, ma che per l'autore della *Rede* si risolve soprattutto in un lessico che rimanda alla cultura del pietismo. Questo lessico si declina intorno alla metafora della liquefazione e della distruzione per mezzo di composti verbali che ritroviamo anche nell'espressionismo, anche se nell'epoca più recente l'azione distruttrice è incisivamente resa con un riferimento “solido”, piuttosto che “liquido”, alla forma che si scompone:

«Questi composti di zer-, come *zerrinnen*, *zerschmelzen*, *zerfliessen*, *zergeben*, *zerflattern*, *zerrittern*, etc., su cui si appoggia semanticamente l'idea dello sgretolarsi, del disgregarsi cosmico o quella di una abissale metamorfosi, sono caratteristici della mistica medievale e del pietismo»⁵¹. Nella dimensione caotico-primordiale, e non in quella geometrico astratta, risiede però l'essenza di questa espressione jeanpauliana, ricordando quanto Chiarini diceva a proposito del volto bifronte di un'avanguardia che si sviluppa sulle macerie dei passati valori borghesi e che si ribella all'annientamento di quelli umani, alla luce della falsa promessa del progresso della civiltà. All'epoca di Jean Paul le grandi sfide umane si giocavano tra secolarizzazione e ragione.

Masini ricorda come si possa parlare di un percorso nichilista di Jean Paul, che trova un momento di importante aggregazione nel testo *Des todten Shakespeare's Klage unter todten Zuhörern in der Kirche, daß kein Gott sei* – redatto dall'autore in tre stesure successive, di cui quella del 1790 è la più completa con questo titolo –, che caratterizza il primo nucleo della *Rede des toten Christus*. Fu una lotta interiore, tra dubbio ateista e ricerca di verità, a far scaturire dalla sua immaginazione le visioni apocalittiche della *Rede des toten Christus*. Nella considerazione preliminare, in ogni caso, Jean Paul spiega già completamente le motivazioni del suo sgomento, che trova la sua prima causa nel dubbio sull'immortalità dell'anima. Descrivendo l'angustia dei sentimenti umani, controbilanciata dall'attesa di conoscere la verità, la voce che espone il tema dell'ateismo nel *Proemio* tocca i grandi temi ad esso connessi, come quello della *hybris* di chi osa sfiorare l'argomento metafisico nel segno dello scetticismo o di chi cerca di razionalizzare il senso dell'esistenza di Dio ingabbiandolo in un sistema. L'ateismo è un fluido distruttivo che riduce il cosmo a un immenso deserto, dice l'autore, e impedisce di cogliere l'universo spirituale nella sua bellezza e complessità, lasciando al soggetto solo frantumi di percezione, così che egli considera meglio negare l'immortalità dell'anima, piuttosto che negare l'esistenza del divino, perché «costa meno sofferenza». La diagnosi con cui Masini corona, però, la sua interpretazione della *Rede* punta a dichiarare che al centro dell'intenzione di Jean Paul si trova non tanto la questione dell'ateismo, quanto quella «della esperienza metafisica del nulla»⁵². Luciano Zagari ha mostrato di conoscere a fondo il percorso critico di Masini compiuto lungo la strada del pensiero

nichilista: dal pensiero mistico di Meister Eckhart, esso si sviluppa negli studi di Masini – attraverso Nietzsche – fino al Novecento, con le avanguardie europee e rivela che alle spalle di ogni dubbio tacciato come irrazionalista o anti-umanistico, eretico o ateista, si mostra in realtà una “riratezza” o una contemplativa lontananza dalle cose: un’estasi che avrebbe spinto Schopenhauer ad accostare audacemente Eckhart, tacciato di eresia, al Buddha. Zagari ha riconosciuto al critico il coraggio di aver cercato l’«autenticità» in autori giudicati scomodi o addirittura pericolosi, soprattutto se affrontati nel quadro della temperie marxista degli anni Sessanta e Settanta: «Non si trattava [...] di ritoccare, di rendere accettabile almeno qualche aspetto di quelle opere, di salvare il salvabile: al contrario, si trattava di ricostruire con la massima icalità proprio la provocatoria [...] carica distruttiva di quei testi, rifiutando ogni consolatoria cosmesi dialettica che portasse ad edulcorare i risultati della lettura»⁵³.

Più ci si addentra nella lettura dei saggi masiniani, più si scopre come la sua opera critica sia stata costruita faticosamente, affrontando l’onere di contraddizioni e di rettifiche interne, ma come essa si sia d’altronde formata come uno straordinario costruito rizomatico, in cui è possibile scoprire diversi percorsi, che periodicamente si intrecciano a trovare un punto di snodo comune: il pensiero sulla morte di Dio e la tragica ricerca di alternative in un nuovo *Weltbild*, oggetto di sfide, ma anche motivo di una rinuncia ad agire⁵⁴.

Bibliografia

Agazzi E., Disiecta membra di *Gottfried Benn: presente e rimmorazione in Drei alte Männer*, in G. Cusatelli - E. Lämmert (a cura di), *Avantgarde, Modernität, Katastrophe. Letteratura, arte e scienza fra Germania e Italia nel primo '900*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 201-208.

Ead., *Il «Discorso del Cristo morto» di Jean Paul e la questione dell'immortalità dell'anima*, in «HUMANITAS», anno LX, n. 5 (settembre-ottobre 2005), pp. 1009-1023.

Ead., *Von der «Rede des Toten Christus» bis zu den «Nachwachen von Bonaventura». Apokalyptische Visionen und Skepsis vor dem Weltzerfall in der Literatur*, in G. Lauer - T. Unger (a cura di), *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert*, Göttingen, Wallstein, 2008, pp. 406 - 421.

Benn G., *Aprèslude*, pref. e trad. it. di F. Masini, Torino, Einaudi,

1966 (I ed. it. Milano, Scheiwiller, 1963).

Id., *Morgue*, introd. e trad. it. di F. Masini, Torino, Einaudi, 1971.

Id., *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Milano, Adelphi, 1992.

Id., *Stuttgarter Ausgabe. Sämtliche Werke*, a cura di G. Schuster (voll. I-V) - H. Hof (voll. VI-VII/2), Stuttgart, Klett-Cotta, 1986-2003.

Büssgen A., *Der späte Benn: Modern, postmodern, konventionell – oder nur sich selbst treu als Verfechter einer anthropologisch fundierten Wirkungspoetik?*, in E. Agazzi - A. Valtolina (a cura di), *Der späte Benn. Poesie und Kritik in den 50er Jahren*, Heidelberg, Winter, 2012, pp. 31-54.

Chiarini P., *L'Espressionismo. Storia e struttura*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

Desideri F., *Sulla "via eccentrica" di Ferruccio Masini*, in Paolo Chiarini (a cura di), *Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, con la collaborazione di B. A. Kruse, Roma, Istituto di Studi Germanici, 1998, vol. I, pp. 79-87.

Hanna Ch. M. - Reents F., *Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2016.

Kruse B. A., *Bibliografia delle opere e degli scritti di Ferruccio Masini*, in P. Chiarini (a cura di), *Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, con la collaborazione di B. A. Kruse, vol. III, Roma, Edizioni dell'Istituto italiano di Studi Germanici, 2008, pp. 527-567.

Lenin V. I., *L'imperialismo, fase suprema del capitalismo*, in Id., *Opere scelte*, Roma, Editori Riuniti, 1965, pp. 569-672.

Lukács G., *La distruzione della ragione*, Torino, Einaudi, 1959.

Masini F., *Gottfried Benn e il mito del nichilismo*, Venezia, Marsilio, 1968.

Id., *Dialettica dell'avanguardia e ideologia borghese del possesso*, in Id., *Dialettica dell'avanguardia. Ideologia e utopia nella letteratura tedesca del '900*, Bari, Di Donato, 1973, pp. 17-84.

Id., *Malinconia e isola utopica in Jean Paul*, in Id., *Nichilismo e religione in Jean Paul*, Bari, De Donato, 1974.

Id., *Allegoria del nichilismo nella «Rede des toten Christus»*, in *Nichilismo e religione in Jean Paul*, Bari, De Donato, 1974, pp. 33-104.

Id., *Una metafora infernale del nichilismo: «Requiem» di Gottfried Benn*, in Id., *Lo sguardo della Medusa. Prospettive critiche sul Novecento tedesco*, Bologna, Cappelli Editore, 1977, pp. 143-156.

Id., *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche*, Bologna, il Mulino, 1978.

Id., *Il nichilismo estatico di Gottfried Benn*, in Id., *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento*, Roma, Editori Riuniti 1981, pp. 44-68.

Meli M., *Olimpo dell'apparenza. La ricezione del pensiero di Nietzsche nell'opera di Gottfried Benn*, Pisa, ETS, 2006.

Reininger A., *«Die Leere und das gezeichnete Ich»*, Firenze, Le Lettere, 1989.

[Richter] J. P., *Ideen-Gewimmel. Texte und Aufzeichnungen aus dem*

unveröffentlichten Nachlaß, a cura di Th. Wirtz - K. Wölfel, Frankfurt a. M., Eichborn, 1996.

Scuderi V., *Il palinsesto invisibile. La poesia di Gottfried Benn in Italia*, Acireale - Roma, Bonanno Editore, 2006.

Soerensen N. P. *Mein Vater Gottfried Benn*, Wiesbaden, Limes, 1984 (I ed. 1960).

Valtolina A., *Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn*, Macerata, Quodlibet, 2016.

Vattimo G., *Nietzsche*, Laterza, Bari, 1985.

Zagari L., *Ferruccio Masini e Gottfried Benn. Un itinerario sperimentale*, in Id., *Gottfried Benn. Un poeta della tarda modernità*, Pisa, ETS, 1997, pp. 115-131.

Note

¹ F. Vercellone, *Introduzione a Il Nichilismo*, Bari, Laterza, 1992, p. 191.

² Cfr. l'articolo *Kälte* di F. Reents, in *Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Ch. M. Hanna - F. Reents, Stuttgart, Metzler, 2016, pp. 299-300, qui p. 299.

³ Cfr. il meritevole lavoro di organizzazione, per anno di pubblicazione, della bibliografia completa delle opere di Masini compiuto da B. A. Kruse nel 2008; Masini ha pubblicato anche saggi su temi politici, teatrali e comparatistici e molti suoi articoli, così come sue recensioni, sono comparsi su quotidiani e su riviste non accademiche, cfr. B. A. Kruse, *Bibliografia delle opere e degli scritti di Ferruccio Masini*, in *Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, a cura di P. Chiarini con la collaborazione di B. A. Kruse, vol. III, Roma, Edizioni dell'Istituto italiano di Studi Germanici, 2008, pp. 527-567.

⁴ M. Meli ha dedicato alla ricezione della filosofia nietzscheana la monografia *Olimpo dell'apparenza. La ricezione del pensiero di Nietzsche nell'opera di Gottfried Benn*, Pisa, ETS, 2006, individuando nei periodi 1910-1922, 1923-1934 e 1935-1956 tre diversi momenti di questo rapporto; curando la voce «Friedrich Nietzsche» per il *Benn Handbuch* ha affinato ulteriormente la suddivisione cronologica in cinque fasi: 1903-1922, 1923-1932, 1933-1934, 1935-1945, 1946-1956 (cfr. M. Meli, *Friedrich Nietzsche*, in *Benn-Handbuch*, cit., pp. 43-45).

⁵ Per non perdere di vista il senso primo di questo percorso, vale a dire la composizione di un quadro articolato che il germanista dipinge passo per passo, avvalendosi di una ricostruzione storica della fine dell'epoca guglielmina, del contesto delle avanguardie artistiche di primo Novecento e del profilo culturale del Benn medico e scrittore, l'analisi diretta che Masini sviluppa intorno a Nietzsche e alla sua produzione filosofica deve rimanere qui “sullo sfondo” dei problemi affrontati, ma ne costituisce, in ogni caso, il *leitmotiv*.

⁶ L. Zagari, *Ferruccio Masini e Gottfried Benn. Un itinerario sperimentale* in Id., *Gottfried Benn. Un poeta della tarda modernità*, Pisa, ETS,

1997, pp. 115-131.

⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁸ Sempre a Zagari si deve l'osservazione perspicace sulla differenza di tono della prefazione alla prima edizione di *Aprèslude* del 1963, rispetto alla successiva del 1966, poiché in quest'ultima si trova un paragrafo conclusivo che attacca direttamente Benn per aver scelto una via "disumana" al bivio tra una presa di posizione di tipo esistenzialista e una razionalista: «Benn non può sottrarsi ad una precisa collocazione ideologica che fa di lui l'erede e il testimone di un'età di trapasso tra imperialismo vecchio e nuovo, tra capitalismo infeudato al fascismo e neocapitalismo monopolistico. Ed il suo limite più grave sta proprio nell'aver contrapposto ad una via 'umana' di salvezza, possibile solo se l'analisi razionale del reale avesse soppiantato il mondo degli *Erlebnisse*, una via disperatamente 'disumana'»; *ivi*, p. 119. Zagari attribuisce questa considerazione "forte" sull'approccio di Benn ai mutamenti storici degli anni Trenta ai legami ideologici di Masini con la «*koiné* marxista dell'epoca».

⁹ «Nella letteratura la parola 'tardo' è per l'appunto una parola di moda, eccezionalmente amata: il tardo Rilke, il tardo Hofmannsthal, il tardo Eliot, il tardo Gide, questi sono infatti i saggi che ora si leggono di continuo. Parlo del libro di uno storico della letteratura di gran nome, che si occupa del tardo Rilke. Nel libro si trovano osservazioni eccellenti e profonde, ma la tendenza è senz'altro la seguente: Fase 1: stadio dei tentativi, degli sforzi, degli avvii; poi è venuto lo stadio 2: l' 'essere intero' e la 'forma vera e propria'. Solo nella fase 2 Rilke è diventato 'ciò che all'inizio riteneva di essere ma non era'. Dunque: il vero e proprio – ma cos'è il vero e proprio? Per me dietro questo 'vero e proprio' si nasconde troppa escatologia, troppa ideologia, troppa idea di evoluzione vecchio stile. Il nostro storico vuole vedere un Rilke che tende a uno stato ideale, al suo, quello cioè dell'autore», G. Benn, *Altern als Problem für Künstler* in Id., *Stuttgarter Ausgabe. Sämtliche Werke*, a cura di G. Schuster (voll. I-V) - H. Hof (voll. VI-VII/2) (= SW), qui SW VI (*Prosa 4*), Stuttgart, Klett-Cotta, 2001, pp.123-150, qui p. 133 – d'ora in avanti il riferimento alle opere complete viene indicato con SW (Id., *Invecchiare: problema per artisti* in Id., *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Milano, Adelphi, 1992, pp. 307-335, qui pp. 317-318; i riferimenti di pagina infra-testuali rimandano sempre all'edizione italiana delle opere, quando disponibile).

¹⁰ Id., *Aprèslude*, pref. e trad. it. di F. Masini, Torino, Einaudi, 1966 (I ed. it. Milano, Scheiwiller, 1963), p. V della prefazione.

¹¹ F. Masini, *La «nuova Tebaide» di Gottfried Benn*, in Benn, *Aprèslude*, cit., pp. V-XIX, qui, p. VII.

¹² G. Benn, *Zur Problematik des Dichterischen* in SW III (*Prosa 1*), cit., pp. 232-247 (trad. it. *Problematica della poesia*, in *Lo smalto sul nulla*, cit., pp. 27-44).

¹³ «Ingannarsi e pur dover continuare a prestar fede alla propria interiorità, questo è l'uomo, e al di là di vittoria e sconfitta comincia la sua gloria». G. Benn, *Drei alte Männer*, in SW VII/1 (*Szenen und andere*

Schriften), cit., pp. 100-129, qui p. 128. Per un’analisi di questo testo mi permetto di rinviare a E. Agazzi, *Disiecta membra di Gottfried Benn: presente e rimemorazione in Drei alte Männer*, in *Avantgarde, Modernität, Katastrophe. Letteratura, arte e scienza fra Germania e Italia nel primo ’900*, a cura di G. Cusattelli - E. Lämmert, Firenze, Olschki, 1995, pp. 201-208, e a E. Agazzi, «*Drei alte Männer (1948)*», in *Benn-Handbuch*, cit., pp. 243-245.

¹⁴ «Un uomo moderno non pensa assolutamente in modo nichilistico, mette ordine nei suoi pensieri e si crea una base per la propria esistenza. Questa base si fonda per noi uomini d’oggi sulla rassegnazione, ma la rassegnazione non è pessimismo, guida le sue prospettive fino all’estremo limite dell’oscurità, ma rimane composta di fronte a questa oscurità», Benn, *Drei alte Männer*, in SW VII/1 (*Szenen und andere Schriften*), cit., p. 118.

¹⁵ «Si deve frazionare, frantumare, far risplendere la vita e le sue manifestazioni, essere un prismatico, come dico nei miei ultimi libri, non cogliere e rappresentare le cose in modo analitico-causale, ma sentirle ed esprimerle come se fossero senza scopo, senza senso, in frantumi, e allora la rappresentazione diventerà profonda e giocosa, eccitante e futuribile. Conta solo l’attimo, solo l’atmosfera ha un peso, solo l’impressione è nel giusto, solo il tragico perdura», cit. in N. Paul Soerensen, *Mein Vater Gottfried Benn*, Wiesbaden, Limes, 1984 (I ed. 1960), p. 96. A proposito della fondamentale opera in prosa del 1947, *Der Ptolemäer. Berliner Novelle (Il tolemaico. Novella berlinese)* che rappresenta una delle opere più centrate sul rapporto tra compiutezza e frammento secondo una struttura “prismatica” e alla quale allude Benn quando si riferisce ai «letzten Büchern», Amelia Valtolina scrive: «Ben altro che vieta replica di sistemi modernisti, la prosa del *Tolemaico* non nasconde sicuramente la propria passione per tutto ciò che di eterogeneo e discontinuo possa sregolare la forma tradizionale del romanzo, ma il gesto formale che ne ispira la struttura prismatico, chiamato come esso è a lasciare tutto aperto e a custodire l’a-sistematicità del frammento contro ogni pretesa di sintesi, dimostra fino a qual punto il poeta cercasse in quelle pagine l’ennesimo *vis-à-vis* con l’attualità della Germania, al cui cospetto questa singolare estetica della forma e della sua dissipazione dimostrava ancora una volta di più la propria virtù tragica» (A. Valtolina, *Il sogno della forma. Un’idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 269-270).

¹⁶ Ead., *Postnichilismus und Phase II*, in *Benn-Handbuch*, cit., pp. 310-311.

¹⁷ F. Masini, *Gottfried Benn e il mito del nichilismo*, Venezia, Marsilio, 1968, pp. 40-41.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 76-77.

¹⁹ «Devi saperti immergere, devi imparare, / un giorno è gioia e un altro giorno obbrobrio, / non desistere, andartene non puoi / quando è mancata all’ora la sua luce», Benn, *Aprèslude*, cit., pp. 62-63.

²⁰ «Lo sai, non puoi tutto afferrare, / dàgli un confine, la verde siepe

/ a questo e a quello intorno, distaccato / sei, ma pur sempre esiliato nel dubbio. // Così giorno e notte è il tuo turno, / anche il giorno di festa ti scalpelli / l'argento incastrati nella commessura / e poi lo lasci – ecco è: l'Essere», *ibid.*, pp. 2-3.

²¹ Per il tema del “possesso” si rimanda al capitolo *Dialettica dell'avanguardia e ideologia borghese del possesso*, in F. Masini, *Dialettica dell'avanguardia. Ideologia e utopia nella letteratura tedesca del '900*, Bari, Di Donato, 1973, pp. 17-84.

²² *Id.*, *Astrazione e violenza. Gottfried Benn e l'espressionismo*, Palermo, Vittorietti, 1978, p. 38.

²³ *Ibid.*, p. 44.

²⁴ *Ivi.* Cfr. l'articolo di Marino Freschi sul «Giornale» del 18 luglio 2013, consultabile al link: <http://www.germanistica.net/2013/07/08/pensare-ferruccio-masini/> in cui si legge nelle ultime righe: «Nel 1985 a mò di testamento, di archivio, d'inventario, [Masini] pubblica il suo romanzo *La vita estrema. Palinsesto* (Milano, Spirali). E la sua ricerca si rivela come una serie di abissali ricerche che avanzano verso l'alto a spirali, lasciando intravedere palinsesti imprevisi, sorprendenti. E sorprendente è, infatti, il suo ultimo libriccino [...] *Pensare il Buddha*. L'approssimarsi della morte diviene un'ispirazione sommessa, sempre, disperata eppure... [...] Masini coglie folgorazioni autentiche, che lo sostengono e che lui generosamente ci comunica come testamento di un uomo che ha sempre, sempre cercato il suo Buddha: il senso nasco-sto del vivere». Già Zagari si riferiva a questo interesse per la mistica buddhista proprio a proposito della sua lettura di Benn: «Ma Benn, se è pronto a fare i conti con tale eredità nichilistica della civiltà moderna, usa poi questa consapevolezza per arrivare alla scoperta e alla affermazione di un ben più profondo nichilismo 'bio-negativo'. La vita, la natura sono falsi valori. La lotta contro di essi – dirà ancora Masini nelle due ultime, decisive conferenze benniane di Roma, 1984, e di Milano, 1986, – può avvenire non recuperando una più profonda sfera di superiore vitalità, ma anzi potenziando il carattere nichilistico dell'esperienza, esasperandone la forza di degenerazione bio-negativa [...]. Lo spazio vuoto conquistato 'artificialmente' da Benn permette l'accesso a una dimensione che la nostra psicologia occidentale chiamerebbe autistica ma che significa, piuttosto, conquistata impermeabilità, come nelle foglie di loto, alla nascita e alla morte, superamento di ogni dualità» (Zagari, *Ferruccio Masini e Gottfried Benn*, cit., pp. 122-123 e p. 130).

²⁵ *Ivi.*

²⁶ *Ibid.*, p. 46.

²⁷ «Ogni cosa continua, e dall'antica / si rivolge a una nuova posizione / nel suo stato di base tutto resta – / ma tu-?», Benn, *Aprèslude*, cit., pp. 6-7.

²⁸ F. Masini, *L'Espressionismo: una rivoluzione «per l'elementare»*, in *Astrazione e violenza*, cit., pp. 10-27, qui p. 19. Il riferimento è a P. Chiarini, *L'Espressionismo. Storia e struttura*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

²⁹ In *Problemi della lirica* (*Probleme der Lyrik*, in SW VI [Prosa 4], cit., p. 22), Benn ammette che il poeta possiede solo «un oscuro germe creativo, una materia psichica» (cfr. Benn, *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 280). Più avanti, fornisce una sorta di breve manifesto della sua poetica: «Il nostro ordine è lo spirito, la sua legge ha nome espressione, conio, stile. Tutto il resto è decadenza. Sia astratta, sia atonale, sia surrealistica, è la legge della forma, l'*ananke* della creazione espressiva che sta sopra di noi [...]. Anche questa poesia senza fede, anche questa poesia senza speranza, anche questa poesia non diretta ad alcuno è trascendente, è, per citare un pensatore francese su questi problemi: 'la partecipazione al compiersi di un divenire che è sempre condizionato all'uomo e però l'oltrepassa'» (Benn, *Probleme der Lyrik*, cit., p. 37; trad. it. cit., p. 295).

³⁰ Masini, *Astrazione e violenza*, cit., p. 21.

³¹ F. Desideri, *Sulla "via eccentrica" di Ferruccio Masini*, in *Il cacciatore di silenzi*, cit., pp. 79-87, qui p. 79.

³² L'opera di Lukács più spesso citata da Masini è *La distruzione della ragione*, Torino, Einaudi, 1959.

³³ G. Vattimo, *Nietzsche*, Laterza, Bari, 1985, p. 152.

³⁴ F. Masini, *Alle scogliere del nulla*, in G. Benn, *Morgue*, introd. e trad. it. di F. Masini, Torino, Einaudi, 1971, p. 8.

³⁵ V. I. Lenin, *L'imperialismo, fase suprema del capitalismo*, in Id., *Opere scelte*, Roma, Editori Riuniti, 1965, pp. 569-672.

³⁶ Masini, *Alle scogliere del nulla*, cit., pp. 7-8.

³⁷ Id., *Il nichilismo estatico di Gottfried Benn*, in Id., *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1981, pp. 44-68.

³⁸ Id., *Alle scogliere del nulla*, cit., p. 9.

³⁹ *Ibid.*, p. 24 nella nota bio-bibliografica.

⁴⁰ Masini osserva in quest'occasione quanto segue: «Il problema della storia resta praticamente incluso in quello del nichilismo: giacché l'antistoricismo di Benn, che trova le sue premesse nella seconda *Inattuale* nietzscheana e la sua prefigurazione nella dissoluzione bio-negativa della storiografia 'monumentale', non ha alcuna base scientifica rigorosa, ma si vale di uno schema antropologico e storico-morfologico pseudo-oggettivo – quello della progressiva 'cerebrazione' (*Zerebration*) dell'uomo moderno giunto alla perdita del 'centro' – volto a recuperare la dimensione del non-storico e del metastorico e quindi metodologicamente orientato a riportare la conoscenza storica nell'ambito delle scienze naturali concepite in senso nettamente antipositivista e anti-meccanicista (si veda il saggio *Goethe e le scienze naturali*). La mitologia – come voleva Theodor Lessing – sostituisce così la dialettica anche nel campo della storia», F. Masini, *Il nichilismo estatico di Gottfried Benn*, in Id., *Gli schiavi di Efesto*, cit., p. 62. Per un'ampia analisi degli elementi di contraddizione tra il rifiuto della dimensione uomo/natura e la presenza di una "*anthropologisch fundierte Wirkungs poetik*" nella produzione di Benn, cfr. A. Büssgen, *Der späte Benn: Modern, postmodern, konventionell – oder nur sich selbst treu als Verfechter einer anthropologisch fun-*

dierten Wirkungspoetik?, in *Der späte Benn. Poesie und Kritik in den 50er Jahren*, a cura di E. Agazzi - A. Valtolina, Heidelberg, Winter, 2012, pp. 31-54.

⁴¹ Questa osservazione è suggerita da V. Scuderi in *Il palinsesto invisibile. La poesia di Gottfried Benn in Italia*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2006, p. 29; il passo citato è in A. Reininger, «*Die Leere und das gezeichnete Ich*», Firenze, Le Lettere, 1989, pp. 6-7.

⁴² L'immagine, di grande suggestione visiva, è suggerita da A. Valtolina in *Il sogno della forma*, cit., p. 42.

⁴³ «Due su ogni tavolo. Di traverso tra loro uomini / e donne. Vicini, nudi, eppur senza strazio. / Il cranio aperto. Il petto squarciato. Ora / figliano i corpi un'ultima volta. // Tre catini ricolmi ciascuno: dal cervello ai testicoli. / E il tempio d'Iddio e la stalla del demonio / ora petto a petto in fondo a un secchio / ghignano a Golgota e peccato originale. // Il resto giù nelle bare. Tutte nuove nascite: / gambe di uomini, petto di fanciulli e capelli di donna. / Vidi, di due che fornicavano un tempo, / là se ne stava l'avanzo, come sortito da un utero», F. Masini, *Una metafora infernale del nichilismo: «Requiem» di Gottfried Benn* in Id., *Lo sguardo della Medusa. Prospettive critiche sul Novecento tedesco*, Bologna, Cappelli Editore, 1977, pp. 143-156, qui p. 143.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 151. Il corsivo è nostro.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁷ F. Masini, *Malinconia e isola utopica in Jean Paul*, in Id., *Nichilismo e religione in Jean Paul*, Bari, De Donato, 1974, pp. 11-30, qui p. 12.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁹ «Ciò che Dio fa – ad esempio un terremoto – dal momento che egli ha potere su tutto ciò che è materia e ogni dolore che procura è lo stesso che procura il chirurgo. [Dio] non potrebbe compiere ingiustizie in un determinato tempo, ma solo nell'eternità, a meno che non trasformasse i dolori in felicità; tuttavia non gli possiamo noi prescrivere questo tempo»; si tratta dell'appunto n. 1239, in Jean Paul [Richter], *Ideen-Gewimmel. Texte und Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlaß*, a cura di T. Wirtz - K. Wölfel, Frankfurt a. M., Eichborn, 1996, p. 203.

⁵⁰ F. Masini, *Allegoria del nichilismo nella «Rede des toten Christus»*, in Id., *Nichilismo e religione in Jean Paul*, cit., pp. 33-104.

⁵¹ *Ibid.*, p. 51.

⁵² Così Masini sintetizza il contenuto della Rede: «La singolare fisionomia della Rede nasce dall'intersecarsi di due aspetti fondamentalmente complementari: da un lato, il suo carattere sperimentale di *Traumphantasie*, d'intermezzo poetico-onirico tutt'altro che infrequente nell'opera jeanpauliana [...], dall'altro, la struttura religioso-edificante dell'argomentazione *a contrario* a sostegno dell'esistenza di Dio. [...] Naturalmente non è lecito dubitare che la *Traumdichtung* della Rede voglia essere intesa come la rappresentazione tragicamente consequenziale dell'ipotesi ateista in tutto l'arco d'orrore che la sottende e quindi

come il tentativo di misurarne gli effetti sul sentimento. Ma è nondimeno significativo che il modo di questa rappresentazione con la sua dissimulata vocazione satanica o con il suo compiaciuto salto mortale nel nulla, riveli una sovrapposizione della dimensione poetico-visionaria su quella religioso-edificante e quindi di una forte suggestione anti-intellettualistica [...]» (*ibid.*, p. 57). Mi permetto di rimandare a due miei saggi sull'argomento: E. Agazzi, *Il «Discorso del Cristo morto» di Jean Paul e la questione dell'immortalità dell'anima* in «HUMANITAS», anno LX, n. 5 (settembre – ottobre 2005), pp. 1009-1023; E. Agazzi, *Von der «Rede des Toten Christus» bis zu den «Nachtwachen von Bonaventura». Apokalyptische Visionen und Skepsis vor dem Weltzerfall in der Literatur, in Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert*, a cura di G. Lauer - T. Unger, Göttingen, Wallstein, 2008, pp. 406-421.

⁵³ Zagari, *Ferruccio Masini e Gottfried Benn*, cit., p. 117.

⁵⁴ Così nel capitolo terzo di *Lo scriba del caos*, intitolato *Il “Freigeist” e la volontà del nulla*, Masini accosta il pensiero di Jean Paul sulla morte di Dio con quello di Nietzsche, rilevandone le differenze: «Anche per Nietzsche, come per il Jean Paul della *Rede*, la ‘morte di Dio’ costituisce il plesso centrale del nichilismo, ma questa ‘morte’ segna, nel filosofo, anche un punto di svolta. In questo senso muta radicalmente la prospettiva secondo la quale sembrerebbe persistere, anche in Nietzsche, l'eredità di una interpretazione teologica del nichilismo (Agostino) che identifica l'ateismo con il nichilismo assoluto. Se con la morte di Dio viene meno, irrimediabilmente, la risposta ad ogni ‘a che scopo’ e tutto nell'universo si riduce ad uno squallido ‘invano’, il momento ‘attivo’ di questa morte, la tremenda decisione imposta da una ‘religiosa crudeltà’ che sacrifica Dio al nulla [...] si svincola dagli schemi teologici per diventare espressione di un atto umano, tragicamente consapevole» (F. Masini, *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche*, Bologna, il Mulino, 1978, pp. 141-142).

GIUSEPPE BEVILACQUA E MARIA FANCELLI STUDIOSI E
TRADUTTORI DI GOTTFRIED BENN

Marco Meli

Siccome in un testo a finalità estetica
si pongono sottili relazioni tra i vari livelli
dell'espressione e quelli del contenuto,
sulla capacità di individuare questi livelli,
di rendere l'uno o l'altro (o tutti o nessuno),
e saperli porre nella stessa relazione
in cui stavano nel testo originale (quando possibile),
si gioca la sfida della traduzione.
(Umberto Eco)¹

I.

Giuseppe Bevilacqua e Maria Fancelli sono stati per decenni, e sono tuttora, due tra i più importanti protagonisti della germanistica in Italia, sia per la loro produzione scientifica di altissimo livello, sia per la non meno fondamentale attività di insegnamento². Essa li ha visti impegnati in diverse sedi universitarie e, negli ultimi decenni, presso l'università di Firenze. Molti studiosi si sono formati alla loro scuola, improntata soprattutto a un'attentissima lettura del testo (a livello filologico e interpretativo) e a un'intelligente analisi del contesto in cui quei testi sono inseriti. La loro vasta attività di ricerca scientifica testimonia di vari e approfonditi interessi, in cui il confronto con i testi benniani, assume a prima vista un rilievo non centrale, ma, a ben vedere, decisivo per la comprensione e diffusione dell'opera di Benn in Italia³.

Se si considerano i contributi dei due studiosi alla ricezione di Benn, può sembrare infatti a prima vista che essi rivestano un'importanza minore ed episodica rispetto alla loro produzione scientifica maggiore. In realtà, l'incontro con le opere del poeta riguarda in questo caso un aspetto centrale dell'indagine scientifica: quello dell'attività di traduzione da un lato, e quello della collocazione storico-critica dell'autore – nella prospettiva della ricezione della sua opera in Italia – dall'altro. Bevilacqua ha pubblicato in anni non lontani un piccolo volume con le sue traduzioni dalle poesie di Benn⁴, frutto di un interesse e di

una frequentazione iniziati fin dagli anni Cinquanta del secolo scorso⁵. Sebbene egli abbia tradotto anche alcune poesie dichiaratamente espressioniste di Benn⁶, si concentra qui su quelle poesie benniane che fanno uso della rima e costituiscono l'eredità formale classica della sua produzione poetica. In ogni caso, Bevilacqua si misura con testi imprescindibili della lirica benniana, a partire da un testo espressionista come *Gesänge* (*Canti*, 1913), per continuare con alcune delle poesie più celebri della fase "classica" (anni Trenta-Quaranta) e terminare con alcuni testi dalle ultime raccolte *Fragmente* (*Frammenti*), *Destillationen* (*Distillazioni*) e *Après-lude*. L'azzardo di baudelaireana memoria che qui Bevilacqua tenta, è quello del mantenimento della rima. Le motivazioni di questa scelta sono coerentemente esposte in un saggio del 1996 – riproposto in calce alle traduzioni⁷ – e fanno di questo volume un *unicum* nel panorama di traduzioni delle liriche di Benn in Italia. Nel saggio il traduttore propende per suddividere la produzione lirica benniana in due istanze complementari, quella della «poetica versilibristica», dedicata alla rappresentazione di un drammatico presente, e quella della «poetica della rima», che «serve a evocare poeticamente un mondo ideale»⁸. Se è vero che nel Benn maturo la rima ha una funzione essenziale e non accessoria, se sgorga direttamente dalla poesia, essa non ha un valore puramente formale, ma acquista un valore semantico irrinunciabile, che si deve cercare di mantenere a tutti i costi nella traduzione⁹.

Ciò che innanzitutto si percepisce in queste traduzioni è la fisicità e la tensione dell'attività del traduttore, quel «tradurre poesia è un corpo a corpo» di cui si parla nell'intervista già citata¹⁰. Bevilacqua ci introduce – è questo infatti l'aspetto più coinvolgente e anche inusuale del suo saggio –, nell'officina del tradurre, in quel laboratorio di parole che secondo Benn è il mondo in cui si aggira il poeta lirico e, a guardar bene, anche il traduttore. L'ossessione della parola, che caratterizza tutta la poesia lirica dal simbolismo in poi, e che si ripete immutata anche in quei testi in prosa apparente che si definiscono "lirici" – come sarà appunto *Gehirne* (*Cervelli*) tradotto da Maria Fancelli – è il nucleo essenziale su cui si concentra la prassi della traduzione. Se il principio della concretezza e dell'adesione al reale è il principio della prosa («rem tene, verba sequentur»), quello della poesia capovolge il rapporto: la parola, con il suo valore

eufonico ed associativo, è il piano ontologico da cui si sviluppa la rappresentazione della realtà («verba tene, res sequentur»)¹¹. Non si può dunque non concordare con la motivazione di fondo del saggio di Bevilacqua che giustifica l'approccio in questione: la rima in Benn, quando viene usata, non è soltanto abbellimento formale o tessitura musicale ed evocativa, ma tocca la sostanza del linguaggio e dell'immagine poetica. E dunque la perdita della rima, pur accettandola come conseguenza spesso inevitabile della negoziazione tra autore e traduttore, significa non altro che la perdita del testo *di* Benn in tutta la sua specificità. Ogni esperienza di traduzione è necessariamente un caso a sé. Ciò emerge con evidenza dalle stesse osservazioni del traduttore alle prese con un testo a dir poco emblematico della perfezione formale e immaginifica di Benn: *Einsamer nie – (Mai più solitario –)*. Le pagine del saggio dedicate alla traduzione di questa lirica mostrano le strategie che vengono attuate, tutti gli espedienti e i colpi di inventiva messi in ponte per ricreare un equivalente dell'originale¹². Prima di indicare qualche esempio di questa equivalenza, è bene interrogarsi su un quesito di fondo ineludibile e costituente della traduzione medesima. In effetti la traduzione, come la poesia stessa, nasce e si sviluppa nel momento del suo farsi, e dunque al di fuori di ogni riferimento teorico immediato, esplicito e consapevole: spesso esempi di pratica traduttiva dicono di più di astratte considerazioni teoriche nel campo della linguistica applicata alla traduttologia. Eppure ogni traduzione, che vive della necessaria e continua tensione tra testo di partenza e testo di arrivo, è in ogni caso "pilotata" dall'intenzione, consapevole o meno, che determina le scelte, gli scarti, i pregi e i difetti del traduttore. Questa intenzione si può riassumere in un dilemma già posto in via teorica da Friedrich Schleiermacher e Wilhelm von Humboldt: «una traduzione deve condurre il lettore a comprendere l'universo linguistico e culturale del testo di origine, o deve trasformare il testo originale per renderlo accettabile al lettore della lingua e della cultura di destinazione?»¹³. Tra questi due estremi le posizioni sono infinite, anche se in senso stretto tra la composizione delle poesie di Benn e il giorno d'oggi non è passato più di un secolo. Ora, qual è l'intenzione del traduttore di fronte al testo benniano in questo specifico caso? Non certo quello della cosiddetta nobile "traduzione di servizio", che è stata proposta da quasi tutti i germanisti

(pur con le dovute pretese estetiche), che hanno affrontato la traduzione della lirica benniana: Ferruccio Masini, Giuliano Baioni, Anna Maria Carpi – solo per citare i maggiori. In quei casi, l'intento era di avvicinare il lettore al testo di origine, corredandolo di note contestualizzanti e interpretative. È ovvio che in alcuni di quei casi, come ad esempio nelle versioni di Leone Traverso, la traduzione proposta poteva assurgere a legittimità estetica, ma l'intenzione predominante era quella di fornire una versione commentata del testo, attraverso cui il lettore non digiuno completamente dell'espressione linguistica della cultura di partenza potesse risalire, comprendendolo e interpretandolo, al testo originale.

Non così Bevilacqua, che pure ha tradotto la lirica di Paul Celan in modo filologicamente impeccabile, ma che non ha mai rinunciato a proporre testi autonomi, leggibili sempre anche senza l'aiuto di note e commentari. La traduzione deve essere dunque rivolta agli altri, a tutti coloro che non sono specialisti e che non conoscono la lingua dell'originale¹⁴. Questo lettore colto, che non padroneggia la lingua, non dispone di uno *Sprachgefühl* adeguato, sente la mancanza di un testo equivalente da integrare nella propria tradizione letteraria, nel proprio orizzonte d'attesa linguistico e culturale. L'atto del tradurre, dunque, scaturirebbe da un sentimento doloroso di mancanza e di incompletezza, sarebbe frutto di una *nostalgia* verso un'equivalenza – non solo possibile, ma necessaria – dei due testi, che nelle due lingue diverse può concretizzarsi soltanto in un'affinità più o meno vincolante e convincente a livello contenutistico, semantico ed eufonico. Ovviamente, come avverte lo stesso traduttore, gli esiti non sempre sono felici, alcune soluzioni proposte possono non trovare il gradimento estetico e stilistico del lettore e della critica: tutto fa parte dell'azzardo di cui si parlava all'inizio, della negoziazione sottesa a questa rischiosa impresa e della capacità del traduttore di mettere in gioco se stesso, le sue convinzioni, i suoi dubbi e sentimenti. Ciò che conta, infine, è comunque la sua intenzione e ciò che essa ha prodotto.

II.

Il tema della nostalgia del testo equivalente rimanda, pur nel ristretto ambito della traduzione, al motivo archetipico della ricerca della lingua universale e perfetta, di cui i singoli testi sarebbero espressione. In questo contesto è importante sottolineare come la traduzione possa presentarsi come atto consapevole di conoscenza solo postulando una lingua perfetta, una lingua assoluta che Walter Benjamin chiama «lingua pura» («die reine Sprache»)¹⁵. Nel saggio *Die Aufgabe des Übersetzers (Il compito del traduttore)*, 1923), pubblicato come introduzione alla sua traduzione dei *Tableaux Parisiens* di Baudelaire, Benjamin affronta il problema del «compito del traduttore» con considerazioni metodologiche fondamentali sulla prassi stessa del tradurre, che ritroveremo anche nelle riflessioni che Bevilacqua pospone alle sue traduzioni da Gottfried Benn.

Benjamin evidenzia innanzitutto come «la traduzione tende in definitiva all'espressione del rapporto più intimo delle lingue fra loro». Tale rapporto indica una «convergenza» tra le lingue e «consiste nel fatto che le lingue non sono estranee fra loro, ma a priori, e a prescindere da ogni rapporto storico, affini in ciò che vogliono dire»¹⁶. Nella traduzione si esprime dunque l'affinità («Verwandtschaft») delle lingue, ma non per una «vaga somiglianza della riproduzione e dell'originale»¹⁷. È un'affinità che rimanda a un *tertium comparationis*, a una dimensione «metastorica», in cui tutte le lingue convergono, che Benjamin definisce come «lingua pura»:

Piuttosto, ogni affinità metastorica delle lingue consiste in ciò che in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: *la pura lingua*¹⁸.

Commisurata alla idealità utopica della lingua pura, la traduzione si dimostra dunque come una continua approssimazione al testo originale; date queste premesse, il traduttore non può far altro che cercare di ricreare «l'eco dell'originale»: in ciò consiste il vero e proprio compito del traduttore: «Esso consiste nel trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l'eco dell'originale»¹⁹. La complessa dinamica

della traduzione tra fedeltà ed invenzione, tra somiglianza ed unicità, è resa da Benjamin attraverso una metafora lampante (quella del vaso e dei cocci), che rimanda a una problematica della composizione (e della traduzione) come un fare artigianale:

Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande²⁰.

La traduzione dunque non deve occuparsi del semplice livello comunicativo insito anche in ogni testo poetico, bensì di ciò che non è comunicabile, di ciò che è «simboleggiante o simboleggiato» («Symbolisierendes oder Symbolisiertes»). La fedeltà della traduzione è intesa dunque come impulso a liberarsi dalla 'comunicazione' insita nel testo, mentre la libertà della traduzione – come fine supremo dell'atto stesso del tradurre – si esercita «in nome della pura lingua, su e nei confronti della propria» («um den reinen Sprache willen an der eigenen»). Il compito del traduttore è dunque quello di «Redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa in un'altra; o, prigioniera nell'opera, liberarla nella traduzione»²¹.

Non a caso il termine "traduzione" viene espresso qui con il tedesco *Umdichtung*, equivalente forse a "rielaborazione poetica", ben simile a quell'altro termine che in tedesco indica la traduzione poetica, la trasposizione creativa nella lingua d'arrivo del contenuto poetico nella lingua di partenza, cioè *Nachdichtung*.

Nel suo saggio Benjamin allude inoltre a un passo da Goethe, che verte sulla traducibilità o meno di testi scritti in lingue extra-europee, quali l'indiano, l'arabo e il persiano. Nelle *Noten und Abhandlungen* (*Note e dissertazioni*) posposte al *West-östlicher Divan* (*Il Divano occidentale-orientale*), Goethe distingue tre gradi della traduzione, di cui egli loda soprattutto «la suprema e ultima, quella, cioè, in cui si vorrebbero traduzioni identiche all'originale, così da valere non come surrogato, ma come equivalente di esso»²². Si tratta secondo Goethe, e certo con sorpresa del lettore moderno, di una «traduzione interlineare», in cui nel

singolo vocabolo e termine utilizzato deve trasparire la polarità tra elemento straniero e suo equivalente:

Una traduzione che ambisca ad identificarsi con l'originale finisce alla versione interlineare e facilita altamente la comprensione dell'originale; a questo modo noi siamo condotti, anzi spinti al testo originale, e così finisce per chiudersi il circolo che accosta straniero e familiare, noto e sconosciuto²³.

Con questa acquisizione termina anche il saggio di Benjamin. Ribadendo il carattere sacrale della «lingua pura», evidente a priori nei testi sacri, egli mostra che è soprattutto la parola, e non la proposizione, l'elemento originario del traduttore. Benjamin conclude infatti aforisticamente il saggio affermando: «La versione interlineare del testo sacro è l'archetipo o l'ideale di ogni traduzione»²⁴.

III.

Se tutte queste considerazioni devono essere calate in una problematica concreta, non deve essere perso di vista l'assunto fondamentale da cui muove la traduzione di Bevilacqua delle poesie di Benn: l'uso della rima. Si tratta dunque di una traduzione che tenti di riportare lo stesso valore semantico ed eufonico che la rima evoca nell'originale. Questa impostazione era già stata fatta propria da Leone Traverso, traduttore di Benn e soprattutto di Stefan George, la cui versione Bevilacqua ripropone, commentandola, nel 1990. A tale proposito Bevilacqua nota come i valori eufonici siano «un fattore assolutamente primario nella lirica di George [...] rivolto a dissolvere il rapporto logico-concettuale, che normalmente collega immagini e pensieri, per risolverli, quelle e questi, rispettivamente in percezioni vaghissime e in slanci musicali. In George dunque la rima e altri valori concomitanti (assonanza, accento prosodico, quantità e sintassi) hanno una valenza semantica ben precisa»²⁵. Egli loda Traverso, dunque, perché traduce in rima (anche se meno coerentemente e sistematicamente di come faccia Bevilacqua). Questo particolare uso della rima rintracciabile in George troverà il suo «più radicale fautore nel nichilista Benn, che per certi riguardi possiamo considerare una specie di George passato attraverso

il bagno acido dell'espressionismo»²⁶. La traduzione in rima si presenta dunque come un vero e proprio *hasard*, come diceva Baudelaire, ma questo rischio, l'azzardo della rima, è calcolato minutamente, si annida nelle pieghe di un ragionamento mentale (e non solo, provocato anche da sensazioni empiriche e momentanee), di cui Bevilacqua, molto onestamente e pionieristicamente, dà conto nel saggio finale, dove scioglie passo dopo passo il gomitollo delle associazioni mentali che lo hanno portato alla traduzione di una delle poesie più belle di Benn: *Einsamernie – (Mai più solitario –)*. Anche qui è evidente il carattere demiurgico, così tipicamente benjaminiano, della traduzione, ben espresso dal termine tedesco di *Nachdichtung*, in quanto il testo è una creazione poetica, che come una voce ricava un'eco dall'originale, sostanziandolo di scelte linguistiche e lessicali appropriate. L'effetto nel lettore è quello descritto da Bevilacqua alla lettura della traduzione delle poesie di George proposta da Leone Traverso:

Bisogna rileggere, ma qui non è un difetto. Anzi, bisogna leggere tre volte: prima per percepire la realtà sonora e ritmica nella sua mirata autonomia, poi per recuperare il materiale concettuale che si annida tra le commessure e infine per assemblare i due livelli e giungere così ad una visione stereoscopica del testo nella sua integrità²⁷.

Di questo scomporre per ricomporre, ricostruire a ritroso le note singole che si proiettano nella nuova frase musicale, procedimento che rimanda alla calzante metafora benjaminiana del vaso e dei cocci che lo compongono, è testimonianza anche l'opera di un altro grande traduttore, Vincenzo Errante, che nelle sue prove migliori, pur indugiando su un lessico aulico che a molti può oggi parere datato, individua la forza propositiva della traduzione nella sua capacità di «disorganizzare un organismo lirico per ricomporlo in una simigliante compagine italiana»²⁸.

Ma qui si parla di rima e di testi precisi, si potrà obiettare. Come si risolve ad esempio il problema della restituzione dell'«eco dell'originale» concretamente in Benn? Scegliamo tre testi che sembrano a mio parere essere tra le prove più riuscite della traduzione di Bevilacqua: *Ein Wort (Una parola, 1941)*, *Wer allein ist – (Chi è solo, 1936)* e *Letzter Frühling (Ultima primavera, 1955)*. Dal confronto con l'originale emergono le invenzioni

del traduttore di mestiere, che si lascia però guidare anche dall'estro dell'attimo, come quando propone «luccichio» per «Glanz», «pervadente» per «ungeheuer»²⁹ (in *Ein Wort*), oppure riesce a sciogliere versi benniani densi come strati geologici in versi cantabili, ma di consistenza filosofica, come in *Wer allein ist* –: «Trächtigt ist er jeder Schichtung / denkerisch erfüllt und aufgespart», che diventa «Gravido è costui d'ogni sedimento, / serbando pensiero che lo appaga»³⁰.

Alcuni dati tecnici che rendono così particolare queste traduzioni potrebbero essere i seguenti:

1) Il mantenimento della rima come valore non soltanto formale, ma sostanziale (semantico) e come ancoraggio musicale al ritmo del dettato originale. Ciò è possibile anche grazie al talento e all'invenzione del traduttore che talvolta 'rischia' il trasferimento metonimico delle coppie rimate (ad es. «August/Lust» diventa «estate/dorate», in *Einsamer nie* –)³¹.

2) La neutralità del linguaggio piano, o meglio il tentativo di non appesantire la traduzione con termini desueti o anche soltanto letterari (non sempre è possibile, come mostrano spesso termini quali «orpelli» (per «Dinge»), «vampa» (per «Brände»), sempre in *Einsamer nie* –).

3) Il non appiattimento su un registro lirico univoco illustre, quasi fosse possibile confezionare una traduzione dannunziana, pascoliana o montaliana che dir si voglia.

4) Un'attenzione rigorosa e fedele al ritmo della lirica originale, che viene ricreato attraverso l'impasto sonoro delle assonanze e delle rime (anche se esse sono semanticamente diverse nell'originale e nella traduzione), ma anche attraverso la disposizione sintattica dei singoli elementi linguistici, che deve essere il più possibile equivalente a livello stilistico e retorico.

Tuttavia, più che le singole scelte, lessicali, semantiche e sintattiche, nelle quali si misura la distanza e la differenza, il valore o l'inadempienza rispetto alle altre traduzioni esistenti dello stesso testo, ciò che conta è la traduzione nella sua integrità, il testo autonomo che si impone al lettore come frutto scaturito dalla e nella sua stessa lingua. Un esempio felicemente riuscito può essere la seguente traduzione di Bevilacqua della poesia *Letzter Frühling*, scritta da Benn a un anno dalla morte.

LETZTER FRÜHLING

Nimm die Forsythien in dich hinein
 und wenn der Flieder kommt, vermisch auch diesen
 mit deinem Blut und Glück und Elendsein
 dem dunklen Grund, auf den du angewiesen.

Langsame Tage. Alles überwunden.
 Und fragst du nicht, ob Ende, ob Beginn,
 dann tragen dich vielleicht die Stunden
 noch bis zum Juni mit den Rosen hin.

ULTIMA PRIMAVERA

Accogli in te, fin nel profondo, le forsie,
 e intreccia anche il lillà, quand'è sbocciato,
 con il tuo sangue, con la gioia e le mestizie,
 con l'oscuro fondo cui sei votato.

Lente giornate. Superata ogni cosa.
 E se non chiedi: sarà inizio o ultima ora?
 fino al giugno che fa fiorir la rosa
 i giorni forse ti porteranno ancora³².

Leggendo questa traduzione non si può fare a meno di pensare alle pagine che Bevilacqua dedica alla visita alla tomba di Benn a Berlino, avvenuta il 24 marzo 1989. A fronte dello stupore: «Il cuore si è come zittito, mentre gli occhi passano sulla lapide ormai scurita e un po' muscosa» – scrive Bevilacqua – si accompagna subito il superamento del “sentimento luttuoso”, che Benn aveva celebrato nell'ultima sua poesia compiuta *Kann keine Trauer sein* (*Non vi può essere alcun lutto*), e che ora viene trasfigurato nella «serenità grande che ho sentito sempre quando ho avuto la dimostrazione che la poesia è di questo mondo, non è un miracolo inaudito e trascendente, ma la cosa più terrena che esista ed è stata fatta da un povero diavolo come me, adesso steso a dissolversi sotto queste infreddolite viole giallo e amaranto. *Kann keine Trauer sein*»³³. Il senso di nostalgia e di rimpianto si sublima infine nel sigillo della perfezione formale: «non più *muori* e non più *divieni*:/ dalla Forma immota guarda a lui la Perfezione»³⁴.

Alla fine il giudizio estetico sulla resa della traduzione non può essere che inevitabilmente soggettivo. Se tuttavia ogni traduttore utilizza un “marchio di fabbrica” personale, un tono di basso

continuo su cui costruisce l'architettura delle sue equivalenze linguistiche, la particolare caratteristica di queste traduzioni consiste a mio parere nella loro capacità di rendere la cantabilità del testo di Benn. È una musicalità sommessata – eppure prepotente ai sensi dell'ascoltatore e del lettore –, che è espressione di una *nostalgia* quasi magica, di qualcosa che si è irrimediabilmente perduto o che si anela utopisticamente a ricomporre come unità nel testo lirico. Dietro tutto ciò Claudio Magris vede la cifra onnipresente del nichilismo di derivazione nietzscheana³⁵, come del resto già preconizza la coppia estrema del «vuoto» (il nulla) e dell'«Io che si traccia un confine» della poesia *Nur zwei Dinge (Soltanto due cose)*³⁶. Ma questo è già interpretazione, collocarsi dietro al testo; compito della traduzione, e di questa in particolare, è invece cogliere nel suo farsi la massima epifania possibile della forma e del contenuto, del loro gioco seducente nell'intuizione di una rima riuscita, e proporla al lettore.

IV.

Molte delle considerazioni sin qui svolte possono applicarsi anche alle prose liriche del ciclo *Gehirne (Cervelli)*, che Maria Fancelli traduce per i tipi di Adelphi nel 1986³⁷. Tuttavia l'impresa può rivelarsi addirittura più ardua della traduzione di un unico testo poetico, in quanto oltre allo scavo sulla singola parola è necessaria in questo caso un'immersione nel ritmo del *continuum* di una prosa, che rinnega consapevolmente le ascendenze naturaliste e simboliste. Come ben sanno gli studiosi di Gottfried Benn, le cinque brevi novelle³⁸ nascono tra il 1915 e il 1916 in una particolare condizione di estraneazione e isolamento, che Benn stesso nei suoi saggi biografici definirà la base della sua concezione esistenziale, quel *Doppelleben (Doppia vita)*, in cui riemerge il dissidio interiore costitutivo dell'uomo moderno tra individuo sociale e artista creativo. Innanzitutto è bene sottolineare l'assoluta novità di questi testi nel panorama letterario tedesco: si tratta a ben vedere di opere d'avanguardia, dove la sperimentazione sul e con il linguaggio si manifesta nel suo farsi attraverso la costruzione di periodi ritmati che devono esprimere flusso di pensieri e associazioni inconsce. Nel tentativo sostanzialmente corretto di inserire la stagione espressionista tedesca nel contesto delle

avanguardie europee, Benn parlerà successivamente di «absolute Prosa» («prosa assoluta»), evidenziandone così la derivazione etimologica latina di *ab-solutus*³⁹. Una prosa dunque nella quale le singole immagini – e le parole che a esse danno materia – non sono più connesse a schemi razionali di gerarchie grammaticali e sintattiche, ma si presentano “sciolte” e fluttuanti ed obbediscono alla legge sconosciuta e inconscia dell’«ultimo io»: «la concorrenza tra le associazioni»⁴⁰. Per comprendere la novità dello stile benniano basterebbe comparare *Gehirne* ad esempio con due tra le prose che ancora oggi sono considerate emblematiche per l’espressionismo: il romanzo *Bebuquin, oder die Dilettanten des Wunders* (*Bebuquin o i dilettanti del miracolo*, 1912) di Carl Einstein, oppure le novelle *Die sechs Mündungen* (*Le sei foci*, 1915) di Kasimir Edschmid. In questi ultimi lo sperimentalismo stilistico si limita a un’accentuazione del registro onirico-grottesco con qualche tentativo di rinnovamento lessicale e linguistico: in *Gehirne* assistiamo invece a un sistematico scardinamento del linguaggio tradizionale nel tentativo di restituire con parole «il ritmico aprirsi e chiudersi dell’io e della personalità, la incessante discontinuità dell’essere interiore», come Benn scriverà nel saggio autobiografico *Lebensweg eines Intellektualisten* (*Curriculum di un intellettuale*, 1934)⁴¹.

Tuttavia Benn utilizza non a caso il termine tradizionale «novella» per definire questi testi, il cui fascino consiste tutto nella tensione esplosiva tra la finzione narrativa di una *fabula* chiaramente rintracciabile (Werff Rönne, il protagonista, Anversa e Bruxelles, i luoghi reali, ecc.) e la deflagrazione delle forme nonché la decostruzione delle immagini associative. Queste cinque novelle sono ordinate secondo il *topos* del viaggio (una di esse ha proprio il titolo di *Reise* [*Il viaggio*]), sia esso reale o immaginario. Si tratta in ogni caso sempre di un viaggio circolare, nel quale inizio e meta coincidono (non è un caso che «Rönne» è la parola-nome con cui si apre *Gehirne* e si chiude *Der Geburtstag* [*Il compleanno*]!), dove nello spazio narrativo agli avanzamenti seguono gli arretramenti, dove il fluire e il rifluire del pensiero è l’unica legge che determina la metamorfosi del reale. La scrittura segue dunque questo eterno oscillare, questo scaturire e perdersi delle immagini, rendendo plasticamente evidente l’inconsistente precarietà dell’individuo moderno. Benn teorizzerà in seguito questa tecnica narrativa, in cui la descrizione di un frammento di realtà si dà attraverso

uno “spicchio” di essa, ordinando il materiale espressivo – le parole – secondo schemi non stabiliti a priori. In *Doppelleben*, riferendosi al suo *Roman des Phänotyp* (*Romanzo del fenotipo*, 1944-1949)⁴², Benn cerca quasi di nobilitare questa tecnica, questo «Orangenstil» dandole la veste filosofica del *Perspektivismus* nietzscheano⁴³. In *Gehirne* vi è invece ancora tutta l’esplosività di un linguaggio che accarezza la sfida di essere innovativo e creativo, che vuole trasmettere una condizione di estetica estasi, in cui l’artista mette a nudo se stesso, senza l’illusione di una copertura teorica, concettuale e filosofica.

La sfida delle traduzioni di queste novelle, accolta da Maria Fancelli con il rigore filologico e la precisione documentaria testimoniata non ultimo dai saggi che la germanista dedica all’opera benniana⁴⁴, si evidenzia soprattutto nella scelta sapiente di accostare e valorizzare i vari registri che Benn utilizza nel testo: da una cornice narrativa ancora intenzionalmente tradizionale alle esuberanti incursioni nel lessico medico-scientifico, dai termini tecnici e desueti alle innovazioni e neologismi linguistici, dove aggettivi e sostantivi generano azioni verbali e viceversa, fino a sfociare nella carica deflagrante di un *Südwort* che, in una traduzione italiana, perde inevitabilmente quell’aura di esotismo, di ebbro turgore immaginifico che ha nella prosa di Benn. Per questo, a mio parere, la traduzione di Fancelli coglie nel segno, restituendo con coerenza nella nostra lingua le perlustrazioni labirintiche della coscienza di Rönne, «il medico, il flagellante delle cose singole, il nudo vuoto dei contenuti, che non poteva sopportare alcuna realtà»⁴⁵.

Come esempio può essere riportato un brano dalla novella *Die Insel* (*L’isola*), dove l’immagine del papavero attiva tutta una serie di associazioni, che in lingua tedesca sono rese dal procedimento stilistico tipicamente espressionista di accumulazione di sostantivi, aggettivi sostantivati e verbi con funzione participiale. Simili passi, che sono molto frequenti nella prosa espressionista benniana, obbligano a un vero e proprio *tour de force* il traduttore, che da un lato è chiamato a rendere la successione pirotecnica dell’invenzione linguistica del testo originale, dall’altro a fornire al lettore una versione che ne renda possibile la lettura, la comprensione, e facilitare l’apprezzamento proprio di quella particolare caratteristica linguistica:

«Papavero, tesa forma dell'estate,» gridò «ombelicale: aggregazione ventrale, dinamite del dualismo: ecco il daltonico, la notte del rosso. Ah, come stridi! Precipitato nel campo, tu merlettato, roccia d'incanto, approdato nell'erba, – e tutti i dolci meriggi, quando il mio occhio dormiva su di te gli ultimi sonni tranquilli, ore fedeli – Appoggiato all'ombra azzurra della tua cicatrice, al tuo volubile ardore, scaldato, confortato affondato nel tuo fuoco: sbocciante!: ora quest'uomo – : anche tu! Anche tu! – Giocando ai miei margini, nell'ampia estate, tutta la mia contro felicità – e ora: dove non sono?»⁴⁶.

Un altro celebre passo, in cui si misura tutto lo scarto tra il linguaggio narrativo tradizionale e quello evocativo e associativo della prosa espressionista è dato dalla chiusa della prima novella *Gehirne*, in cui prende corpo una delle prime e più celebri visioni meridionali di Benn:

Cosa sono mai i cervelli? Da sempre avrei voluto volar via, come un uccello dalla forra; ora vivo fuori nel cristallo. Ma ora, vi prego, lasciatemi andare, torno a librarmi – ero così stanco – su ali è questo andare – con la mia azzurra spada di anemoni – nel crollo meridiano della luce – nelle macerie del Sud – nel disfarsi delle nubi – fronte polverizzata – tempia dissolta⁴⁷.

Qui il compito del traduttore è quello di rendere l'andamento ditirambico ed ascensionale delle visioni dell'io lirico, che sfociano in un dissolvimento della dimensione razionale, ben sapendo comunque che i termini «crollo meridiano» («Mittagsturz»), «spada di anemoni» («Anemonenschwert»), «macerie del Sud» («Trümmern des Südens») non hanno nella nostra lingua un valore eufonico e associativo nemmeno lontanamente simile a quello dell'originale. Qui, come in altri casi, la traduzione deve necessariamente annidarsi nelle pieghe di una fedeltà al testo originale che non può mai diventare – come ben intravedeva Benjamin – una semplice copia o appropriazione meccanica del dettato originale, ma deve trarre spunto dagli scarti e dalle differenze che la lingua di arrivo pone al traduttore. Nonostante queste limitazioni intrinseche, la traduzione di Fancelli riesce a ricreare la tensione e la mobilità creativa del linguaggio benniano, i suoi percorsi e i suoi ostacoli, proprio in quei passi dove più personale e inconfondibile risulta la sua cifra stilistico-espressiva. Si pensi ad esempio alla catena associativa riportata in un brano di *Der Geburtstag*, innescata da una pubblicità («sigarette Maita»)⁴⁸, oppure alla

descrizione dell'episodio del cinema, con cui si conclude *Die Reise*. Qui la traduzione mostra un massimo grado di complicità con l'originale: a parte soluzioni felici («Si infuse nella penombra di un cinema, nell'inconscio della platea»)⁴⁹, rimane scolpita nel lettore l'apparizione di Rönne non più come «giovane medico» – con cui si apre il ciclo di novelle –, ma come «una figura, un'aggregazione limpida che si decomponeva, corrosa da azzurre baie, sulle palpebre ridacchiava la luce»⁵⁰.

Rönne dunque, «liquidato in negativo, affermato soltanto come punto di intersezione»⁵¹, è non solo finzione narrativa, è soprattutto un'istanza esistenziale, una maschera dietro cui si nascondono i dubbi e le aporie dell'uomo moderno.

Le poesie del periodo “classico” e le prose espressioniste sono forse quanto di più significativo Benn abbia lasciato ai posteri. Giuseppe Bevilacqua e Maria Fancelli, con le loro traduzioni hanno trasmesso ai lettori italiani questi due vertici della produzione artistica benniana. Altrove abbiamo parlato di una nostalgia per il testo originale, che permane sempre e in ogni caso, già solo alla vista del testo originale posto a fronte della traduzione. Ma di fronte a traduzioni riuscite e convincenti possiamo senz'altro mitigare quella nostalgia con la consapevolezza che la traduzione “dica” la stessa cosa dell'originale o, per parafrasare un'espressione di Umberto Eco, *quasi* la stessa cosa. In quel “quasi” vi è certo tutta la problematicità del tradurre, ma la sfida del traduttore è proprio quella di far rinascere il testo e il suo autore nell'orizzonte culturale che gli è proprio, affinché il lettore lo senta patrimonio vivo e irrinunciabile della propria cultura.

Bibliografia

Benjamin W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Torino, Einaudi, 1995.

Id., *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, Stuttgart, Reclam, 1992.

Benn G., *Gesammelte Werke in vier Bänden*, a cura di D. Wellershoff, Stuttgart, Klett-Cotta, 1986.

Id., *Cervelli*, a cura di M. Fancelli, con un saggio di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1986.

Id., *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008.

Id., *Presentazione*, in S. George, *Poesie*, trad. it. di L. Traverso, presentazione di G. Bevilacqua, Firenze, Le Lettere, 1990, pp. 1-8.

Id., *Il problema della rima in Benn* (1996), in G. Benn, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008, pp. 101-119.

Id., *Sulla traduzione poetica. Colloquio con Mattia Di Taranto*, in «Belfagor», LXVI, n. 4, 2011, pp. 462-471.

Id., *Pagine di un lungo diario*, introd. di M. Fancelli, Firenze, Le Lettere, Firenze, 2015.

Id., *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

Eco U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2013.

Fancelli M., *Gottfried Benn: «Romanzo del fenotipo»*, in *Il romanzo tedesco del Novecento* a cura di G. Baioni - G. Bevilacqua - C. Cases - C. Magris, Torino, Einaudi, 1973, pp. 429-438.

Ead., *L'altro esilio di Gottfried Benn: rilettura di «Das späte Ich»*, in R. Svandrlik (a cura di), *Idillio e Anti-idillio nella letteratura tedesca moderna*, Bari, Palomar, 2002, pp. 223-236.

Goethe J. W., *West-östlicher Divan*, Studienausgabe, a cura di M. Knaupp, Stuttgart, Reclam, 1999.

Id., *Il Divano occidentale-orientale*, a cura di L. Koch, I. Porena e F. Borio, Rizzoli 1990.

Lumachi M. - Scotini P. (a cura di), *Antologia della Poesia tedesca*, introd. di P. Collini, Firenze, E-ducation, 2004, pp. 590-593.

Magris C., *Nel laboratorio dell'ingegnere d'anime*, in «Corriere della Sera», 10 aprile 2009.

Mariano E., *Vincenzo Errante: l'uomo e il traduttore di poesia*, in F. Cercignani, E. Mariano (a cura di), *Vincenzo Errante: la traduzione di poesia ieri e oggi*, Milano, Cisalpino, 1993, pp. 11-31.

Valtolina A., *Rezeption in Italien, in Benn Handbuch. Leben-Werk - Wirkung*, a cura di Ch. M. Hanna - F. Reents, Stuttgart, Metzler, 2016, pp. 400-402.

Note

¹ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2013, p. 56.

² Per quanto riguarda Bevilacqua si confrontino, ad esempio: P. Celan, *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998; G. Bevilacqua, *Una questione holderliniana: follia e poesia nel tardo Hölderlin*, Firenze, Olschki, 2007; Id., *Introduzione al secondo Faust e altri interventi goethiani*, Bari, Palomar, 2003; Id., *Saggio sulle origini del Romanticismo tedesco*, Milano, Feltrinelli, 2000; Id., *Letteratura e società nel secondo Reich*, Milano, Longanesi, 1977. La ricchezza degli interessi e il continuo contatto con studiosi italiani e stranieri, la vivacità intellettuale sono testimoniate anche da quelle «pagine di un lungo diario», che rivelano lo sguardo e lo stile del critico e dello scrittore (cfr. Id., *Pagine di un lungo diario*, introd. di M. Fancelli,

Firenze, Le Lettere, 2015). Per quanto riguarda Fancelli si confrontino, ad esempio: M. Fancelli, *In nome del classico. Goethe e il classicismo tedesco nella critica italiana del dopoguerra*, Firenze, Olschki, 1979; J. W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, a cura di M. Fancelli, Milano, Mondadori, 1979; M. Fancelli, *Il secolo d'oro della drammaturgia tedesca*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge - G. Davico Bonino, vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, UTET, 2000, pp. 677-779; *Lettere di J. J. Winckelmann* (3 voll.), a cura di M. Fancelli e J. Raspi Serra, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2016. Per un ritratto di Maria Fancelli si veda anche U. Treder, *Ritratto a quattro mani*, in *Il mito nel teatro tedesco. Studi in onore di Maria Fancelli*, a cura di H. Dorowin - R. Svandrik - U. Treder, Morlacchi, Perugia 2004, pp. 1-7.

³ Sulla ricezione di Benn in Italia, cfr. A. Valtolina, *Rezeption in Italien*, in *Benn Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Ch. M. Hanna - F. Reents, Stuttgart, Metzler, 2016, pp. 400-402.

⁴ G. Benn, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008.

⁵ G. Bevilacqua, *Sulla traduzione poetica. Colloquio con Mattia Di Taranto*, in «Belfagor», LXVI, n. 4, 2011, pp. 462-471.

⁶ Si vedano le versioni di *Kleine Aster (Piccolo astro)* e *Schöne Jugend (Bella gioventù)* contenute in *Antologia della Poesia tedesca*, a cura di M. Lumachi - P. Scotini, introd. di P. Collini, Firenze, E-ducation, 2004, pp. 590-593.

⁷ G. Bevilacqua, *Il problema della rima in Benn*, in *Benn, Poesie*, cit., pp. 101-119.

⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰ Bevilacqua, *Sulla traduzione poetica. Colloquio con Mattia Di Taranto*, cit., pp. 469.

¹¹ Eco, *op. cit.*, p. 56.

¹² G. Bevilacqua, *Il problema della rima in Benn*, in *Benn, Poesie*, cit., pp. 109-114.

¹³ Eco, *op. cit.*, p. 171.

¹⁴ Bevilacqua nota molto opportunamente nell'intervista con Mattia Di Taranto: «Molti fervidi consensi alla mia traduzione dell'opera di Celan mi sono giunti da lettori appassionati di poesia che non conoscono il Tedesco. È il riconoscimento cui tengo maggiormente» (Bevilacqua, *Sulla traduzione poetica. Colloquio con Mattia Di Taranto*, cit., pp. 468).

¹⁵ U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 371-372.

¹⁶ W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Torino, Einaudi, 1995, p. 42 (*Die Aufgabe des Übersetzters*, in Id., *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, Stuttgart, Reclam, 1992, p. 53: «So ist die Übersetzung zuletzt zweckmäßig für den Ausdruck des innersten Verhältnisses der Sprachen zueinander»; «Es besteht darin, daß die

Sprachen einander nicht fremd, sondern a priori und von allen historischen Beziehungen abgesehen einander in dem verwandt sind, was sie sagen wollten»).

¹⁷ *Ibid.*, p. 44 (*ibid.*, p. 55: «die vage Ähnlichkeit von Nachbildung und Original»).

¹⁸ Ivi. (Ivi: «Vielmehr beruht alle überhistorische Verwandtschaft der Sprachen darin, dass in ihrer jeder als ganzer jeweils eines und zwar dasselbe gemeint ist, das dennoch keiner einzelnen von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar ist: die reine Sprache»).

¹⁹ *Ibid.*, p. 47 (*ibid.*, p. 58: «Sie besteht darin, diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird»).

²⁰ *Ibid.*, p. 48 (*ibid.*, p. 60: «Wie nämlich Scherben eines Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, in den kleinsten Einzelheiten einander zu folgen, doch nicht so zu gleichen haben, so muß, anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich an bilden, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen»).

²¹ *Ibid.*, p. 50 (*ibid.*, p. 62: «Jene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien»).

²² J. W. Goethe, *Il Divano occidentale-orientale*, a cura di L. Koch - I. Porena - F. Borio, Milano, Rizzoli 1990, p.704 (*West-östlicher Divan*, a cura di M. Knaupp, Stuttgart, Reclam, 1999, p. 455: «der höchste und letzte zu nennen ist, derjenige nämlich, wo man die Uebersetzung dem Original identisch machen möchte, so daß eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten solle»).

²³ *Ibid.*, p. 706 (*ibid.*, pp. 457-458: «Eine Uebersetzung, die sich mit dem Original zu identifizieren strebt nähert sich zuletzt der Interlinearversion und erleichtert höchlich das Verständniß des Originals, hiedurch werden wir an den Grundtext hinangeführt, ja getrieben und so ist denn zuletzt der ganze Zirkel abgeschlossen, in welchem sich die Annäherung des Fremden und Einheimischen, des Bekannten und Unbekannten bewegt»).

²⁴ Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 52 (*Die Aufgabe des Übersetzers*, cit., p. 64: «Die Interlinearversion des heiligen Textes ist das Urbild oder Ideal aller Übersetzung»).

²⁵ G. Bevilacqua, *Presentazione*, in S. George, *Poesie*, trad. it. di L. Traverso, Firenze, Le Lettere, 1990, p. 6.

²⁶ Ivi.

²⁷ Ivi.

²⁸ Lettera a Emilio Mariano del 2 gennaio 1934, cit. in E. Mariano, *Vincenzo Errante: l'uomo e il traduttore di poesia*, in F. Cercignani - E. Mariano (a cura di), *Vincenzo Errante: la traduzione di poesia ieri e oggi*, Milano, Cisalpino, 1993, p. 23.

²⁹ Benn, *Poesie*, cit., p. 17.

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

³¹ *Ibid.*, p. 19.

³² *Ibid.*, pp. 94-95.

³³ Bevilacqua, *Pagine di un lungo diario*, cit., p. 212.

³⁴ «nicht mehr stirb und nicht mehr werde: / formstill sieht ihn die Vollendung an», Benn, *Poesie*, cit., pp. 20-21; si tratta dell'ultimo verso della poesia *Wer allein ist* –.

³⁵ C. Magris, *Nel laboratorio dell'ingegnere d'anime*, in «Corriere della Sera», 10 aprile 2009.

³⁶ Benn, *Poesie*, cit., p. 119: «Die Leere / und das gezeichnete Ich» («il vuoto / e i segni tracciati nell'io»).

³⁷ G. Benn, *Cervelli*, a cura di M. Fancelli, con un saggio di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1986.

³⁸ Così le definisce lo stesso Benn nella lettera a Albert Ehrenstein del 22 aprile 1916, cit. in *ibid.*, p. 79. Si tratta dei seguenti testi: *Gehirne, Die Eroberung, Die Reise, Die Insel, Der Geburtstag* (*Cervelli, La conquista, Il viaggio, L'isola, Il compleanno*).

³⁹ G. Benn, *Doppelleben* (1950), in Id., *Gesammelte Werke in vier Bänden*, a cura di D. Wellershoff, vol. IV, Stuttgart, Klett-Cotta, 1986, p. 132: «Einer Prosa außerhalb von Raum und Zeit, ins Imaginäre gebaut, ins Momentane, Flächige gelegt, ihr Gegenspiel ist Psychologie und Evolution». (*Doppia vita*, a cura di E. Agazzi, Parma, Guanda, 1994, p. 114: «Una prosa estranea allo spazio e al tempo, costruita nell'immaginario, collocate nel momentaneo, orizzontalmente: I suoi contrari sono la psicologia e l'evoluzione»).

⁴⁰ Id., *L'isola*, in *Cervelli*, cit. p. 51 (Id., *Die Insel*, in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, cit., vol. II, p. 43: «Die Konkurrenz zwischen den Assoziationen, das ist das letzte Ich»).

⁴¹ Id., *Da «Curriculum di un intellettuale» (1934)*, in *Cervelli*, cit., p. 89. (Id., *Lebensweg eines Intellektualisten* [1934], in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, cit., vol. IV, p. 30: «das rhythmische Sichöffnen und Sichverschließen des Ichs und der Persönlichkeit [...], das fortwährend Gebrochene des inneren Seins [...])»).

⁴² Sulla problematica struttura e definizione di questo “antiromanzo” si veda il saggio di M. Fancelli, *Gottfried Benn: «Romanzo del fenotipo»*, in *Il romanzo tedesco del Novecento* a cura di G. Baioni - G. Bevilacqua - C. Cases - C. Magris, Torino, Einaudi, 1973, pp. 429-438.

⁴³ Il romanzo è, come nota lo stesso Benn, «costruito a forma d'arancia. [...] tutti gli spicchi non tendono ad espandersi all'esterno, bensì sono rivolti al centro, verso la radice bianca e robusta che togliamo dal frutto quando lo apriamo in spicchi. Questa radice robusta è il fenotipo», Id., *Doppia vita*, cit., pp. 114-115 (Id., *Doppelleben* (1950), in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, cit., vol. IV, pp. 132-133: «orangenförmig gebaut. [...] sie alle tendieren nicht in die Weite, in den Raum, sie tendieren in die Mitte, nach der weißen zähen Wurzel, die wir beim Auseinandernehmen aus der Frucht entfernen. Diese zähe Wurzel ist der Phänotyp»).

⁴⁴ Maria Fancelli è stata uno dei primi studiosi in Italia dell'opera di Benn, cui ha dedicato la sua tesi di laurea nel 1963 (*Il linguaggio di Gottfried Benn da «Morgue» agli «Statische Gedichte»*), e una serie di saggi su vari aspetti degli scritti benniani: *Osservazioni sulla poesia di Benn da 1910 al 1914*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», XXI (1968), pp. 163-181; *Bibliografia degli studi benniani in Italia con una nota introduttiva*, in «Studi Germanici», n.s., 8 (1970), pp. 463-474; *Filippo Tommaso Marinetti e Gottfried Benn*, in «Studi urbinati», 1971, pp. 672-681; «Das späte Ich», in H. Steinhagen (a cura di), *Gedichte von Gottfried Benn*, Stuttgart, Reclam, 1997, pp. 61-63; *L'altro esilio di Gottfried Benn: rilettura di «Das späte Ich»*, in R. Svandriik (a cura di), *Idillio e Anti-idillio nella letteratura tedesca moderna*, Bari, Palomar, 2002, pp. 223-236, oltre al saggio sul *Romanzo del fenotipo* citato alla nota 42.

⁴⁵ Benn, *Da «Curriculum di un intellettuale» (1934)*, in Cervelli, cit., p. 89. (Id., *Lebensweg eines Intellektualisten [1934]*, in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, cit., vol. IV, p. 30: «der Arzt, der Flagellant der Einzeldinge, das nackte Vakuum der Sachverhalte, der keine Wirklichkeit ertragen konnte»).

⁴⁶ «Mohn, pralle Form des Sommers», rief er, «Nabelhafter: Gruppierend Bauchiges, Dynamit des Dualismus: Hier steht der Farbenblinde, die Röte-Nacht. Ha, wie du hinklirrst! Ins Feld gestürzt, du Ausgezackter, Reiz-Felsen, ins Kraut geschwemmt, – und alle süßen Mittage, da mein Auge auf dir schlief letzte stille Schläfe, treue Stunden -- An deiner Narbe Blauschatten, an deiner Flatterglut gelehnt, gewärmt, getröstet, hingesunken an deine Feuer: angeblüht!: nun dieser Mann –: auch du! Auch du! – An meinen Randens spielend, in Sommersweite, all mein Gegenglück – und nun: wo bin ich nicht? », Id., *L'isola*, in Cervelli, cit., pp. 48-49. (*Die Insel*, in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, cit., vol. II, pp. 41-42).

⁴⁷ «Was ist es denn mit den Gehirnen? Ich wollte immer auffliegen wie ein Vogel aus der Schlucht; nun lebe ich außen im Kristall. Aber nun geben Sie mir bitte den Weg frei, ich schwinge wieder – ich war so müde – auf Flügeln geht dieser Gang – mit meinem Anemonenschwert – in Mittagsturz des Lichts – in Trümmern des Südens – in zerfallendem Gewölk – Zerstäubungen der Stirne – Entschweifungen der Schläfe», Id. Cervelli, in Cervelli, cit. p. 19. (*Gehirne*, in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, cit., vol. II, p. 19).

⁴⁸ Id., *Il compleanno*, in Cervelli, cit., p. 62 (*Der Geburtstag*, in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, cit., vol. II, p. 50).

⁴⁹ Id., *Il viaggio*, in Cervelli, cit., p. 41 (*Die Reise*, in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, cit., vol. II, p. 35: «Einrauschte er in die Dämmerung eines Kinos, in das Unbewußte des Parterres»).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 42 (*ibid.*, p. 36: «ein Gebilde, ein heller Zusammentritt, zerfallend, von blauen Buchten benagt, über den Lidern kichernd das Licht»).

⁵¹ Ivi (ivi, p. 36: «negativ verendet, nur als Schnittpunkt bejaht»).

CESARE CASES CONTRO ROBERTO CALASSO, OVVERO
GOTTFRIED BENN TRA STORICISMO EINAUDIANO E
POST-STORIA ADELPHIANA

Paola Quadrelli

Un illustre studioso della ricezione di Gottfried Benn, Peter Uwe Hohendahl, constatava nel 1984, ovvero in un periodo di riflusso ideologico e di avanzata postmodernità, come il nome di Benn andasse riacquisendo prestigio dopo il sostanziale oblio a cui esso era stato sottoposto nel decennio precedente: la decade compresa tra il 1965 e il 1975 era appunto definita da Hohendahl, con riferimento alla ricezione di Benn, come il «decennio dell'oblio»¹, in cui le nuove e imperiose istanze politiche emerse nel dibattito pubblico avevano finito per emarginare la figura e l'opera di un poeta, quale Benn, incompatibile con ogni forma di *engagement*. L'appannarsi del prestigio di Benn era constatabile anche nell'ambito della germanistica accademica e nel numero delle pubblicazioni scientifiche dedicate al poeta, che raggiunsero il punto più basso nel biennio 1973-1974².

Proprio all'inizio degli anni Settanta l'opera di Benn conobbe invece in Italia un momento di controversa ma vivace ricezione, promossa da importanti pubblicazioni einaudiane: alla raccolta del Benn espressionista, *Morgue* (1971), seguirono le *Poesie statiche* (1972) e quindi il volume di prose contenente il «*Romanzo del fenotipo*» e «*Il tolemaico*» (1973). La rinnovata attenzione per l'opera di Benn in un frangente storico peraltro fortemente politicizzato è spiegabile, oltre che, banalmente, con la indiscussa preminenza di Benn nel canone lirico del Novecento tedesco, anche con lo slittamento di valori culturali a cui si era assistito in Italia nel decennio precedente. Negli anni Sessanta, infatti, erano entrati in crisi i modelli storicisti-sociologici di matrice lukácsiana e con essi l'ideale normativo di "letteratura impegnata" e la fiducia nei confronti del "progresso"; in ambito filosofico e critico-letterario si era assistito, di converso, alla ricezione della lezione critica di Walter Benjamin e dei francofortesi e alla conseguente diffusione del "pensiero negativo", secondo cui l'arte, lungi dall'aspirare alla totalità invocata da Lukács, incarnerebbe piuttosto la contraddittorietà, la discontinuità, l'eteroge-

neità e la frammentarietà del Moderno³.

Questo mutato contesto culturale favorì la ricezione di una cultura definibile genericamente come irrazionalista o comunque portatrice di istanze incompatibili con la cultura storicistica e idealistica ancora imperante in Italia sino agli anni Cinquanta. Proprio agli inizi degli anni Sessanta risale la fondazione della casa editrice Adelphi, il cui progetto culturale è antitetico rispetto al razionalismo e all'illuminismo progressista che caratterizzavano Einaudi⁴; Adelphi accoglie l'edizione storico-critica delle opere di Nietzsche rifiutata da Einaudi, promuove la cultura del *finis Austriae*, che da Kraus a Loos, da Musil a Wittgenstein, è cultura del frammento e scandaglio dell'indicibile, indaga la cultura del sacro e del mito e volge l'attenzione a quegli scrittori che, come Gottfried Benn, avevano praticato una prosa alogica e franta e avevano tenuto in spregio la Storia e i miti tecnologici e sociologici del Progresso⁵.

Il mutamento culturale sopra accennato, consente sì la pubblicazione, anche presso editori razionalisti e antifascisti quali Einaudi, di autori irrazionalisti e nichilisti come Benn⁶, tuttavia la problematicità di tali autori comporta un approccio e una ricezione improntati alla *Ideologiekritik*, come si evince, oltre che dai saggi introduttivi che corredano le edizioni einaudiane di Benn, connotati da evidenti cautele ideologiche⁷, anche dalle recensioni che a queste edizioni dedicarono intellettuali collocabili politicamente a sinistra. La recensione di Pier Paolo Pasolini alle *Poesie statiche*, apparsa il 15 aprile 1973 su «Il Tempo» e dunque coeva alla polemica tra Roberto Calasso e Cesare Cases su cui ci concentreremo nel seguito del presente saggio, è indicativa del disagio, se non dell'avversione che l'opera di Benn incontra presso un lettore schiettamente antifascista. Pasolini dichiara già in apertura di non appartenere al novero di coloro che amano Gottfried Benn e nel corso della recensione ne contesta pure i risultati poetici, a suo dire obsolescenti e soggetti a un improvviso deterioramento. Nel finale della recensione la polemica si sposta sul versante italiano e si appunta sugli imitatori nostrani di Benn o, come avrebbe poi detto Cases, sui suoi «adoratori»:

Ma Benn è una di quelle figure che hanno creato un tipo letterario, non solo in Germania; ma anche nelle varie province

novecentesche europee; anche in Italia. E questo tipo che pareva scomparso da una ventina d'anni, ha avuto recentemente un revival. Dei noiosi professori (non grandi medici, ma semplici laureati in lettere) si son messi a fare del teppismo dandystico, della frivolezza reazionaria: motteggiando l'unica cosa che essi conoscano, il proprio linguaggio accademico. L'ultimo caso è quello di Ceronetti, di cui si veda la traduzione del *Libro di Giobbe*, con l'annesso saggio (incredibile! pubblicato da Adelphi): un «falso» completo, e per di più, malgrado l'aria di chi vuol essere a tutti i costi spiritoso, assolutamente privo di spirito⁸.

La lunga citazione pasoliniana appare utile per introdurre la *querelle* tra Calasso e Cases e per illustrare come nella tempeste politico-culturale dei primi anni Settanta la discussione di autori controversi come Benn si rivelasse funzionale al critico militante per proseguire una battaglia tutta interna alla cultura italiana, ovvero la lotta contro quei letterati che propugnavano un modello "altro" rispetto all'egemonia neoilluminista e che, raccolti attorno a editori come Adelphi o Rusconi, si svolgevano alla cultura del mito, della tradizione, del sacro.

Nel 1973, dopo la pubblicazione di tre volumi di liriche di Benn (*Poesie statiche* e *Morgue* erano state precedute nel 1966 da *Après lude*) Einaudi manda in libreria la traduzione delle prose del *Romanzo del fenotipo* e de *Il tolemaico*, curate e tradotte da Luciano Zagari, già traduttore per Garzanti nel 1963 dei *Saggi* di Benn.

Il *Roman des Phänotyp* e la «novella» *Der Ptolemäer* costituiscono esempi di «prosa assoluta» – per usare un termine benniano – ovvero testi che abdicano a una struttura narrativa logica, privi di un ordine tematico, basati sul principio del montaggio di materiali eterogenei e ispirati al principio dell'analogia e dell'associazione; pubblicati nel 1949, essi contribuirono in maniera rilevante al rinnovato successo di Benn nell'immediato dopoguerra. Nella lunga postfazione Zagari cerca di offrire una collocazione storica per questi testi sconcertanti, che egli vede «inscindibilmente legati»⁹ alla Germania di Adenauer e all'atteggiamento restaurativo ed escapistico che l'aveva connotata. I motivi del culto del tardo Benn nella Germania degli anni Cinquanta andrebbero infatti individuati, secondo Zagari, nella possibilità che il poeta offriva con l'astuta e ambigua formula della «doppia vita» di sottrarsi tanto alle responsabilità connesse con

l'«atroce attivismo nazista»¹⁰ quanto al «ritmo epilettico della ricostruzione»¹¹ e di mantenere un'intimità personale, intatta dai rivolgimenti della politica, ove coltivare e preservare i valori più profondi e autentici dell'anima tedesca.

La prospettiva dalla quale Zagari indaga le prose di Benn è pertanto una «prospettiva culturale e ideologica»¹², in cui i testi di Benn, pur elogiati e indagati nella loro ricchezza stilistica, sono letti come testimonianze datate di una «costellazione storico-ideologica»¹³ e propugnatori di un «facile mito regressivo» da cui il lettore attuale non si lascia più ammaliare¹⁴. Se Pasolini alludeva alla pratica poetica benniana come a un «laboratorio»¹⁵, di cui il lettore moderno ormai conosce le ingegnose manipolazioni, restando dunque immune da ogni incantamento, così anche Zagari si pone dinanzi alla lirica di Benn con intenti demistificanti e paragona Benn a un giocoliere, i cui trucchi, una volta smascherati, perdono ogni malia. Scrive Zagari: «oggi per noi è diventato più facile scivolare dietro le spalle del giocoliere e sorprenderlo mentre prepara quei trucchi che ci sconcertavano ed affascinavano. E forse ciò significa che si sta avvicinando il momento in cui Benn sarà condannato perché troppo facile [...]. È il destino, prima o poi, di tutti gli ammalianti della poesia»¹⁶.

Nel finale della postfazione, dopo aver citato come esemplare del mito regressivo benniano un passaggio del *Tolemaico* in cui il narratore aspira a sottrarsi al gorgo della Storia regredendo a «precedenti stati esistenziali» e autoannullandosi («diventare acqua, cercare il luogo più basso che tutti evitano – una tendenza assolutamente antieuropea, prossima al Tao»), Zagari avverte come queste fantasie regressive non possano esercitare più alcun fascino presso il lettore moderno, tenuto a riconoscerne la vera natura di «sapiente cabotaggio ideologico ed estetico»¹⁷. Benché non più esplicitamente rievocata da Zagari in questo finale, la Germania di Adenauer, con il suo attivismo post-bellico, il suo progressismo e il materialismo americaneggiante, costituisce lo sfondo storico-politico in cui inserire – per contrasto – il mito regressivo del Tao vagheggiato da Benn.

Il cortocircuito tra il Tao e Adenauer che si viene a creare nella peraltro articolata disamina di Zagari viene colto nelle sue potenzialità satiriche da Roberto Calasso che su «L'Espresso» pubblica una recensione al volume, culminante appunto nell'irri-

sione di quell'incongruo accostamento: «Ma sì, il Tao e Adenauer non sapevate che ordivano la stessa congiura? Ci voleva proprio l'università italiana per scoprirlo»¹⁸.

Calasso, collaboratore sin dalla sua fondazione di Adelphi, ove rivestiva dal 1971 il ruolo di direttore editoriale, rigetta anzitutto la lettura storicizzante delle prose di Benn e le riserve ideologiche avanzate da Zagari e amplia quindi il raggio della sua polemica sbeffeggiando il «perbenismo» della critica accademica e contestando, più in generale, l'impostazione storicistica e pedagogica einaudiana.

L'affondo contro la postfazione di Zagari arriva dopo una ampia sezione iniziale, composta in parte da citazioni del *Tolemaico* e in parte da commenti di Calasso, peraltro formulati con lo stesso stile visionario e ispirato che anima le pagine di Benn¹⁹.

Una prima citazione illustra il titolo del racconto e riporta il passo in cui il protagonista, proprietario di un istituto di bellezza nella Berlino in macerie dell'inverno 1947, si fa beffe di Keplero e Galileo definendoli «vecchie zitelle», le cui teorie eliocentriche risultano ormai superate: ora «tutto si muove attorno a tutto»²⁰. Il credo del tolemaico e «contenuto ideologico» del suo Istituto è «affiorare, essere presenti solo nell'atto e sprofondare di nuovo»²¹, un dettato in cui traspare del resto il «mito regressivo» del Tao commentato da Zagari. Calasso rievoca quindi il bizzarro e rutilante *panopticon* dispiegato da Benn nel *Tolemaico* («Un avanspettacolo fosforescente della civiltà: donne sanguemisto a Baden-Baden, vita da steppa sui boulevards [...], Veneri, Arianne, Galatee, schiavi e lorgnettes – e la 'dolce calda rosa *Diane vaincue*'») ²² e conclude affermando:

Il piacere fisico che danno queste pagine è l'ebbrezza fredda della post-Storia: nessuno dei pochi grandi prosatori del dopoguerra ha saputo nominare con tale precisione l'innominabile attuale, solo il vecchio Benn, che sulla nuova età si è appena affacciato, ha riconosciuto quello che già aveva visto, ha sbarrato le finestre e ha continuato a tracciare i suoi arabeschi, estraneo fra estranei, fino alla morte, Berlino 1956²³.

La lettura calassiana delle prose di Benn si risolve dunque nel puro piacere estetico, si muove sul filo di un'adesione empatica, di un'affinità «fisiologica» (per usare un aggettivo adelphiano) e

si dispiega come il dialogo con uno spirito consentaneo che non richiede e neppure tollera mediazioni critiche²⁴.

Nel passo sopra citato affiora un vocabolo centrale dell'estetica di Calasso, ovvero la «post-Storia», lì evocata per tratteggiare lo scenario del *Tolemaico*. Il vocabolo era stato coniato nel 1952 da uno spirito assai affine a Benn, il sociologo Arnold Gehlen, e benché non ancora molto diffuso nel dibattito filosofico all'inizio degli anni Settanta, era già stato utilizzato da Calasso in un saggio del 1971 su Karl Kraus (*Dell'opinione*) e sarebbe stato oggetto di ulteriori riflessioni in *Déesses entretenues*, postfazione all'edizione italiana di *Mine-Haha* di Frank Wedekind (Adelphi 1975), ove la post-Storia è indicata come «quella parte di Storia che viene messa in scena nel laboratorio sperimentale del nichilismo»²⁵; alla post-Storia non appartiene l'utopia (che contrassegna piuttosto la Storia intesa come sviluppo escatologico), bensì «la parodia e l'inversione»²⁶, e propri della post-Storia sono il carattere teatrale e la messinscena del passato inteso come deposito di immagini irrelate e casuali, come il «magazzino di un trovarobe»²⁷.

Nell'interpretazione di Calasso, il tolemaico benniano appare dunque come una sorta di «ultimo uomo» nietzscheano, privo di contenuti metafisici e di valori spirituali, impegnato nella pura sopravvivenza materiale, che percepisce la Storia come incessante e insensato movimento ciclico, giacché la Storia nell'era del nichilismo ha smesso di venire intesa come sviluppo lineare, come processo dotato di un *telos* e di un senso. In questo contesto, l'uomo orfano della Tradizione, deprivato di chiavi di lettura e di punti di riferimento, avulso da ogni gerarchizzazione prospettica (così si spiega anche il rifiuto dell'eliocentrismo da parte del tolemaico) non può che recepire il passato come mero «repertorio di motivi ornamentali»²⁸, come simultaneità irrelata, come scenario muto di rovine e frammenti museali.

L'uomo post-storico, immesso nel movimento ciclico dell'Eterno ritorno, non si cura dei mutamenti sociologici, ignora i rivolgimenti politici e, secondo un commento beffardo di Benn, è pronto a derubricare anche le guerre più spaventose «a una mezza pagina in un libro di storia, [...] una nota in calce al testo»²⁹, e infatti nel ritratto del vecchio Benn tratteggiato da Calasso nel passo sopra citato viene proprio enfatizzata l'estraneità del poeta rispetto ai tempi presenti e la sua esclusiva

dedizione al culto della forma artistica. In un saggio posteriore, ovvero nell'introduzione a *Cervelli* (Adelphi 1986), Calasso insisterà ulteriormente sull'impoliticità di Benn e celebrerà la prosa di Benn come esempio sublime di «prosa assoluta»³⁰, una prosa «a spicchi d'arancia»³¹ che non procede per sequenze lineari, bensì per sprazzi e analogie, estranea alla logica argomentativa, disciolta (proprio in conformità al latino «ab-solutum») da ogni vincolo sociale e da ogni mandato di obbedienza politica³².

L'unico rimprovero che Calasso muove a Benn nella recensione alle prose einaudiane riguarda la breve ma «orrenda obnubilazione politica» cui il poeta andò soggetto nel 1933: «i nazisti» – commenta però Calasso – «avevano l'occhio sicuro per queste cose, videro subito che Benn era un tipo degenerato, un disgregatore, non a caso un sifilopatologo. Lo misero a tacere – e Benn entrò in quel mutismo letargico da cui sarebbero gorgogliati, musica mai udita, i paragrafi del *Romanzo del fenotipo*»³³.

Poeta insolente e incompatibile con il Potere, Benn, al pari di Nietzsche³⁴, riversò veleno sul prussianesimo e sui miti dell'anima tedesca ma riserbò altrettanto disprezzo nei confronti dello stolido ottimismo postbellico. La Germania adenaueriana, evocata ripetutamente da Zagari nella sua postfazione, si configura per Calasso, in conclusione, come una patetica e irrilevante increspatura della Storia:

Il contesto socioculturale tedesco-federale risprofonda, attraverso la cosmesi, nel cosmo, le ere si accavallano nell'ultimo *galop* del nichilismo, assistiamo all'apparire di forme soffiate da un prodigioso «soffiatore di vetro» – e si tace «respirando queste raffiche che vengono dal Nirvana»³⁵.

Racchiusa tra questi passi intrisi del più gelido nichilismo benniano è la requisitoria contro Zagari, a cui Calasso rimprovera la postfazione «allarmistica», volta a «mettere in guardia» il lettore dalle seduzioni irrazionalistiche di Benn:

L'Italia è un paese che teme sempre di perdere ciò che non ha mai avuto. La cultura italiana è perciò ben decisa, e non da oggi, a difendere la «ragione» (prestanome abituali: Storia, dialettica e vari altri) da ogni attentato. [...] La ragione viene difesa con un cerimoniale meticoloso di ricatti, insinuazioni, slanci patetici che culmina nel gesto del «mettere in guardia». I guardiani indefessi del cenotafio della Ragione suonano allarmi ininterrotti, che li

esimono da ogni controllo razionale della loro attività, invero incongrua. Memorabile fra questi allarmi quello intonato da Luciano Zagari [...]»³⁶.

Il «perbenismo universitario» di Zagari si accompagna, afferma Calasso, al «fermo ethos della casa editrice Einaudi, che, seppure ultimamente più duttile, anche per necessità dei tempi, è stata sempre fautrice del ‘mettere in guardia’»³⁷.

In questo sfogo anti-einaudiano emerge l'avversione sempre ostentata da Calasso nei confronti della cultura italiana degli anni Cinquanta; cultura storicistica e dunque incline ai mortiferi “inquadramenti storici”³⁸, *engageée* e pertanto “pedagogica”, ideologicamente intollerante e dunque intimamente “poliziesca”³⁹. Ne *Gli orfani del «Politecnico»* Calasso ha offerto una personale e vivida rievocazione della rivista di Vittorini e della cultura di quel decennio, dominata dalla Colomba di Picasso e dalle liste di proscrizione de *La distruzione della ragione* di Lukács: un ambiente culturale in cui le riserve politiche erano predominanti e i tatticismi prevalevano su ogni giudizio estetico, sicché, commenta Calasso, anche quando sul *Politecnico* si osava parlare degli artisti più interessanti dell'Europa di inizio Novecento – Kafka, Joyce, Schönberg, Heidegger, Nietzsche, Freud – si avvertiva subitaneo il «bisogno di *giustificarli*», si sentiva «un'esitazione, un goffo dubbio: saranno o no dalla *nostra* parte? Non saranno una trappola del nemico?»⁴⁰. Si comprende, dunque, come nella recensione di Calasso al volume einaudiano risuonassero spunti critici che andavano al di là della semplice ricezione di Gottfried Benn e che mettevano in discussione la concezione stessa della editoria e la modalità di fare cultura in Italia.

Della portata polemica dello scritto di Calasso si accorse Cesare Cases, germanista di formazione lukácsiana e autorevole consulente della Einaudi, che replicò a Calasso con un lungo articolo dal titolo paradossale: *Gottfried Benn difeso contro un suo adoratore*. L'articolo, che uscì nell'estate del 1973 sulla rivista «Quaderni piacentini», organo della “Nuova sinistra”, non offre solamente una replica alle considerazioni di Calasso su Gottfried Benn ma rappresenta un più ambizioso affondo contro il *revival* del Mito e della Tradizione promosso in quegli anni da editori quali Adelphi e Rusconi.

Animato dal suo proverbiale sarcasmo, Cases si esibisce in

apertura del pezzo in una virtuosistica e corrosiva satira della ricomparsa del «Saggio» nelle lettere italiane; in particolare egli sbeffeggia i «Saggi sacri», quali Ceronetti o Calasso, che cercano «la redenzione non nella natura, ma nell'uscita dalla Storia»:

Cresciuti nell'implacabile esercizio della Verità, essi camminano impavidi in mezzo a folle sorde e ostili. La loro saggezza non parla ad esse, e nemmeno ai pochi loro pari, ma è un mormorio rivolto a se stessi, un perpetuo autocongratularsi per essere sfuggiti alla menzogna. Quando sollevano i lembi del mantello per mostrarsi fuggevolmente, tra nubi coruschi, sui mercati della carta stampata [...], non è già allo scopo di incitare le plebi a seguirli, bensì perché non c'è Dio o santo senza qualche epifania⁴¹.

L'atteggiamento di Calasso verso gli scrittori a lui cari è improntato alla «venerazione» e pertanto si esaurisce – incalza Cases con acuminata ironia – in quell'adorazione che «esclude la critica, prodotto dell'Opinione, cara ai biechi progressisti che popolano la cultura occidentale»⁴². Da questa venerazione acritica e irrazionale discenderebbe dunque l'insofferenza di Calasso dinanzi alla postfazione di Zagari: «Per Calasso il controllo razionale significa non suonare allarmi di fronte all'irrazionale, ma innalzargli peani, e le tendenze sanamente suicide della casa editrice Einaudi [...] devono cedere al principio dell'esaltazione indiscriminata degli autori della Casa», commenta Cases sferzante⁴³.

Muovendo da una prospettiva anti-capitalistica Cases mette in guardia dinanzi all'esautorazione delle facoltà critiche propugnata dagli «adoratori» di Benn e osserva come il cedimento alle seduzioni della parola benniana⁴⁴ si riveli come pericolosamente funzionale alla manipolazione capitalistica: «L'attività [...] degli irrazionalisti ha una singolare affinità con il fermo ethos del mercato capitalistico nell'auspicare un mondo di allocchi a bocca aperta»⁴⁵. Cases indugia poi in un'articolata critica delle posizioni ideologiche di Benn; denuncia la strumentalità della posa impolitica di Benn nel secondo dopoguerra e ne giustifica l'adesione al nazismo, giudicandola come lo «sbocco naturale» di una generazione, quale quella espressionista⁴⁶, che aveva agitato istanze eversive «senza analizzare i propri legami di classe»⁴⁷.

Di fronte allo stupore di Calasso, che aveva accolto con scandalo l'ipotesi di un nesso tra le fantasie regressive e «taoiste» di Benn e un «certo atteggiamento tedesco-federale degli anni di Adenauer» (Zagari), Cases ricorda, non a torto, come l'intento politicamente autoassolutorio dell'ideale benniano della «doppia vita» fosse un dato ormai acquisito dalla critica: a riprova di questa connivenza di Benn con gli empiti restaurativi della Germania di Adenauer, Cases cita un passo, per la verità assai fazioso, del poeta Peter Rühmkorf, in cui questi rimprovera a Benn la produzione di una lirica tutta funzionale alla «cultura borghese di destra» del dopoguerra⁴⁸. Giova tuttavia osservare, a tal proposito, come non esistano lettori benniani più antitetici di Roberto Calasso e Peter Rühmkorf: tanto è sensibile l'uno alle più sottili risonanze liriche, tanto è *tranchant* e demistificante l'altro, pronto a liquidare *Welle der Nacht* (*Onda di notte*, una lirica che Cristina Campo definì di «ferale bellezza») come «*La paloma* del demi-monde intellettuale», degradandola dunque al rango di canzonetta consolatoria per un pubblico velleitario⁴⁹.

La «vera colpa di Benn» – conclude Cases – non risiede tanto nella sua adesione al nazismo, quanto, piuttosto, ne «l'aver dato un alibi alla cattiva coscienza dei tedeschi del dopoguerra»; Cases non enfatizza l'adesione di Benn al nazismo e non condivide lo scandalo di Calasso dinanzi alla breve «obnubilazione politica» del poeta. Lo sbocco nel nazismo rappresentò, secondo Cases, l'esito coerente di una parabola intellettuale improntata alla inconsapevolezza politica e alla refrattarietà a indagare la Storia come lotta di classe: «il suo [di Benn, NdA] rifiuto di qualsiasi problematica economico-sociale, la sua opzione per il 'collettivo mitico' e il disprezzo per il 'collettivo economico' [...] portarono a questo»⁵⁰. L'adesione al nazismo di Benn era dunque inevitabile⁵¹; da qui la (invero un po' capziosa) assoluzione politica impartita da Cases e la paradossale difesa di Benn contro l'adoratore Calasso, richiamata nel titolo dell'articolo. La mancata comprensione dei meccanismi economici che regolano la società costituirebbe peraltro secondo Cases anche il limite della *Kulturkritik* di Friedrich Nietzsche, il quale, nonostante «la desonorizzazione filologica e ideologica»⁵² praticata da Adelphi, resta per Cases un pensatore antidemocratico e antisocialista, la cui critica alla civiltà borghese «trovò il suo limite nella impossibilità di intenderne il meccanismo»⁵³.

Dalla requisitoria di Cases si comprende bene come il compito precipuo dell'intellettuale consista nello smascherare e nel disinnescare i meccanismi del capitalismo. L'inseguimento del Destino o l'affannosa ricerca del Mito (che nella società capitalista non può essere altro che la copertura di interessi economici) sono da vedersi, in tale prospettiva, come attività oziose e insensate che non modificano i rapporti di potere e lo *status quo* della società capitalista: «Ciò su cui non transigiamo assolutamente» – afferma Cases con accorata risolutezza – «è che al momento del trapasso vogliamo gridare ad alta voce che periamo a causa del capitalismo e non del destino dell'uomo occidentale, e per mancanza di rivoluzione e non di mito»⁵⁴.

La satira anticalassiana di Cases, invero molto irridente, esige una risposta; della tempestiva replica di Calasso, imperniata su argomentazioni già esposte nella sua prima recensione e da noi qui già evidenziate, ci interessa citare un passo in cui affiora definitivamente l'alterità inconciliabile delle posizioni dei due contraenti:

lo «sbocco naturale» dell'opera di quegli scrittori nella politica [poche righe sopra Calasso aveva affiancato Benn ad altri autori genericamente "irrazionalisti" o di "destra", come Rimbaud, Daumal, Nietzsche, Pound, Artaud, Nda] è incommensurabilmente più lontano dal fascismo di quello che tutti i Cases hanno mai pensato o fatto. E questo in forza dell'unico argomento inconfutabile: la fisiologia, quella che si riconosce ovunque nei loro testi, dei quali Cases non sembra occuparsi molto, tanto è assorbito dalle ridicole conseguenze che tali testi possono avere avuto su ridicoli scrittori, negati appunto per ragioni di fisiologia a capire autori di quella specie. Ma è proprio l'incompatibilità essenziale di Benn col fascismo a rendere tanto più terrificante, e da segnare fra le beffe della storia recente, il fatto che un uomo della sua sovrana lucidità abbia potuto per un momento innaturalmente illudersi che il nazismo fosse qualcosa di diverso dall'orrore che era⁵⁵.

Al dogmatismo di chi legge la Storia letteraria solo in termini di antagonismo tra Progresso e Reazione⁵⁶, Calasso oppone la legge del gusto, la corrispondenza di amorosi sensi che deve istituirsi tra lettore e autore. A questo rapporto quasi fisico, basato su di una sottile complicità, su di una consonanza di vibrazioni emotive e spirituali, sembra infatti alludere il termine

«fisiologia», adottato nel brano sopra citato e spesso utilizzato da Calasso per indicare la segreta ossatura che regge l'eterogeneo catalogo dell'Adelphi, ovvero la legge dell'«analogia» che permette di attraversare la letteratura universale rinvenendo sorprendenti affinità di temi, di forme e di gusto in testi e autori dalle origini più disparate⁵⁷. Il richiamo alla «fisiologia» è peraltro del tutto conforme al sostrato nietzscheano del pensiero di Calasso, poiché l'unità di pensiero e corporeità e la riconduzione delle manifestazioni spirituali alla sfera del corpo, dell'affettività e dell'istinto costituiscono i tratti distintivi della teoria della conoscenza nietzscheana, recepita anche da Benn e da altri autori che compongono il catalogo Adelphi (si pensi a Emil Cioran).

A uno sguardo retrospettivo, è possibile constatare come la proposta adelphiana di una lettura destoricizzata dei testi letterari⁵⁸, guidata da sintonie personali e refrattaria alle imposizioni pedagogiche, sia risultata vincente nel mercato editoriale degli individualisti e deideologizzati anni Ottanta e Novanta, e come nelle rivendicazioni «fisiologiche» adelphiane siano riconoscibili *in nuce* certe sollecitazioni emotive e scioccammente epidermiche del mercato editoriale odierno, che di quelle rivendicazioni costituiscono la diretta, ancorché grottesca e banalizzante filiazione⁵⁹.

Uno sguardo retrospettivo ci consente anche di azzardare un giudizio conclusivo sulla *querelle* Cases-Calasso, il cui significato non risiede tanto nell'apporto di nuove linfe alla *Benn-Forschung* – da sempre abituata a feroci polemiche tra detrattori e “adoratori” – quanto nel suo carattere emblematico di una particolare temperie storica. La contesa tra il “razionalista” Cases e l’“irrazionalista” Calasso costituisce, infatti, un episodio illuminante per comprendere i valori e le rivendicazioni che animavano il dibattito intellettuale in Italia negli anni Settanta e per saggiare la virulenza di una battaglia culturale e politica assai aspra, destinata tuttavia a esaurirsi ben presto dinanzi al generale riflusso ideologico della società italiana degli anni Ottanta e a ridursi, dunque, – avrebbe commentato Benn sornione – a «una mezza pagina in un libro di storia»⁶⁰.

Bibliografia

Adelphi. Editoria dall'altra parte, dossier realizzato da *Oblique Studio* con interviste e articoli concernenti la casa editrice Adelphi, reperibile al link: www.oblique.it/images/formazione/dispense/adelphi/rs_adelphi_ott16.pdf [27/08/2017].

Baudino B., *Tra Einaudi e Adelphi. Una costola di troppo*, in «La Stampa», 6 maggio 2005.

Benn G., «*Romanzo del fenotipo*» e «*Il tolemaico*», a cura di L. Zagari, Torino, Einaudi, 1973.

Berardinelli A., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.

Calasso R., *I quarantanove gradini*, Milano, Adelphi, 1991.

Id., *La letteratura e gli dei*, Milano, Adelphi, 2001.

Id., *L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi 2013.

Id., *I dorsi dei libri. Basta vedere una biblioteca per innamorarsi della lettura*, in «La Repubblica», 5 febbraio 2013.

Campo C., *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.

Cases C., *Il boom di Roscellino. Satire e polemiche*, Torino, Einaudi, 1990.

Id., *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985.

Ferretti G. C., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.

Fiorani L., *Roberto Calasso – Deconstructing mythology. A reading of «Le nozze di Cadmo e Armonia»*, tesi di dottorato, University College of London, 2009, reperibile al link: <http://discovery.ucl.ac.uk/18522/1/18522.pdf> [20/08/2017].

Hanna Ch. M. - Reents F. (a cura di), *Benn Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2016.

Hohendahl P. U., *Zwischen Moderne und Postmoderne*, in «Studi Germanici», 23 (1985), pp. 47-63.

Magris C., *Premessa*, in *Austria: La fine e dopo*, fascicolo monografico di «Nuova Corrente», 79/80 (1979), pp. 249-252.

Mengaldo P. V., *Per Cesare Cases*, in «L'ospite ingrato», anno VIII (2005), pp. 13-20.

Messina D., *Calasso, le nozze fra un editore e internet*, in «Corriere della Sera», 25 maggio 2001.

Miglio C., *Il lirico e l'oscuro. La poesia di Gottfried Benn e Paul Celan sulla scena letterario-editoriale italiana*, in I. Fantappiè - M. Sisto (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer*, Roma, Istituto italiano di Studi Germanici, 2013, pp. 237-254.

Munari T. (a cura di), *I verbali del mercoledì 1953-1963*, Torino, Einaudi, 2013.

Pasolini P.P., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarocci, Torino, Einaudi, 1979.

Rühmkorf P., *Strömungslehre I. Poesie*, Reinbek bei Hamburg,

Rowohlt, 1978.

Scarpa D., *L'Editore, uno e trino*, in S. Luzzato - G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi 2012, vol. III, pp. 800-806.

Zagari L., *La «silhouette del dio dell'ora»*, in G. Benn, «*Romanzo del fenotipo*» e «*Il tolemaico*», Torino, Einaudi, 1973, pp. 131-148.

Note

¹ Cfr. P. U. Hohendahl, *Zwischen Moderne und Postmoderne*, in «Studi Germanici», 23 (1985), pp. 47-63, qui p. 48.

² Sulla ricezione di Benn negli anni Settanta, cfr. N. J. Schmidt, *Nationale und internationale Rezeption*, in *Benn Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Ch. M. Hanna - F. Reents, Stuttgart, Metzler, 2016, p. 392.

³ Per un quadro sintetico ma efficace di questo mutamento di paradigma, favorevole alla diffusione della letteratura austriaca della “crisi”, si veda la premessa di C. Magris, in *Austria: La fine e dopo*, fascicolo monografico di «Nuova Corrente», n. 79/80 (1979), pp. 249-252, in particolare p. 251.

⁴ In una conversazione del 2005 con Mario Baudino, Calasso ha ribadito la radicale diversità tra l'impostazione ideologica dell'editore torinese e la tradizione culturale incarnata da Adelphi: «Erano due mondi diversi. Da una parte la linea che da De Sanctis va a Brecht passando per Lukács, dall'altra quella da Schopenhauer a Nietzsche, sapendo bene che le culture marxista, liberale, e cattolica ci erano drasticamente opposte, e lo dimostrarono» (cfr. *Tra Einaudi e Adelphi. Una costola di troppo*, in «La Stampa», 6 maggio 2005). L'articolo è consultabile all'interno di un prezioso dossier, *Adelphi. Editoria dall'altra parte*, realizzato da *Oblique Studio* e disponibile on line all'indirizzo: www.oblique.it/images/formazione/dispense/adelphi/rs_adelphi_ott16.pdf.

⁵ Sulle specificità di Adelphi rispetto a Einaudi si legga l'intelligente disamina di A. Berardinelli, *Saggistica e stili di pensiero 1980-2000*, in Id., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 367-401, su Adelphi, pp. 370-374.

⁶ Camilla Miglio ha osservato come Benn fu importato inizialmente in Italia come latore di istanze «nichiliste e post-nietzscheane» e come la sua prima ricezione all'Einaudi coincise cronologicamente con la cosiddetta «Azione Nietzsche», ovvero con il progetto avanzato da Giorgio Colli e Mazzino Montinari di pubblicare le opere complete di Nietzsche (l'iniziativa, come è noto, fallì e il rifiuto einaudiano provocò la scissione di Luciano Foà e la conseguente fondazione nel 1962 della casa editrice Adelphi). La pubblicazione di Benn – conclude Miglio – è dunque da considerarsi in correlazione al diffondersi presso Einaudi di una «sensibilità para-nietzscheana» (cfr. C. Miglio, *Il lirico e l'oscuro. La poesia di Gottfried Benn e Paul Celan sulla scena letterario-editoriale*

italiana, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer*, a cura di I. Fantappiè - M. Sisto, Roma, Istituto italiano di Studi Germanici, 2013, pp. 237-254, qui p. 238). L'enorme fama di Benn negli anni Cinquanta e la sua canonizzazione come grande lirico modernista indussero Einaudi già nel 1955 a meditare la pubblicazione di un volume antologico di poesie benniane (cfr. *I verbali del mercoledì 1953-1963*, a cura di T. Munari, Torino, Einaudi, 2013, p. 261, verbale del 21.12.1955); la prima pubblicazione einaudiana arrivò tuttavia solamente nel 1966 con *Aprèslude*, che l'editore torinese acquisì peraltro dall'editore Scheiwiller.

⁷ Tale considerazione vale sia per il lungo saggio di Giuliano Baioni posto a introduzione delle *Poesie statiche*, incentrato sull'eredità di Nietzsche e in particolare sul rapporto tra la lirica di Benn e la critica alla natura ideologica del linguaggio operata da Nietzsche, sia per la postfazione di Luciano Zagari al «*Romanzo del fenotipo*» e «*Il tolemaico*» di cui parleremo nel corso del presente saggio.

⁸ La recensione è ora in P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarrossi, Torino, Einaudi, 1979, pp. 71-75, qui p. 75.

⁹ L. Zagari, *La «silhouette del dio dell'ora»*, in G. Benn, «*Romanzo del fenotipo*» e «*Il tolemaico*», Einaudi, Torino 1973, pp. 131-148, qui p. 133.

¹⁰ *Ibid.*, p. 131.

¹¹ *Ibid.*, p. 132.

¹² *Ibid.*, p. 134.

¹³ *Ibid.*, p. 148.

¹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 147.

¹⁵ «Il lettore scopre ben presto il gioco che Benn istituisce nei rapporti tra le parole: e la confidenza col laboratorio diminuisce fatalmente il misterioso incanto del prodotto finito» (Pasolini, *op. cit.*, p. 74).

¹⁶ Zagari, *op. cit.*, p. 146.

¹⁷ *Ibid.*, p. 148.

¹⁸ R. Calasso, *Quelle vecchie zitelle di Keplero e Galileo*, in «L'Espresso», 8 aprile 1973, ora in R. Calasso, *I quarantanove gradini*, Milano, Adelphi, 1991, con il titolo *Macerie e lozioni*, pp. 193-197, qui p. 196.

¹⁹ Si veda, a titolo di mero esempio della prosa mimetica di Calasso, il seguente passo: «Il tolemaico guarda il gelo, la cocaina del nichilismo, purissima, spera che duri, che vi resti sempre sepolto il goffo dogma dell'*homo sapiens*, bric-à-brac del Quaternario estinto» (Calasso, *Macerie*, cit., p. 194).

²⁰ Benn, *Il tolemaico*, in Benn, «*Romanzo del fenotipo*» e «*Il tolemaico*», cit., pag. 71.

²¹ *Ibid.*, pp. 77-78.

²² Calasso, *Macerie*, cit., pag. 194.

²³ *Ibid.*, pp. 194-195.

²⁴ Da questa concezione della lettura come esperienza immediata consegue l'avversione adelphiana agli inquadramenti storico-critici e, più in generale, ai paratesti. Si veda al riguardo l'acuto commento di

Gian Carlo Ferretti che mette implicitamente in correlazione tale scelta editoriale con il crescente individualismo della società italiana post-ideologica: «La Biblioteca [si riferisce alla collana 'Biblioteca Adelphi' inaugurata nel 1965, NdA] con la progressiva riduzione dell'apparato paratestuale a favore del risvolto, dove si instaura una triangolazione editore-opera-lettore fondato su una affinità elettiva, esclusiva ed escludente, inaugura un tipo di comunicazione editoriale che caratterizzerà profondamente la linea Adelphi, anche come fenomeno di costume» (cfr. G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 199). Ha ricordato Domenico Scarpa come già Giorgio Colli fosse convinto che «i classici vanno letti, prima che interpretati» e come egli fosse persuaso dell'esigenza di pubblicare i testi di Nietzsche «senza apparato di commento, senza saggi introduttivi che corrodono il testo come l'edera al muro» (D. Scarpa, *L'Editore, uno e trino*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzato - G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2012, vol. III, pp. 800-806, qui p. 804).

²⁵ R. Calasso, *Déeses entretenues*, in Id., *I quarantanove gradini*, cit., p. 270. Sul concetto di post-Storia in Calasso si veda anche l'analisi svolta da L. Fiorani dei tratti postmoderni del Calasso scrittore, cfr. *Roberto Calasso – Deconstructing mythology. A reading of «Le nozze di Cadmo e Armonia»*, tesi di dottorato, University College of London, 2009, consultabile al link: <http://discovery.ucl.ac.uk/18522/1/18522.pdf> (sulla post-Storia cfr. pp. 129-136).

²⁶ R. Calasso, *Dell'opinione*, in Id., *I quarantanove gradini*, cit., p. 105.

²⁷ Desumo questa espressione da un saggio di Calasso su Oswald Spengler, filosofo peraltro decisivo nella definizione della «post-Storia». Scrive Calasso a proposito del concetto di Storia in Spengler (ma il giudizio si attaglia anche a Gottfried Benn): «La Storia diventa con lui ciò che proprio l'abborrito mondo moderno vuole che sia: il magazzino di un trovarobe, una smisurata fantasmagoria, un'incessante allucinazione che perseguita l'uomo perduto nell'età del tramonto» (R. Calasso, *Un tramonto che non finisce mai*, in Id., *I quarantanove gradini*, cit., p. 352).

²⁸ L'espressione è di Luciano Zagari, *op. cit.*, p. 141.

²⁹ Benn, *Romanzo del fenotipo*, in Id., «*Romanzo del fenotipo*» e «*Il tolemaico*», cit., p. 8.

³⁰ Cfr. R. Calasso, *Cicatrice di smalto*, in Id., *I quarantanove gradini*, cit., p. 477.

³¹ *Ibid.*, p. 485; l'espressione è però dello stesso Benn, che la formulò in *Doppelleben (Doppia vita)*.

³² Per una definizione di «letteratura assoluta», concetto fondante della poetica di Calasso, desunto dallo stesso Benn che parlava di «prosa assoluta», si veda quanto ha scritto Calasso stesso nell'ultima lezione de *La letteratura e gli dei*: «Letteratura, perché si tratta di un sapere che si dichiara e si pretende inaccessibile per altra via che non sia la composizione letteraria; assoluta, perché è un sapere che si assimila alla ricerca di un assoluto – e perciò non può coinvolgere nulla meno del tutto; e al tempo stesso è qualcosa di *ab-solutum*, sciolto da qualsiasi vincolo di obbedienza

o appartenenza, da qualsiasi funzionalità rispetto al corpo sociale» (R. Calasso, *La letteratura e gli dei*, Milano, Adelphi, 2001, p. 142).

³³ Calasso, *Macerie*, cit., pp. 196-197. Del tutto opposto il parere di Pasolini, secondo cui i soli ad odiare *ingiustamente* Benn sarebbero stati proprio i nazisti: «Ma lui era nazista, non tanto per adesione formale, quanto perché la sua cultura era la cultura dalla quale per degenerazione era nato il nazismo» (Pasolini, *op. cit.*, p. 71).

³⁴ Cfr. Calasso, *Macerie*, cit., p. 197: «Certe sue parole [di Benn, NdA] offrono cianuro all'anima tedesca, [...], colpiscono il prussianesimo 'misero, represso e bigotto' come solo Nietzsche aveva saputo fare». In *La letteratura e gli dei* (cit., p. 65), commentando la rivolta nietzscheana al filisteismo della Germania guglielmina, Calasso annota: «Verso la cultura tedesca e la Germania l'unico che ha saputo essere altrettanto vulnerante è stato Benn».

³⁵ Calasso, *Macerie*, cit., p. 197.

³⁶ *Ibid.*, p. 195.

³⁷ *Ibid.*, p. 196. Anche Cristina Campo, scrittrice vicina alla sensibilità di Calasso, stigmatizzava ne *Gli imperdonabili* le «deliranti cautele» con cui erano stati proposti al lettore i *Saggi* di Benn (Garzanti 1963), privati di ogni vitalità, inquadrati storicamente e considerati niente più che «un fenomeno, un segno dei nostri tempi» (C. Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 77).

³⁸ Nel saggio *I libri unici*, commentando la riscoperta adelphiana di Simenon, Calasso non risparmia un riferimento polemico verso gli intenti nobilmente educativi dell'Einaudi degli anni Cinquanta: «Se fossimo stati Einaudi negli anni Cinquanta, ci saremmo subito preoccupati di trovare un prefatore che legittimasse l'operazione e indirizzasse il lettore verso una corretta lettura. Ma Adelphi non era mai stata incline agli inquadramenti e alla pedagogia, che inevitabilmente andavano insieme con un certo paternalismo verso il lettore. Decidemmo dunque di presentare Simenon come uno dei grandi scrittori del Novecento, ma dandolo per sottinteso» (R. Calasso, *I libri unici*, in Id., *L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi, 2013, p. 63).

³⁹ A proposito del giudizio formulato da Delio Cantimori a Giulio Einaudi riguardo ai *Minima moralia* di Adorno e a proposito della sua «messa in guardia» da Nietzsche, ritenuto «diseducativo», Calasso osservava nel 1976 che Cantimori rappresentava «nella sua versione più nobile e travagliata, qualcosa di molto sordido [...]: un certo aspetto poliziesco (mascherato ovviamente da solerzia educativa) della più illuminata cultura italiana» (R. Calasso, *La sirena Adorno*, in Id., *I quarantanove gradini*, cit., p. 324).

⁴⁰ R. Calasso, *Gli orfani del «Politecnico»*, in Id., *I quarantanove gradini*, cit., p. 283.

⁴¹ C. Cases, *Gottfried Benn difeso contro un suo adoratore*, in «Quaderni piacentini», XII, 50 (luglio 1973), pp. 127-138, ora in Id., *Il boom di Roscellino. Satire e polemiche*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 111-124, qui pp. 113-114.

⁴² *Ibid.*, p. 116. Il riferimento all'«opinione» è da leggersi come una allusione polemica alle pubblicazioni curate da Calasso degli scritti di Karl Kraus, autore studiato e amato anche da Cesare Cases.

⁴³ Ivi.

⁴⁴ Cases cita a tal riguardo un passo dell'introduzione di G. Baioni alle *Poesie statiche*: «Ne viene una tecnica della seduzione – in cui Benn è grandissimo e non teme rivali – che ha una singolare affinità con la tecnica dell'ipnosi propria del linguaggio della pubblicità» (citato in Cases, *Gottfried Benn*, cit., p. 117).

⁴⁵ Ivi. L'espressione «fermo ethos» è una citazione ironica dalla recensione di Calasso, il quale aveva irriso il «fermo ethos della casa editrice Einaudi» nel mettere in guardia da autori ideologicamente pericolosi.

⁴⁶ Per la verità, Cases non menziona esplicitamente l'espressionismo, ma il riferimento al naturale sbocco nel fascismo di quelle «tendenze eversive» che si traspongono sul piano politico «senza analizzare i propri legami di classe» (*ibid.*, p. 121), nonché il riferimento a drammi e personaggi della fase espressionista di Benn (*Ithaka* e *Rönne*) fanno intuire che per Cases lo sbocco fatale nel fascismo accomuni Benn ad altri suoi compagni di giovanili battaglie letterarie.

⁴⁷ Cases, *Gottfried Benn*, cit., p. 121.

⁴⁸ P. Rühmkorf, citato in Cases, *Gottfried Benn*, cit., p. 118.

⁴⁹ Id., *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*, in Id., *Strömungslehre I. Poesie*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1978, p. 20. Il giudizio di C. Campo su *Welle der Nacht* è in Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 78.

⁵⁰ Tutte le citazioni del paragrafo sono tratte da Cases, *Gottfried Benn*, cit., p. 121; i termini «collettivo economico» e «collettivo mitico» sono tratti da uno dei testi politicamente più equivoci di Benn, ovvero la conferenza radiofonica *Der neue Staat und die Intellektuellen* (*Il nuovo Stato e gli intellettuali*, 1933).

⁵¹ «Il fascismo è lo sbocco naturale di ogni tendenza eversiva che si trasponga sul piano politico senza analizzare i propri legami di classe» (Cases, *Gottfried Benn*, cit., p. 121). In questa valutazione su Benn, Cases sembra condividere il giudizio formulato ai tempi della *Expressionismus-Debatte* da Lukács, secondo cui – come ha ricordato lo stesso Cases in un saggio posteriore – «l'espressionismo si prestava oggettivamente, per l'astrattezza propria della sua rivolta, a essere integrato nel fascismo» (C. Cases, *Gli intellettuali tedeschi e il dibattito sull'espressionismo*, in Id., *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 187-201, qui p.195).

⁵² Cases, *Gottfried Benn*, cit., p. 121.

⁵³ *Ibid.*, p. 122. Il riferimento di Cases alla natura reazionaria di Nietzsche, nonostante la «desorizzazione filologica e ideologica», «intensamente praticata da Lou Salomé a Mazzino Montinari», costituisce una ulteriore stoccata anti-adelphiana, giacché l'obiettivo di Colli e Montinari nella realizzazione dell'edizione critica degli scritti di

Nietzsche consisteva proprio nel ripristinare il dettato originale e nel sottrarre i frammenti postumi del filosofo dalle manipolazioni arbitrarie e dalle deformazioni ideologiche operate dalla sorella, Elisabeth Förster Nietzsche.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁵ R. Calasso, *Congiure del Tao*, in «L'Espresso», 21 ottobre 1973, ora in *Id.*, *I quarantanove gradini*, cit., pp. 199-205, qui p. 203.

⁵⁶ Difficile dare torto a Calasso quando nella sua replica definiva Cases «uno dei più vivaci rappresentanti della *sinistra ortodossa*» (Calasso, *Congiure del Tao*, cit., p. 199; il corsivo è mio), tanto più se si presta fede al ricordo di Pier Vincenzo Mengaldo che così ha rievocato l'impegno culturale dell'amico Cases: «non lo si è mai visto, a differenza di tanta smarrita *intelligenza* di sinistra, cedere le armi davanti alla cultura di destra [...] sempre è mantenuta la distanza da personaggi come Heidegger, Schmitt, gli epigoni di Nietzsche [...]. Quanto a Nietzsche in persona [...], Cesare non sembrava poi scontento di rilevare in Primo Levi [...] la seguente posizione: 'ha perfino il coraggio di non sopportare Nietzsche e di fiutare un certo rapporto fra lui e i campi di concentramento'» (P. V. Mengaldo, *Per Cesare Cases*, in «L'ospite ingrato», VIII, 2005, pp. 13-20, qui pp. 17-18). Ci sia concesso osservare come nelle parole di Mengaldo, vibranti di intrepido orgoglio militante, persistano a distanza di oltre trent'anni quei toni «polizieschi», da guardiani del cenotafio della Ragione, denunciati a suo tempo da Calasso.

⁵⁷ Così ha commentato Calasso il programma editoriale dell'Adelphi: «Il nostro [programma] è la fisiologia stessa della casa editrice, accerabile attraverso circa millecinquecento titoli. L'idea di partenza è semplice: mettere assieme testi molto diversi tra loro, di autori che hanno percorsi e direzioni del tutto peculiari, ma che un lettore intelligente potrebbe aver voglia e curiosità di leggere uno dopo l'altro» (D. Messina, *Calasso, le nozze fra un editore e internet*, in «Corriere della Sera», 25 maggio 2001); per la comprensione dell'aggettivo «fisiologico» si legga anche il giudizio di Calasso su Mario Praz, che potrebbe essere definito «'un comparatista fisiologico', a tal punto le sue ricerche consistevano nell'abbandono al 'demone dell'analogia', mettendo in rapporto parole, vezzi, forme, temi, ossessioni, gusti che avevano le origini più disparate [...]» (R. Calasso, *I dorsi dei libri. Basta vedere una biblioteca per innamorarsi della lettura*, in «La Repubblica», 5 febbraio 2013).

⁵⁸ Sui fraintendimenti cui va incontro la critica letteraria destoricizzata di Calasso ha formulato giudizi acuti e condivisibili Alfonso Berardinelli: «Anche Calasso, per tenere insieme la sua collezione di pietre preziose ricavate da tutte le letterature e da tutte le religioni, deve fare la tara estetica ai suoi autori, deve disincarnare quelle menti eccellenti [...]. Le priva dei loro dolori e delle loro troppe umane illusioni. Separa in esse l'oro di una superiorità extrastorica dal fango della contingenza. Libera dalla fatica delle loro passioni politiche e pedagogiche Kraus, Benjamin, Simone Weil, scrittori la cui ispirazione nasce dai problemi sociali e politici degli anni in cui sono vissuti» (A. Berardinelli,

Stili dell'estremismo: Fortini, Zolla, Tronti, Calasso [1993] in Id., *Casi critici*, cit., pp. 185-223, qui p. 220).

⁵⁹ Alcuni titoli e sottotitoli di *bestseller* recenti, quali *Come Proust può cambiarvi la vita* o *Come Leopardi può salvarvi la vita*, sono indicativi della tendenza, propria di certa editoria moderna, a pubblicare libri che si volgono ad autori del passato senza operare la benché minima contestualizzazione storico-critica e con il mero intento di vellicare l'emotività dei lettori.

⁶⁰ Benn, *Romanzo del fenotipo*, cit., p. 8.

DA BERLINO ALLA MILANO DEGLI ANNI NOVANTA.
LA SAGGISTICA DI GOTTFRIED BENN LETTA DA PAOLA
CAPRIOLO*

Giulia Cantarutti

«Gottfried Benn im Ausland – weitgehend eine Fehlanzeige?»¹. Bruno Hillebrand, che già negli anni Ottanta avvertiva la necessità di contrappuntare le voci tedesche con quelle straniere nel coro *Über Gottfried Benn*, si era rivolto, per l'Italia, a Ferruccio Masini, attestato nelle bibliografie dell'autore berlinese fin dal 1961. E Masini, reduce da una celebre conferenza benniana, *Fascinazione del nichilismo* (1984), aveva scritto al collega di Magonza che non c'erano contributi italiani significativi per la *Benn-Forschung*, contributi tali da rendere interessante come tema l'analisi della ricezione di Benn nel nostro paese.

Oggi nessuno sottoscriverebbe la diagnosi del grande «cacciatore di silenzi». Lo studio di Luciano Zagari sull'autore berlinese come «interlocutore decisivo» nell'itinerario masiniano² – studio che, con scelta felice, conclude il volume *Gottfried Benn, un poeta della tarda modernità* –, è ovviamente rimando d'obbligo; è però l'approccio all'opera benniana in tutto il suo complesso a configurarsi in Italia in termini assai diversi da quelli propri alla germanistica tedesca e angloamericana, come rileva in esordio l'intelligente recensione al libro di Zagari apparsa nell'«Osservatorio della germanistica italiana»³. Il recensore, Luca Crescenzi, ha il merito di allargare la prospettiva «ai frutti non strettamente accademici»⁴ nominando un volumetto apparso per i tipi di Bompiani nell'autunno del 1996, di singolare importanza come tappa del «caso Benn» proprio perché opera di una scrittrice contemporanea, Paola Capriolo: *L'assoluto artificiale. Nichilismo e mondo dell'espressione nell'opera saggistica di Gottfried Benn*. Il sottotitolo individua l'ambito privilegiato, ma non unico, di questa moderna riflessione sull'autore berlinese, mentre il titolo *L'assoluto artificiale* rende con efficace eleganza il concetto di «Kunstprodukt» (prodotto d'arte), di «Kunst aus dem Geiste des Absoluten» (arte sorta dallo spirito dell'assoluto).

Paola Capriolo che, nata a Milano nel 1962, ha esordito ventiseienne con una raccolta di racconti molto belli, *La grande*

Eulalia, pubblicando l'anno stesso dell'*Assoluto artificiale* il suo quinto romanzo, *Un uomo di carattere*, si distingue per una prerogativa assai rara nel panorama della narrativa italiana del Novecento: lo stretto rapporto col mondo tedesco. La rarità statistica di tale rapporto è facilmente verificabile scorrendo il coevo catalogo della collana einaudiana «Scrittori tradotti da scrittori», che fornisce una specie di prospetto sinottico di questi particolari momenti di dialogo fra cultura italiana e cultura straniera; su settantasette titoli, solo otto sono traduzioni dal tedesco, e solo Paola Capriolo è presente con la traduzione di due opere, *La morte a Venezia* (1991) e *Romeo e Giulietta al villaggio* (1994). Nella bibliografia aggiornata al 2006 in appendice al volume di Ania Gillian, *Paola Capriolo. Mitologia, musica e metamorfosi 1988-1998*⁵, le traduzioni di narrativa tedesca sono nove.

Traduttrice, oltre che per Einaudi, per Feltrinelli e per Marsilio, Paola Capriolo, da quando traduce solo scrittori (fino al 1991 aveva tradotto anche opere non letterarie, come, nel 1990, *La verità del mito* di Kurt Hübner), traduce unicamente scrittori tedeschi: Mann, Goethe, Keller, Kafka, Schnitzler, Kleist, Stifter. Di Goethe sceglie il *Werther* e le *Wahlverwandschaften* (*Affinità elettive*), le due opere che, secondo una riflessione benniana sull'uso della parola nella lirica, nel saggio e nel romanzo, riportata con grande evidenza nell'*Assoluto artificiale*⁶, smentiscono la regola secondo la quale chi è un grande romanziere non sarebbe altrettanto grande come lirico.

Il modo in cui Paola Capriolo ha fatto proprie, al di fuori dell'ambito universitario, la lingua e la letteratura tedesca, seguendo la prassi della lettura intensiva, dell'*apprendre par cœur* di antichissima origine e insostituibile funzione, emerge bene da un'intervista del gennaio 1999:

Ho conosciuto l'opera di Benn negli anni dell'università, credo intorno al 1983-1984. Allora studiavo filosofia interessandomi di autori come Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger. Soprattutto Nietzsche e i suoi eredi mi interessavano molto, anche perché in quello stesso periodo aveva inizio la mia passione per Wagner e si approfondiva quella per Thomas Mann, insomma tutto mi induceva a soffermarmi sulla concezione dell'arte come *metaphysische Tätigkeit* (attività metafisica), di cui avrei trovato uno sviluppo così affascinante proprio nei saggi di Benn. [...] studiavo anche la lingua tedesca, per conto mio, leggendo molte poesie con il testo a fronte, e proprio così ho scoperto Benn, gra-

zie a una sua poesia contenuta nell'antologia inglese *The Penguin Book of German Verse*, che avevo trovato nella biblioteca di mio padre. Era *Sieh die Sterne, die Fänge* (*Guarda le stelle, le prede*)⁷.

L'autrice ha accettato con grande disponibilità di dare conto del proprio "percorso tedesco" un decennio dopo l'uscita nel «Corriere della Sera» dell'8 novembre 1989 del suo articolo *Benn, mistico che non crede*, la sua prima analisi della poesia benniana *Sull'argine: l'«ascetismo di vita»* che le viene attribuito da uno dei suoi estimatori convinti, Guido Davico Bonino, in un articolo su «La Stampa-Tuttolibri» del 25 settembre 1997 non ha nulla a che fare con l'alterigia. La sua riservatezza è di tutt'altra natura. Non a caso Paola Capriolo è così attenta a quanto Benn scrive sull'isolamento dell'artista.

L'appartenenza alla categoria di coloro che vivono «senza far chiasso», «ohne Geräusch»⁸, si coniuga con la grande laboriosità: in media, un libro all'anno, oltre all'alacre attività di traduttrice e alla collaborazione al «Corriere della Sera». Anche gli articoli sul giornale milanese instaurano spesso un dialogo con i prediletti autori di lingua tedesca. Su Benn la riflessione inizia assai prima dell'uscita dell'*Assoluto artificiale*, mentre l'elzeviro del 21 maggio 1998 su *Gli scritti di Gottfried Benn*, che prende spunto dalla traduzione di Amelia Valtolina⁹, mostra come l'autore berlinese continui a rimanere un punto di riferimento fondamentale.

Il volume sulla saggistica benniana – di 108 pagine in tutto, note comprese, coerentemente con l'ideale di brevità caro alla scrittrice – si colloca dunque su una costante: l'interesse profondo e diversificato per la cultura tedesca. Rispetto a questa costante, però, *L'assoluto artificiale* rappresenta un *unicum*: è la tesi di laurea in filosofia, discussa all'Università di Milano nella sessione estiva del 1996. Questo statuto genetico del volume su Benn merita la massima attenzione. Solo gli adepti di una letteratura tutta "anima e cuore" – scherniti dall'articolo di Capriolo nel «Corriere della Sera» del 9 gennaio 1998, *Calvino bocciato dai letterati col cuore in mano* – ignorano quale specialissima importanza abbia una tesi di laurea maturata all'interno di un itinerario di scrittura. Il caso emblematico forse più noto del Novecento tedesco è la tesi di dottorato su Mach discussa dal ventottenne Musil all'Università di Berlino (ripubblicata prima in Italia che in Germania grazie a Mazzino Montinari, che vi

premise una esemplare introduzione)¹⁰. Non intendo, ovviamente, proporre un paragone fra Capriolo e Musil, ma sottolineare l'analogia nella funzione della tesi di laurea o di dottorato: che è sismografo e, insieme, catalizzatore, momento privilegiato di confronto e di bilancio.

L'incontro con Benn, autentica *Begegnung* nel senso stupendamente definito da Hofmannsthal, mette dunque a fuoco in maniera indiretta la poetologia dell'autrice. Ciò avviene nella fattispecie grazie a una peculiarità strutturale propria dell'edizione a stampa dell'*Assoluto artificiale*: l'articolazione secondo l'antico principio del testo/commento. Il testo è appunto quello della tesi di laurea – dieci capitoletti con relativo apparato di note – e il commento al testo è costituito dal *Post-scriptum*¹¹, aggiunto per la pubblicazione del 1996. Il *Post-scriptum* ha il dichiarato intento di «rendere ragione di questo libro»¹²; è il luogo in cui Capriolo parla solo e esplicitamente come scrittrice, forte di una esperienza comune a «chiunque abbia mai dipinto un quadro, composto musica, scritto un racconto o una poesia»¹³.

Date queste premesse, è davvero deludente il trattamento frettoloso riservato a *L'assoluto artificiale* anche da Peter Hainsworth, che pure a pagina 12 della sua panoramica della *Italian Literature*, edita con David Roby nel 2012 per i tipi della Oxford University Press, annovera Capriolo (con Anedda, Cavalli, Insana, Amelia Rosselli, Valduga, Loy, Marini) nel piccolo Pantheon di autrici di cui dice: «Together, they are probably the most interesting and accomplished Italian novelists since Calvino». Il noto italianista dedica un articolo alla traduzione inglese di *La spettatrice* nel «New York Times» del 20 dicembre 1998, ma cita *en passant* il volumetto del 1996 come «a study of the aesthetic thought of the German poet Gottfried Benn, which was very serious indeed about his particular version of art for art's sake». La celebre risposta di Benn a chi lo proponeva come un rappresentante dell'*art pour l'art* (tematizzata da Capriolo nel suo volumetto)¹⁴ rimane palesemente fuori campo; al contempo Hainsworth suggerisce una correlazione fra la teoria di Benn («[who] created the only area of meaningfulness that was allowed to post-modern man») e *La spettatrice* («a post-modern Italian novel») in base alla comune appartenenza la postmodernismo, non solo prescindendo da testi canonici quali il saggio di Peter Uwe Hohendahl, *Zwischen Moderne und Postmoderne*:

*Gottfried Benns Aktualität*¹⁵ ma non curandosi minimamente del fatto che nell'*Assoluto artificiale* la categoria del postmodernismo non ricorra neppure una volta. Non ricorrervi ha il valore di una scelta. Capriolo, che anche come traduttrice si attiene rigorosamente ai classici, insiste proprio sullo scetticismo di Benn nei confronti della nozione di moderno¹⁶: nulla le è più lontano della tendenza a attualizzare. Se è vero che la storia della letteratura – lo insegna da par suo Heinrich Heine nella *Romantische Schule (La scuola romantica)* – è la grande *Morgue* dove ciascuno cerca i morti che gli sono cari e affini, ciò non implica però confusione della specificità storica. Benn, per Capriolo, è esplicitamente «figura del passato»¹⁷: il giudizio è non meno reciso di quello di Hillebrand, implacabile avversario di ogni modernizzazione di facciata di un autore che era, ai suoi stessi occhi, «der letzte Repräsentant jener Auflösungsphase, die schon im 18. Jahrhundert begann»¹⁸.

Il discorso specifico di Capriolo comincia là dove viene tracciato un parallelo con la distanza che separa l'esistenza quotidiana e l'esistenza dell'opera d'arte ovvero la realtà biografico-privata del narratore e la realtà del personaggio narrato, che è costitutivamente "altra". Sulle ragioni della lontananza dalla quotidianità caratteristica degli scenari narrativi di Capriolo negli anni Novanta c'è convergenza fra il *Post-scriptum* del volume su Benn e l'intervista con Christine Wolter, apparsa con il programmatico titolo *Reinigung des Realen durch die Phantasie* (Cancellazione della realtà con la fantasia) nella «Neue Zürcher Zeitung» del 23-24 aprile 1996. In Benn, che nella *Akademie-Rede* giunge a dire con stupenda pregnanza, sfruttando la valenza etimologica dei termini latini, «daß Produktivität [...] eine radikal extravagante Nüance enthält»¹⁹, la funzione antinaturalistica dello spirito trova formulazioni esemplari, citate come filo rosso nell'*Assoluto artificiale*.

L'affinità con lo scrittore berlinese è ulteriormente precisabile: questi viene visto come esponente di una «disillusa variante del platonismo [in cui] non è più data alcuna partecipazione immediata del mondo sensibile al mondo delle idee»²⁰. Da parte sua, l'autrice dichiara il «platonismo» determinante per il suo scrivere: «Mein Schreiben wird am ehesten vom Platonismus bestimmt, von dem Gedanken von einer wahrnehmbaren Welt und einer Welt der Ideen»²¹. *L'assoluto artificiale* si conclude

ribadendo che non si tratta più – per il lirico, ma anche per il saggista – di «reimmergersi nel perduto oceano della vita»: la dimensione è quella del «sogno stigio», «separato per sempre dalla vita»²².

La formula «Fanatismus zur Transzendenz» («fanatismo per la trascendenza») viene ripresa nell'individuazione di Benn come scrittore contrassegnato più di chiunque altro dalla coesistenza del «nichilismo più puro» con «il più strenuo rigore della trascendenza»²³, sulla linea del discorso sull'indissolubile connessione di nichilismo e *Ausdruckswelt* (mondo dell'espressione) condotto in Italia da Masini in *Gottfried Benn e il mito del nichilismo*²⁴. Oltre che a Masini, l'apparato di note de *L'assoluto artificiale* rimanda a relativamente pochi testi, privilegiando quelli che hanno fatto storia nella *Benn-Forschung*, da *Der Ptolemäer* di Fritz Martini del 1954 ai lavori degli anni Settanta di Else Buddeberg, Beda Allemann, Friedrich W. Wodtke ai contributi di Hillebrand fra il 1966 e il 1985. Non è nei miei intenti esaminare in dettaglio quali particolari aspetti di queste ormai classiche letture di Benn vengano tesaurizzati da Capriolo. L'operazione sarebbe in ultima analisi di carattere compilatorio e risulterebbe sostanzialmente inutile, giacché qui siamo di fronte a quella che Döblin chiamava «Kritik der Produzenten» (critica degli autori), rivendicandone l'autonomia di statuto.

In quest'ottica peculiare, difesa con strenua e appassionata intelligenza da chi più di altri può dire *de tua re agitur*, è buon diritto dell'autrice presentare come personaggio "benniano" Erasmus Stiler, l'ingegnere protagonista di *Un uomo di carattere*. L'epiteto "benniano" viene applicato a Stiler – nome che rimanda a *Stil* (stile) – in forza della sua qualità di «poeta della freddezza»²⁵ che si dedica totalmente alla cura del proprio giardino per farne un capolavoro geometricamente ordinato²⁶, «trionfo del limite e della misura». Il ricorso alla metafora rende perspicuo il rapporto di opposizione fra arte e natura istituito dalla scrittrice: «La forma [...] è una condizione innaturale»²⁷. Il rigore del giardiniere-ingegnere, al quale il giovane Daniele Bausa obietta che «la bellezza non è necessariamente disumana», sottende il convincimento che «diventare freddo» e «diventare un artista» stiano in rapporto di perfetta sinonimia.

Tutto il discorso appare fertilizzato senz'ombra di dubbio da un seme di riflessione esemplarmente presente in *Kunst und Drittes*

Reich (Arte e Terzo Reich), il saggio del 1941 che Capriolo ritiene sia «forse la più bella delle sue [di Benn] analisi storiche»²⁸: «Artist sein, kalte einsame Arbeit machen»²⁹, «Die Leere, das Kalte, das Unmenschliche», «jenes Goldene und Kalte, welche alle Dinge zeigen, die sich vollendet haben»³⁰, «Eine sich von jeder Propaganda distanzierende Arbeit»³¹ sono formule di quasi oracolare, iconoclastica sinteticità che trovano orecchi attentissimi, oggi, in Paola Capriolo, giacché questa scrittrice avverte come massimamente pregiudizievole l'attuale «profonda diffidenza verso la forma stessa, intesa come nemica dell'immediatezza»³².

Non credo che Capriolo, richiamandosi ai buoni diritti di una «tradizione culturale [che] vede la forma come propria caratteristica essenziale»³³, avesse in mente un giudizio o una stroncatura di qualche critico particolare – per esempio, di Daniela Marcheschi che nella panoramica *La fuga di Atalanta (sulla narrativa italiana "giovane")* stigmatizzava l'allora ventottenne scrittrice come «eccessivamente valutata», fatta salva la capacità di «narrazioni dalla scrittura letterariamente perfetta»³⁴. Si tratta piuttosto di una più generale difesa dall'accusa di «gelido formalismo», dove lo scrittore berlinese diventa un alleato prezioso quanto il padre di Marcovaldo. Del resto, nelle splendide *Lezioni americane*, Benn è l'unico tedesco che venga ricordato nella costellazione dei poeti e scrittori sotto l'emblema del cristallo. Il denominatore comune sta nell'essere «partigiano dei cristalli» (come si autodefiniva Calvino). Benn è l'autore in cui «la derealizzazione è compiuta fino in fondo»³⁵: «Kunst als Wirklichkeitserzeugung, ihr Herstellungsprinzip» conclude il passo che, secondo Capriolo, «racchiude in nuce l'intera teoria dell'arte e del suo rapporto col nichilismo»³⁶. Benn è pertanto il più efficace oppositore alla tendenza «a trascurare l'aspetto formale dell'opera d'arte in nome dell'imperativo di un'adeguatezza alla 'realtà'»³⁷. Tale imperativo nell'Italia degli anni Novanta, ove la cosiddetta "realtà" si è ridotta, come denuncia il *Post-scriptum*, all'«argomento del servizio di cronaca, del talk-show televisivo»³⁸, risulta ben più squallido di quello che nella Germania di Benn poteva balenare agli occhi di Johannes Becher e Egon Erwin Kisch. La lotta per il diritto alla libertà dell'artista appare ancora più urgente; e la lezione di Benn, il figlio di pastore protestante con una unica fede, «la potenza trasfiguratrice e salvifica della forma»³⁹, acquista un fascino potenziato.

Bibliografia

Benn G., *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*, a cura di B. Hillebrand, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1989, 4 voll.

Id., *Romanzo del fenotipo*, trad. it. di A. Valtolina, Milano, Adelphi, 1998.

Cantarutti G., *Intervista a Paola Capriolo*, in Ead. (a cura di), *Scrittori a Berlino nel Novecento*, Bologna, Patron editore, 2000, pp. 205-209.

Capriolo P., *I nemici di Calvino? Vogliono colpire la vera letteratura*, in «Corriere della Sera», Terza Pagina, 13 gennaio 1998.

Ead., *L'assoluto artificiale. Nichilismo e mondo dell'espressione nell'opera saggistica di Gottfried Benn*, Milano, Bompiani, 1996.

Ead., *Un uomo di carattere*, Milano, Bompiani, 1996.

Crescenzi L., Recensione a «*Gottfried Benn, un poeta della tarda modernità*», in «Osservatorio della germanistica italiana», n. 2/3, 1998, pp. 19-22.

Gillian A., *Paola Capriolo. Mitologia, musica, metamorfosi 1988-1998*, Firenze, Cesati, 2006 (= Strumenti di letteratura italiana, 22).

Hainsworth P., *The Woman Watching*, in «The New York Times Book Review», 20 dicembre 1998, p. 6.

Hainsworth P. - Roby D., *Italian Literature. A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2012.

Hillebrand B., *Gottfried Benn heute*, in Id. (a cura di) *Über Gottfried Benn, Kritische Stimmen 1957-1986*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1987, vol. 2, pp. 154-174.

Id., (a cura di), *Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1957-1986*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1987, 2 voll.

Hohendahl P. U., *Zwischen Moderne und Postmoderne: Gottfried Benns Aktualität*, in «Studi germanici», n. s., 23, 1985, pp. 47-63.

Marcheschi D., *La fuga di Atalanta (sulla narrativa italiana "giovane")*, in «Stazione di posta. Bimestrale di corrispondenze culturali», n. 36-37, luglio-ottobre 1990, pp. 1-31.

Masini F., *Gottfried Benn e il mito del nichilismo*, Padova, Marsilio, 1967.

Musil R., *Sulle teorie di Mach*, trad. it. di M. Montinari, Milano, Adelphi, 1973.

Oelze F. W., *Erinnerungen an Gottfried Benn*, in B. Hillebrand (a cura di), *Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1957-1986*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1987, vol. 2, pp. 64-72.

Wolter Ch., *Reinigung des Realen durch die Phantasie. Die italienische Schriftstellerin Paola Capriolo*, in «Neue Zürcher Zeitung», 23-24 aprile 1996.

Zagari L., *Gottfried Benn, un poeta della tarda modernità*, Pisa, Edizioni ETS, 1997.

Note

* La versione originale di questo saggio, rielaborato a partire dalla conferenza da me tenuta al «Philosophicum» di Magonza il 9 febbraio 1999 su invito di Bruno Hillebrand, e qui pubblicato con il gentile consenso dell'editore Patron di Bologna, è apparsa in *Scrittori a Berlino nel Novecento*, a cura di G. Cantarutti, Bologna, Patron editore, 2000, pp. 195-203; il testo è stato riveduto per la pubblicazione in questo volume.

¹ «Benn all'estero – ancora nulla?», B. Hillebrand, *Nachwort*, in Id., *Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1957-1986*, a cura di B. Hillebrand, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1987, vol. 2, p. 419; per la lettera di F. Masini a Hillebrand, cfr. *ivi*.

² Cfr. L. Zagari, *Ferruccio Masini e Gottfried Benn. Un itinerario sperimentale*, in Id., *Gottfried Benn, un poeta della tarda modernità*, Pisa, Edizioni ETS, 1997, pp. 115-131.

³ Si veda L. Crescenzi, Recensione a «*Gottfried Benn, un poeta della tarda modernità*», in «Osservatorio della germanistica italiana», n. 2/3, 1998, pp. 19-22.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ Firenze, Cesati, 2006.

⁶ P. Capriolo, *L'assoluto artificiale. Nichilismo e mondo dell'espressione nell'opera saggistica di Gottfried Benn*, Milano, Bompiani, 1996, pp. 8-9.

⁷ G. Cantarutti, *Intervista a Paola Capriolo*, in Ead., *Scrittori a Berlino nel Novecento*, cit., pp. 205-209 (qui pp. 205-206).

⁸ F. W. Oelze, *Erinnerungen an Gottfried Benn*, in Hillebrand, *Über Gottfried Benn*, cit., vol. 2, p. 66.

⁹ Cfr. G. Benn, *Romanzo del fenotipo*, trad. it. di A. Valtolina, Milano, Adelphi, 1998.

¹⁰ Cfr. R. Musil, *Sulle teorie di Mach*, trad. it. di M. Montinari, Milano, Adelphi, 1973.

¹¹ Capriolo, *L'assoluto artificiale*, cit., pp. 93-97.

¹² *Ibid.*, p. 93.

¹³ *Ibid.*, p. 96.

¹⁴ *Ivi*.

¹⁵ P. U. Hohendahl, *Zwischen Moderne und Postmoderne: Gottfried Benns Aktualität*, in «Studi germanici», n. s., 23, 1985, pp. 47-63.

¹⁶ Capriolo, *L'assoluto artificiale*, cit., p. 94.

¹⁷ *Ibid.*, p. 93.

¹⁸ «l'ultimo rappresentante di quella fase di dissoluzione che ebbe inizio già nel XVIII secolo», cfr. B. Hillebrand, *Gottfried Benn heute*, in Id., *Über Gottfried Benn*, cit., vol. 2, p. 171.

¹⁹ «che la produzione contiene una nuance radicalmente stravagante», G. Benn, *Akademie-Rede*, in *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*, in Id., *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*, a cura di B. Hillebrand, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1989, vol. 3, p. 449.

²⁰ Capriolo, *L'assoluto artificiale*, cit., p. 68.

²¹ «Per il mio scrivere è determinante [più che Schopenhauer] il platonismo, il pensiero di un mondo percepibile e di un mondo delle idee», C. Wolter, *Reinigung des Realen durch die Phantasie. Die italienische Schriftstellerin Paola Capriolo*, in «Neue Zürcher Zeitung», 23-24 aprile 1996, in risposta alla domanda su quali fossero i suoi maestri filosofici.

²² Capriolo, *L'assoluto artificiale*, cit., p. 92.

²³ *Ibid.*, p. 80.

²⁴ F. Masini, *Gottfried Benn e il mito del nichilismo*, Padova, Marsilio, 1967.

²⁵ P. Capriolo, *Un uomo di carattere*, Milano, Bompiani, 1996, p. 53; per la citazione successiva cfr. *ibid.*, p. 91.

²⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 46-48; per la citazione, p. 48.

²⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁸ Capriolo, *L'assoluto artificiale*, cit., p. 30.

²⁹ «essere artista, fare un lavoro solitario, freddo», cfr. G. Benn, *Kunst und Drittes Reich*, in *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*, cit., vol. 4, p. 343; per la citazione successiva, cfr. *ivi*.

³⁰ «Il vuoto, il freddo, il disumano», «quell'aura dorata e fredda che mostrano tutte le cose giunte alla perfezione», cfr. *Id.*, *Sehr geehrter Herr Gerhart Pohl*, in *Prosa und Autobiographisches in der Fassung der Erstdrucke*, in *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*, cit., vol. 2, p. 279.

³¹ «un lavoro che si tiene alla larga da qualsiasi propaganda», cfr. *Id.*, *Sehr verehrter Herr Professor (Brief an Emil Pretorius)*, in *Szenen und Schriften in der Fassung der Erstdrucke*, in *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*, cit., vol. 4, p. 311.

³² P. Capriolo, *I nemici di Calvino? Vogliono colpire la vera letteratura*, in «Corriere della Sera», Terza Pagina, 13 gennaio 1998.

³³ *Ivi*: «Rifuggendo dal 'gelido formalismo' rischiamo di trovarci (e in parte ci troviamo) immersi fino al collo in una letteratura informe [...]».

³⁴ In «Stazione di posta. Bimestrale di corrispondenze culturali», n. 36-37, luglio-ottobre 1990, p. 17. Ringrazio Niva Lorenzini per questa segnalazione.

³⁵ Capriolo, *L'assoluto artificiale*, cit., p. 32

³⁶ «arte come produzione di realtà, il suo principio di produzione», cfr. *ibid.*, p. 31.

³⁷ *Ibid.*, p. 95.

³⁸ *Ivi*.

³⁹ *Ibid.*, p. 97.

URLO E GEOMETRIA: AMELIA ROSSELLI SULLE TRACCE DI GOTTFRIED BENN

Tatiana Bisanti

Già in una recensione all'edizione garzantiana delle *Poesie* di Amelia Rosselli a cura di Emmanuela Tandello (1997) Guido Mazzoni, nella sua breve ma lucidissima analisi, ebbe a dire che «Amelia Rosselli è uno dei maggiori poeti espressionisti che la letteratura italiana abbia avuto. Raffigura un mondo dominato dalla morte, dalla malattia e dalle pulsioni primarie, e lo fa esibendo, nel testo, tutta la propria esperienza umana». Secondo Mazzoni, «la voce di queste poesie rimane sempre un soggetto empirico, reale» e i testi «sono difficili, ma non oscuri, perché presuppongono un mondo condiviso»¹, il che porta ad escludere qualsiasi filiazione surrealista². In linea con questa interpretazione, gran parte della critica rosselliana successiva ha sottolineato la matrice espressionistica nell'opera di decomposizione e stravolgimento a cui Rosselli sottopone la lingua poetica. Deidier parla di «sperimentalismo lirico [...] nei tre sensi indicati a suo tempo da Pasolini: espressionismo, novecentismo, impegno 'spurio'»³. In studi di carattere linguistico⁴ la poesia rosselliana è stata collocata in quella tradizione dell'espressionismo letterario individuata da Contini nella letteratura italiana dal Medioevo ai giorni nostri, una linea di «controcanto espressivo»⁵ in funzione anticlassica, il cui tratto saliente è il plurilinguismo inteso anche come sperimentalismo e deformazione linguistica. L'analisi della lingua rosselliana ha evidenziato nei testi la presenza di un plurilinguismo a tutti i livelli, da intendere quindi non solo come compresenza di differenti varietà diatopiche, ma come attraversamento di tutti i registri, caratteristica che la colloca a pieno titolo nella tradizione espressionistica descritta da Contini⁶.

Uno studio interamente dedicato ai rapporti fra la poesia dell'espressionismo tedesco e quella della Rosselli è stato fatto da Carbognin, il quale compie un attento riscontro filologico fra le *Poesie* di Georg Trakl (nella traduzione di Leone Traverso) e alcuni testi rosselliani. Attraverso l'analisi linguistica del corpus, Carbognin individua nella poesia rosselliana, in sintonia con Trakl, tracce di quello che Contini aveva definito il «dramma pro-

nominale»⁷ degli espressionisti, e riconduce alla matrice espressionista anche la «coniugazione del nome e dell'aggettivo»⁸.

La vicinanza fra la lirica rosselliana e quella di Gottfried Benn è stata invece sondata in un saggio di Baldacci, secondo cui «con Benn e Rosselli ci troviamo di nuovo intrappolati all'interno di quella tensione insolubile, di quella vertigine fra tragico e assurdo che accompagna [...] la linea più estrema dell'arte novecentesca»⁹. Baldacci fa risalire il percorso poetico dei due autori a quel nichilismo di matrice nietzscheana che è in primo luogo rifiuto della metafisica e del *logos* e il cui approdo non può essere che «una prossimità definitiva all'assenza completa del senso, all'autocancellazione del discorso: alla completa perdita del soggetto nell'assurdo»¹⁰.

L'accostamento fra la lirica di Amelia Rosselli e quella di Gottfried Benn, sebbene non avallato da una diretta indicazione da parte dell'autrice, non è certo infondato. Data la nota reticenza della poetessa sulle proprie fonti non stupirà il fatto che nei riferimenti agli autori a cui si è ispirata manchi la menzione esplicita degli espressionisti tedeschi. Si presuppone che di almeno alcuni di essi dovesse avere una conoscenza tutt'altro che superficiale, come conferma la presenza all'interno della sua biblioteca personale delle antologie (in parte annotate) sia delle già citate *Poesie* di Georg Trakl¹¹, sia, ciò che è particolarmente rilevante per il presente contributo, di una raccolta di poesie di Gottfried Benn. Si tratta dell'edizione einaudiana di *Morgue* nella traduzione di Ferruccio Masini¹², conservata ora presso il Fondo Amelia Rosselli nel Polo Bibliotecario Umanistico-Sociale dell'Università degli Studi della Tuscia. La raccolta comprende poesie della prima produzione benniana, e in particolare liriche risalenti agli anni 1910-1927. Data la dichiarata intenzione dell'antologia, che mirava a «far conoscere al pubblico italiano, in maniera più organica, la fisionomia del Benn 'espressionista'»¹³, la scelta delle poesie è circoscritta alle prime raccolte benniane fino agli anni Venti, periodo in cui, come osserva Masini nell'introduzione al volume, egli matura il superamento della fase espressionista¹⁴. Non solo questa circostanza, ma anche le evidenze testuali inducono quindi a prendere in considerazione per la ricezione da parte di Amelia Rosselli soprattutto le poesie del primo Benn, quelle scritte a cavallo della prima guerra mondiale, e in particolare quelle di

Morgue. È il Benn espressionista e più dissacrante a costituire per la Rosselli fonte di ispirazione, quello che Kurt Hiller aveva definito, in modo dispregiativo, «Medizyniker»¹⁵.

Si tratta ora di vedere quali sono, più concretamente, gli elementi che portano ad accostare la poesia di un autore come Benn, dalla biografia così controversa e sfaccettata, a quella di un'autrice dal percorso esistenziale così diverso quale è stata Amelia Rosselli, orfana a causa del fascismo, ebrea costretta alla fuga dalle persecuzioni naziste, vissuta nell'Italia del secondo dopoguerra in una posizione di volontario isolamento ed estrema riservatezza, conosciuta e apprezzata nel mondo della cultura, ma al margine dei movimenti letterari allora in voga. Si escluderà subito, dall'elenco delle affinità fra i due poeti, il *mélange* plurilingue, fenomeno generalmente considerato caratteristico del linguaggio espressionistico, uno degli elementi più peculiari della poesia di Amelia Rosselli e attestato anche nella produzione benniana soprattutto degli anni Venti. Se infatti il plurilinguismo della Rosselli è elemento costitutivo finalizzato alla creazione di un nuovo linguaggio poetico, come è stato ampiamente dimostrato in numerosissimi studi, nel caso di Benn si tratta, piuttosto, di un plurilinguismo di maniera e non di uno strumento creativo da cui scaturisce un codice poetico personale e originale. Non a caso la presenza di elementi lessicali stranieri nella poesia di Benn è stata oggetto di stroncature illustri. Si veda ad esempio la critica di Paul Celan e Robert Gernhardt nei confronti del componimento *Lebe wohl (Addio)*, uno studio per l'oratorio *Das Unaufhörliche (L'incessante, 1931)*. Celan ne denuncia il plurilinguismo banale ed esteriore¹⁶, mentre Gernhardt si fa beffe della rima plurilingue *nevermore - Ohre*, riconducibile, secondo lui, soltanto ad un'insufficiente padronanza dell'inglese¹⁷. Considerazioni simili potrebbero farsi per *Qui sait* (1927): «Stadionsakrale / mit Khasanaspray / Züchtungspastorale, / wozu, qui sait?»¹⁸, anche qui con falsa rima *spray - sait*. Si noti fra l'altro, oltre all'inserito plurilingue, anche il nome proprio *Khasanaspray*, tratto dal linguaggio pubblicitario, che designava una marca di profumo, a testimonianza di un mistilinguismo aperto non solo alle lingue straniere, ma anche ai linguaggi settoriali della modernità. In generale, si potrà comunque affermare che il plurilinguismo nella poesia di Amelia Rosselli, quand'esso sia inteso nella sua accezione più stretta

come compresenza di differenti varietà diatopiche, non è riconducibile ad una matrice espressionista, né è prodotto di qualsivoglia altra suggestione letteraria, ma componente endogena della creazione e dell'espressione poetica. Si osserverà, inoltre, che le liriche di Benn in possesso della Rosselli, risalenti soprattutto alla fase espressionista, non presentano questa caratteristica, mentre gli inserti plurilingui sono un tratto del Benn posteriore.

Maggiori affinità fra i due autori si riscontreranno, invece, se si intende il plurilinguismo nella sua accezione più vasta, ovvero come mescolanza di stili e registri: infranti i tabù del canone aulico e monolingue, l'universo poetico apre le porte a ciò che tradizionalmente ne è bandito. È quell'estetica del brutto che agisce sia a livello di immaginario poetico, così che assurge a dignità letteraria la rappresentazione di una realtà drammaticamente corporea, spesso mostruosa e ripugnante, sia a livello delle forme e del linguaggio, che vengono manipolati e deformati fino addirittura al superamento delle regole sintattiche e grammaticali.

Nella sua celebre analisi dell'espressionismo Mittner aveva indicato come principi fondamentali del movimento nelle sue diverse realizzazioni artistiche le due categorie di urlo e geometria: «I due principali procedimenti artistici dell'espressionismo sono l' 'urlo primitivo' ('Urschrei' o nella terminologia di Edschmid 'geballter Schrei', 'urlo condensato') e lo sforzo di una strutturazione astrattistica, spesso specificamente geometrica, della realtà»¹⁹. All'incapacità o al rifiuto da parte del soggetto di comunicare con la realtà corrisponde il proposito di organizzare lo spazio circostante secondo una strutturazione geometrica, nel tentativo di ricostruire il mondo secondo principi architettonici precisi e determinati. E proprio questi due elementi – urlo e geometria – sono massimamente presenti con tutte le loro possibili implicazioni nell'opera di Amelia Rosselli, confermando in tal modo il doppio filo che lega la sua poesia a quella di Gottfried Benn.

A livello di espressione poetica l'urlo si realizza, innanzitutto, in forma di enunciato esclamativo. Uno degli aspetti più appariscenti di questa lirica fortemente emozionale è, infatti, proprio l'uso dell'interpunzione, che sia in Benn che in Rosselli viene utilizzata spesso in funzione emotiva. L'alta frequenza nel corpus rosselliano di segni interpuntivi quali il punto esclamativo (ma anche il punto interrogativo e i puntini di sospensione), mettendo in primo piano l'intonazione e l'interiezione, conferisce

all'enunciato un andamento fortemente emotivo. La punteggiatura sottolinea il bipolarismo fra esclamazione e interrogazione che attraversa tutta l'opera rosselliana. Il discorso oscilla quindi, nelle raccolte iniziali, fra interiezione e dubbio, fra un'emotività dirompente ed incontenibile e l'affastellarsi di domande senza risposta, a cui si aggiunge e in parte sostituisce, nella produzione matura a partire da *Documento*, l'ineffabilità, l'attesa, la caduta nel vuoto della frase, spesso interrotta dai puntini di sospensione. Un'analisi statistica dell'uso dei segni interpuntivi nella produzione italiana della Rosselli rivela che l'enunciato esclamativo è di gran lunga più diffuso nella *Libellula* e in *Variazioni belliche* che nelle raccolte successive. È questo uno degli aspetti che la produzione rosselliana iniziale, quella a cavallo degli anni Sessanta, ha in comune con il dettato poetico espressionista²⁰. Si tratta, è bene ricordarlo, della fase che precede l'uscita dell'antologia benniana curata da Masini e in possesso della Rosselli. D'altra parte, è difficile dire a che periodo risalga esattamente la lettura degli espressionisti tedeschi. È comunque evidente che l'intonazione esclamativa deriva alla Rosselli, oltre che dall'espressionismo, in primo luogo dal simbolismo francese e, in particolare, dagli amati Baudelaire e Rimbaud, il cui influsso sulla poesia rosselliana è già stato oggetto di numerose analisi.

Le affinità fra Benn e Rosselli, del resto, vanno ben oltre. Esse sono ravvisabili soprattutto in alcuni *leitmotive* che attraversano tutta la produzione rosselliana dall'inizio alla fine e che sono in gran parte legati alla rappresentazione del corpo. Oggetto privilegiato della rappresentazione poetica, il corpo esibito in tutta l'opera lirica è un corpo sofferente, lacerato, straziato dalla malattia, oggetto di violenza, sempre inscindibile dall'idea di morte. Studi lessicali sul corpus poetico di Benn e su quello della Rosselli portano a una sorprendente sintonia di risultati. Nella poesia del primo Benn è attestato sia il lessico espressionista per eccellenza, quei verbi *brechen*, *stoßen* e *reißen* che secondo Mittner descrivevano magistralmente la lacerazione e la scissione del soggetto messo in scena²¹, sia un lessico settoriale di tipo medico-scientifico adoperato per la cruda e impersonale rappresentazione del corpo e della sua decomposizione. Le ricognizioni lessicali sulla poesia rosselliana, d'altra parte, hanno messo in evidenza come l'immaginario poetico rosselliano ruoti intorno a pochi ambiti semantici decisivi. Oltre al lessico di tipo più tra-

dizionale, finalizzato alla descrizione dei sentimenti e del dolore dell'io (*amore, cuore, passione, agonia, follia, pazzia, noia, solitudine, dolore, piangere, lacrime, paura, desiderio, ardere, sospirare*) o del paesaggio naturale (*cielo, luna, sole, stelle, terra, fiori, luce, ombra, vento, pioggia*), le maggiori vicinanze all'espressionismo e in particolare a Benn si riscontrano nella forte presenza di denominazioni cromatiche forti (*blu, verde, rosso, nero, violaceo, arancione, bianco*), nel reiterato uso di lessico corporeo (*mani, occhi, braccia, membra, labbra, dita, corpo, sangue, resti*) e nell'alta frequenza di verbi dinamici e di rottura come *rompere, spezzare, gridare*. Già il titolo stesso della seconda raccolta, *Serie ospedaliera*, rimanda all'immaginario medico da cui scaturiscono le prime poesie di Benn, sebbene manchi in Rosselli la fredda e scientifica contemplazione dei fenomeni fisiologici. In *Documento (1966-1973)*, raccolta in cui l'andamento sintattico si fa più pacato e l'espressione più rarefatta, prevale il dialogo io-tu, la costante e sempre vana ricerca dell'altro, la percezione del sé come corpo sofferente e spirito in lotta, una fortissima sensibilità cromatica, tutti elementi che si riallacciano direttamente all'esperienza dell'espressionismo e che costituiscono la raffigurazione poetica, violentemente icastica, del grido.

Per quanto riguarda la presenza di attributi cromatici, Masini parlava, in riferimento a Benn, di «sensualismo fondo, tellurico, accompagnato all'uso emblematico e violentemente cromatico degli aggettivi»²², paragonando in questo la poesia di Benn a quella di Else Lasker-Schüler. Dal canto suo, anche Rosselli è già stata accostata, fra l'altro proprio a causa degli elementi cromatici, alla poetessa espressionista con la quale Benn aveva avuto una breve ed intensa relazione²³. Basterà un esempio per rendersi conto del particolarissimo uso del colore nella lirica rosselliana: «Con quel suo bel colore arancione / indeciso era tra tentazioni [...] Ha verde seme il bilancio della stagione / e io ho verde rimpianto / Cristo con le sue lumache / ha disperazione a tinte rosa / e blu profondo»²⁴. È stato giustamente osservato che gli aggettivi cromatici sono adoperati dalla Rosselli in funzione straniante, sottolineando la distanza «dall'uso simbolico (rimbaudiano e trakliano) dei colori»²⁵. L'uso deciso del colore nel primo Benn risale, invece, alla volontà dissacrante di consentire l'accesso in poesia alla realtà più cruda ed è generalmente associato alla rappresentazione della putrefazione dei corpi in con-

trasto con le tonalità della pelle, con il colore violento del sangue ancora vivo, con il bianco asettico della sala operatoria. Ferme restando, quindi, le differenze funzionali, si osserva comunque una spiccata sensibilità cromatica in entrambi i poeti, nei quali l'uso del colore, sia esso straniante o iperrealistico, ha comunque l'effetto di dipingere a tinte forti e senza veli una realtà nella quale il soggetto non riesce a trovare una propria collocazione.

Si tratta di un aspetto particolare di quella che è una strategia poetica a tutto campo e che costituiva l'elemento dirompente delle poesie di *Morgue*, ovvero la spiccata corporeità e materialità delle immagini proposte. Alla fredda contemplazione del corpo umano, della sua dissezione e del suo disfaccimento si accompagnano alcuni *topoi* lirici per eccellenza, così che questo macabro accostamento viene a marcare in modo ancora più netto la rottura con la tradizione poetica aulica. Si veda ad esempio come viene trattato il motivo floreale nella poesia *Kleine Aster* (*Piccolo astero*), tratta da *Morgue*: il fiore – elemento decorativo per eccellenza e cornice degli idilli naturali nella tradizione non solo letteraria dal petrarchismo allo *Jugendstil* – ha in questo componimento del primo Benn un colore violaceo ed è conficcato tra i denti di un autista di birreria morto annegato, venendo così ad assumere una connotazione lugubre e raccapricciante: «Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt. / Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhellila Aster / zwischen die Zähne geklemmt»²⁶. L'io-medico, sezionando il cadavere, fa sciogliere il fiore nel cervello e lo sistema infine nel torace, che ricolmo di sangue gli farà da vaso: «Trinke dich satt in deiner Vase! / Ruhe sanft, / kleine Aster!»²⁷. Si noti il paradosso del fiore tenuto in vita dal cadavere che, annaffiandolo con il suo sangue, gli fa da macabro vaso. Il fiore assume una connotazione lugubre da ornamento funerario, anch'essa del resto niente affatto nuova alla poesia, si pensi soltanto ai baudelairiani *Fleurs du mal*. Una valenza analoga si troverà nel corpus di Amelia Rosselli, dove il motivo floreale è largamente attestato ma quasi sempre legato ad una simbologia di dolore, deperimento e morte: «il fiore che sfiorisce» (LIB, p. 198); «prigionia tranquilla, dove il fiorame del / mare non vuole mettere mano ai bastimenti affondati» (LIB, p. 201); «Trovate Ortensia / che muore fra i lillà, fragile e dimenticata» (LIB, p. 208); «dentro della grazia stonava ogni fiore» (VB, p. 43); «fiori spetalati» (VB, p. 53); «le rose del giardino sfiori-

vano» (VB, p. 62); «il fiore strampalato che ero io» (VB, p. 81); «questi fiori e queste tristezze» (VB, p. 82); «se io volevo fiorire sfiorivo» (VB, p. 83); «la fanciulla coglieva fiori malsani [...] fiori in lacrime» (VB, p. 131); «reinventavo / sillabe astruse, magniloquaci come il vento che germoglia / in fioritura secca» (VB, p. 154); «lamentele di fiori / s'udirono» (VB, p. 173); «una camera povera, sovraccarica di fiori / di plastica» (SO, p. 225); «si scuote un fiore, esso è la mia / mente ammalata di tante false soluzioni» (SO, p. 247); «il fiorame in / lutto» (SO, p. 255); «tu non stimoli i fiori / in corona attorno al mio polso, rotto perché / non posso tenerti vicino» (SO, p. 301); «vi furono / fiori deposti su le tue tombe» (DOC, p. 328); «fiori fiacchi nella mia mente» (DOC, p. 383); «fiori denudati e stonati nell'umile / facilità al pianto che hanno questi / ingarbugliati versi o fiori» (DOC, p. 388); «morte del fiore nel giardino trepidante» (DOC, p. 435); «crisi di bovarismo / crisi di impoverimento! / crisi di fiori / crisi di lavoratori» (DOC, p. 465); «sono come gli altri – // candida, della tua morte fiorita d'oltretombe» (DOC, p. 489); «bello il fiore / meno bello l'odore» (ASP, p. 737); «s'è distesa sul prato che / non fiorisce mai» (I, p. 680). E si veda anche, per intero, la seguente poesia tratta da *Documento*:

I fiori vengono in dono e poi si dilatano
una sorveglianza acuta li silenzia
non stancarsi mai dei doni.

Il mondo è un dente strappato
non chiedetemi perché
io oggi abbia tanti anni
la pioggia è sterile.

Puntando ai semi distrutti
eri l'unione appassita che cercavo
rubare il cuore d'un altro per poi servirsene.

La speranza è un danno forse definitivo
le monete risuonano crude nel marmo
della mano.

Convincevo il mostro ad appartarsi
nelle stanze pulite d'un albergo immaginario
v'erano nei boschi piccole vipere imbalsamate.

Mi truccai a prete della poesia
ma ero morta alla vita
le viscere che si perdono
in un tafferuglio
ne muori spazzato via dalla scienza.

Il mondo è sottile e piano:
pochi elefanti vi girano, ottusi²⁸.

I fiori regalati sono quasi personalizzati e sembrano, con il loro aprirsi, offrire una speranza di vita, che viene però subito delusa al secondo verso, dove essi vengono «silenziati». Tutte le immagini successive sono volte a dipingere una realtà di desolazione, sterilità e morte, sostituendo in tal modo alla raffigurazione aulica del fiore come simbolo di vita quella del fiore come ornamento funebre. Anche gli elementi del corpo umano sono associati all'idea di dolore o morte: il mondo è un «dente strapato», il «cuore» viene rubato e abusato, la mano è di «marmo» (pietra funeraria, fredda e rigida, che in quanto tale rimanda direttamente alla morte); e se l'io dice di sé, con struttura sintattica basata su una fortissima antitesi, che è «morta alla vita», l'unico elemento che ancora sembra dare segni di movimento è il «tafferuglio» delle «viscere». Il motivo floreale è rievocato, per contrasto, dal vocabolo «appassita» riferito all'impossibile «unione» fra io e tu, mentre gli elementi del paesaggio naturale tradizionalmente associati all'idea di fertilità e crescita sono ribaltati nel proprio contrario: la «pioggia è sterile», i «semi» sono «distrutti», nei boschi si nascondono «vipere imbalsamate», e l'unico essere vivente che si aggira nel mondo, gli «elefanti», sono «pochi» e «ottusi».

Il piccolo aster che nella poesia benniana adorna il corpo dell'autista affogato riprende, stravolgendola in modo raccapricciante, l'immagine della corona di fiori che nella tradizione cinge il capo di Ofelia morta nell'acqua. E proprio il motivo della fanciulla annegata è al centro della poesia successiva di *Morgue, Schöne Jugend (Bella gioventù)*²⁹, in cui il cadavere in avanzato stato di putrefazione è divorato dai topi, i quali si nutrono del sangue ormai freddo finché non vengono essi stessi annegati. Il ribrezzo derivante da questa immagine si accresce nel momento in cui si palesa, con rovesciamento delle aspettative suscitate dal titolo, che la «bella gioventù» a cui si allude non è quella della

ragazza, ormai decomposta, ma quella dei topi che hanno la fortuna di cibarsi del fegato e dei reni del cadavere. La poesia si chiude sullo squittio dei topi che affogano, un grido repellente che viola il silenzio mortuario profanando la solennità della morte umana. Il cortocircuito che fa saltare i moduli della tradizione è irreversibile: i fiori funebri omaggiano, beffardamente, il cadavere dell'autista di birreria, mentre l'unico ornamento del corpo della fanciulla sono i ratti che la divorano. Quanto si è già detto riguardo al motivo dei fiori vale anche per l'acqua: quella che è generalmente rappresentata come linfa vitale diventa qui, come d'altronde in tutta la tradizione del mito di Ofelia, fonte di morte. L'immagine dei topi associata al corpo della fanciulla annegata derivava a Benn, come è noto, da *Ophelia I* di Georg Heym (1910): se tuttavia in Heym i ratti si annidavano fra i capelli, elemento corporeo meno carnale e ancora legato agli stilemi della tradizione, i topi di Benn violano il corpo umano penetrando al suo interno e divorando le sue viscere. Siamo lontanissimi dall'Ofelia di Shakespeare e Rimbaud, il prototipo della fanciulla annegata che agisce a livello intertestuale anche nei versi di Amelia Rosselli. È merito di Emanuela Tandello³⁰ aver evidenziato come l'Ortensia di cui si parla nella *Libellula*, ispirata a Hortense di Rimbaud³¹, sia influenzata anche dalla figura di Ofelia, di cui presenta alcuni attributi (i «lillà della vallata» fra cui muore «fragile e dimenticata»)³². L'archetipo shakespeariano è il corpo di Ofelia circondato di fiori nell'acqua del ruscello, mentre nella lirica eponima di Rimbaud Ofelia galleggia come un grande giglio³³. L'Ortensia rosselliana è un corpo stilizzato, idealizzato, evanescente, «muore e sorride ed è stranamente / felice, fra i lillà della villa»³⁴. È una serenità che si colora, tuttavia, di accenti sinistri che si infittiscono verso il finale della *Libellula*, dedicato ad un'altra figura femminile della tradizione poetica, l'Esterina di Montale:

[...] I miei vent'anni
 mi minacciano Esterina, con il loro verde disastro,
 con la loro luce viola e verde chiara, soffusa
 d'agonie; [...]
 [...] Esterina i tuoi vent'anni
 ti misurano cavità orali ed auricolari Esterina
 la tua bocca pendente dimostra che tu sei fra
 le più stanche ragazze che servono al di dietro

dei banchi. [...]
Il verde soppruso del tuo miracolo è per me la
prima linea incandescente del mio cuore, la mia
schiena infallibile. [...]
[...] Il tetro gingillo
della carità; il tubercolotico ansimare, la corta freccia
che avvelena. [...]
[...] sapere che ogni
pezzo di carne tua è bramata dai cani [...]»³⁵.

Allo straniamento provocato dalla morte sorridente di Ortensia fa riscontro la carnalità molto più concreta del personaggio di Esterina: si «scoloriscono» gli elementi dell'idillio naturale («tu non sei di quelli che s'incantano al paesaggio»), mentre resta la luce viola e verde che avvolge il «disastro» e le «agonie» dei vent'anni. Si noti, nella conclusione, l'intensificarsi degli elementi cromatici, e soprattutto l'insistenza sul viola (i lillà, la luce viola), lo stesso colore che aveva il piccolo aster di Benn: un colore deciso e dalla simbologia sfuggente, che unisce in sé il rosso del sangue e la tonalità fredda e bluastra del corpo livido e tumefatto.

La fisiologia corporea, che irrompe con violenza sulla pagina benniana ed è alla base di quella estetica dello choc con cui venivano sovvertite le convenzioni morali e letterarie della società borghese e benpensante, trova espressione anche nei versi di Amelia Rosselli. Sarebbe impossibile fare in questa sede un resoconto esaustivo di tutte le occorrenze lessicali rosselliane legate all'ambito del corpo, del sangue, della malattia o della morte. Se ne potrà offrire solo un piccolo campionario significativo: «Malizia / che imperi nel mio sangue violaceo di violetta abbandonata / io ti perdono: ma muore il cuore» (VB, p. 64; si noti la figura etimologica giocata sull'attributo cromatico e floreale derivati da *viola*); «Tale la brutalità / che svengano anche i santi alla vista del sangue che cola / brutto dai suoi buchi» (VB, p. 107); «Disfatta dalla pioggia / e dai dolori incommensurabile mestruazione / senilità che s'avvicina, petrolifera / immaginazione» (SO, p. 263); «Nitrito di cioccolato tu apri / le mie vene all'odore del / antidolorifico che urge e / riempie il mio sangue di / bolle blu» (SO, p. 269); «Con la malattia in bocca / spavento / per gli spaventapasseri / rose stinte e vi sono macchie sul muro / piccolissime nel granaio dei tuoi pensieri: / e con quale colore

smetti di / dipingere? [...] E correre poi / al riparo mentre corrono anche certe / vecchie, all'orinatoio» (DOC, p. 318); «Sei nel mio petto, ma poi ti ritrovo, / ma poi ti perdo, ma poi sei lì, e non / vuoi addomesticare il mio sangue che / non ha altra urgenza che di chinarsi / sul tuo tutto indifferente corpo che / annega mentre m'infilo nel letto» (DOC, p. 337); «E il massacro volge in lussuria: e / la lussuria in estasi contemplata nel / grano sifilitico che s'attorciglia al / mio collo, stremato dai troppi abbandoni. // Abbandonarsi al vuoto sesso e poi ritenersi anche insudiciati dalla nera pece» (DOC, p. 362); «il sangue degli orgasmi è ormai lontano / i sonni sono devoluti alla pazienza» (DOC, p. 484); «E fu come una maledizione quel bruciare / con tinte di disperazione il lessico / inusuale, la punta inorridita del pensiero / che sgorgheggiava attraverso mestruazioni / ricche di pensiero» (ASP, p. 694); «Quale nero profondo impegno nelle mie mestruazioni!» (DO, p. 824).

Il motivo della morte per annegamento cui si fa cenno nelle ultime lasse della *Libellula* è presente anche nella raccolta rosselliana *Variazioni belliche*, con una nuda concretezza che lo avvicina qui maggiormente ai testi di Benn: «Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana. / Siamo il cadavere che flotta putrefatto su della sua passione!»³⁶. Il verbo *flottare*, francesismo che riecheggia l'*Ophélie* di Rimbaud, ritorna anche in una lirica di *Serie ospedaliera* tutta incentrata sulla rappresentazione dei movimenti del corpo, che il soggetto lirico osserva in uno stato di dissociazione psichica: «Un piede per terra, poi tu sollevi il piede, poi lo riponi / e giù tarda la gamba poi la coscia [...] Poi quando ho depresso il piede succede che / tu lo rivedi flottare tranquillo [...] Poi nella cera si scarica l'utero [...] tutt'un / gironzolare di forme vuote cattivanti come i fiori ma / poi si sfilacciano e gli intestini a riposo chiedono / no, non chiudere [...] l'orologio puntato / sulle emicranie [...] scordata la tua fame»³⁷. Lo scollamento della mente dal corpo è confermato dal fatto che il soggetto che osserva i propri movimenti oscilla continuamente fra io e tu, a sottolineare un'identità fluida e non fissabile, mentre il corpo, libero dal controllo della mente, è ridotto alle pure funzioni fisiologiche e agli stimoli nervosi (utero e intestini, fame ed emicrania).

L'urlo dell'espressionismo – e l'urlo della poesia rosselliana – nasce proprio da questa dissociazione fra mente e corpo,

dalla tragica discrepanza fra soggetto e realtà. Esso è il grido di impotenza di chi si sente perduto e non riesce a trovare un interlocutore nell'umanità che lo circonda. Già nella *Libellula* l'urlo è ansia di incontro con il tu: «Non è per te! ch'io grido / fuori d'ogni limite, il mio fiato corto contro / il lieve e segreto fiato delle stelle; non è / per nessuna mano terrena. Chi mi fece dunque / così cieca? Se non è per me, che sia per te!»³⁸. È un incontro che non riesce mai a compiersi, come sottolinea, da un lato, l'andamento negativo dell'enunciato, e dall'altro il fatto che, anche qui, i confini stessi fra io e tu siano oscillanti. L'io trapassa il limite della propria soggettività per confondersi fuggevolmente con il tu, come dimostra l'incongruenza semantica nell'uso dei pronomi personali («Non è per te! [...] Se non è per me»): si noti qui l'interscambio fra io e tu, slittamento che ricompare anche qualche verso più avanti («Io cerco e cerco, tu corri e corri. / E io corro! e tu ridi alle folle spaventate!»). Anche in *Serie ospedaliera* il grido scaturisce dal vano tentativo di raggiungere il tu: «Amarti e non poter far altro che amarti, inconvenienza / di cui soffrii una volta e poi non più, per / poi ricadere. Soffrendoti invitavi: parlare / più chiaro, lacerare l'aria di piccoli gridi / ottusi, poi disinfettare l'aria stessa, e / chiamarla amore anch'essa, che tanto ti divideva / dalle mie braccia fuse d'invidia»³⁹. Tutto il passo è costruito sulla dialettica fra vicinanza e lontananza, desiderio e delusione, volontà di concedersi e tentativo di fuga, amore e dolore, linguaggio razionale e urlo informe. Si noti l'ambiguità di quel «soffrendoti», neologismo frutto di un procedimento caro alla Rosselli, la fusione di elementi lessicali diversi con conseguente potenziamento del significato: in questo vocabolo agiscono contemporaneamente i verbi *offrirsi* e *soffrire*, e i due ambiti semantici, così fusi, generano un'esplosione da cui scaturiscono i «piccoli gridi ottusi» che lacerano l'aria, un urlo di dolore generato dalla separazione fra io e tu. Questo uso disinvolto del linguaggio fino alla violazione delle norme grammaticali e sintattiche non era estraneo neppure a Benn, soprattutto nella fase posteriore a *Morgue*, come rileva giustamente Masini che annovera fra i procedimenti messi in atto «la inversione e la dissacrazione semantica, la rottura della prospettiva»⁴⁰. E a proposito della dialettica io-tu, si ricorderà la lirica *Drohungen* (*Minacce*), in cui il grido scaturisce dall'ineffabilità, dall'incapacità del soggetto, non più uomo ma bestia («Ich lebe Tiertage.

[...] Ich treibe Tierliebe»), di descrivere con parole le proprie emozioni («Meine Liebe weiß nur wenig Worte»; «ein Spalt voll Schreie ist dein Mund»)⁴¹. La formula lapidaria su cui si chiude la lirica («Sieh: Ich.—», «Guarda: io.—») è un esempio di quella «sostantivazione dell'io» che per Contini è «uno dei temi-chiave del linguaggio benniano»⁴². L'uso reiterato del pronome *ich*, con la sua esibizione parossistica, porta, di fatto, alla sua dissoluzione. È l'esito ultimo a cui aspira, per vie diverse, anche la poesia della Rosselli: «Tendo all'eliminazione dell'io. L'io non è più al centro espressivo, va messo in ombra o da parte»⁴³.

L'obiettivo dell'eliminazione dell'io viene perseguito, fra l'altro, anche attraverso lo stravolgimento della lingua codificata, che facendo vacillare la categoria del soggetto ne mette in crisi la consistenza ontologica e la capacità di fare presa sul mondo attraverso il linguaggio. Nel caso di Benn, poeta-medico, il lavoro clinico non è solo fonte inesauribile di materia poetica attinta alla cruda realtà, ma va ad influire sul procedimento stesso della scrittura, che si trasforma in una vera e propria operazione chirurgica sulla lingua. Già nelle prime poesie, dice Masini, prende avvio «quel terremoto della lingua per il quale le cose si sciolgono dalle parole e le parole dall'uomo»⁴⁴. Il processo di creazione poetica sarà descritto più tardi dallo stesso Benn nel breve testo programmatico *Lyrik*: «Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte, in dem der Lyriker sich bewegt. Hier modelliert, fabriziert er Worte, öffnet sie, sprengt sie, zertrümmert sie, um sie mit Spannungen zu laden, deren Wesen dann durch einige Jahrzehnte geht»⁴⁵. Il poeta è come uno scienziato che sperimenta con la lingua: il suo laboratorio è la lirica, la sua materia sono non le parole intese come unità statiche, ma tutti gli elementi di cui esse sono composte: «Wort; Wortwurzel, Wortfolge, Verbindung von Worten; Sylben werden psychoanalysiert, Diphtonge umgeschult, Konsonanten transplantiert»⁴⁶, così che la parola diventa «magisch und real», «magica e reale». A differenza del romanziere, che deve raccontare una storia e usa quindi la parola in modo strumentale («mit dem Wort», «con la parola»), il poeta non è schiavo dell'idea: «Das Wort des Lyrikers vertritt keine Idee, vertritt keinen Gedanken und kein Ideal, es ist Existenz an sich, Ausdruck, Miene, Hauch. Es ist eine Art Realisierung aus animalischer Natur»⁴⁷. Non è un caso che per descrivere questa attività venga

usato il lessico della medicina («transplantiert»), più adatto a prendere le distanze dall'idealismo, in nome di un lavoro con la lingua che parte innanzitutto dalla materialità e dal superamento dei vincoli semantici tradizionali per aprire la via alla creazione di nuovi significati. Il saggio si chiude con il rifiuto della visione romantica dell'artista come genio e veggente: «Schriftsteller, die ihrem Weltbild sprachlich nicht gewachsen sind, nennt man in Deutschland Seher»⁴⁸. La scrittura, come la medicina, è innanzitutto mestiere: l'artista deve essere, in primo luogo, artigiano, lo scrittore deve saper lavorare la propria materia – la lingua – per plasmarla e darle la forma voluta. Questo progetto era già contenuto *in nuce* nelle poesie di *Morgue*: la scomposizione e profanazione del corpo umano, rappresentata a livello tematico in queste prime liriche, segna da un lato la crisi della visione antropocentrica (l'essere umano visto non come soggetto che si autodetermina e domina il mondo, ma come cadavere da sezionare), e dall'altro diventa metafora dell'operazione poetica (è lo stesso linguaggio lirico ad essere visto come corpo in decomposizione).

L'attività del poeta è quindi da intendersi, in primo luogo, come un procedimento di scomposizione molecolare che supera la visione della parola come entità intera, unica e indivisibile, veicolo di significati definiti e circoscrivibili, e restituisce dignità ad ogni singola componente lessicale, morfologica e fonologica. Sono perfettamente in linea con questa visione le affermazioni programmatiche formulate da Amelia Rosselli nel saggio *Spazi metrici* (1962), testo metodologico scritto su invito di Pasolini per spiegare l'originale impianto metrico delle *Variazioni belliche*. L'analisi della creazione poetica parte proprio da un processo di scomposizione linguistica: l'«elemento organizzativo minimo nello scrivere» è la «lettera», la quale a sua volta «creava nodi fonetici (chl, str, sta, biv)» da cui nasce la «sillaba» vista come «particella ritmica» e infine la «parola intera, intesa come definizione e senso, idea, pozzo della comunicazione»⁴⁹. Il concetto di «parola» sarà tuttavia da intendersi in senso lato: «consideravo perfino 'il' e 'la' e 'come' come 'idee', e non meramente congiunzioni e precisazioni di un discorso esprime una idea»⁵⁰. «L'unità base del verso» non è quindi né la lettera né la sillaba, ma «la parola intera, di qualsiasi genere indifferentemente, le parole essendo considerate tutte

di egual valore e peso, tutte da manipolarsi come idee concrete ed astratte»⁵¹. Si osserva, dunque, in Rosselli, il persistere della categoria di «idea», che Benn aveva invece bandito dalle proprie formulazioni teoriche preferendo porre l'accento sulla materialità della lingua. La distanza, tuttavia, è solo apparente. Il concetto di «idea» nel saggio rosselliano è infatti lontanissimo dall'idealismo osteggiato da Benn. Il rifiuto di stabilire gerarchie fra le parole toglie al concetto di «idea» la sua aura di sacralità e ne fa qualcosa di assolutamente democratico ed universale. Esso è, inoltre, strettamente legato alla base materiale della parola e viene usato sostanzialmente come «unità base del verso», ovvero come principio organizzatore dello spazio metrico. Già dal titolo del saggio è evidente come il concetto di spazialità sia fondamentale per la scrittura poetica rosselliana. Esso parte dall'esperienza personale del soggetto e dalla percezione della propria collocazione nel mondo, è il tentativo di organizzare lo spazio intorno al sé e di tenere sotto controllo quegli «strani addensamenti nella ritmicità del mio pensiero»: «Tentai osservare ogni materialità esterna con la più completa minuziosità possibile entro un immediato lasso di tempo e di spazio sperimentale»⁵². Al tentativo di ricostruire il «quadro dell'esistenza circondantemi» fa da corrispettivo, in poesia, l'estrema attenzione per l'aspetto grafico, il quale «influenzava l'impressione logica più che non il mezzo o veicolo del mio pensiero cioè la parola o la frase o il periodo»⁵³. La disposizione delle parole nello spazio del foglio diventa, in tal modo, il criterio principale nella composizione lirica: «I miei versi poetici non poterono più scampare dall'universalità dello spazio unico: le lunghezze ed i tempi dei versi erano prestabiliti, la mia unità organizzativa era definibile, i miei ritmi si adattavano non ad un mio volere soltanto ma allo spazio già deciso [...] tutti i ritmi possibili immaginabili riempivano minuziosamente il mio quadrato a profondità timbrica»⁵⁴. È il primo verso a stabilire la lunghezza dei versi successivi, che dovranno essere di identica misura. «Le lunghezze dei versi erano dunque approssimativamente eguali, e con esse i loro tempi di lettura; esse avevano come unità metrica e spaziale la parola e il nesso ortografico, e come forma contenente lo spazio o tempo grafico»⁵⁵. Da qui la predilezione, in fase di scrittura, della carta a quadretti dei quaderni scolastici che consentiva di misurare esattamente la

dimensione del verso, o la decisione di pubblicare *Serie ospedaliera* nel 1969 in caratteri IBM, che come quelli della macchina da scrivere presentano un numero di battiture identico per ogni rigo. Non è quindi la parola-idea a dettar legge, ma lo spazio materiale del verso, vale a dire la sua geometria. L'insistenza sulle figure geometriche è una costante in tutte le formulazioni teoriche di Amelia Rosselli: se in *Spazi metrici* si parla, come si è visto, di «quadrato a profondità timbrica», in altri testi compare invece il «cubo», figura utilizzata per descrivere la realtà dell'universo spazio-temporale e che diventa anche principio estetico usato per definire l'architettura dello spazio artistico (poetico e musicale) e per la costruzione dei propri spazi metrici. Si vedano in proposito le annotazioni registrate nel *Diario in Tre Lingue*: «l'accordo / è timbro spaziale. Terza dimensione / intensità, cioè forza, applicata dall'esterno / durata / volume / è quarta dimensione / cubo-architettura»⁵⁶; «il tempo nella poesia diventa volume del cubo; cioè profondità tramite le attese-spazio tra verso e verso»⁵⁷. È stato scrivendo i primi versi che Rosselli, come lei stessa dice, è riuscita a «formulare questo nuovo geometrismo»: «Come se il versificare potesse equivalere al sentire e pensare uno spazio visivo-emozionale attorno, quasi pensassi in forme approssimativamente cubiche, il sentire seguendo la vista in senso anche energetico»⁵⁸. Dal tentativo di spiegare e organizzare geometricamente anche il fenomeno musicale deriva, inoltre, anche il particolare interesse di Rosselli per la musica seriale e dodecafonica.

Perseguendo l'obiettivo, portato fino alle estreme conseguenze, di descrivere il mondo e il fenomeno artistico attraverso categorie geometriche, Amelia Rosselli fa proprio il secondo dei due procedimenti artistici che secondo Mittner meglio riassumevano l'estetica dell'espressionismo, quello, appunto, della geometria. Si è già visto in precedenza come l'uso deciso del colore, la poesia che si fa grido, le immagini esplosive nel corpus rosselliano siano in perfetta sintonia con l'altra categoria espressionistica per eccellenza, quella dell'*Urschrei*. Affinità e corrispondenze fra il Benn più specificamente espressionista e Amelia Rosselli sono quindi ravvisabili sia – a livello dell'immaginario poetico – nella fredda rappresentazione di corpi piagati, sofferenti e repellenti, sia – a livello linguistico – nella disgregazione del soggetto e nella conseguente opera di dissacrazione nei confronti del codice

poetico della tradizione, cui viene contrapposto, in alternativa, un linguaggio poetico originale e sperimentale che tramite una rigida architettura geometrica sappia porre un argine ad una realtà avvertita come inquietante ed estranea.

Bibliografia

Baldacci A., *Fra tragico e assurdo. Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Cassino, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, 2006.

Benn G., *Morgue*, trad. it. di F. Masini, Torino, Einaudi, 1971.

Benn G., *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, a cura di G. Schuster (voll. I-V) - H. Hof (voll.VI-VII/2), Stuttgart, Klett Cotta, 1986-2003.

Bisanti T., *Retorica e plurilinguismo letterario*, in R. Franceschini et al. (a cura di), *Retorica: Ordnungen und Brüche. Beiträge des Tübinger Italianistentags*, Tübingen, Günter Narr, 2006, pp. 265-280.

Ead., *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli. Un "distorto, inesperto, espertissimo linguaggio"*, Pisa, ETS, 2007.

Camboni M., *Incontro con Amelia Rosselli*, in «DonnaWomanFemme», 29 (1996), pp. 64-83.

Carbognin F., *Una grammatica della dissonanza: Amelia Rosselli e Georg Trakl*, in Id., *Le armoniose dissonanze. "Spazio metrico" e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Bologna, Gedit, 2008, pp. 67-86.

Carpita C., *"At the 4 pts. of the turning world". Dialogo e conflitto con l'opera di T. S. Eliot nella poesia di Amelia Rosselli*, in «Per leggere», 22 (2012), pp. 83-105.

Contini G., *Espressionismo letterario*, in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 41-105.

Deidier R., *Verso Sleep. Una musica del dolore*, in *Amelia Rosselli*, a cura di D. Attanasio - E. Tanello, in «Galleria», 1-2 (1997), pp. 81-86.

Dyck J., *Gottfried Benn. Einführung in Leben und Werk*, Berlin, De Gruyter, 2009.

Dick J. - Korte H. - Schmidt N. J. (a cura di), *Benn Forum. Beiträge zur literarischen Moderne*, Berlin, De Gruyter, 2013, vol. III.

Hanna Ch. M. - Reents F. (a cura di), *Benn Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2016.

Mazzoni G., *Recensione alle Poesie di Amelia Rosselli*, in «Allegoria», X (29-30), 1998, p. 301.

Minore R., *Il dolore in una stanza*, in «Il Messaggero», 2 febbraio 1984.

Mittner L., *L'espressionismo*, Roma-Bari, Laterza, 1965.

Pasolini P. P., *Notizia su Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *La libellula*, Milano, SE, 1985, pp. 103-105.

Rimbaud A., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1972.

Rosselli A., *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano,

Mondadori, 2012.

Rosselli A., *Introduzione a "Spazi Metrici"*, in «Trasparenze», 17-19 (2003), pp. 11-13.

Tandello E., *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007.

Note

¹ G. Mazzoni, *Recensione alle Poesie di Amelia Rosselli*, in «Allegoria», X (29-30), 1998, p. 301.

² Cfr. in proposito anche Pasolini: «I finti lapsus sono [...] uno degli elementi più correnti della poesia surrealistica (ma la Rosselli non ha con essa parentele)» (P. P. Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *La libellula*, Milano, SE, 1985, pp. 103-105, qui p. 103).

³ R. Deidier, *Verso Sleep. Una musica del dolore*, in *Amelia Rosselli*, a cura di D. Attanasio - E. Tandello, «Galleria», 1-2 (1997), pp. 81-86, qui p. 82.

⁴ Mi permetto di rinviare, fra l'altro, a T. Bisanti, *Retorica e plurilinguismo letterario*, in *Retorica: Ordnungen und Brüche. Beiträge des Tübinger Italianistentags*, a cura di R. Franceschini et al., Tübingen, Günter Narr, 2006, pp. 265-280, qui p. 265.

⁵ G. Contini, *Espressionismo letterario*, in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 41-105, qui p.103.

⁶ Espressionismo è qui da intendersi, naturalmente, in senso lato e non come riferimento esclusivo a un preciso movimento letterario. La lingua poetica rosselliana è «scrittura espressionistica nel senso continiano del termine, una scrittura che, attraversando tutti i registri della lingua, può definirsi plurilingue a tutti i livelli» (T. Bisanti, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli. Un "distorto, inesperto, espertissimo linguaggio"*, Pisa, ETS, 2007, p. 163). Di espressionismo parla anche Carpita, la quale, analizzando le ascendenze eliotiane nella poesia di Rosselli, afferma che «al classicismo di Eliot si risponde con la violenza espressionista» (C. Carpita, *"At the 4 pts. of the turning world". Dialogo e conflitto con l'opera di T. S. Eliot nella poesia di Amelia Rosselli*, in «Per leggere», 22 [2012], pp. 83-105, qui p. 101).

⁷ Contini, *op. cit.*, p. 51.

⁸ F. Carbognin, *Una grammatica della dissonanza: Amelia Rosselli e Georg Trakl*, in Id., *Le armoniose dissonanze. "Spazio metrico" e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Bologna, Gedit, 2008, pp. 67-86, qui p. 71. Carbognin allude alla creazione originale di verbi denominali e deaggettivali con suffissazione anomala ovvero abbreviata (es. *guerra* > *guerrare*, LIB, p. 196). Le citazioni delle opere rosselliane rimandano al volume dei Meridiani, A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012. Per le opere poetiche si usano le seguenti abbreviazioni: VB = *Variazioni belliche*, LIB = *Libellula*, SO = *Serie ospedaliera*, DOC = *Documento*, ASP = *Appunti sparsi e persi*, I = *Impromptu*.

⁹ A. Baldacci, *Fra tragico e assurdo. Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Cassino, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, 2006, p. 110.

¹⁰ *Ibid.*, p. 106.

¹¹ G. Trakl, *Poesie*, trad. it. di L. Traverso, Milano, Cederna, 1949.

¹² G. Benn, *Morgue*, trad. it. di F. Masini, Torino, Einaudi, 1971.

¹³ Cfr. F. Masini, *Nota bio-bibliografica*, in Benn, *Morgue*, cit., p. 23.

¹⁴ Cfr. F. Masini, *Alle scogliere del nulla*, in Benn, *Morgue*, cit., p. 15.

¹⁵ Secondo il lapidario giudizio formulato da Hiller nel saggio *Zur neuen Lyrik* del 1913, la poesia di Benn non sarebbe nient'altro che «Defäkation», (defecazione) (cit. in *Benn Forum. Beiträge zur literarischen Moderne*, a cura di J. Dick - H. Korte - N. J. Schmidt, Berlin, De Gruyter, 2013, vol. III, p. 80).

¹⁶ Cfr. *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di M. May - P. Goßens - J. Lehmann, 2. Auflage, Stuttgart, Metzler, 2012, p. 329.

¹⁷ Per la critica di Gernhardt, pubblicata in «Die Zeit», 37 (7 settembre 1990), pp. 64-65, cfr. anche *Benn Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Ch. M. Hanna - F. Reents, Stuttgart, Metzler, 2016, p. 382. Questo il passo benniano per esteso: «Lebe wohl / farewell, / und nevermore - : aller Sprachen Schmerz und Schattenlaut / sind dem Herzen, / sind dem Ohre / unaufhörlich / tief vertraut. // Lebe wohl / good bye / felice notte / und was sonst noch heißt» («Addio / farewell, / e nevermore - : d'ogni lingua dolore e suono d'ombra / sono al cuore, / e all'orecchio / in eterno / familiari. // Addio / good bye / felice notte / e comunque si dica», G. Benn, *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, a cura di G. Schuster [voll. I-V] - H. Hof [voll. VI-VII/2], Stuttgart, Klett Cotta, 1986-2003, qui SW I [*Gedichte 1*], p. 143). Si noti anche l'inserito italiano con la strategia (volontaria o no) della pseudo-traduzione.

¹⁸ «Sacrale da stadio / con Khasanaspray / pastorale d'allevamento / a che scopo, qui sait?», Id., *Qui sait*, in SW I (*Gedichte 1*), cit., p. 76.

¹⁹ L. Mittner, *L'espressionismo*, Roma-Bari, Laterza, 1965, p. 49.

²⁰ Si veda, a puro titolo esemplificativo, il seguente componimento tratto da *Poesie (1959)*: «e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non / l'arsa mia disfatta, o io che chiedevo / giocare con gli dei e brancolavo / come una povera mignotta su e giù / l'oscuro corridoio – oh! lavatemi gli piedi, scostate / le feroci accuse dal mio / reclino capo, reclinate / le vostre accuse e scombinare ogni / mia viltà!: non volei io rompere il delicato strato di ghiaccio / non volei rompere la battaglia crescente, no, giuro, non volei / irrompere fra le vostre risa / irrisorie!» (VB, p. 30).

²¹ Mittner, *op. cit.*, p. 29.

²² Masini, *Alle scogliere del nulla*, cit., p. 10.

²³ Cfr. Bisanti, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli*, cit., pp. 222 sg.

²⁴ DOC, p. 383.

²⁵ Carbognin, *op. cit.*, p. 73. Carbognin va anche oltre, affermando che «la strategia coloristica rosselliana sembra volta a evidenziare, attraverso l'arbitrarietà delle associazioni, l'artificiosità dell'operazione poetica in corso» (*ibid.*, p. 74). Si riferisce in questo alle annotazioni

che Rosselli aveva apposto a margine delle *Voyelles* di Rimbaud e nelle quali aveva sostituito le associazioni rimbaudiane con altri colori. A mio avviso non c'è qui l'intenzione di sottolineare l'artificio poetico (si tratta di annotazioni personali e non destinate a pubblicazione), quanto piuttosto la correzione delle associazioni di un soggetto sinestetico con le proprie associazioni, anch'esse scaturite, presumibilmente, dal fenomeno psichico-neurologico (e non meramente poetico) della sinestesia.

²⁶ «Venne issato sul tavolo un autista di birreria morto annegato. / Qualcuno gli aveva messo a forza tra i denti / un astero gridellino chiaro-ombtrato», G. Benn, *Kleine Aster*, in SW I (*Gedichte 1*), cit., p. 11 (trad. it. *Piccolo astero*, in Id., *Morgue*, cit., p. 31).

²⁷ «Bevi a sazieta nel tuo vaso! / Riposa dolcemente / piccolo astero!», ivi (ivi).

²⁸ DOC, p. 353.

²⁹ G. Benn, *Schöne Jugend (Bella gioventù)*, in SW I (*Gedichte 1*), cit., p. 11 (*Bella gioventù*, in Id., *Morgue*, cit., p. 33).

³⁰ E. Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007, pp. 69 sg.

³¹ È la stessa Rosselli a rivelarlo, cfr. M. Camboni, *Incontro con Amelia Rosselli*, in «DonnaWomanFemme» 29 (1996), p. 72.

³² LIB, p. 208.

³³ «La blanche Ophélie flotte comme un grand lys», A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1972, p. 11.

³⁴ LIB, p. 208.

³⁵ LIB, pp. 212 sg.

³⁶ VB, p. 45.

³⁷ SO, p. 240.

³⁸ LIB, p. 200.

³⁹ SO, p. 272.

⁴⁰ Masini, *Alle scogliere del nulla*, cit., p. 16. Un esempio fra tanti tratti da *Ikarus*, in Benn, SW I (*Gedichte 1*), cit., p. 39: «der Hang schweigt seine Blume in das Licht / und wird zerstört» («il fiore suo nella luce il declivio / tace e vien distrutto» (*Icaro*, in Id., *Morgue*, cit., pp. 78 sg.), con anomalo uso transitivo del verbo *schweigen*. Si è scelto questo esempio perché particolarmente emblematico, trattandosi del polo semanticamente opposto all'urlo, e perché anche in Rosselli si riscontra un uso originale del verbo italiano corrispondente («il silenziare per sempre esigenze», SO, p. 299; «una sorveglianza acuta li silenzia», DOC, p. 353; «silenziando le mie palpebre necessarie», ASP, p. 799; «si / silenzia l'odore del bosco», SO, p. 245).

⁴¹ «Giorni di bestia vivo. [...] Consumo amori di bestia»; «Solo poco sa il mio amore parole»; «la tua bocca, un crepaccio ricolmo di grida», G. Benn, *Drohungen*, in SW I (*Gedichte 1*), cit., p. 22.

⁴² Contini, *op. cit.*, p. 52. A tal proposito il critico menziona vari scritti in prosa dedicati all'io: «In *Lyrisches Ich* è rappresentato con grandiosa tragicità il disfacciamento dell'io, le tendenze regressive mediante la parola, più esattamente i sostantivi».

⁴³ R. Minore, *Il dolore in una stanza*, in «Il Messaggero», 2 febbraio 1984.

⁴⁴ Masini, *Alle scogliere del nulla*, cit., p. 9.

⁴⁵ «È un laboratorio, un laboratorio per parole, quello in cui si muove il poeta. Qui egli modella, fabbrica le parole, le apre, le fa esplodere, le frantuma, per caricarle di tensioni, la cui essenza si protrae per decenni», G. Benn, *Lyrik*, in SW IV (*Prosa 2*), cit., p. 355.

⁴⁶ «Parola, radice di parola, sequenza di parole, legami tra parole; le sillabe vengono psicanalizzate, i dittonghi rieducati, le consonanti trapiantate», *ibid.*, pp. 355-356.

⁴⁷ «La parola del poeta non rappresenta un'idea, un pensiero o un ideale, è esistenza allo stato puro, espressione, mimica, soffio. È una sorta di realizzazione di natura animale», *ibid.*, p. 356.

⁴⁸ «Gli scrittori che linguisticamente non sono all'altezza della loro visione del mondo in Germania vengono chiamati veggenti», *ivi*.

⁴⁹ Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 184.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 185.

⁵¹ *Ibid.*, p. 187.

⁵² *Ibid.*, p. 185.

⁵³ *Ibid.*, p. 186.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 186 sg.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 188.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 633.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 635.

⁵⁸ A. Rosselli, *Introduzione a "Spazi Metrici"*, in «Trasparenze», 17-19 (2003), pp.11-13, qui p. 12.

IL CONFESSORE DELLA FORMA: IL MAGISTERO DI GOTTFRIED BENN PER CRISTINA CAMPO

Sotera Fornaro

Dialogo con Gottfried Benn

In una lettera di Cristina Campo¹ a Leone Traverso del 28 aprile 1964 si legge: «Quest'estate scrissi anche un saggio, *Gli imperdonabili* (i.e. i poeti), che non so quando potrò ricopiare e che nessuno vorrà, tanto è assurdo, borbonico ecc. Ma che può importarmi ora, figurati»². Il titolo *Gli imperdonabili*, la cui complessità qui l'autrice spiega riducendolo sino alla sinonimia con «i poeti», sarà poi adattato a titolo complessivo della raccolta di prose apparsa postuma, di cui costituisce il nocciolo. Resta pertanto l'unico titolo dei libri di Campo che sia davvero suo e non sia stato invece escogitato dagli editori e dai curatori³. Nel saggio, che discorre anche sulla poesia e su come si debba leggere la poesia, compaiono Marianne Moore, Tomasi di Lampedusa, Dante, Leopardi, Djuna Barnes, Boris Pasternak, William Carlos Williams, ma nella genesi e nei contenuti il punto di riferimento implicito è costituito dalle riflessioni di poetica di Gottfried Benn. E ciò non tanto perché il secondo paragrafo degli *Imperdonabili* contiene un denso bilancio su Benn e finanche la citazione e traduzione di una sua poesia, ma soprattutto perché *Gli imperdonabili* va inteso come un personale sviluppo dei pensieri di Benn ed in particolare delle sue ultime prose.

Circoscrivo perciò innanzitutto l'oggetto delle pagine che seguiranno: vi si parlerà degli *Imperdonabili* come di un consapevole confronto a distanza tra Cristina Campo e Gottfried Benn. Cercare di illuminarne anche i dettagli, come è mio proposito, significa dare un contributo nuovo alla conoscenza della poetica di una scrittrice eslege e a lungo dimenticata, ma anche indirettamente dar conto di una stagione della ricezione italiana di Benn, che trapela nelle riflessioni degli *Imperdonabili*: sebbene questo saggio, anche per la sua scrittura ellittica, non sia stato affatto recepito, all'epoca della prima pubblicazione, dagli studiosi del poeta tedesco⁴.

Ars poetica e vecchiaia

Due scritti di Benn si intravedono in filigrana nelle considerazioni degli *Imperdonabili*: due saggi d'occasione, concepiti dal poeta poco prima di morire, che sanciscono anche il suo difficile rientro sulla scena letteraria tedesca ed europea del dopoguerra. Intendo *Probleme der Lyrik (Problemi della lirica)* e *Altern als Problem für Künstler (Invecchiare: un problema per artisti)*⁵. Si tratta di due discorsi su commissione, l'uno destinato a una conferenza tenuta all'Università di Marburg il 21 agosto 1951, l'altro all'Accademia delle Belle Arti di Monaco l'8 marzo 1954, accompagnati allora da vasta eco e con l'effetto di un «sasso nello stagno»⁶. Perché proprio questi due saggi? Non solo per la loro risonanza nel mondo intellettuale europeo (a proposito del primo si parlerà negli anni Cinquanta di *ars poetica* della nuova generazione)⁷. Ma perché Campo vi ritrova almeno due tematiche autenticamente sue: da una parte l'interrogarsi sul ruolo dell'arte e della poesia in un mondo uscito dalla catastrofe bellica e segnato dal mercato e dal pubblico, in cui si crede di dover imporre all'arte quel che essa «deve» dire per adempiere ad un'obbligata funzione sociale⁸; dall'altra il tema della vecchiaia, di quel che apporta all'artista, se si tratta di una tappa da vivere con smarrimento e come perdita, o al contrario come acquisizione nel cammino infinito verso la perfezione e l'assoluto. Il tema della vecchiaia è legato anche alla riflessione sulla bellezza intellettuale non sfiorita nonostante lo sfiorire della bellezza fisica di un vecchio poeta alla cui traduzione Campo aveva alacramente lavorato, William Carlos Williams, e che muore durante l'elaborazione del saggio, nel marzo del 1963⁹. Ma è tema anche dolorosamente autobiografico, legato alla coscienza della malattia che segna Campo sin dall'infanzia: per cui, come scrive Benn, «es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß das Wissen um ein baldiges Ende Jahrzehnte des Alterns innerlich kompensiert»¹⁰. Cristina Campo avverte sin da giovane il limitare della vecchiaia, il pericolo incombente della bellezza fisica decadente e l'orrore che insieme si inaridisca la poesia. Perciò può ad esempio scrivere nell'aprile 1958, quando ha appena trentacinque anni:

Il tempo passa e la giovinezza – e non so quale antica memoria di rituali mi fa apparire da qualche tempo impossibile il rapporto

tra la poesia e donne brutte, sfiorite. Bisognerebbe arrivare d'un balzo alla splendida decrepitudine, agli «adorabili novant'anni», che immaginava per me, una volta, un uomo delicato. Ma 90 anni sono un assoluto – sono il ritorno della grazia perduta: e a chi di noi sarà ridata la grazia, in questo mondo ridotto a puro peso?¹¹.

Ossimoro della vecchiaia, dunque, che significa congedo dalla bellezza ed insieme ulteriore tappa verso la perfezione. Un ossimoro che Benn, nel suo saggio, evidenzia con ricchezza di esempi.

I testamenti poetici di Benn

La scrittura del saggio *Gli imperdonabili*, che nella lettera a Traverso data all'estate 1964, è invece certamente più antica¹². Così anche l'interesse per Benn deve almeno ricondursi al lavoro di Leone Traverso, legato a Campo, com'è noto, da una profonda affinità elettiva e sentimentale. Traverso, dopo vari contributi parziali¹³ nel 1954 aveva pubblicato le *Poesie statiche* con una incisiva introduzione¹⁴.

Benn muore nel 1956¹⁵, tra il 1959 e il 1961 appare la prima edizione completa delle sue opere in quattro volumi, nel 1963 si pubblica in Italia una prima raccolta dei suoi saggi tradotti da Luciano Zagari¹⁶ e nello stesso anno Scheiwiller pubblica l'ultima raccolta di poesie, *Aprèslude*, tradotta e introdotta da Ferruccio Masini¹⁷, che conosce e frequenta Campo. Non vi è motivo di dubitare che proprio il lavoro di Masini sia stato d'impulso alla riflessione di Campo. Masini, infatti, nella versione del 1963 della sua introduzione, pone sullo stesso piano come «testamenti poetici» di Benn la conferenza sull'invecchiare e il libro di versi *Aprèslude*¹⁸. In questi lasciti estremi, Masini scorge in Benn una forma di anacoresi interiore, una mistica senza Dio, una religione dell'arte, una dialettica non risolta tra l'io interiore e lirico del poeta con quello esteriore e sottoposto a pressioni sociali e politiche: temi che guidano Campo, come vedremo, nel tessere le proprie considerazioni negli *Imperdonabili*.

Gli Imperdonabili si misurano perciò soprattutto con gli scritti ultimi di Benn, che in quell'anno costituiva anche una novità editoriale in Italia¹⁹, e soprattutto con Benn scrittore di prosa

ossia col poeta divenuto un classico e contemporaneamente costretto dalle sue note vicissitudini nella considerazione della critica, che comprendevano l'attacco aperto e la denigrazione in quanto sostenitore del nazismo, a riflettere pubblicamente sul suo credo poetico e a dare, sulla scia di Mallarmé e dei nuovi lirici, «die Phänomenologie der Komposition»²⁰.

La costruzione di un'arancia

Nondimeno Cristina Campo viene attratta da Benn scrittore in prosa, persino prima ancora che per i contenuti, per una similitudine profonda tra le sue e le proprie prose, che oscillano tra narrazione, romanzo, novella, discorso, saggio teorico, procedono per immagini, associazioni, analogie, in cui dunque la citazione diventa una difficile arte allusiva, la cura e la scelta delle parole non è mai inferiore a quella adottata nella composizione poetica.

In più luoghi Benn esprime aforisticamente una regola che guida la composizione dei suoi scritti in prosa:

Der Roman [des Phänotyp, NdA] ist [...] *orangenförmig* gebaut. Eine Orange besteht aus zahlreichen Sektoren, den einzelnen Fruchtteilen, den Schnitten, alle gleich, alle nebeneinander, gleichwertig, die eine Schnitte enthält vielleicht einige Kerne mehr, die andere weniger, aber sie alle tendieren nicht in die Weite, in den Raum, sie tendieren in die Mitte, nach der weißen zähen Wurzel, die wir beim Auseinandernehmen aus der Frucht entfernen²¹.

Analogamente *Gli imperdonabili* crescono in sei paragrafi, ognuno aperto da una citazione, ognuno concatenato all'altro eppure autonomo, che contiene medaglioni in sé compiuti, che si possono separare lasciando emergere il centro, ossia un'indagine sull'imperdonabilità, dei poeti sì, ma non solo: poiché imperdonabile per la maggioranza degli uomini, per l'epoca presente, per il pensiero storico e filosofico, risulta sempre, secondo la riflessione di Campo, la passione per la perfezione, intesa come cosciente reazione a una realtà in piena decadenza.

Gli imperdonabili è insomma un saggio in cui non solo compare Benn, ma che a Benn prosatore e saggista molto deve nella costruzione: cioè quel procedere per quadri che si aprono con

questioni generali, in cui l'aneddoto biografico si confonde con la considerazione pura di un'immagine, di una parola, di un verso, di un componimento; in cui il concetto si dipana in esemplificazioni che sono citazioni, alcune inestricabili, altre sottilmente allusive, nel generarsi continuo di domanda da domanda: «Perfezione, bellezza? Che significa?» (76)²²; «Chi aborre, dunque, dalla perfezione?» (79); «Dove, dunque, cercare lo scrittore?» (81); «Che cosa è stile?» (81). Domande alle quali non si dà una risposta univoca, ma dalle quali sgorga piuttosto un flusso di considerazioni e dalle quali non è talora disgiunta una vena ironica: e non perché la risposta manchi, ma perché la risposta contiene sempre un'altra domanda.

La perfezione e la bellezza

Nel primo paragrafo degli *Imperdonabili* si tratta dunque di perfezione, ossia della reazione composta dinanzi al mondo che intorno muore e si decompone. In questo senso, sebbene la perfezione esista inconsapevolmente nello spirito umano ed abbia tempi lunghissimi di maturazione, come è nella natura, la passione umana per la perfezione diventa cosciente e assume il carattere di resistenza solo nel momento del crollo e del disfaccimento storico.

Gli imperdonabili si apre con un breve racconto: la lettura di un libro perfetto permette al cinese che si avvia alla ghigliottina, unico tra i suoi compagni di sventura, di chiudersi in una compostezza assorta e astratta da quel che accade intorno a lui. Il cinese dimentica, o mostra di dimenticare, che sta andando a morire e può farlo perché sostenuto dalla forza del libro che legge: una forza che risiede nella sua perfezione, ossia nel fatto che il libro possieda quella compiutezza assoluta la cui contemplazione sortisce l'effetto di isolare dalla realtà e di proteggere chi quel libro ha la felicità di leggere.

Già il tema del primo paragrafo degli *Imperdonabili*, dunque, contiene nel lessico e in filigrana un'idea profondamente benniana: quella della *Vollendung*, la perfezione realizzata nella forma chiusa, preziosa, isolata da qualsiasi riferimento esterno, che non si prefigge comunicazione ma si nutre di solitudine ascetica e rigorosa. «Nur eins steht fest:» – scrive per esempio Benn in

Altern als Problem für Künstler, immaginando il vecchio artista o scrittore che si metta quotidianamente al lavoro – «wenn etwas fertig ist, muß es vollendet sein»²³. La conferenza radiofonica *Soll die Dichtung das Leben bessern?* (*Deve la poesia migliorare la vita?*, 1955), termina con la citazione di una quartina di Hebbel, che risponde indirettamente alla questione posta dal titolo. La poesia non migliora certo la vita, ma porta al desiderio di perfezione: «denn er [Gott, NdA] macht den nicht zum Spott, / der sich selbst vollenden will»²⁴.

L'atteggiamento composto del cinese rievocato da Campo, che trae l'aneddoto dall'amato Hofmannsthal, serve analogicamente per significare che quanto maggiore diventa la cognizione della catastrofe e del nulla, tanto maggiore è la spinta alla perfezione. Sebbene Campo passi subito a un esempio di scrittura perfetta, quella praticata dalla poetessa americana Marianne Moore (1887-1972), non è ancora propriamente di poesia che sta parlando, ma della dignità mostrata da un uomo che si avvia alla ghigliottina. Sia l'aneddoto incipitario del *boxeur* cinese, sia l'enfasi posta sulla perfetta scrittura di Moore, persino se si tratta di scrivere un «saggio sui coltelli» (74), servono a Campo per argomentare come la perfezione sia non solo un ideale artistico ma un atteggiamento etico: «l'ardua e meravigliosa perfezione, questa divina ingiuria da venerare nella natura, da toccare nell'arte, da inventare gloriosamente nel quotidiano contegno» (75).

Con metafora musicale, Campo può affermare che Marianne Moore scrive di tutto «traendone *moralità* come arpeggi repentini» (75, corsivo mio). La poesia offre perciò una possibilità di realizzare la passione per la perfezione, che però si trova anche altrove e primariamente «nella natura, nella specie, nell'idea» (76): tutto ciò che è naturale e spirituale aspira alla perfezione, attraversando i millenni, al punto che, ad esempio, «mani congiunte per lungo tempo divennero alla fine archi gotici» (76).

Perfezione e silenzio

La perfezione, qualità etica prima ancora che artistica, disturba però l'epoca presente che si avvia alla ghigliottina del «povero mondo biochimico di domani» (74): nella descrizione succinta e ironica di quel che saranno il pensiero e la coscienza nel prossi-

mo futuro, Cristina Campo a suo modo sussume il lamento irri-
dente, scritto con la competenza di scienziato, che in *Problemi
della lirica* (e non solo) Gottfried Benn alza contro la tecnica e
la cibernetica, la nuova scienza della creazione che crea il robot,
delle macchine che già sanno pensare più dell'uomo²⁵. Ma rispet-
to al presente che corre verso il disastro, inebriato dalla tecnica,
la predisposizione del lettore che aspiri alla perfezione dev'esse-
re, secondo Cristina Campo, di olimpica serenità, di silenzio,
come appunto l'atteggiamento tenuto dal condannato cinese. I
compagni di quello sorprendentemente si azzuffano a sangue,
addirittura per la scelta del carnefice, o alcuni eroicamente
lanciano invettive contro gli aguzzini, tutti del resto maschere
di un'identica forza di oppressione: il cinese invece legge e tace.
Chi aspiri alla perfezione, sempre deve astrarsi dal tumulto del
mondo. E infatti la poesia e l'arte perfette non sono coinvolte da
alcuna ansia comunicativa. A chi è diretta una poesia? – si chiede
Gottfried Benn – «ein Gedicht [...] ist an die Muse gerichtet, und
diese ist unter anderm dazu da, die Tatsache zu verschleiern, daß
Gedichte an niemanden gerichtet sind»²⁶. Perciò la poesia per
Benn non può che possedere un carattere monologico, sia nel
momento della creazione che in quello della ricezione: la poesia,
insomma, è un'arte anacoretica²⁷. Come anacoretico, trappista²⁸,
può descriversi l'atteggiamento del cinese: ma nel suo caso, scri-
ve Campo, si tratta di un'anacoresi diversa di quella richiesta
all'odierno lettore.

Cosa accade infatti oggi al lettore, continua Campo, rispetto
al cinese che legge mentre si avvia alla morte? Oggi il cinese
sarebbe interrogato dai suoi compagni di sorte sulle ragioni del
proprio atteggiamento, senza poter godere il privilegio di essere
lasciato a se stesso e alla bellezza della propria lettura. «Oggi a
nessun lettore è permesso leggere nulla senza giustificarsi. Ma
gli conviene, al pari di quello [cioè del cinese, NdA], tacere» (75).
A nessun lettore, ma nemmeno a nessun poeta: il quale anzi è
«rimbrottato per la sua arte perfetta; lo scrittore non può più
eccellere nella sua opera senza essere, come il cane di Coriolano,
picchiato altrettanto spesso perché abbaia quanto tenuto perché
lo faccia» (75), scrive in chiusa del primo paragrafo Cristina
Campo citando Marianne Moore e facendone suo il punto di
vista. Che è, occorre sottolinearlo, lo stesso di Gottfried Benn,
a sua volta interrogato insistentemente sulle proprie ragioni e

costretto a giustificarsi; un poeta per il quale i poeti sono, invece, esseri che devono «poter tacere»²⁹.

Diciamo subito: tacere, saper tacere, è una condotta non avulsa dalla Storia, perché il poeta conosce anche i dettagli di quel che gli accade intorno. Basti pensare alla disincantata ma precisa osservazione del tempo, delle stagioni e delle epoche storiche nel *Tolemaico*. Eppure il poeta rifiuta la Storia come metro di giudizio, oppone un caparbio silenzio ad un'epoca nella quale si intende condizionare il fare artistico. Scrive Gottfried Benn:

Diese Gedankengut sind heute vielleicht etwas befremdend, wo der Künstler äußerlich etwas Bürgerliches angenommen hat und sich als Funktionär gibt, vielleicht sogar fühlt, als Funktionär einer bestimmten Lage, die ihn eine äußerer Sicherheit und Staatsaufträgen drängt³⁰.

Rispetto a ciò occorre tacere, ma prescrivere il silenzio e l'isolamento, non significa pronunciarsi per *l'art pour l'art*, rifugiarsi nell'estetismo. «Oggi» è termine forte, suona come uno schiaffo, e si trova sia in Benn che in Campo. All'«oggi» bisogna rispondere con un incrollabile atto di volontà e con un esercizio di quiete, una disciplina che non è impassibilità, ma dominio di tragiche tensioni. Scatta qui, esplicitamente in Benn, lievemente in Campo, un meccanismo autobiografico, perché l'uno e l'altro si pongono dalla parte di chi sta contro il mondo intero. «Contro» («Gegen»), però, specifica Benn, non significa «ostile» («feindlich»), ma piuttosto che «ein Fluidum von Vertiefung und Lautlosigkeit» scorre intorno a chi scrive³¹.

Fuggire la bellezza

Il secondo paragrafo di *Gli imperdonabili* (76-79) si apre con la domanda «Perfezione, bellezza. Che significa?». Ciò che è perfetto, ha premesso la Campo, consiste nella capacità di «frodare ancora di bellezza, ove che sia» (75). Nonostante la domanda stringente, la scrittrice non si sofferma subito nel definire bellezza e perfezione, cercando prima di spiegarsi perché se ne ha orrore. Per cogliere la bellezza occorre stare in silenzio, saper attendere, restare immobili: l'attesa è rivolta a ciò che dura e perdura, a ciò che contiene un riflesso di eternità. Ma il pre-

sente, in corsa verso il futuro, vieta lo sguardo all'assoluto; ci si immerge invece nella metamorfosi, dunque nel processo storico, con una fiducia in un progresso «puramente orizzontale» (73). Progresso che metaforicamente significa avviarsi in fila verso un patibolo e nel quale la bellezza non ha parte, anzi si nasconde ciò che è bello in oscurità e veli. Della bellezza si ha terrore, perché sarebbe un freno alla folle corsa, obbligherebbe a fermarsi, a non procedere, alla quiete.

Isolamento dalla realtà storica ed ironia tragica sulla imperante idea tecnologica di progresso; poca cura del pubblico, della moda, del sociale; tacere orgoglioso che significa però ardua resistenza e affermazione irremovibile di una non corrotta eticità; attenzione rivolta a cogliere la bellezza, quindi tensione verso l'assoluto e la perfezione; la convinzione che il moderno io lirico non possa astrarsi dal riflettere sul processo rappresentativo e compositivo dell'opera d'arte e che in fin dei conti, poeta, lettore e critico sono la stessa persona: in tali elementi di riflessione Campo si mostra affine a Benn, che pure ancora non ha nominato nel suo saggio, ma con cui dialoga nelle sue pagine, «che nessuno vorrà», aveva scritto a Leone Traverso, perché «absburgiche, borboniche», cioè aristocraticamente inattuali e contrarie al presente e alla massa, nonché a ogni teoria della letteratura sociale, avulse dalle esigenze del mercato³².

La bella perfezione e chi la persegue risulta dunque imperdonabile alla «massa» (78), a quella «gente media» (*Mitte*) dettagliatamente e scandalosamente descritta da Benn mentre sottopone a processo il poeta che crede nell'assoluto³³. Guai al poeta che, scrive analogamente Cristina Campo, sia «afferrato dalla bocca comune, egli non può più nulla. È *umano*, ora, è *solidale*, è *consolante*. Semplicemente non è più memorabile» (87). La scelta del poeta di chiudersi, ormai vecchio, in «forme inaccessibili e pure» (87), tuttavia, non significa certo impassibilità; perché si tratta anzi del risultato di un esercizio difficilissimo e lacerante, tragico dunque, che è impegno, anzi l'impegno più duro che possa essere richiesto ad un essere umano che se ne rivela capace.

Questo tipo di impegno rappresenta un'alternativa opposta a chi crede che il poeta debba gettarsi nella mischia, lottare, agire per la società. L'anacoresi voluta, insistita, non pretende di essere una scelta di vita migliore di ogni altra, ma l'unica via prati-

cabile da chi tenda alla perfezione e all'eternità, senza nuocere a chi sceglie diversamente. Il cinese è pur sempre un rivoltoso che sta per andare al patibolo, quando un'ennesima rivoluzione viene spenta nel sangue. La sua contemplazione della bellezza prima di morire non intacca gli ideali collettivi per cui è stato condannato, anzi implicitamente li rafforza. Del resto, proprio per il suo atteggiamento viene graziato dall'ufficiale tedesco che presiedeva all'esecuzione. L'avversione, sia di Benn che Campo, per l'artista (o latamente per l'intellettuale pennivendolo) che lavora per denaro e per l'utilità sociale, non implica affatto, inoltre, che non possa darsi il poeta e l'artista che persegue la perfezione senza per questo abbandonare il suo quotidiano e concreto impegno per la verità e per l'umanità³⁴.

Le deliranti cautele

Perfezione e libri perfetti, chiusi nella loro bellezza: queste le fondamenta su cui si erige il saggio di Cristina Campo, nel quale la menzione di Gottfried Benn viene gradualmente preparata dalla esplicitazione delle caratteristiche che rendono imperdonabile la poesia, ossia la rendono odiosa al mondo, «responsabile di lesa maestà della massa» (78), invisa alla metamorfosi perenne di un illusorio progresso che costringe a dimenticare ciò che perdura ed è immobile. Perfezione, durata, immobilità, bellezza: attributi imperdonabili non solo della poesia e dei poeti, abbiamo detto, ma che imperdonabile rendono «*soprattutto*» il poeta – scrive Campo (77, corsivo mio). Non il poeta del presente, però, sollecitato dal pubblico, schiavo del gusto, interrogato dalla critica, ricondotto al dover essere poeta. Imperdonabile è il poeta del passato, tutelato e protetto dalla vecchiezza (come al tempo Marianne Moore) oppure già morto (Williams, è sottinteso). Il nome di Benn viene introdotto nel saggio di Campo con effetto sorprendente: «ma neppure la morte è più un salvacondotto» (77). Da questa frase in poi, con una capacità di condensazione unica, Campo riassume le linee portanti della propria lettura di Benn.

«Ma neppure la morte è più un salvacondotto», dunque: Benn scrive in *Problemi della lirica* che i poeti sono «nur Erscheinungen», «soltanto apparizioni», messi in croce durante

la vita, tacciati di irrispettosità per i fatti e di egoismo per la padronanza dell'arte. Solo una volta che «diese Erscheinungen [...] tot [sind, NdA]» «nimmt man sie vom Kreuz»³⁵; quasi una speranza. Cristina Campo risponde amaramente all'auspicio del poeta: no, la morte non è più un salvacondotto.

I saggi di Gottfried Benn, infatti, sono proposti al pubblico, continua Campo, con «deliranti cautele», al punto da rischiare, anzi ottenere, il «suicidio editoriale» (77). Pochi mesi prima, si è detto, per Garzanti erano apparsi i *Saggi* tradotti da Luciano Zagari con un'introduzione di Hans Egon Holthusen, un critico dal mai sconfessato passato nazista che esercitò, nell'idea della lirica tedesca contemporanea, un'influenza determinante sulla germanistica italiana tra gli anni Cinquanta e Sessanta³⁶. L'*Introduzione* di Holthusen, che sembra scritta prima della morte di Benn, contrasta, anzi stride con la presentazione editoriale del libro, in cui del resto non sono tradotti i saggi di Benn reputati più compromessi col regime nazista. Tanto Holthusen inserisce Benn nella tradizione di una poesia assoluta, pura, musicale, tanto il risvolto editoriale del libro lo riconduce alle sue responsabilità storiche, a una deviata linea di pensiero tedesca che aveva sostenuto il nazismo. Sulla quarta di copertina dei *Saggi* editi da Garzanti, infatti, si legge:

Vano è il tentativo di liquidare come errore occasionale l'adesione al nazismo [di Benn, NdA]: troppo *pericolose* sono sempre state le idee benniane sull' "allevamento" e sull'unità di arte e potenza (*Il nuovo stato e gli intellettuali* 1933, *Arte e potenza* 1934). Ma certo nessuno potrebbe fare di Benn un modello o un maestro, mentre egli è piuttosto una voce illuminante di certi aspetti estremi della crisi del nostro tempo (corsivi miei).

Ecco alcune delle «deliranti cautele» a cui allude Campo, riassumendole con sarcasmo: «per favore non lo si prenda sul serio [sottinteso Benn, NdA], nessuno lo consideri più che un *fenomeno*, un *segno dei nostri tempi*» (77)³⁷. Dove occorre sottolineare che l'aggettivo «delirante» usato da Campo, come ci si deve aspettare da una scrittrice che aspiri alla perfezione, suona tutt'altro che ingenuo: perché etimologicamente delira chi esce dal solco tracciato e da itinerari certi, come accade alla figura poetica e a certa scrittura che l'amata Maria Zambrano definisce «delirio»³⁸: la poesia stessa risulta un «delirio di perfezione»³⁹.

Delirio, per Zambrano, significa via di esperienza mistica, visione, abbandono⁴⁰, e non un procedere con circospezione e cautela, che rinvia ad altra condotta di vita, subordinata al presente, alla storia, all'occasione, alla convenienza ideologica. Il nesso «deliranti cautele», dunque, va inteso anche ossimoricamente.

Altre cautele si leggono nel risvolto di copertina: in effetti si tratta di strani *distinguo*, dal punto di vista editoriale, se le si legge a confronto delle pagine introduttive di Holthusen, poiché con esse stanno in aperta contraddizione. Per Holthusen, i *Saggi* di Benn sono pagine poetiche, tese verso l'assoluto della forma tanto quanto le poesie, e come queste da leggersi in chiave quasi mistica, testimonianza di disciplina e illuminante bellezza. Invece in copertina, prendendo le distanze da Benn e in generale da certo spirito tedesco, si afferma:

Proporre oggi alla cultura italiana, che ha seguito negli stessi anni una via *ben diversa e in fondo più aperta*, un'ampia scelta dei *Saggi* di Benn, significa creare un diretto contatto con un mondo finora lontano, contatto ricco di conquiste e suggestioni, *anche se dovesse risolversi in uno scontro polemico*. Questi saggi costituiscono infatti la documentazione insostituibile della via, *certo tortuosa e pericolosa*, che *tanta parte del mondo tedesco* ha di fatto percorso nella prima metà del secolo (corsivi miei).

Ed altre cautele ancora sono d'altronde contenute nel *Nachwort* al primo volume dei *Gesammelte Werke* (1959), dove il curatore, Dieter Wellershoff, scrive dei *Saggi* di Benn, di contro alle stesse reiterate asserzioni del poeta, come di un «Phänomen», in cui l'individuale io lirico esprime sentimenti universali, e perciò diventa figura esemplare dell'epoca⁴¹. Insomma, aveva ancora scritto Wellershoff nel titolo di una sua monografia del 1958, Benn (e soprattutto il saggista Benn), andava considerato il «fenotipo di questo tempo»⁴².

Il profeta del Quaternario che regredisce

In direzione diversa va la sintesi interpretativa di Campo, che si oppone alle varie voci levatesi all'indomani della morte di Benn. Voci che, in effetti, canonizzavano il poeta in una serie di interventi giornalistici e mostre, ricordando però di nuovo insi-

stentamente i suoi trascorsi biografici, il suo sostegno culturale al nazismo attraverso l'immagine archetipica del mondo dorico (titolo, com'è noto, del saggio di Benn tacciato di aver voluto dare un modello estetico al totalitarismo); e se non giungevano all'accusa di tradimento, com'era accaduto quando Benn era ancora in vita, quelle voci giustificavano l'errore di quegli anni bui in quanto umano e comprensibile in un'epoca di sviamento, errore per lo più reso facile proprio dalla sensibilità dell'artista⁴³.

Cristina Campo riconosce invece nell'insistita astrazione dalla vita, dalla realtà e dalla propria epoca la costante dell'arte di Benn, volutamente solitaria, volutamente dimentica del mondo, volutamente avulsa dalla Storia; un'arte, quella di Benn, che sulla separazione tra arte e vita costruisce, epurandola da ogni esteriore aspetto emotivo, la sua perfezione e la sua bellezza⁴⁴. Scrive infatti Campo:

Imperdonabile Benn, che afferma non dover essere il poeta lo storico del proprio tempo, anzi il precursore al punto da ritrovarsi di millenni alle spalle di quel tempo, l'antecessore al punto da poter profetare dei più lontani cicli avvenire (77).

Un'immagine, quest'ultima, ispirata forse direttamente a una memorabile pagina del *Tolemaico*⁴⁵, che condensa anche e in certo senso esplicita il profilo di Benn dato da Holthusen nella già citata *Introduzione* come «profeta» e «poeta vate», la cui profezia concerne però il tramonto di una civiltà ed esclude dal suo orizzonte il futuro⁴⁶. Che questo mondo concretamente fossero le rovine di Berlino del 1946, sia Campo che Holthusen vogliono ignorarlo, rifuggendo ogni tentativo di contestualizzazione storica.

La poesia di Benn, intende dire Cristina Campo, non è un fenomeno e nemmeno un segno dei tempi; il poeta non è un esempio o un rappresentante della sua epoca: del resto proprio contro tali categorie si era scagliato lo stesso Benn già nel 1930 in *Zur Problematik des Dichterischen (Problematica della poesia)*⁴⁷. Il poeta è figura, anzi, «inattuale», proprio come il principe di Lampedusa evocato da Campo (78). La cui poesia non può e non vuole affatto fornire risposte alla domanda «come si deve vivere»⁴⁸, così come Benn non fornisce una risposta alla domanda formulata nel titolo di uno dei suoi ultimi saggi: *Soll die Dichtung das Leben bessern? (Deve la poesia migliorare la vita?)*.

Se una risposta a quest'ultima domanda c'è, coincide con quella data da Cristina Campo: il libro di poesia⁴⁹, che è perfetto, deve invitare alla ricerca della perfezione.

Il riso mancato

Benn è morto, eppure la morte non lo tutela, né lo consegna a una critica attenta, perfetta, è il sottinteso, come dovrebbe sempre essere la critica della poesia perfetta e che deve riconoscere in lui, al contrario di quel che si legge nella quarta di copertina dell'edizione italiana dei *Saggi* del 1963 a cui Campo implicitamente risponde, il «*più alto maestro* in molti anni di lingua tedesca» (77, corsivo mio). Le deliranti cautele vorrebbero invece consegnarlo al suicidio editoriale: l'espressione ironica di Campo probabilmente richiama la «*selbstmörderische Phase*», la «fase suicida» che è l'epoca attuale per Benn⁵⁰, e il suo suicidio lirico evocato nel titolo di uno dei saggi di Ferruccio Masini sul poeta tedesco⁵¹. Di fronte a quelle cautele, «superfluo dire che non un critico ha riso» (77). Ossia: la spiegazione storicistica e di tendenza marxista degli errori politici di Benn come «*fenomeno*» (77) del XX secolo ed espressione della crisi dell'epoca, è divenuta predominante, mentre avrebbe dovuto essere irrisa.

Qui Campo potrebbe alludere al giudizio acre di Peter de Mendelssohn in *Der Geist in der Dispotie: Versuche über die moralischen Unmöglichkeiten des Intellektuellen in der totalitären Gesellschaften* (*Lo Spirito nella dispotia. Saggi sulle impossibilità morali dell'intellettuale nelle società totalitarie*, 1953), in cui si tratta anche di Benn e lo si accusa di connivenza col nazismo, nonché di patetica ansia giustificatoria nel dopoguerra. Eppure: se come lui avesse parlato un maestrino o un impiegato terrorizzato, si sarebbe forse riso, commenta de Mendelssohn. «Bei einem Schriftsteller von der Statur von Gottfried Benn aber lächelt man nicht», «ma per uno scrittore della statura di Gottfried Benn non si ride»⁵².

Un sovrano riso omerico, considera Campo, avrebbe invece dovuto accogliere i risoluti giudizi storici, che presentano il poeta senza appello come un nazista, nel dare alle stampe in italiano le prose di Benn: saggi che costituiscono piuttosto un «grandioso compianto sull'Uomo Quaternario» (77). Qui

la scrittrice si richiama anche alla ricordata *Introduzione* di Holthusen, che a Benn, autore di una «serie di capolavori» dell'«immortale lirica tedesca», aveva attribuito una nuova visione del «nostro destino», l'aver guardato attraverso le epoche della storia sino all'«uomo quaternario visto nella malinconica ora del commiato»⁵³. L'allusione rinvia *in primis* al tema di *Quartär* (*Quaternario*)⁵⁴, la poesia di Benn del 1946, dove il Quaternario compare come epoca geologica attuale, epoca che retrocede invece che proiettarsi in avanti⁵⁵. I *Saggi* perfetti di Benn⁵⁶ vanno letti, dunque, secondo Cristina Campo, come un canto luttuoso sulle rovine della civiltà, un'odissiaca discesa all'Ade per ritrovarvi le ombre della Storia che ritornano ciclicamente alla luce, una *nekyia* alla cui risalita bisogna aspettarsi, invece che la luce, la fine del tutto.

Le confessioni

Ma Campo definisce ancora con un taglio di bisturi il nocciolo che rende Benn imperdonabile, intendendo fare tabula rasa delle discussioni sui peccati nazisti del poeta.

Imperdonabile Benn, e non certo nel suo sacco cinerognolo di peccatore politico (neppure è dignitoso ricordare quanta cattiva politica sia sempre perdonata in nome della cattiva scrittura), bensì nella sua stola purpurea di confessore della forma (77).

Una frase sola, che condensa più opinioni. Innanzitutto rigetta le reiterate accuse a Benn, persino *post mortem*, di aver appoggiato e condiviso le ragioni ideali del regime nazista. Si intende: Benn ha confessato quel che c'era da confessare (da qui il «sacco cinerognolo» che riprende l'insistita immagine benniana della riduzione in cenere del passato⁵⁷), e dunque dal punto di vista politico lo rende perdonabile come chiunque abbia ammesso la propria colpa, un penitente a cui bisogna rimettere i peccati. Perdonabile anche in nome dell'arte, ma non per il dovere di separare (come si era fatto, e in parte si fa, nella critica) il grande artista dall'uomo ideologicamente abietto. Ma perché – è il sottinteso dell'ellittica espressione della Campo – arte e vita devono comunque essere scisse: e Benn si è accollato, nella vita, le responsabilità che doveva. Campo si riferisce a quel che Benn

dice nell'autoritratto che chiude la conferenza *Altern als Problem für Künstler*: «Wenn man immer nur das schrieb, was fünfzehn Jahre später opportun wäre, daß man es geschrieben hätte, würde man vermutlich überhaupt nichts schreiben»⁵⁸.

Nella stessa conferenza, autocitandosi e senza tono autogiustificatorio, ma piuttosto antropologicamente elegiaco e di una cifrata malinconia, Benn scrive ancora una discussa frase, tratta dal *Konversationsstück* del 1948, *Drei alte Männer (Tre vecchi)*: «Sich irren und doch seinem Inneren weiter Glauben schenken müssen, das ist der Mensch und jenseits von Sieg und Niederlage beginnt sein Ruhm»⁵⁹. Questa frase, da Benn reiterata enfaticamente nella chiusa della conferenza sull'invecchiare⁶⁰, frase che i critici hanno trovato «orrenda», implicitamente per Cristina Campo è invece almeno una patente di perdonabilità politica, e non un «assegno in bianco per ogni delitto politico»⁶¹, com'era stata intesa.

Inoltre, nonostante l'aver espiato, Benn ha pagato caramente la sua imperdonabilità politica, e di questo aveva consapevolezza già durante gli anni del nazismo. C'è nell'aggettivo «imperdonabile», infatti, una metafora contenuta in una delle poesie più riflessive di Gottfried Benn, *Am Brückenwehr, (Sull'argine, 1934)*: «Du bist ja nicht der Hirte / und ziehst nicht mit Schalmeln, / wenn der, wie du, sich irrte, / ist nie Verzeihn»⁶². Il poeta ammette di aver sbagliato nonostante non fosse poeta di regime (il pastore che canta encomi di maniera), ma di non esser stato comunque perdonato; e perciò di esser stato escluso, come scrive in una lirica più tarda, dal «caldo rifugio umano» che agli altri, invece, è stato concesso costruirsi⁶³. Qui non c'è l'esaltazione della solitudine, qui c'è il lamento sulle conseguenze della solitudine, su quanto sia costato il proprio errore.

Cristina Campo lega poi alla considerazione della necessità del perdono politico per Benn una considerazione più acra e negli italiani anni Sessanta più attuale: non è neppure dignitoso, scrive, ricordare quanta cattiva scrittura abbia giustificato e dunque fatto perdonare la cattiva politica. Scrittura, dice Campo, di ogni genere, «cattiva» perché asservita a ragioni ideologiche, e sicuramente non perfetta, né visionaria, posta a sostegno di una concezione politica che, a suo modo di intendere, non può che essere cattiva per quel gioco di specchi che c'è tra espressione e realtà per un'idea materialista della letteratura. Sciogliendo

la parentetica, Campo intende dire: la letteratura focalizzata sulla società e sui suoi bisogni, che perciò obbedisce al dovere di essere utile all'epoca e alla storia, presume di poter fornire un'estetica accettabile perché sostiene ideologie politiche a essa coerenti ed è a sua volta da esse sostenuta. Ma a un'estetica cattiva non può che corrispondere una cattiva politica. Qui non si tratta di condividere quel che Campo scrive, ma di dar conto della sua idea di letteratura e del contesto in cui matura. Si pensi almeno che quando Campo legge il tardo Benn, quando chiede con ansia all'amico poeta Giorgio Orelli dell'appena pubblicato *Après lude*⁶⁴, scoppiano i fatti di Ungheria, a cui Campo dedica tutta la sua partecipazione e impegno, al punto che considera suo solo male inguaribile non essere a Budapest⁶⁵.

Insomma, Campo dice: si smetta di interrogare politicamente Benn, che del resto ha fatto penitenza del passato. Perché quel che invece lo rende davvero imperdonabile, agli occhi dei critici e del pubblico, è piuttosto l'essersi posto in una posizione sacra, inviolabile, fuori dalla Storia, avvolto in una «stola purpurea» di confessore, nel senso originario di martire⁶⁶, di colui che ha avuto il coraggio di confessare la fede solo ed unicamente nella «forma». Una fede dolorosa, che implica un cammino travagliato.

Keiner auch der großen Lyriker unserer Zeit hat mehr als sechs bis acht vollendete Gedichte hinterlassen, [...] aber in sich ruhend, aus sich leuchtend, voll langer Faszination sind nur wenige – also um diese sechs Gedichte die dreißig bis fünfzig Jahre Askese, Leiden und Kampf

scrive Benn in *Probleme der Lyrik*⁶⁷.

La forma diventa scopo e ideale dell'arte e si configura come rifiuto della contingenza, rifugio estremo nello stile contro il presente; essa si innalza intangibile e perfetta⁶⁸. E poiché il poeta lavora con le parole, proprio dalle singole parole si irradia la lenta suggestione poetica e nelle singole parole si riflette e riposa l'eternità. Per Cristina Campo un poeta come Benn, è «testimone soltanto di ciò che immobilmente perdura: un guerriero, una stella, una morte, un cespuglio di sorbo» (77). Nel circoscrivere la figura del «confessore» Benn, la scrittrice si affida alla sola enumerazione di sostantivi che risaltano nella loro nudità e purezza: eppure valgono quali formule magiche, nella loro

fissità, nel loro rispecchiare realtà immobili perché eterne e perciò realtà all'ennesima potenza, affidate all'intuizione e alla coscienza poetica.

Un guerriero, una stella, una morte, un cespuglio di sorbo

Le allusioni di Campo sono a termini delle poesie di Benn, sebbene solo l'ultimo sia immediatamente riconoscibile, rinviando direttamente ad una poesia di *Après lude, Ebereschen (Sorbi)*⁶⁹. La prima delle parole che Campo trascoglie dalle poesie di Benn, «un guerriero» (77), non ricorre nuovamente quando Campo ripete la stessa enumerazione di sostantivi, alla fine del paragrafo, che vale anche come clausola finale per Tomasi di Lampedusa e per Gottfried Benn:

Imperdonabile Lampedusa [...]. Attento, senza un batter ciglia, alle sole realtà destinate al poeta: la gloria e lo scempio della creatura perfetta, la definitiva ironia della polvere. Un ballo, una stella, una morte, un cespuglio di sorbo (79).

Le due frasi che si chiudono con l'enumerazione di sostantivi benniani, vanno naturalmente lette in parallelo; il ballo del *Gattopardo* sostituisce il guerriero di Benn, ma il significato delle due figure poetiche è lo stesso: «un duello all'ultimo sangue tra la bellezza e la morte» (79). Perché infine questo contengono i sostantivi nei quali il poeta coglie un riflesso d'eternità: la consapevolezza del limite umano, della caducità, della morte, anche della propria morte, lo scempio della creatura perfetta nella caduta nella polvere.

Con il termine «guerriero», Campo allude alle disincantate rappresentazioni dell'eroismo bellico e dei caduti in guerra nelle poesie benniane degli anni Trenta, ed in particolare, credo, a due poesie di Benn datate 1933-1934. «Guerrieri» sul campo di battaglia compaiono, si ricorderà, in *Dennoch die Schwerter halten (E tuttavia tener pronte le spade, 1934)*: l'eroismo di pochi grandi, Cristo, Nietzsche, e con loro di «ein paar sterbende Krieger / gequält und schattenblaß» («pochi guerrieri morenti, tormentati e pallidi come ombre»), serve da contrappunto per riflettere sull'avvicinarsi continuo di vincitori e vinti, sulle rovine che costellano ciclicamente la storia dell'umanità e alzano la loro

voce dalle profondità del passato. Di fronte all'ironico svolgersi della storia come successione di crolli, e quindi di polvere e cenere, il poeta tace e resiste, alza le sue «spade» di fronte all'ora del presente. Analoga figura della Storia, «weites trojanisches Feld», («grande campo troiano»), ove gli eroi e le greggi, ossia le folle, caddero come cadde ogni altra maschera del mondo, ritorna nella poesia *Mann (Uomo)*, che si chiude con uno stoico invito dell'io lirico a se stesso alla sopportazione e un anelito alla vera grandezza: «schweige und habe gelitten, / sammle dich und sei groß» («taci e accetta il dolore, raccogliti e sii grande!»)⁷⁰.

Proprio queste poesie erano però interpretabili come un'adesione incondizionata del poeta al culto fascista dell'eroismo. Cristina Campo, ovviamente, non ingaggia una discussione sull'argomento e nemmeno si prova in un'interpretazione: le basta una parola, «guerriero», posta in chiasmo con «morte» e intervallata da «stella», per suggerire il significato che attribuisce ai morenti guerrieri di Benn. Essi sono maschere di un mondo che da sempre si consuma nel sangue e nei sacrifici, rispetto al quale chi aspira alla perfezione deve isolarsi, pur prestandovi attenzione, per sprofondare invece nell'infinito⁷¹ e nell'assoluto. Il poeta, come Benn, come Tomasi di Lampedusa, è per Campo testimone attento delle apparizioni della realtà, che in fin dei conti tutte rinviano alla «definitiva ironia della polvere» (79); ma in questa muta attenzione consiste il suo imperdonabile eroismo.

Qui non è questione di discutere se la semplificazione operata da Cristina Campo serva abilmente a una giustificazione ideologica di Benn, ma di intenderne, invece, la lettura, che ci trovi d'accordo o no. Sì che non appare casuale che il «guerriero» compaia alla fine della premessa del saggio *Kunst und Staat (Arte e stato, 1934)*, uno dei saggi censurati nella traduzione italiana del 1963 come testimonianza nazista del poeta.

Bei der diesjährigen Bilanz der Erde stieß ich auf zwei Prinzipien, die die Gewalt des Züchtungsgedankens zu ertragen scheinen, es sind die Kunst und die Macht oder der Krieger und die Statue oder das Schlachtfeld und die Herme, ich stelle sie dar, wobei ich natürlich offenlassen muß, ob nicht auch sie noch Masken tragen, Schatten sind, Rollen aus dem alten Sphinxspiel zwischen Schein und Wirklichkeit⁷².

Campo sembra intendere questa frase come espressione di poetica e non di ideologia: nel loro essere calati nell'ora, nel presente, l'arte e il potere, il guerriero e la statua, il campo di battaglia e l'erma, sono solo maschere, apparizioni; la loro effimera sostanza storica va travalicata alla ricerca di ciò che immobilmente perdura, e che alla fine si traduce in un compianto continuo, in un congedo silenzioso, da ciò che è umano e transeunte (un guerriero, una stella, una morte, un cespuglio di sorbo), se si vuole aspirare alla perfezione e alla verità. Così come un congedo è la poesia *Sieh die Sterne, die Fänge* (*Guarda le stelle, le prede*) da cui forse soprattutto è influenzata la menzione della «stella»: il poeta guarda le stelle e nella loro contemplazione, come di altri elementi della natura e del canto di pastori che si spegne, prende commiato dalla Storia, che gli appare come un succedersi di ombre di sogno. Non più guerre e non più dei si avvicenderanno davanti all'io che avverte il sopravvenire della notte, dunque della morte, presagita proprio nello stupendo brillio di stelle.

I sorbi, infine, nella più tarda poesia omonima di Benn, «noch nicht ganz rot» («non ancora rossi del tutto»), quindi non ancora maturi, pure già annunciano «halbteuf» («semiseri») le ore del commiato con la vita umana, pronta a prender congedo senza ancora avere consapevolezza di aver raggiunto una qualche maturità; la poesia si chiude con un interrogativo straziante all'io lirico, quasi un grido, che esprime l'impossibilità di un bilancio esistenziale: «wo aber fülltest, färbtest, reiftest du?» («ma dove ti colmasti e ti tingesti e maturasti tu?»), con una drammaticità che dà la misura delle contraddizioni e delle tensioni intime del poeta⁷³. Campo, come vedremo meglio, si allontana dal grido tragico di Benn, privilegiando il fine ultimo, la perfezione, al travaglio che ne accompagna il raggiungimento.

L'ossessione della forma classica

L'ellittica prosa di Campo riesce dunque in poche righe a rendere conto delle questioni sollevate intorno a Gottfried Benn, alla sua adesione al nazismo e alla sua scelta di restare in Germania e non emigrare, che nel 1933 lo aveva portato alla celebre polemica con Klaus Mann. La questione viene superata da Campo, che dichiaratamente legge Benn avendo solo il testo

come «presenza assoluta», e lo legge con «spirito contemplante» che non dev'essere distorto e perturbato dall'«ossessione storica» (80). Da ogni ossessione storica, tra cui, s'intende, anche quella di riferirsi al mondo antico.

Leone Traverso, si ricorderà, nella densa introduzione alle *Poesie* di Benn, ne aveva delineato la figura come una di quelle «robuste personalità» che permanentemente sopravvivevano al marasma iconoclasta espressionista, il cui «sigillo di durata» era dato dallo stile. Proprio grazie allo stile, la poesia di Benn si connota come «statica», nel senso inteso da Traverso come opposta alla «dinamica» di cui si era abusato, non certo solo nelle forme artistiche, nella prima metà del Novecento: e perciò nella raccolta delle *Poesie statiche* la quiete, l'immobilità della forma, la perfezione, nei termini di Cristina Campo, ossia la conclusione in se stesso di ogni singolo componimento, la staticità, insomma, diventa forma di resistenza, fermezza nel sopportare tra le rovine del dopoguerra. Traverso però vi vedeva anche «un'allusione discreta agli ideali della bellezza classica», e in questo Campo si allontana da lui.

Non un accenno, negli *Imperdonabili*, si dedica alla forma classica in Benn, né al discusso e fraintendibile saggio *Dorische Welt* (*Mondo dorico*, 1934), e nemmeno a quell'altro saggio che ne è stato definito addirittura la «palinodia», *Pallas* (*Pallade*, 1949)⁷⁴. Ci chiediamo certo cosa Campo pensasse di questi scritti benniani che più esplicitamente si appellano alla classicità, seppure non certo nella forma armonica di una visione idealistica, winckelmanniana, della cultura e soprattutto del mito greco. Ma l'attenzione e l'adesione sentimentale di Campo si volge ad altro: a una forma per nulla storicamente compromessa anche solo con l'idea di classicità, a cui avevano a piene mani attinto i classicismi fascisti della prima parte del Novecento. La forma di cui Benn si fa apostolo era stata anzi fraintesa da quelle ideologie, se si pensa che nel 1934 il poeta era comparso con un discorso nelle pagine della rivista *Regime fascista* come colui che aveva annunciato l'«epoca della forma»⁷⁵.

La studiata espressione «confessore della forma» di Cristina Campo è precisata da una secca e irrevocabile definizione di Benn: «l'autore di alcune poesie solo possibili al magistero del più alto maestro in molti anni di lingua tedesca, poiché di questo si tratta, alla fine» (77). Non altro conta che il riconoscimento di

quella «formale Schulung», «maestria formale», nei termini di Karl Kraus, al cui giudizio su Benn qui probabilmente Campo allude, correggendolo, però: Kraus aveva scritto: «Benn non rinnega il magistero formale, ma lo porta intanto nella nuova casa», cioè a servizio di Hitler⁷⁶; Campo taglia e circoscrive la definizione seccamente: Benn è da tempo il più alto maestro, «poiché di questo si tratta, alla fine» (77) e di nient'altro.

Eppure nel suo argomentare Campo supera Benn nella fede nella forma, elevandola al di sopra della pur dura maestria formale che distingue il poeta. La perfezione e la forma sono infatti per Campo da ritrovarsi in ogni figura, e dunque anche nel gesto concreto, nella dignità composta nei momenti più estremi. Campo porta un esempio da Plinio il Giovane, che fa il paio con l'aneddoto del *boxeur* cinese: mentre la Grande Vestale cala viva nella stanza sepolcrale, si volge a ricomporre la stola impigliata e respinge la mano del milite «con un ultimo gesto di delicatezza, come non desiderando insozzare tutto il corpo casto e puro» (81). In quel gesto, ai limiti dell'impossibilità, si racchiude un significato etico che travalica anche la parola. Chi abbia raggiunto la perfezione, si rivela capace di un'opposizione all'ora presente, persino all'ora della morte, che è alterezza e rinuncia silenziosa, ma luminosissima perché congiunta a Dio. Come nella donatrice del *Polittico Portinari*, «quella dama adolescente, mezza monaca, mezza fata, che adora il suo Dio col più fiorentino dei sorrisi» (87).

Il raggiungimento della forma diventa perciò in Cristina Campo ambizione di un isolamento senza smagliature dalla realtà e dalla storia, diventa in altri termini aspirazione alla santità, all'unione mistica con Dio. Benn è stato grande poeta e testimone di ciò che immobilmente perdura. La perfezione imperdonabile di cui invece Campo scrive si pone un gradino più in alto della testimonianza e della parola: si chiude in un silenzio assorto, diventa figura di perfezione, sciolta dalla passione, dal dolore, dalla paura, dalla cura. A partire anche dalle laiche osservazioni di Benn sulla natura della lirica e del suo farsi, quel Benn di cui pure Holthusen e seppure in maniera diversa Masini avevano evidenziato la profonda religiosità e tratti di misticismo⁷⁷, Campo costruisce un'etica della perfezione che investe ogni aspetto della realtà e nella sua realizzazione più completa e intensa fa a meno delle parole: il *boxeur* tace, la

Vestale tace, senza parole è la danza sacra dei grandi Watussi del Ruanda, «così simili ai bianchi sacerdoti di Dura Europos», senza parole il gesto delle mani, che si aprono e chiudono come una corolla, di un bambino morente (87-88). Non c'è qui il grido finale di *Sorbi*.

La poesia perciò non è che un aspetto della perfezione, forse il più imperdonabile alla folla. Ma l'imperdonabilità sublime si realizza nel muto accostarsi al divino con spregio supremo, composto e tacito, delle cose del mondo.

La Musa omerica

Campo offre un esempio della forma lirica di Benn, e non un esempio casuale, ma una poesia perfetta di Benn, dove il sottinteso è – come abbiamo detto – che anche i poeti capaci di perfezione non scrivono sempre poesie perfette. L'esempio, la prova, che Benn dà «quasi senza volerlo» è «la piccola poesia, di così ferale bellezza, che comincia con le parole: *Welle der Nacht* e si trova nella raccolta *Statische Gedichte*» (78)⁷⁸.

«Quasi senza volerlo»: anche quest'inciso condensa parte della teoria poetica di Benn in *Probleme der Lyrik*. Lì dove egli parla, in una pagina intensa, del «dumpfer schöpferischen Keim», della «psychische Materie» che l'autore possiede⁷⁹. Il quale, imbattutosi in una parola, o in un ritornello (come, ad esempio, *Welle der Nacht*), questa diventa «leitmotivisch»⁸⁰, lo guida come un misterioso «Ariadnefaden», sì che «das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat, er weiß nur seinen Text noch nicht»⁸¹. Da una tale tensione il poeta può uscire dopo settimane, dopo anni, ma il poeta non lascia andare quel filo prima che la poesia sia finita, spinto da una forza interiore. «Sie können auch sagen, ein Gedicht ist wie das Schiff der Phäaken, von dem Homer erzählt, daß es ohne Steuermann geradeaus in den Hafen fährt»⁸². Cristina Campo sintetizza tutto questo discorso in un'incidentale: «quasi senza volerlo», dove il «quasi» evidenzia che la consapevolezza c'è, l'autore sicuramente c'è, ma c'è come nell'idea arcaica della poesia epica: l'idea di Omero come io storico pare irrinunciabile, eppure chi sia Omero non lo sappiamo, né invero ha importanza, ché la Musa onnipresente canta la poesia, il ruolo dell'aedo si riduce invece a puro strumento, a pura voce.

Il poeta, scrive Benn, «folgt einer inneren Stimme, die niemand hört. Er weiß nicht woher diese Stimme kommt, nicht was sie schließlich sagen will»⁸³. Ricordiamo il primo verso dell'*Iliade*: «L'ira canta, dea, di Achille figlio di Peleo [...]», dove manca qualsiasi riferimento personale, anche solo un pronome, alla figura del cantore. In altre parole – scrive Benn citando Albrecht Fabri – «[...] jedes Gedicht hat seine homerische Frage, jedes Gedicht ist von meheren, das heißt von einem unbekanntem Verfasser»⁸⁴. Il richiamo a Omero non suona di maniera: Benn allude a quell'ideale rapsodo che, come Goethe scrive nel trattato (concepito nel 1797 insieme a Friedrich Schiller) *Über die epische und dramatische Dichtung (Sulla poesia epica e drammatica)*, «sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahirte und nur die Stimme der Musen im Allgemeinen zu hören glaubte»⁸⁵.

Anche nelle successive riflessioni, in questo luogo di *Probleme der Lyrik*, sono contenute allusioni che risalgono appunto al carteggio tra i due grandi di Weimar, ove essi si interrogano sulla differenza tra poesia ingenua (astratta dunque dalla soggettività) e sentimentale (moderna, dunque, e spinta da un interesse «patologico» per l'io)⁸⁶. Benn tenta qui di esprimere come il fare poetico moderno scaturisca da una tensione tra la prepotenza dell'io e la necessità della sua scomparsa ed astrazione, da un incontro dinamico e non immediato tra una spinta interiore (gli antichi avrebbero detto la Musa) e la disciplina della forma in cui si organizzano le parole, la quale sola conduce al poema (cioè, etimologicamente, a “ciò che è fatto, che è costruito”). Si che diventa ozioso chiedersi con scrupolo di storici se Omero sia mai esistito: esistono *Iliade* e *Odissea*, la poesia è di per se stessa «reine Existenz»⁸⁷. Perché anche Omero, per dirla con Cristina Campo, ha poetato «senza volerlo».

La poesia di feroce bellezza

Torniamo a *Welle der Nacht*. La scelta della poesia da parte di Campo non è casuale. Lo stesso Benn in *Probleme der Lyrik* porta quella poesia ad esempio di «Langsamkeit der Produktion» («lentezza della produzione»)⁸⁸, per dimostrare come il poeta,

l'artista, non può rispettare scadenze esterne né essere condizionato da impulsi esteriori. I poeti non sono «Himmelstürmer, keine Titaniden, sie sind meistens still, innerlich still»⁸⁹, portano in sé gli stessi motivi tacendo per anni. Questo accade a Rilke, ma anche a Richard Wagner. Quindi Benn aggiunge un ricordo personale:

In meinem Gedichtband *Statische Gedichte* ist ein Gedicht, das besteht nur aus zwei Strophen aber beide Strophen liegen zwanzig Jahre auseinander, ich hatte die erste Strophe, sie gefiel mir, aber ich fand keine zweite, endlich dann, nach zwei Jahrzehnten des Versuchens, Übens, Prüfens und Verwerfens gelang mir die zweite, es ist das Gedicht *Welle der Nacht* – so lange muß man etwas innerlich tragen, ein so weiter Bogen umspannt manchmal ein kleines Gedicht⁹⁰.

Cristina Campo cita espressamente Benn («ma tra le due strofe ci sono vent'anni di distanza», 78) e si prova allora in una intensa e breve analisi di quella poesia. Scrive:

Così l'una come l'altra strofa cominciano con l'identico accordo, si aprono in progressioni diverse, rifluiscono in cerchi alla loro sorgente, ciò che è solo possibile alla totalità e permanenza di un identico spirito commosso (78)⁹¹.

Qui quasi si parafrasa la descrizione di Benn della tensione, «eine Art Wunder», «una sorta di miracolo», «eine kleine Strophe», «una piccola strofa», dell'io lirico che si confronta con il suo patrimonio linguistico: «arbeitet an einer Ellipse, deren Kurven erst auseinanderstreben, aber dann sich gelassen ineinander stehen»⁹². Cristina Campo, di converso, usa metafore musicali («accordo», «progressioni») adattate poi al fluire della coscienza dell'autore che resta identico nonostante passino vent'anni, nonostante la vita e la Storia siano scorse: «Ich war, der ich sein werde», («Io sono stato quello che sarò»), scrive Benn alla fine di *Altern als Problem für Künstler*⁹³. Identiche perciò restano le visioni, nel flusso interiore e lento che a stento oltrepassa la soglia della coscienza, secondo quanto Benn poteva aver imparato da Konrad Fiedler⁹⁴. Si tratta di «onde», appunto, secondo una prosa più tarda di Benn: «Neue ferne Wogen, kaum erkennbaren Verwandlungen, Spätheiten – und unerfüllbar alles»⁹⁵.

Di fronte ai dualismi critici che spaccano la figura e l'opera di Gottfried Benn (da una parte il poeta, dall'altra il prosatore; da una parte il nazista, dall'altro l'artista; da una parte l'espressionista, dall'altra il cultore della forma classica), con levità, ma anche decisione, Campo ribadisce l'unitarietà dell'io poetico di Gottfried Benn, la sua coerenza che non va giudicata con l'occhio dello storico e del censore materialista, ma con quello dello stile, di chi aspira alla perfezione, quello in cui Benn è coerente maestro. La poesia *Welle der Nacht* è dunque da Campo assunta come prova della teoria poetica di Benn, con un rovesciamento rispetto alla posizione del primo editore, Dieter Wellershoff, per cui sono le prose di Benn a cercare di spiegarne la produzione poetica.

E perciò l'analisi della poesia, in quattro succinti righe, non è esegetica dei versi (che sono addotti e tradotti), che sarebbe critica accademica, quanto della poetica che li sorregge. Il nesso di parole, *Welle der Nacht*, diventa un accordo, rievocando nella metafora musicale il *refrain*, il gusto della ripetizione, caro anche al primo Benn⁹⁶. Il movimento che poi Campo sottolinea è quello del cerchio, del rifluire delle strofe alla loro sorgente, nel porsi dunque come emblemi di quella circolarità che nella riflessione di Benn costituisce la possibilità di rappresentare la storia di contro alla concezione lineare del tempo sia del marxismo che del liberismo, di contro dunque a quell'«epoca di progresso puramente orizzontale», la presente, con il cui compianto Campo apre *Gli imperdonabili* (73). La poesia rappresenta, nel suo fluire, la circolarità e la permanenza dell'io poetico, ma anche della Storia, secondo i versi celebri di Goethe che Benn cita nel suo saggio *Problematik des Dichterischen*: «Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß, und daß du nie beginnst, das ist dein Los; dein Lied ist drehend wie das Sternengelwölbe, Anfang und Ende immerfort dasselbe»⁹⁷.

La traduzione come sintonia

L'analisi di *Welle der Nacht* da parte di Campo non parla di rime, non si sofferma sulla metrica. Campo riconduce la poesia solo alla tensione della forma, alla sua interna dinamicità, al suo rifluire per rinchiudersi in un cerchio con la sorgente: il testo,

insomma, come presenza assoluta. Le è bastato solo evocare alcune parole per dare un'idea dell'attenzione poetica di Benn e del suo universo di risonanze; così le basta citare una poesia per esemplificare la sua teoria poetica, senza aggiungere nient'altro.

Il commento più efficace alla poesia di Benn deve esser trovato nella traduzione. E nell'atto stesso del tradurre, Campo si oppone a Benn. Il quale in *Probleme der Lyrik* afferma: «man kann das Gedicht als das Unübersetzbare definieren», «si può definire la poesia come l'intraducibile»⁹⁸. Invece Campo traduce, e così indirettamente riproduce nella propria "coscienza" (avrebbe detto Benn), il rintocco di quelle parole che dal tedesco passano negli alessandrini italiani senza perciò perdere il loro fluire e sfuggire alla rete di risonanze ed echi che le imprigionano. Eppure lo stesso Benn scrive nel medesimo saggio: «Wir werden uns damit abfinden müssen, daß Worte eine latente Existenz besitzen, die auf entsprechend Eingestellte als Zauber wirkt und sie befähigt, diesen Zauber weiterzugeben»⁹⁹.

E dunque con la traduzione Cristina Campo intende mostrare la propria sintonia con le parole del poeta tedesco, sfidando l'intraducibilità della poesia e il legame indissolubile alla lingua nazionale proclamato da Benn, elementi che renderebbero la poesia legata ad una sola lingua e perciò diversa da altre opere «internazionali», cioè «Bilder, Statuen, Sonaten, Symphonien» («quadri, statue, sonate, sinfonie») ¹⁰⁰. Attraverso la traduzione, Cristina Campo esemplifica invece la «schwer erklärbare Macht des Wortes, das löst und fügt» («potenza difficilmente esplicabile della parola, che scioglie e congiunge») ¹⁰¹, e perciò diventa essenziale rileggere quella traduzione, che persegue la perfezione attraverso l'ordine delle parole ¹⁰² e vale quanto un giudizio critico, un'analisi stilistica, e insieme testimonia la scelta di una «vita di riflesso, di tramite ai sentimenti e alle parole altrui» ¹⁰³:

Onda di notte – arieti di mare e delfini
con il carico appena sommosso di Zacinto,
i laurocèrasi e i travertini
spirano intorno al vuoto palazzo istriano.

Onda di notte – due conchiglie insieme isolate
accorrono sulle alte correnti dagli scogli,
e poi, corona e porpora insieme smarrite,
la bianca perla rotola nuovamente nel mare (78) ¹⁰⁴.

Poesia e destino

A questo punto degli *Imperdonabili*, Cristina Campo ha detto quale a suo modo di vedere fosse l'imperdonabile magistero di Benn: quello di una forma che si pone agli antipodi del formalismo, che non può essere giudicata con gli strumenti della critica storica, che anzi alle categorie dell'ossessione storicistica sfugge; e perciò imperdonabile, non potendosi qualificare nelle categorie del fascismo né della reazione, meno che mai del materialismo storico o della poesia sociale, e pur tuttavia permanendo, nella tensione che nel suo farsi attraversa i decenni. Imperdonabile nella sua identica commozione che porta ad una bellezza che è ferale. Imperdonabile perché racconta di un processo tragico dell'io lirico, perché la forma sottintende e ricomponde sempre una tensione tragica. Non solo in chi la cerca e la compone, ma anche in chi la fruisce: «leggevo Hölderlin senza interruzione;» scrive ad esempio Campo a Gianfranco Draghi nell'aprile del 1958 «ed era per me come assistere alle letture della Passione in una qualche abbazia perduta tra le montagne. Un vivere ogni parola a capo chino, sommersi nelle lacrime»¹⁰⁵.

Eppure la poesia perfetta, assoluta, è tacciata nel presente di inutilità, insiste Campo. Ma i poeti, a dispetto dei censori che vorrebbero imporre alla poesia i loro argomenti, hanno schiere di lettori. «Cenobi di ragazzi leggono Gottfried Benn» (79)¹⁰⁶. Sì che i poeti risultano imperdonabili alla fin fine soprattutto agli artisti mancati, a coloro che non sono e non sono stati capaci di percorrere il cammino impervio e ascetico che porta alla perfezione dello stile. Perciò costoro, disdegnando quel magistero, al poeta chiedono altro: l'impegno, la presenza. Questi sono invece da considerarsi alibi per l'incapacità di esercitare la maestria, ma anche e soprattutto di esercitare la critica: la quale deve essere «spirito contemplante» in nulla preoccupato dall' «ossessione storica» (80). Perciò l'ultimo critico in Italia, secondo Campo, è stato Leopardi: cioè chi ha letto la letteratura in quanto scrittore, con lo spirito non perturbato e distorto dallo storicismo, a cui ha dato invece inizio De Sanctis. Implicitamente, Campo afferma che il critico può essere solo lo scrittore, come Leopardi, appunto, per il quale il testo è «presenza assoluta» ed ogni pagina deve prestarsi ad una «lettura multipla» (80).

Evito di pensare – conclude Campo il terzo paragrafo – al suo [di Leopardi, NdA] esame di una pagina contemporanea. Fosse tra le più belle, suppongo che egli noterebbe innanzi tutto l'assenza quasi totale del *come* o dell'ablativo assoluto: la carenza di spirito analogico, se non vogliamo dire metaforico, della facoltà compiutamente poetica – profetica – di volgere la realtà in figura, vale a dire in destino (80).

Anche in queste considerazioni c'è Gottfried Benn, che in *Probleme der Lyrik*, pur indicando nell'uso del «WIE», «come» un elemento accessorio e deteriore della poesia, sottolinea la grandezza dei «come» di Rilke¹⁰⁷. C'è Benn che a proposito dell'*Artistik* di ascendenza nietzschiana come unica possibilità di rispondere al nichilismo con la creazione di una «trascendenza del piacere creativo», di un «Olymp des Scheins», «Olimpo dell'apparenza», afferma: «Das ist kein Ästhetismus [...] dafür gibt es nur ein Wort von antikem Klang: Verhängnis»¹⁰⁸. E ancora c'è Benn che chiama la voce interiore dell'artista, che gli assegna il cerchio entro quale deve muoversi il suo operare, con uno dei nomi greci del destino: Moira¹⁰⁹. C'è anche il Benn tanto equivocato che legge Stefan George e nella forma perfetta della poesia vede l'unica via per uscire dal nichilismo, nell'arte l'unica realtà assoluta e perciò destino non individuale, ma sovra-storico, profetico, il destino dell'io lirico¹¹⁰.

Welle der Nacht, dunque, per Campo è animata da una tensione interiore che non ne sconvolge l'equilibrio, è sintesi, potremmo dire, tra dionisiaco ed apollineo, è fluire ininterrotto che nel suo stesso movimento diventa immobile. «Nulla di più immobile di una freccia in volo»: questo il detto ricordato qualche pagina dopo da Campo a commento dell'esibizione del grande mimo italiano Moretti (81); avrebbe potuto dire, con una similitudine omerica che è facile supporre avesse in mente: «parole come frecce alate». Una similitudine, invero, oscura: ché le parole come frecce solcano e tagliano l'aria, certamente, e come suono e canto, inoltre, mirano con precisione all'ascolto; ma le parole sono frecce immobili, perciò la loro bellezza «ferale» (78) trafigge e uccide, inchioda, non lascia scampo: «Questo solo è il pugnale che trafigge:» – scrive più oltre Campo – «uscito dal fodero in virtù di due monosillabi, disposti secondo un ordine semplice e imperscrutabile» (84). Riflessione che dà conto dell'importanza vitale della poesia, recuperando un'immagine che è di Hölderlin

traduttore e commentatore dell'*Antigone* di Sofocle¹¹¹, ma anche di Benn: «Also Wort, das berauscht, Wort, das tötet», «Quindi, parola che inebria; parola che uccide [...]»¹¹².

Con le spalle al muro

La forma, dunque, così come Campo la intende leggendo Benn, la forma che è la poesia ed anche il contenuto più alto¹¹³, è quiete che sussume «eine tragische Erfahrung der Dichter an sich selbst» (un'«esperienza tragica vissuta dai poeti su se stessi»)¹¹⁴; è il risultato raro di un esercizio costante, di un percorso etico, di una pratica dell'esistenza spirituale che si pone consapevolmente fuori della storia e si astrae dalla realtà in divenire. Pertanto, in una splendida immagine nella conferenza *Altern als Problem für Künstler* che qui occorre rileggere, il poeta esorta alla lettura assorta di Giobbe e Geremia:

Die geistige Dinge sind irreversibel, sie gehen den Weg weiter bis ans Ende, bis ans Ende der Nacht. Mit der Rücken an der Wand, im Gram der Müdigkeiten, im Grau der Leere lesen Sie Hiob und Jeremias und halten aus. Formulieren Sie Ihre Thesen auf das rücksichtsloseste, denn Sie sind nur nach Maßgabe Ihrer Sätze vertreten, wenn die Epoche zur Rüste geht und dem Gesang ein Ende macht. Was Sie nicht aussprechen, ist nicht da. Sie machen sich Feinde, Sie werden allein sein, eine Nußschale auf dem Meer, eine Nußschale, aus der es klirrt mit fragwürdigen Lauten, klappert vor Kälte, zittert vor Ihren eigenen Schauern vor sich selber, aber geben Sie nicht SOS – erstens hört Sie keiner und zweitens wird Ihr Ende sanft sein nach so viel Farben¹¹⁵.

Senza enfasi parentetica, l'invito di Benn torna negli *Imperdonabili* quasi come un ritornello per definire la solitudine del poeta¹¹⁶ e poi come splendida chiusa¹¹⁷: «Chiarezza, sottigliezza, agilità, impassibilità. Siedi contro il muro, leggi Giobbe e Geremia. Attendi il tuo turno, ogni rigo è profitto. Ogni rigo del libro è imperdonabile» (86).

Ove si ribadisce che la pratica della poesia equivale ad una devozione spirituale, segue una divorante passione di verità, ma inevitabilmente si traduce nel gelo di una disperata solitudine¹¹⁸. A esergo del paragrafo quinto, Cristina Campo sceglie perciò opportunamente due versi di Benn incipitari di una delle sue

ultime poesie, *Worte*: «Solo, tu con le parole: / e questa è veramente solitudine» (84)¹¹⁹.

L'imperdonabile

E allora credo si debba tornare al titolo del saggio di Campo e al suo ambivalente significato. Cosa è imperdonabile? L'ansia aristocratica per la perfezione, lo abbiamo detto, la pretesa di porsi fuori dalla Storia, di non assecondare il pubblico, di non obbedire a doveri imposti, tutto questo, sì, è imperdonabile «a chi legga con gli occhi della carne» (87). Ma è lo spirito, abbiamo anche accennato, che deve guidare l'estrema attenzione alle figure e coglierne il significato segreto. Imperdonabili gli artisti che colgono ancora e con coraggio la bellezza anche nei suoi frammenti, quella bellezza che invece spaventa chi è immerso nel presente e ne è distratto e turbato. Imperdonabile l'isolamento e la solitudine di chi persegue la perfezione, il suo non voler partecipare della frenesia dell'epoca, il restare in quiete proprio quando tutto corre. Imperdonabile risulta il non volersi mai adeguare, in fin dei conti.

Varrebbe forse la pena di un'analisi dell'aggettivo «imperdonabile» nella scrittura di Cristina Campo; ad esempio lo usa nelle lettere per definire il silenzio seguito al regalo di una poesia¹²⁰, dunque ciò che non ammette perdono perché ha tenuto in poco conto l'amore altrui. Ma non si può, credo, ignorare che *Das Unverzeihliche (L'imperdonabile)* è il titolo di una poesia di una sola strofa di Friedrich Hölderlin, titolo con funzione esegetica:

Wenn ihr Freunde vergeßt,
wenn ihr den Künstler höhnt,
Und den tieferen Geist klein und gemein vesteht,
Gott vergiebt es, doch stört nur
Nie die Frieden der Liebenden

Se scorderete gli amici, se schernirete i poeti,
E se lo spirito acuto crederete meschino e ordinario,
Dio lo perdonerà, però non turbate mai
La pace degli amanti¹²¹.

Dio può perdonare se ci si scorda degli amici, se si mettono in ridicolo i poeti, se si scambia per piccolo ed ordinario lo spirito

più profondo: ma non chi disturba la pace degli amanti, che è lo stato di beatitudine più alto che l'uomo possa raggiungere. Attraverso l'amore, l'uomo può sperare di elevarsi al divino, diventa divino egli stesso.

Visto alla luce della poesia di Hölderlin, il titolo, e dunque il contenuto del saggio, appare sì ammonitorio: imperdonabile alla gente media, si è detto, risulta ogni rigo di un libro perfetto, la bellezza, lo stile, la forma. Ma cos'è la passione per la perfezione se non un atto d'amore? L'amore è verità, la passione per la perfezione significa la sua ricerca. L'amore realizzato è stasi perfetta, incorruttibile, isolamento dal mondo e dalla realtà. Anche i poeti, dunque, sono amanti di cui non si deve turbare la pace e la quiete, l'assolutezza del loro isolamento, la loro estrema solitudine. La poesia è infatti una forma d'amore, cioè di unione e dialogo tacito con l'assoluto e la verità, e come ogni amore deve restare imperturbabile dalla realtà e dalla storia. È in fin dei conti «felicità» (84)¹²². Ma l'amore più puro e incorruttibile è l'amore per Dio. Turbare la pace di chi ha raggiunto l'unione mistica è la più grave delle imperdonabilità.

Resta però, tornando a quella espressione particolare di perfezione che è la poesia, una contraddizione ed una nota di malinconia: imperdonabili i poeti diventano anche a loro stessi quando, per sete di perfezione, turbano inevitabilmente nel loro cuore il silenzio necessario all'aspirazione alla forma, quando avvertono ed esprimono tragicamente la tensione della passione per la perfezione nella difficoltà dell'esercizio che tale passione esige.

«Troppe parole» – scrive Cristina Campo a Gianfranco Draghi nell'aprile del 1958 – «mi separano da quell'unica che vorrei dire: con la poesia sto in un rapporto di tensione, come tra coniugi che non rimangono mai soli. Devo far piazza pulita degli intrusi che ci dividono, ma intanto cresce il terrore che nel frattempo venga disimparato l'amore»¹²³.

Il che sarebbe davvero imperdonabile.

Bibliografia

- Arndt A., *Ungeheure Größen: Malaparte – Céline – Benn: Wertungsprobleme in der deutschen, französischen und italienischen Literaturkritik*, Berlin - New York, de Gruyter, 2005.
- Benn G., *Trunkene Flut*, Wiesbaden, Limes, 1949.
- Id., *Essays*, Wiesbaden - München, Limes, 1951.
- Id., *Poesie*, trad. it. e a cura di Leone Traverso, Firenze, «Collana Cederna - Vallecchi», 1954.
- Id., *Gesammelte Werke in vier Bänden*, a cura di D. Wellershoff, Wiesbaden, Limes, 1958-1961.
- Id., *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, a cura di B. Hillebrand, Frankfurt a. M., Fischer, 1982.
- Id., *Après-lude*, pref. e trad. it. di F. Masini, Torino, Einaudi, 1966 (I ed. it. Milano, Scheiwiller, 1963).
- Id., *Poesie statiche*, a cura di G. Baioni, Torino, Einaudi, 1972.
- Id., *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Milano, Adelphi, 1987.
- Id., *Flutto ebbro*, a cura di A. M. Carpi, Parma, Guanda, 1989.
- Id., *Romanzo del fenotipo*, trad. it. di A. Valtolina, Milano, Adelphi, 1998.
- Id., *Lettere a Oelze. 1932-1945*, a cura di H. Steinhagen e J. Schröder, edizione italiana a cura di A. Valtolina, trad. it. di G. Russo e A. Valtolina, Milano, Adelphi, 2006.
- Campo C., *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.
- Ead., *Sotto falso nome*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 1998.
- Ead., *Lettere a Mita*, a cura e con una Nota di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999.
- Ead., *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1957)*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2007.
- Ead., *Il mio pensiero non vi lascia: lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, Milano, Adelphi, 2011.
- Capriolo P., *L'assoluto artificiale. Nichilismo e mondo dell'espressionismo nell'opera saggistica di Gottfried Benn*, Milano, Bompiani, 1996.
- De Mendelssohn P., *Der Geist in der Despotie: Versuche über die moralischen Unmöglichkeiten des Intellektuellen in der totalitären Gesellschaften*, Berlin, Herbig, 1953.
- De Stefano C., *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002⁴.
- Fancelli M., *Bibliografia degli studi benniani in Italia con una nota introduttiva*, in «Studi germanici», n.s., 8, 1970, pp. 463-474.
- Farnetti M., *Cristina Campo*, Ferrara, Luciana Tufani, 1996, 2001².
- Goethe J. W., *Achilleide*, a cura di S. Fornaro, Roma, Salerno editrice, 1998.
- Id., *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- Hölderlin F., *Anmerkungen zur Antigone*, in Id., *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, VII, 4, Stuttgart, Kohlhammer, 1977, pp. 265-272.

Id., *Poesie*. Introduzione, scelta e traduzione di L. Crescenzi, Milano, Rizzoli, 2001.

Larcati A., *La fortuna di Paul Celan in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, in D. D'Eredità, C. Miglio, F. Zimarrì (a cura di), *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media (2007-2014)*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015, pp. 339-352.

Masini F., *Gottfried Benn o del suicidio lirico*, in «Società», 17 (1961), pp. 200-217, (poi in *Itinerario sperimentale nella letteratura tedesca*, Parma, Studium Parmense, 1970, pp. 91-111).

Scaffai N., *Fortini, o dell'imperdonabile* in «Le parole e le cose», 19 dicembre 2014, consultabile al link: <http://www.leparoleelecose.it/?p=17168>.

Scuderi V., *Il palinsesto invisibile. La poesia di Gottfried Benn in Italia*, Acireale-Roma, Bonanno, 2006.

Valtolina A., *Rezeption in Italien*, in *Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Ch. M. Hanna - F. Reents, Stuttgart, Metzler, 2016, pp. 400-402.

Ead., *Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn*, Macerata, Quodlibet, 2016.

Zamboni C. (a cura di), *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, Firenze, Alinea, 2002.

Zambrano M., *Delirio e destino*, Milano, Raffaello Cortina, 2000.

Note

¹ Si tratta, com'è noto, di uno pseudonimo, privilegiato tra altri, di Vittoria Guerrini, nata a Bologna nel 1923, vissuta a Firenze in giovinezza e poi a Roma nella prima e ultima maturità, dove una persistente malformazione cardiaca ne provocò la morte nel 1977. Scoperta dalla critica solo negli anni Novanta del secolo scorso (a partire soprattutto da M. Farnetti, *Cristina Campo*, Ferrara, Luciana Tufani, 1996, 2001²), grazie anche al lavoro devoto dell'amica Margherita Pieracci Harwell, questa scrittrice eslege attende ancora che si dia mano a commenti puntuali delle sue dense prose, allo scopo di contestualizzarne i legami intellettuali non solo o tanto biografici nella cultura italiana tra gli anni Cinquanta e Settanta, ma anche quelli d'elezione. Per un succinto ma efficace profilo biografico si rinvia alla *Nota biografica* di M. Pieracci Harwell, in C. Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 263-273. Una documentata biografia si trova invece in C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002⁴. Ringrazio sentitamente l'amica e collega Monica Farnetti per aver voluto leggere queste pagine e Raffaella Viccei per averle discusse con me in maniera imperdonabile.

² C. Campo, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1957)*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2007, p. 129 sg.

³ *Gli imperdonabili* esce in «Elsinore», 11-1, dicembre 1964 - gen-

naio 1965, pp. 55-57 (trad. spagnola in «Sur», 301, luglio - agosto 1966, pp. 60-70), e poi in volume in una raccolta di saggi edita da Rusconi nel 1971 dal titolo *Il flauto e il tappeto. Gli imperdonabili* diviene però il titolo complessivo dei saggi di Campo, apparso postumo nel 1987, con un saggio introduttivo e post-fazione di Guido Ceronetti e una nota biografica di M. Pieracci Harwell (Milano, Adelphi), redazione finale di un libro cresciuto su sé stesso a partire da *Fiaba e mistero* (Firenze, Vallecchi, 1962). La *Bibliografia* di Cristina Campo, a cura di Monica Farnetti e Filippo Secchieri, si trova in C. Campo, *Sotto falso nome*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, pp. 267-282.

⁴ Cfr. invece adesso A. Valtolina, *Rezeption in Italien*, in *Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Ch. M. Hanna - F. Reents, Stuttgart, Metzler, 2016, pp. 400-402.

⁵ Ora in traduzione italiana nella raccolta *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Milano, Adelphi, 1987, rispettivamente alle pp. 266-302 e 307-335, da cui citeremo. Ma Campo li leggeva in italiano nella prima raccolta dei *Saggi* di Benn, pubblicata nel 1963 e tradotta dallo stesso Zagari, di cui parleremo. In quanto all'edizione tedesca, Campo si servì dei *Gesammelte Werke*, pubblicati in quattro volumi tra il 1959 e il 1961 dall'editore Limes, da cui cito con l'abbreviazione GW.

⁶ L'ultima espressione è in una lettera ad Oelze del 15 marzo 1954; cfr. L. Zagari, in G. Benn, *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 387.

⁷ Sull'espressione cfr. *ibid.*, p. 384 sg. Più nei dettagli, cfr. A. Arndt, *Ungeheure Größen: Malaparte – Céline – Benn: Wertungsprobleme in der deutschen, französischen und italienischen Literaturkritik*, Berlin-New York, de Gruyter, 2005. Il discorso, ad appena un anno di distanza da quando era stato pronunciato e pubblicato, fu parzialmente tradotto in italiano dalla rivista «Aut Aut» (9, 1952); cfr. M. Fancelli, *Bibliografia degli studi benniani in Italia con una nota introduttiva*, in «Studi germanici», n.s., 8, 1970, p. 465 e p. 471. Il traduttore è ignoto.

⁸ Cfr. G. Benn, *Altern als Problem für Künstler*, in GW, cit., vol. I, p. 582: «asozial, das ist das Wort: 'die Kunst muß'. Es ist wohl vergeblich, darauf hinzuweisen, daß Flaubert die schmerzliche Lage der Künstler schilderte, die durchaus nicht alles machen können, was sie fühlen und möchten, sondern allein das, was ihnen innerhalb ihres Sprach- und Stilvermögens verliehen war» («asociale, questa è la parola: 'l'arte deve'. È proprio inutile far presente che Flaubert ha descritto la penosa situazione degli artisti che non possono assolutamente far tutto ciò che sentono e vorrebbero fare, ma solo ciò che è loro stato concesso all'interno delle loro capacità linguistiche e stilistiche» (*Invecchiare. un problema per artisti*, in *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 328).

⁹ Cfr. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 87. E su Williams già vecchio, cfr. C. Campo, *Il mio pensiero non vi lascia: lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, Milano, Adelphi, 2011, p. 77. La raccolta di Williams tradotta da Campo, *Il fiore è il nostro tempo*, appare nel 1958 per Scheiwiller.

¹⁰ «Non c'è dubbio che la consapevolezza di una fine imminente

vale, dal punto di vista interiore, quanto decenni di invecchiamento», Benn, *Altern als Problem für Künstler*, in GW, cit., vol. I, p. 559 (trad. it. cit., p. 314, lievemente modificata).

¹¹ Campo, *Il mio pensiero non vi lascia*, cit., p. 80.

¹² Cfr. C. Campo, *Lettere a Mita*, a cura e con una *Nota* di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 178: «[dopo l'11 marzo 1963] (È morto, giorni fa, William Carlos Williams. Ora non c'è più nessuno da amare nella poesia. Eliot, Marianne Moore, Djuna Barnes. Ma non danno, come lui, la primavera, il caldo tempo che torna malgrado tutto e che si vorrebbe baciare)»: queste righe servono forse da indiretta testimonianza che a quel tempo *Gli imperdonabili* era in corso di scrittura, perché vi compaiono i nomi di Moore e di Barnes, che nel saggio svolgono un ruolo di primo piano. Si noti, inoltre, che negli *Imperdonabili* non si dice esplicitamente che Williams è morto. Nella lettera dell'8 marzo 1965, Campo dichiara: «Vorrei sapere, Mita, se ha ricevuto *Gli imperdonabili*. Non che abbia molta importanza, ma lo finii di scrivere tra il 1° e il 10 gennaio. Ad alcune persone sembra abbia dato gioia. Uno mi ha detto di aver pianto. (E anche questo viene da lei, che in ogni attimo della giornata mi appare più misteriosa, più sapiente e potente)» – Campo si riferisce qui alla madre, che era morta da un anno (cfr. *ibid.*, p. 190: «avevo finito di scriverlo [il saggio, NdA] tra il 1° e il 5 gennaio»).

¹³ Cfr. Fancelli, *op. cit.*, p. 472.

¹⁴ *Introduzione* a G. Benn, *Poesie*, trad. it. e a cura di L. Traverso, Firenze, «Collana Cederna-Vallecchi», 1950, pp. 7-24 (ove confluiscono articoli scritti in «tre tempi diversi»; cfr. Fancelli, *op. cit.*, p. 466; l'elenco a p. 472). L'epistolario con Traverso, però, ci è noto solo a partire dal 1953. E nelle lettere pubblicate, che datano quasi tutte dopo il 1955, non compare la menzione di Benn, se non tardi e in un senso negativo, a proposito delle «enormi idiozie» che Benn dice a proposito di Hofmannsthal nei suoi pur «meravigliosi» *Saggi* (cfr. Campo, *Caro Bul*, cit., p. 122). Credo che Campo si riferisca al giudizio di Benn sul tardo Hofmannsthal: «Der Weg von den Gedichten des zwanzigjährigen Loris zu den politischen Verworrenheiten des Turms des Fünzigjährigen war der Weg der Speisung der Fünftausend zum Einsammeln der Brocken», cfr. Benn, *Altern als Problem für Künstler*, in GW, cit., vol. I, pp. 561-562 («La via che dalle poesie del ventenne Loris porta alle confusioni politiche della Torre del cinquantenne fu la via che porta dal miracolo della moltiplicazione dei pani alla questua per qualche briciola», trad. it. cit., p. 316).

¹⁵ In una delle *Lettere a Mita* del gennaio 1958 (cit., p. 94), Campo tuttavia sembra considerarlo vivo: «e noi scriveremo a vecchi medici bellissimi, come il Dr. Williams, per esempio, o il Dr. Benn».

¹⁶ La traduzione opera una scelta dal primo volume dei *Gesammelte Werke* a cura di D. Wellershoff, Wiesbaden-München, Limes, 1959, che contengono appunto *Essays, Rede, Vorträge*. Pur includendo tre discorsi di Benn, l'edizione italiana del 1963 conserva il titolo *Essays*, che rispecchia quello della raccolta apparsa sempre per l'editore Limes nel 1951,

con prefazione dello stesso Benn (ristampata in Id., GW, cit., vol. IV, pp. 407-408). Sui *Saggi* del 1963, cfr. in questo volume il testo di L. Zenobi.

¹⁷ G. Benn, *Après-lude*, pref. e trad. it. di F. Masini, Torino, Einaudi, 1966 (I ed. it. Milano, Scheiwiller, 1963).

¹⁸ L'introduzione, intitolata *La «nuova Tebaide» di Gottfried Benn*, fu poi variata nell'edizione per Einaudi del 1966, con una differenza di tono che Luciano Zagari ha attribuito alla «*koiné* marxista dell'epoca»; a questo proposito, rinvio al saggio di E. Agazzi in questo stesso volume. L'espressione «testamenti poetici» appare all'inizio dell'introduzione di Masini (Benn, *Après-lude*, cit., p. 5). Cfr. anche infra, nota 119.

¹⁹ Di «grande fervore attorno a Benn», in quegli anni, parla M. Fancelli (*op. cit.*, p. 467).

²⁰ «quella fenomenologia della composizione», G. Benn, *Probleme der Lyrik*, in GW, cit., vol. I, p. 497 (trad. it. *Problemi della lirica*, in *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 269).

²¹ « Il romanzo è [...] costruito a forma di arancia. L'arancia si compone di numerose sezioni, le singole parti del frutto, gli spicchi, tutti uguali, l'uno accanto all'altro, ugualmente importanti; può darsi che uno spicchio contenga qualche seme in più, altri qualcuno meno, ma tutti tendono ugualmente non già verso l'esterno, nello spazio, bensì sono rivolti al centro, alla radice interna, bianca e robusta, che si rimuove dal frutto quando lo si apre in spicchi» (Id., *Doppelleben*, in GW, cit., vol. IV, p. 132 sg.; trad. it. *Doppia vita*, a cura di E. Agazzi, Parma, Guanda, 1994, pp. 114-115).

²² Da qui in poi tutte le citazioni provenienti da *Gli imperdonabili* sono accompagnate dall'indicazione fra parentesi del numero di pagina.

²³ «Solo un punto è certo: quando qualche cosa è finita, deve essere perfetta», Benn, *Altern als Problem für Künstler*, in GW, cit., vol. I, p. 576 (trad. it. cit. p. 330). La frase, leggermente variata, («Eins steht fest: Wenn etwas fertig ist, muß es vollendet sein») ritorna verso la fine della conferenza (*ibid.*, p. 580; trad. it. cit., p. 334). Sulla perfezione nell'opera di Gottfried Benn, cfr. P. Capriolo, *L'assoluto artificiale. Nichilismo e mondo dell'espressione nell'opera saggistica di Gottfried Benn*, Milano, Bompiani, 1996, p. 61, ove viene anche citata la lettera aperta di Benn a Emil Preetorius del 1954.

²⁴ G. Benn, *Soll die Dichtung das Leben bessern?*, in GW, cit., vol. I, p. 593 (trad. it. lievemente modificata, in *Deve la poesia migliorare la vita?*, in *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 346: «Dio non irride / chi vuole diventare perfetto»).

²⁵ Id., *Probleme der Lyrik*, in GW, cit., vol. I, p. 523 (trad. it. cit., p. 293): «Man kann auch sagen, das, was die Menschheit in den letzten Jahrhunderten denken nannte, war kein Denken, sonder ganz was anderes – jetzt jedenfalls übernimmt es die Kybernetik, die voraussagt, durch Montage und Apparatur dem Menschen seinen in Verlust geratenen Animismus, seine magische Fähigkeiten, die Natursichtigkeit zurückgeben zu können und die verlorenen Sinne – » («Si può anche dire che ciò che l'umanità ha chiamato pensare negli ultimi secoli non era affatto un

pensare ma qualche cosa di assolutamente diverso – ora comunque se ne assume l'incombenza la cibernetica, che prevede di poter restituire all'uomo, per mezzo di montaggi e apparecchiature, il suo animismo andato smarrito, le sue capacità magiche, la sua visione naturale, nonché i sensi perduti –».

²⁶ *Ibid.*, p. 502 (trad. it. cit., p. 274: «una poesia [...] è diretta alla Musa, e questa esiste, fra l'altro, per velare il fatto che le poesie non sono dirette a nessuno»). Benn si riferisce alla risposta data a quella domanda in un questionario americano dal poeta Richard Wilbur, ma fa sua la risposta.

²⁷ «Man sieht daraus, daß auch drüben der monologische Charakter der Lyrik empfunden wird, sie ist in der Tat eine anachoretische Kunst», *ibid.* («Da ciò si vede che anche al di là dall'oceano [negli Stati Uniti, Nda] si avverte il carattere monologico della lirica: essa è infatti un'arte anacoretica», trad. it. cit., p. 274).

²⁸ Cfr. più oltre, negli *Imperdonabili*, la definizione della poetessa Djiuna Barnes quale «trappista della perfezione» (84). Benn si definisce a sua volta come un «trappista», che vive «in silenzio e nella sorda eco del silenzio» in una lettera del 7 marzo 1946 a Pamela Regnier-Wedekind, cit. in A. Valtolina, *Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 266.

²⁹ Benn, *Probleme der Lyrik*, in GW, cit., vol. I, p. 516: «man muß schweigen können» («si deve saper tacere», trad. it. cit., p. 286). Cfr. in questa pagina tutto il passo sul silenzio e l'intima quiete dei poeti, che non possono certo voler portare a termine tutto da un momento all'altro.

³⁰ «Oggi l'artista ha assunto esteriormente un che di borghese e si fa passare per funzionario, magari si sente tale: funzionario di una determinata situazione che lo spinge verso la sicurezza esteriore e verso incarichi statali», Benn, *Altern als Problem für Kunstlern*, in GW, cit., vol. I, p. 571 (trad. it. cit., p. 325).

³¹ *Id.*, *Soll die Dichtung das Leben bessern?*, in GW, cit., vol. I, p. 593. «Gegen heißt nicht feindlich. Nur ein Fluidum von Vertiefung und Lautlosigkeit ist um ihn», *ibid.*, p. 590 («'Contro' non vuol dire 'ostile'. Solo che intorno a lui c'è un fluido di approfondimento e di grande silenzio», *Deve la poesia migliorare la vita?*, in *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 343).

³² Cfr. anche Campo, *Lettere a Mita*, cit., p. 170: «Fiaba e mistero per ora non ha lettori. Ovvero ne ha 3 o 4 così perfetti che non è possibile che ne abbia altri» (3 novembre 1962).

³³ Benn, *Probleme der Lyrik*, in GW, cit., vol. I, pp. 518-523 (trad. it. cit., pp. 290-293). In una redazione fortemente abbreviata della conferenza, letta alla radio il 28 giugno 1954, Benn eliminò la polemica contro l'opinione media della gente (cfr. lettera ad Oelze del 15 giugno di quell'anno, ricordata da Zagari nelle note a *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 384).

³⁴ Imperdonabile quale "impassibile" è usato da N. Scaffai, *Fortini, o dell'imperdonabile*, in «Le parole e le cose», 19 dicembre 2014, consul-

tabile al link: <http://www.leparoleelecose.it/?p=17168>

³⁵ «queste apparizioni sono morte, le si toglie dalla croce», Benn, *Probleme der Lyrik*, in GW, cit., vol. I, p. 516 (trad. it. cit., p. 287).

³⁶ Per un inquadramento e una disanima dettagliata della figura di Holthusen, cfr. in questo volume il saggio di L. Zenobi. Per l'influenza di Holthusen, a proposito però del "caso" Celan, cfr. ora A. Larcati, *La fortuna di Paul Celan in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, in *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media (2007-2014)*, a cura di D. D'Eredità - C. Miglio - F. Zimarri, Roma, Sapienza Università editrice, 2015, pp. 339-352.

³⁷ Campo riprende il termine «fenomeno» dall'ironica domanda che Benn pone in *Probleme der Lyrik*: «Welchen Wesens sind diese Lyriker psychologisch, soziologisch, als Phänomen?» («Di che natura sono questi lirici dal punto di vista psicologico, sociologico, come fenomeno?», in GW, cit., vol. I, p. 515; trad. it. cit., p. 286).

³⁸ M. Zambrano, *Delirio e destino*, Milano, Raffaello Cortina, 2000, p. 128.

³⁹ Cfr. Farnetti, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁰ Cfr. per es. A. Buttarelli, *Poesia madre della filosofia*, in *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, a cura di C. Zamboni, Firenze, Alinea, 2002, p. 30 sg.

⁴¹ D. Wellershoff, *Nachwort*, in GW, cit., vol. I, p. 636: «Man steht einfach vor dem Phänomen, daß hier das Individuelle zugleich das Allgemeine ist, daß an einem Menschen, dem es um sein eigenes Sein-können geht, die Probleme seiner Epoche kenntlich werden, daß er sie ausdrückt, man steht vor einer exemplarischen Gestalt» («Si sta semplicemente davanti al fenomeno che qui l'individuale è contemporaneamente il generale, che a un uomo, al quale importa il suo proprio poter-essere, diventano riconoscibili i problemi della sua epoca, che egli li esprime, si sta davanti ad una figura esemplare»).

⁴² Id., *Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde: eine Studie über den Problemgehalt seines Werkes*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1986².

⁴³ Cfr. Arndt, *op. cit.*, pp. 227-234 e specialmente p. 233.

⁴⁴ Cfr. A. Valtolina, *Postfazione*, in G. Benn, *Lettere a Oelze. 1932-1945*, a cura di H. Steinhagen e J. Schröder, edizione italiana a cura di A. Valtolina, trad. it. di G. Russo e A. Valtolina, Milano, Adelphi, 2006, pp. 399-408.

⁴⁵ «Wieder war eine solche Stunde da, eine Stunde, in der sich etwas abzog von der Erde: der Geist oder die Götter oder das, was menschliches Wesen gewesen war – es handelte sich nicht mehr um den Verfall des einzelnen Menschen, auch nicht einmal den einer Rasse, eines Kontinents oder einer sozialen Ordnung, eines geschichtlichen Systems, sondern etwas weit Ausholenderes geschah: die Zukunftslosigkeit eines ganzen Schöpfungswurfes trat in das allgemeine Gefühl, eine Mutation – an ein Erdzeitalter gebunden, an das hominide –, mit einem Wort: das Quartär ging hinterüber», G. Benn, *Der Ptolemäer*, in GW, cit., vol. II, p. 219 («Era tornata quell'ora, l'ora in cui qualcosa si ritraeva dalla terra:

lo Spirito o gli dei o ciò che era stato sostanza umana – non si trattava più della decadenza di un singolo uomo, nemmeno della decadenza di una razza, un continente oppure un ordine sociale, un sistema storico, stava accadendo qualcosa di più radicale: la mancanza di avvenire di un intero parto della creazione era diventata un sentimento collettivo, una mutazione – connessa ad un'era geologica, quella degli ominidi, – in breve: il Quaternario regrediva. Non in maniera drammatica, non come un finale di battaglia, semmai per atrofia, nel logorarsi delle forme un tempo destinate alla specie», *Il tolemaico. Novella berlinese 1947, in Romanzo del fenotipo*, cit., p. 108).

⁴⁶ H. E. Holthusen, *Introduzione*, in G. Benn, *Saggi*, cit. p. 14 sg.

⁴⁷ G. Benn, *Problematik des Dichterischen*, in GW, vol. I, p. 66 sgg. (trad. it. *Problematika della poesia*, in *Lo smalto sul nulla*, cit., pp. 27-44). Si noti che nei *Saggi* editi da Garzanti nel 1963, questo è il saggio che apre la raccolta, con il titolo *Intorno alla natura della poesia*.

⁴⁸ Vedi al contrario Wellershoff, *Nachwort*, GW, cit., vol. I, p. 636: «Ein Prozeß der Selbstklärung [quello degli *Essays* di Benn, NdA], aber keineswegs ein bloß privater Vorgang, denn in der Frage 'Wie soll man leben?', die der Impuls dieses Denkens ist, bedeutet das demonstrative 'da': hier und jetzt, in dieser historischen Stunde, in der Welt des zwanzigsten Jahrhunderts» («Un processo di auto-chiarificazione, ma in nessun caso un processo puramente privato, poiché nella domanda 'come si deve vivere?', che è l'impulso di questo pensiero, il dimostrativo 'così' significa: qui ed ora, in quest'ora storica, nel mondo del ventesimo secolo», traduzione mia).

⁴⁹ Benn, *Soll die Dichtung das Leben bessern?*, in GW, cit., vol. I, pp. 583-584: «Da es keine Rhapsoden mehr gibt und wir selber keine sind, heißt die Dichtung ein Buch, ein Buch mit Dichtung, ein Buch voll Dichtung» («La poesia: poiché non esistono più rapsodi, e noi stessi non lo siamo, per poesia si intende un libro, un libro con poesia, un libro pieno di poesia», *Deve la poesia migliorare la vita?*, in *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 337).

⁵⁰ Cfr. Id., *Probleme der Lyrik*, in GW, cit., vol. I, p. 519 (trad. it. cit., p. 290).

⁵¹ F. Masini, *Gottfried Benn o del suicidio lirico*, in «Società», 17 (1961), pp. 200-217, (poi in *Itinerario sperimentale nella letteratura tedesca*, Parma, Studium Parmense, 1970, pp. 91-111).

⁵² «Ma per uno scrittore della statura di Gottfried Benn non si ride»; cit. e discusso in Arndt, *op. cit.*, p. 222.

⁵³ Holthusen, *Introduzione*, in G. Benn, *Saggi*, cit., p. 4.

⁵⁴ G. Benn, *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, a cura di B. Hillebrand, Frankfurt a. M., Fischer, 1982, p. 349 (trad. it. in G. Benn, *Poesie statiche*, introd. e trad. di G. Baioni, Torino, Einaudi, 1972, pp. 4 sgg).

⁵⁵ Cfr. G. Baioni, *Note a G. Benn, Poesie statiche*, Torino, Einaudi, 1972, p. 126.

⁵⁶ Cfr. Holthusen, *Introduzione*, in G. Benn, *Saggi*, cit., p. 8, dove a

proposito della prosa del nostro autore, si legge: «pagine che si perdono in cadenze di una bellezza perfetta».

⁵⁷ Per esempio nell'oratorio *Das Unaufhörliche*, in Benn, *Gedichte*, cit. p. 223: «Uralter Wandel, hell Gestein / und Flucht der Herden bald verwandelt, / zu Asche und Blumengeruch» (trad. it. di A. Valtolina in *Il sogno della forma*, cit. p. 164: «Trasmutare antico / chiara pietra / e fuga di greggi presto trasformate / in cenere e profumo di fiori». Sull'immagine della cenere nella poesia di Benn, cfr. anche *ibid.*, pp. 109, 114, 235).

⁵⁸ «Se si scrivesse sempre solo ciò che quindici anni dopo sarebbe opportuno aver scritto, verosimilmente non si scriverebbe niente del tutto», Benn, *Altern als Problem für Künstler*, in GW, cit., vol. I, p. 557 (trad. it. cit. p. 312).

⁵⁹ «Ingannarsi e pur dover continuare a prestar fede alla propria interiorità, questo è l'uomo, e al di là della vittoria e sconfitta comincia la sua gloria», *ibid.*, p. 557 (trad. it. cit. p. 312). Benn aggiunge quindi: «Vom dem Gesichtspunkt des Autor aus war dieser Satz eine Art anthropologische Elegie, eine chiffrierte Melancholie, aber seine Kritiker dachten anders. Sie fanden diesen Satz horrend: das ist ja ein Blankoscheck für jedes politische Verbrechen, schrieben sie» («Dal punto di vista dell'autore questa frase era una specie di elegia antropologica, una malinconia cifrata, ma i suoi critici la pensarono diversamente. Questa frase la trovarono spaventosa: questo, scrissero, è un assegno in bianco per ogni delitto politico», *ibid.*, p. 558; trad. it. cit. p. 313)

⁶⁰ *Ibid.*, p. 581 (trad. it. cit., p. 335).

⁶¹ *Ibid.*, p. 558 (cfr. nota 59, trad. it. cit. p. 313)

⁶² «Tu già non sei il pastore, / non vai con la zampogna, / se come te ha sbagliato, / per lui non c'è mai perdono», Benn, *Gedichte*, cit., p. 256 (trad. it. di A.M. Carpi, in G. Benn, *Flutto ebbro*, Parma, Guanda, 1989, p. 161).

⁶³ Il riferimento è a *Worte* (Benn, *Gedichte*, cit. p. 466), *Parole*, poesia di cui Campo conosce la traduzione di F. Masini in Benn, *Aprèslude*, cit., p. 26. Cfr. anche nota 119.

⁶⁴ Lettera dell'8 settembre 1956 (?), in Campo, *Il mio pensiero non vi lascia*, cit., p. 178: «Aprèslude, quando è uscito? Se da poco, puoi scegliermi qualcosa, presentarla – o mandarmi il libro SUBITO?».

⁶⁵ Cfr. Ead., *Lettere a Mita*, cit., p. 45.

⁶⁶ «I poeti che salgono sulla croce, dalla cui croce li si toglie solo quando sono morti», ricorre in Benn, *Probleme der Lyrik*, in GW, cit., vol. I, p. 516 (trad. it. cit., p. 287).

⁶⁷ «Nessuno ha lasciato più di sei o otto poesie perfette [...] quiete in se stesse, luminose di luce propria, piene di un fascino duraturo [...] – quindi intorno a questa mezza dozzina di poesie *i trenta, i cinquant'anni di ascesi, di sofferenza, di lotta*» [corsivo mio], *ibid.*, p. 505 sg. (trad. it. cit., p. 277).

⁶⁸ Per il significato e l'evoluzione del concetto di forma nel pensiero di Gottfried Benn si rinvia a Valtolina, *Il sogno della forma*, cit., p. 89 sg.

e *passim*.

⁶⁹ Nella stessa poesia c'è anche il sostantivo *Tod* (morte).

⁷⁰ G. Benn, *Trunkene Flut*, Wiesbaden, Limes, 1949 = Id., *Gedichte*, cit., p. 246 (trad. it. *Flutto ebbro*, cit., p. 158 sg. e p. 180 sg.).

⁷¹ Cfr. ancora *Dennoch die Schwerter halten*, *ibid.*, p. 245: «lasse dich doch versinken / dem nie Endenden zu», («lasciati sprofondare / in ciò che non ha fine», trad. it. *E tuttavia tener pronte le spade*, in *Flutto ebbro*, cit., p. 183).

⁷² «Nel bilancio di quest'anno della terra sono incappato in due principi, che sembrano sopportare la violenza del pensiero dell'allevamento, sono l'arte e il potere oppure il guerriero e la statua oppure il campo di battaglia e l'erma, li rappresento, sebbene io debba naturalmente lasciare in dubbio se non portino anch'essi ancora maschere, se non siano ombre, ruole dell'antico gioco della sfinge tra apparenza e realtà»: Benn, *Kunst und Staat*, in GW, cit., vol. IV, p. 400 (traduzione mia).

⁷³ Ci si riferisce alla trad. it. di F. Masini, in Benn, *Après-lude*, cit., p. 79.

⁷⁴ Cfr. L. Zagari nelle note a *Lo smalto sul nulla*, cit. p. 376.

⁷⁵ Per tutta la questione e per l'originale della citazione da Kraus cfr. Valtolina, *Il sogno della forma*, cit., pp. 185-198.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 188.

⁷⁷ Cfr. *Introduzione*, in Benn, *Saggi*, cit., p. 18 sg.

⁷⁸ Non è un caso che Campo citi il titolo della poesia e della raccolta in tedesco, non volendo fare riferimento alle traduzioni, tra cui quella di Leone Traverso.

⁷⁹ Benn, *Probleme der Lyrik*, in GW, cit., vol. I, p. 509 (trad. it. cit., p. 280: «Ho detto che l'autore possiede un oscuro germe creativo, una materia psichica»).

⁸⁰ *Ibid.*, p. 506 (trad. it. cit., p. 277: «O forse anche in quel certo giorno egli [il poeta, NdA] si è imbattuto in una parola determinata che lo occupa, lo eccita, che gli crede di poter utilizzare come motivo conduttore»)

⁸¹ «la poesia è già finita prima ancora che sia cominciata: solo, il poeta non ne conosce ancora il testo», *ibid.*, p. 506 (trad. it. cit., p. 278)

⁸² «Potete anche dire che una poesia è come la nave dei Feaci di cui Omero narra che essa entra diritto nel porto senza bisogno del pilota», *ibid.*, p. 507 (trad. it. cit., p. 278).

⁸³ «segue una voce interna che nessuno ode. Non sa donde venga questa voce, né ciò che essa alla fine vorrà dire», *ibid.*, p. 517 (trad. it. cit., p. 288).

⁸⁴ «ogni poesia ha la sua questione omerica, ogni poesia è di parecchi autori, cioè di autore ignoto», *ibid.*, p. 507 (trad. it. cit., p. 278).

⁸⁵ «Il rapsodo, in quanto essere superiore, non dovrebbe apparire di persona nel suo poema: la cosa migliore sarebbe che egli leggesse dietro un sipario, in modo che si possa far astrazione dalla sua persona e credere di udire la voce delle Muse nella sua universalità», trad. it. in J.W. Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Torino,

Bollati Boringhieri, 1992, p. 81 sg.

⁸⁶ La distinzione tra “ingenuo” e “oggettivo”, che elabora la distinzione di Schiller tra poesia ingenua (antica) e sentimentale (moderna) nell’omonimo trattato, è adottata più oltre da Benn: «Un qualche cosa in voi fa erompere alcuni versi o prova a venir fuori con qualche verso, qualche altra cosa in voi prende subito in mano questi versi, li mette in una specie di apparecchio di osservazione, un microscopio, li esamina, li colora, va in cerca di punti patologici. Se il primo elemento è forse ingenuo, il secondo è qualcosa di assai diverso: raffinato e scettico. Se il primo è forse soggettivo, il secondo accosta il mondo oggettivo, è il principio formale, spirituale», Benn, *Probleme der Lyrik*, in GW, cit., vol. I, pp. 506-507 (trad. it. cit., pp. 278-279). Si ricordi che Schiller aveva definito come «patologico» l’interesse del poemetto epico *Hermann und Dorothea* di Goethe, per questo più tragico che propriamente “epico” (lettera a Goethe del 26 dicembre 1797) e Goethe gli risponde il giorno successivo: «ben difficilmente sarà conquistato l’apprezzamento dell’epica senza un interesse patologico». Per tutta la questione mi permetto di rinviare all’introduzione di J. W. Goethe, *Achilleide*, a cura di S. Fornaro, Roma, Salerno editrice, 1998, pp. 24-33.

⁸⁷ G. Benn, *Ausdruckswelt*, in *Marginalien*, in GW, cit., vol. I, p. 391 sg.: «An Realität ist sie das Konkreteste; in der Kunst, zum Beispiel, muß man immer dasein, sofort, ohne Einleitung, ohne Erklärungen, ohne Vorworte: ansetzen und dasein – reine Existenz» (*Mondo dell’espressione*, in *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 350: «Per contenuto di realtà [il mondo dell’espressione, NdA] è quanto di più concreto; nell’arte, per esempio, si deve sempre esserci, subito, senza introduzione, senza spiegazioni, senza premesse: iniziare ed esserci – pura esistenza»).

⁸⁸ Benn, *Probleme der Lyrik*, in GW, vol. I, p. 516 (trad. it. cit., p. 287).

⁸⁹ «assaltatori del cielo, dei titanidi, per lo più sono assai quieti, intimamente quieti», *ibid.*, p. 517. (trad. it. cit., p. 286).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 516. (trad. it. cit., p. 287: «Nel mio volume *Poesie statiche* c’è una poesia composta solo di due strofe, ma fra le due strofe ci sono di mezzo vent’anni, la prima strofa l’avevo già, mi piaceva ma non sapevo trovarne una seconda, poi finalmente, dopo due decenni di tentativi, di esercizi, di esami, di rifiuti, mi è riuscita la seconda, è la poesia *Onda della notte* – così a lungo si deve portare una cosa dentro di sé, un arco così ampio è sotteso talvolta ad una poesia così piccola», *ibid.*, p. 516 (*ibid.*, p. 287).

⁹¹ Nell’uso insistito dell’aggettivo «identico» è contenuta un’allusione al titolo nietzschiano di uno dei *Marginalien* di Gottfried Benn, *Wiederkehr des Gleichen* (*Ritorno dell’identico*), nello stesso primo volume dei GW, cit., p. 392 (trad. it. *Ritorno dell’identico*, in *Lo smalto sul nulla*, cit., pp. 350-352). Cfr. anche l’“autoritratto” alla fine di *Altern als Problem für Künstler*, in GW, cit., vol. I, p. 581: «Die Wiederkehr des Gleichen, solange sich noch etwas gleicht» («Il ritorno dell’identico, finché ancora qualche cosa resta uguale», trad. it. cit., pp. 334-335). Cfr. anche Holthusen nella citata *Introduzione*, p. 12: Benn è rimasto per

quarantacinque anni fedele a se stesso, e da qui viene fuori la verità della sua poesia che affascina gli ascoltatori, «verità come dispiegamento di un senso non condizionato storicamente, che riguarda cioè ciò che è perenne e sempre identico, universalmente umano».

⁹² «lavora ad un'ellissi le cui curve dapprima tendono a discostarsi ma poi si sprofondano senza turbamento l'una nell'altra», Benn, *Altern als Problem für Künstler*, in GW, cit., vol. I, p. 518 (trad. it. cit., p. 289).

⁹³ *Ibid.*, p. 581 sg. (trad. it. cit., p. 335).

⁹⁴ Per Benn e il pensiero di Fiedler, cfr. Valtolina, *Il sogno della forma*, cit., p. 88 sg.

⁹⁵ «Nuove onde lontane, metamorfosi quasi impercettibili, tardività – e inesaudibile, tutto», Benn, *Roman des Phänotyp*, in GW, cit., vol. II, p. 165 (trad. it. *Romanzo del fenotipo*, cit., 1998, p. 53).

⁹⁶ Cfr. Valtolina, *Il sogno della forma*, cit., pp. 95-97.

⁹⁷ «Che tu non possa finire, questo ti fa grande, e che tu mai cominci, questa è la tua sorte; il tuo canto ruota come volta stellata, inizio e fine perpetuamente lo stesso», Benn, *Problematik des Dichterischen*, in GW, cit., vol. I, p. 83 (trad. it. *Problematica della poesia*, in *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 44).

⁹⁸ Benn, *Probleme der Lyrik*, in GW, cit., vol. I, p. 510 (trad. it. cit., p. 281).

⁹⁹ «Dovremo accettare il fatto che le parole possiedono un'esistenza latente che opera come incantesimo su individui regolati in sintonia e li mette in condizione di trasmettere questo incantesimo», *ibid.*, p. 520 sg. (trad. it. cit., p. 284).

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 510 (trad. it. cit., p. 281).

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 513, (trad. it. cit., p. 284) che è un'autocitazione dal vecchio *Epilog und lyrisches Ich (Epilogo e io lirico)*, 1921).

¹⁰² Secondo il detto di Pascal «Vollkommenheit durch die Anordnung von Worten» citato dallo stesso Benn nel paragrafo *Absolute Prosa di Doppelleben*, in GW, cit., vol. IV, p. 132 («la perfezione attraverso l'ordine delle parole», *Doppia vita*, cit., p. 114).

¹⁰³ L'espressione è di L. Traverso nell'unica lettera pubblicata a Campo in *Caro Bul*, cit., p. 73. Nello scomparire dietro la traduzione, Campo realizza l'aspirazione, più volte espressa, all'anonimia, al nascondimento, al non voler essere conosciuta.

¹⁰⁴ Per il confronto con le altre traduzioni italiane (Leone Traverso, Giuliano Baioni) cfr. V. Scuderi, *Il palinsesto invisibile. La poesia di Gottfried Benn in Italia*, Acireale-Roma, Bonanno, 2006, pp. 124-129.

¹⁰⁵ Campo, *Il mio pensiero non vi lascia*, cit., p. 81.

¹⁰⁶ Cfr. Holthusen nell'*Introduzione* ai Benn, *Saggi*, cit., p. 5: «Lo si considera [Benn, NdA] un autore universalmente noto, ha dei discepoli, schiere di discepoli [...], ma sappiamo veramente quel che egli rappresenta?».

¹⁰⁷ Benn, *Probleme der Lyrik*, in GW, cit., vol. I, p. 504: «Rilke war ein großer WIE-Dichter» («Rilke era un grande poeta del COME», trad. it. cit., p. 275).

¹⁰⁸ «Questo non è estetismo [...] per esso c'è solo una parola di suono antico: destino», *ibid.*, p. 501 (trad. it. cit., p. 272).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 520 (trad. it. cit., p. 290).

¹¹⁰ Cfr. G. Benn, *Rede auf Stefan George* (1933), GW, cit., vol. I, pp. 464 sgg. (trad. it. *Discorso per Stefan George*, in *Lo smalto sul nulla*, cit., pp. 163 sgg.).

¹¹¹ Hölderlin scrive: «Das griechischtragische Wort ist toedlickfaktisch, weil der Leib, den es ergreift, wirklich tödtet», cfr. *Anmerkungen zur Antigone*, in Id., *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, VII, 4, Stuttgart, Kohlhammer, 1977, p. 269 («La parola tragica greca è fattivamente mortale, perché davvero uccide il corpo che afferra», traduzione mia).

¹¹² G. Benn, *Irrationalismus und moderne Medizin*, in GW, cit., vol. I, p. 146 (trad. it. *Irrazionalismo e medicina moderna*, in *Lo smalto sul nulla*, cit. p. 84).

¹¹³ Benn, *Probleme der Lyrik*, in GW, cit., vol. I, p. 507; «Die Form ist ja das Gedicht», *ibid.*, p. 508; «Form ist der höchste Inhalt», citando Staiger (trad. it. cit., p. 279).

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 505 (trad. it. cit., p. 277).

¹¹⁵ «Le cose dello spirito sono irreversibili, vanno avanti per la loro strada sino alla fine, sino alla fine della notte. Con le spalle al muro, nell'angoscia delle stanchezze, nel grigio del vuoto, leggete Giobbe e Geremia e tenete duro. Formulate le vostre tesi nella maniera più spietata, perché solo le vostre frasi restano a rappresentarvi e a dare la vostra misura quando l'epoca volge al tramonto e pone fine al canto. Ciò che non esprimete non esiste. Vi fate dei nemici, sarete soli, un guscio di noce sul mare, un guscio di noce dal quale si leva un cigolio di suoni ambigui, un battere di denti nel freddo, uno sperduto tremare davanti ai vostri stessi brividi: ma guardatevi dal lanciare un SOS – prima di tutto non vi ode nessuno, e poi la vostra fine sarà dolce dopo tanto navigare», Benn, *Altern als Problem für Künstler*, in GW, cit., vol. I, p. 580 sg. (trad. it. cit. p. 334).

¹¹⁶ Campo, *Gli Imperdonabili*, cit., p. 86: «Da testi simili [come un passo da *The Antiphon* di Dijuna Barnes, che Campo cita e traduce, NdA] è protetto il ragazzo che voglia, secondo Benn, «tener duro, sedere contro la parete, leggere Giobbe e Geremia»; «[...] cessi un solo momento quel poeta di sedere contro la parete, di leggere Giobbe e Geremia; quale strazio allora [...]». Si dirà inoltre per inciso che la figura di Giobbe compare a più riprese nel confronto di Cristina Campo con Simone Weil.

¹¹⁷ Anche l'immagine dell'uomo che in treno o in una sala d'aspetto guarda con occhi eroici di chi ha saputo contemplare la bellezza e non ne è fuggito, che chiude il saggio *Gli imperdonabili* (88) potrebbe essere ispirata da quella dell'uomo che scende da una navicella in un aeroporto e continua a guardare il mondo, i pioppi, il fiume, come se nulla fosse immutato, in cui si ritrae simbolicamente Benn alla fine di *Altern als Problem für Künstler* (in GW, cit., vol. I, p. 581; trad. it. cit., pp. 334 sg.).

¹¹⁸ Cfr. anche Capriolo, *op. cit.*, p. 88.

¹¹⁹ «Allein: du mit den Worten / und das ist wirklich allein»: la tradu-

zione coincide con quella di F. Masini in *Après-lude*, cit., p. 26, e questo va preso come ulteriore segnale del fatto che Campo avesse sottomano questo libro. Sulla solitudine dell'artista, «der arbeitet allein, der Lyriker arbeitet besonders allein», abbandonato al silenzio e al ridicolo, con la responsabilità di se stesso, sugli artisti come fari solitari «die das große schöpferische Meer für lange Zeit erhellen, selber aber im Dunkeln bleiben», «che illuminano per lungo tempo il gran mare della creazione ma restano, loro, nelle tenebre» insiste Benn in *Probleme der Lyrik*, in GW, cit., vol. I, p. 517 (trad. it. cit., p. 288).

¹²⁰ Cfr. per esempio la lettera a Giorgio Orelli del febbraio 1958, in Campo *Il mio pensiero non vi lascia*, cit., p. 184.

¹²¹ Trad. it. in F. Hölderlin, *Poesie*, a cura di L. Crescenzi, Milano, Rizzoli, 2001, p. 105.

¹²² Un vero peana per l'«inoperosa felicità, in senso virgiliano, per la felicità di leggere» Benn, ma anche la poesia in generale, cfr. anche Holthusen nell'*Introduzione ai Saggi*, cit., p. 6 e poi p. 11: Benn ha, per così dire, «trovato il 'momento fecondo', per mezzo del quale soltanto la felicità diventa afferrabile dallo spirito umano nella sua perfezione, come una felicità al di là della felicità stessa», che ha avuto influenza nell'uso di questa parola da parte di Campo negli *Imperdonabili*.

¹²³ Campo *Il mio pensiero non vi lascia*, cit., p.80.

«UNA BESTEMMIA CONTRO IL VERBO». GOTTFRIED
BENN SACERDOTE SENZA RELIGIONE NELLA LETTURA
DI MARIO PENSA

Maurizio Pirro

Il saggio di Mario Pensa¹, che appare nel 1960 presso la casa editrice Zanichelli con l'esplicito riferimento, fin dalla copertina, alla figura del dedicatario Lorenzo Bianchi², ha inizio con un lungo capitolo biografico (pp. 3-30) costruito lungo una linea parallela rispetto al *Doppelleben (Doppia vita)* di Benn. Più che dare conto in modo dettagliato di eventi, di relazioni intellettuali e del contesto storico-culturale nel quale trova collocazione l'attività dello scrittore, Pensa punta a mettere insieme un ritratto spirituale coerente con le categorie più congeniali a Benn. Tutto il capitolo è sviluppato nel segno della doppia natura che il poeta attribuisce a se stesso e alla quale subordina la propria concezione della realtà. Una duplice polarità che Pensa ricostruisce risalendo al composito mosaico dell'ascendenza familiare di Benn, e in particolare alle contrastanti fisionomie del padre e della madre – una costante nella letteratura tedesca, se solo si pensa all'importanza che questo schema ha nei paradigmi di autorappresentazione coltivati in epoche diverse da un Goethe o da un Thomas Mann. L'insistenza sugli elementi di frattura e discontinuità che pervade la prosa autobiografica del poeta non appare a Pensa del tutto emancipata da una dolorosa sensazione di subalternità, legata a sua volta a «un naturale complesso di inferiorità» e a un «gusto acre della rivalsa», oltre che a «una insoddisfazione generale della propria persona³. L'emergere di una inclinazione verso la medicina, dopo il fallimento degli studi universitari inizialmente intrapresi nell'ambito della filosofia e della teologia, fa capo secondo il critico a quella aspirazione, tipica del primo Novecento, al superamento del positivismo attraverso la fusione di spirito poetico e metodo scientifico, nell'ottica di una creatività potenziata e tutta protesa verso il recupero di un orizzonte di totalità.

La destrutturazione dei regimi di senso preesistenti, che Benn sostanzia evidentemente tramite il pensiero di Nietzsche, troverebbe nel concetto di forma e nelle pratiche di formatività il

canale favorevole a una nuova semantizzazione della realtà. La forma appare a Benn la sola espressione possibile di trascendenza nell'epoca del nichilismo, «la conseguenza del nulla e [...] l'unica salvezza» (20). Pensa argomenta su questo punto scorrendo nella vitalità della forma non solo un principio destinato a collegare tra loro piani eterogenei come l'arte e la politica, bensì anche l'espressione di una sopravvivenza dello spirito religioso di cui è intrisa la formazione più remota del giovane poeta. In generale, il critico inserisce tempi e modi dell'evoluzione spirituale di Benn all'interno di un triplice sistema di coordinate, chiamando in causa il pensiero scientifico di fine Ottocento, la correzione di questo attraverso la filosofia dell'arte di derivazione goethiana (Pensa parla esplicitamente di «continuazione del processo goethiano nel senso scientifico positivista», 10) e infine anche «l'impasto protestante della casa paterna» (10), che predisporrebbe lo scrittore alla ricerca, se non di una metafisica ideologicamente strutturata e fondata in un corpo di valori coerenti, almeno di un sistema di prassi e di strategie intese a stabilizzare il caos che pervade la realtà esistente: «Il giro di idee in cui [Benn] si muove è che allorché il mondo per il crollo di ogni valore è ridotto a caos, non rimane all'uomo se non crearsi egli stesso *forme* o immagini le quali, essendo creazione autonoma dello spirito, non si presentano come *contenuti* ma come *forme pure*» (20-21). Tale è il contesto in cui Pensa colloca anche la tormentata questione del rapporto di Benn con il nazismo, dalle espressioni di entusiasmo con le quali lo scrittore accompagna l'affermazione del partito all'emarginazione generata dai provvedimenti assunti ai suoi danni dai responsabili della politica culturale del regime, fino alla radiazione dall'albo degli scrittori e all'emissione di un divieto di pubblicazione.

Pensa dedica una certa attenzione al celebre scontro che nel maggio 1933, quando non v'erano più dubbi circa l'atteggiamento di Benn nei confronti del nuovo ordine politico, oppose lo scrittore a Klaus Mann, che dall'esilio francese si faceva portavoce delle posizioni degli intellettuali antifascisti. Il conflitto viene riportato a una divergenza di principio circa la visione dell'operare umano nella storia, nel senso che Klaus Mann «difende, o crede di difendere, la concezione della storia razionalistica ed umanistica», mentre Benn argomenterebbe in nome di una «concezione metafisica della storia e dell'uomo, in

difesa dell'irrazionale» (19). La simpatia del critico per il proprio oggetto di studio, o meglio il tentativo di rivendicare all'estetismo un potenziale pragmatico in grado di misurarsi con efficacia nell'agone della politica⁴, induce qui Pensa a ridimensionare drasticamente la considerazione della contingenza storica nella quale viene a cadere la polemica tra i due autori. È vero, infatti, che Benn ha buon gioco nell'invitare il suo interlocutore a prendere atto della situazione di impotenza nella quale gli scrittori emigrati versano di fronte all'incalzare degli eventi entro i confini della Germania – cosa che Pensa sigla con un'osservazione compiaciuta, attribuendo a Benn una «stoccata giustissima» e «appunto per questo sanguinosa», che finì per «ferire più di ogni altra i confratelli in esilio» (17); è anche vero, tuttavia, che i due fronti, nel veloce consolidarsi delle strutture della dittatura, non raccolgono gli attori in posizione paritaria di un combattimento politico, ma vedono contrapporsi un soggetto investito di una sovranità assoluta, e determinato a fare uso di tale sovranità per mettere a tacere qualunque forma di dissenso (la discussione tra Benn e Klaus Mann avviene a cavallo del “rogo dei libri” del 9 maggio 1933), e un gruppo di intellettuali sostanzialmente inermi, la cui impotenza, molto prima che con l'eventuale sterilità dei loro convincimenti, ha a che fare con lo stato di emergenza e di privazione nel quale si trovano a operare.

La simpatia manifestata da Benn per le prime iniziative del partito nazionalsocialista è a giudizio di Pensa una conseguenza naturale del rilievo che la categoria di forma riveste a tutti i livelli del suo pensiero, nel senso che «la *forma* trasposta alla organizzazione sociale è lo *stato totalitario*» (21). Lo studioso insiste inoltre, sempre nell'ottica della stretta relazione che in Benn si instaura fra l'ambito del concetto e quello delle realizzazioni pratiche che dal concetto stesso derivano, sul forte investimento simbolico che il poeta compie nei confronti della nozione di popolo, che è a sua volta del tutto inseparabile da quella di razza. Se il disordine e lo sradicamento che Benn in generale associa alla democrazia, inserendosi per questo in un tema cardinale del pensiero conservatore negli anni della Repubblica di Weimar, possono trovare rimedio nella saldezza dello Stato assoluto e nella coesione con la quale il *Volk* partecipa alla sua edificazione, così Pensa, il punto terminale di questo movimento di rigenerazione coincide con la nascita di una forma estetica

commisurata alla forza di questi sviluppi. In questo senso, Pensa legge il saggio *Dorische Welt* (*Mondo dorico*) come un «manifesto dell'arte nazista» (21), soffermandosi soprattutto sull'insistita tematizzazione del corpo come il luogo nel quale il dominio sociale e quello formale si presentano fusi e operanti al massimo grado di forza e di evidenza.

La poesia di Benn appare a Pensa come un segmento inserito in un movimento storico-culturale di lunga durata, nonché – nella prospettiva del critico – eminentemente tedesco. Si tratta di una specie di rivolta contro il logocentrismo di ascendenza greco-latina, destinata a sostituire al dominio del concetto un nuovo ordine di rappresentazione della realtà. Pensa vede in questa inclinazione non soltanto l'espressione di una specifica questione germanica, bensì anche il prodotto di un'attitudine propria dello scrittore a leggere il mondo come irreversibilmente desacralizzato, il che peraltro non rivelerebbe che l'energia con la quale il desiderio di assoluto legato alla sua educazione protestante intriderebbe tutta la sua scrittura. La disunità tra l'io e il mondo, la polverizzazione di tutti i sistemi percettivi, la destrutturazione di ogni possibile principio di totalità – tutto ciò starebbe in una relazione di continuità con «il vecchio conflitto che lacerava l'anima tedesca dacché è venuta a contatto col razionalismo latino-cristiano: da una parte l'istinto e dall'altra la ragione» (36). In una vertiginosa rassegna che è arduo stabilire se assegnare all'ambito della storia delle idee o a quello dell'imagologia (nel senso che se ne ricava un disegno stereotipato di ciò che sarebbe “tipicamente” tedesco, conforme a una certa immagine demonica e faustiana profondamente incardinata nell'ottica italiana e tanto più operante nella generazione di quanti avevano vissuto direttamente la frattura del nazismo e della Seconda guerra mondiale senza riuscire a elaborare categorie interpretative adeguate alla gravità di tale frattura), Pensa mette in rapporto la scrittura di Benn con la «lotta contro la riduzione del mondo a concetto, l'antica lotta cominciata con Meister Eckhart sul piano teologico, proseguita da Lutero su quello religioso, ripresa da Kant nella sistematica etico-filosofica, sottilmente tessuta dalla dialettica idealistica sino all'orgia nietzscheana ed ora congestionatasi sul piano letterario nell'espressionismo» (36). Il collegamento tra la condizione umana e uno stato di indistinzione precedente a ogni forma di individuazione sarebbe in questo

senso «il più tragico grido di protesta nell'età contemporanea del popolo tedesco contro la cultura razionale» (46).

Di qui in poi lo studio di Pensa non si discosta mai da questa lettura in chiave ontologica dell'opera di Benn, privilegiando alcuni "universali" che prenderebbero corpo in essa a partire dalla disposizione psichica dello scrittore. Formatosi all'ombra del modello *geistesgeschichtlich* dominante a cavallo della guerra e onnipresente nella germanistica tedesca almeno per tutti gli anni Cinquanta per la sua capacità di offrire un paradigma di conoscenza privo di superfici di contatto con il tormentato ambito della storia sociale e politica, il critico si dilunga con marcata empatia nel sondaggio del mondo interiore di Benn, ipotizzando evidentemente che esso sia imperniato su una struttura permanente, non più modificabile dopo il tempo della sua originaria costituzione. Benn era dunque «figlio di un pastore protestante, ciò vuol dire che il richiamo a Dio era costante in casa sua. Perciò l'esistenza di Dio era nel suo sangue e nella sua educazione» (77). La sua poesia coinciderebbe con un'evocazione rovesciata della presenza del divino, surrogerebbe il carattere secolarizzato di un mondo segnato dal nascondimento di Dio innalzando nella forma una costruzione di trascendenza basata sulla negazione di ogni metafisica, sulla revoca dell'umano e sul regresso a uno stato prelogico e creaturale, radicato in una condizione di biologica inconsapevolezza che costituirebbe, paradossalmente, l'unica manifestazione di assoluto ancora alla portata degli uomini del presente⁵. Ora, Pensa ricostruisce anche in modo lineare e coerente i punti essenziali della poetica dell'autore, accompagnandone lo sviluppo sempre con una certa lodevole prudenza, la quale si manifesta fra l'altro nel gran numero di lunghe citazioni che segnano il testo, rispetto alle quali la voce dello studioso si tiene spesso pudicamente di lato, limitandosi a un discreto lavoro di commento; il punto è, tuttavia, che il compito del critico – anche in questo caso, occorre dirlo, in modo del tutto parallelo a un orientamento generale della critica letteraria negli anni Cinquanta, con la sua aspirazione a intendere i nodi profondi della psicologia individuale degli scrittori e la sua abitudine a vedere nell'opera nient'altro che la trasposizione di questi stessi nodi – finisce il più delle volte per esaurirsi, nel libro su Benn, in una evocazione vagamente divinatoria e comunque meramente ipotetica delle strutture portanti che, muovendo da

certe esperienze (e sarebbe giusto parlare di *Erlebnisse*, con il carattere totalizzante di una rivelazione profonda sulla sostanza dello stare al mondo che il lessico fortemente spiritualizzato della germanistica di impianto staigeriano nell'immediato dopoguerra attribuisce a questa categoria), sosterrebbero la visione del mondo dello scrittore⁶. Di qui il tratto enfatico e assertivo di certe affermazioni, che è difficile leggere senza perplessità e che in ogni caso rivelano con notevole trasparenza l'eccitazione ermeneutica del critico sicuro di aver penetrato la breccia dalla quale l'opera dello scrittore si mostra come un paesaggio uniforme e privo di increspature: «Dio era dunque presente nel suo spirito. Ciò dato il suo pensiero non poteva che imboccare due vie: o amarlo oppure odiarlo. Egli scelse la seconda. [...] L'epoca di *Morgue* è caratterizzata dalla ossessionante ricerca di Dio nel corpo umano e dalla conseguente rabbiosa delusione di non averlo trovato. [...] Per quanto si frughi nella carne umana, in nessun suo angolo è Dio. [...] Maledetto colui che dice che l'uomo sia vicino a Dio!» (77).

La tendenza di Pensa ad argomentare secondo categorie trascendenti, lontane da una comprensione storica degli snodi cruciali della poetica benniana e fondate in una serie di assoluti investiti di una carica di autoevidenza per lo più priva della necessaria neutralità della ricostruzione critica, trova un modo preferenziale nell'elaborazione di formule suggestive e sintetiche, intese a sublimare il graduale procedere dell'analisi mediante la vaghezza di un'espressione allusiva, che proprio perché non rigorosamente definita si presta a essere riempita di senso in tutti i modi possibili. Accanto alla locuzione contenuta nel titolo del volume, la quale ha goduto di una certa fortuna negli studi benniani (tanto maggiore, certo, quanto meno ci si è disposti a interrogarla nella sua fondatezza)⁷, colpisce la perentorietà del giudizio che Pensa affida a una definizione volutamente antiermeneutica dell'opera di Benn come «bestemmia contro il Verbo» (85). Il poeta, così il contesto nel quale cade tale affermazione, «non è un caso letterario soltanto, ma uno dei più drammatici episodi della lotta che lo spirito tedesco da un millennio combatte, senza mai riuscirvi, per liberarsi dalla soprastruttura razionale della grammatica latina e da tutta la concezione sistematica del mondo che su essa poggia» (85). Il tratto titanico impresso su questo combattimento ingaggiato dallo scrittore starebbe secon-

do Pensa nell'inattingibilità dell'assoluto in un'epoca abbandonata al disincanto e a una labile ideologia del progresso tecnico.

Poste queste premesse, lo studio abbraccia una lettura della poesia di Benn basata sul presupposto di una immodificabile identità dei temi e delle forme lungo tutto l'arco della sua evoluzione. Come scrive Renato Saviane in una recensione peraltro largamente elogiativa apparsa sul «Verri» nel 1963 (l'autore trattato doveva evidentemente apparire congeniale ai protagonisti della neoavanguardia), «sembra che il Pensa non sia interessato a cogliere alcuno sviluppo nell'arte della parola di Benn, per cui il lettore non riesce a distinguere la produzione giovanile da quella matura»⁸. La rinuncia a sottoporre la realtà a qualunque lavoro di organizzazione logico-razionale fa in modo che le cose si presentino alla percezione in uno stato del tutto disaggregato. Dall'atomizzazione del mondo emergono frammenti inarticolati, ciascuno dei quali si impone per la sua configurazione di superficie e in forza della sua mera consistenza oggettiva, poiché la parcellizzazione dell'esistente esclude che si stabiliscano relazioni di continuità fra una cosa e l'altra. La soppressione di tutte le strutture cognitive fondate sulla concettualità emancipa la realtà dal rapporto con un soggetto abilitato alla sua rappresentazione e la congela in una condizione di impenetrabile cosalità, rispetto alla quale l'uomo non funge che da osservatore immobile e passivo. «Ci troviamo», così ancora Saviane, «nel più assoluto punto zero del nichilismo, nell'accettazione di quel sedimento inconscio, retaggio di tutta la storia e preistoria umana che sommerge la piccola isola del cosciente del singolo individuo»⁹. Da qui si dipana la parte criticamente più articolata del saggio di Pensa, che è dedicata all'analisi di alcune particolarità della lingua poetica di Benn. Il dominio dell'oggetto sul soggetto si rispecchierebbe in una destrutturazione degli ordini semiotici legati alla comunicazione ordinaria; la prevalenza di uno stile nominale, intessuto tramite il montaggio progressivo di catene di sostantivi, corrisponderebbe alla nuda inermità degli oggetti, i quali possono soltanto essere nominati uno per uno, ma non possono essere collegati da alcun rapporto reciproco. L'immersione nella fluidità del primitivo, d'altra parte, non si accompagna all'adozione di una lingua ridotta a semplice balbettio, a suono semanticamente ancora indefinito. Pensa rileva come il dominio della sostantivazione nella lingua benniana da

un lato risalga a un'intuizione prelogica, che cioè l'«unico senso» delle cose stia «nella loro predicazione dell'Assoluto», e che dunque «ogni loro qualificazione od azione, cioè ogni loro ulteriore determinazione nel mondo fenomenico» sia privo di interesse, e tuttavia dall'altro assuma un'inclinazione ipercolta e postrazionale, nel senso che i sostantivi adoperati da Benn si presentano come «distillati da una mente in cui sono accumulati secoli di storia umana» (98). Queste osservazioni inerenti alle tecniche espressive segnano la conclusione ermeneuticamente felice di un saggio altrimenti discutibile per l'onnipresenza del motivo religioso, che – se costituisce il perno ideologico del critico – finisce per venire esteso in modo alquanto surrettizio alla concezione del mondo e alle pratiche formative dell'autore trattato.

Bibliografia

Centorbi N., «*Mai più solo che in agosto*». *Estate e autunno nelle poesie di Gottfried Benn*, in «LC. Rivista online del dipartimento di Letterature e culture europee dell'Università di Palermo», 3 (2009), n. 2, pp. 15-26.

Hanna Ch. M. - Reents F. (a cura di), *Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2016.

Pensa M., *Conrad Ferdinand Meyer. Saggio psicologico-estetico*, in «Annali del Corso di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari», 1 (1950), pp. 87-250.

Id., *Stefan George. Saggio critico*, Bologna, Zanichelli, 1935.

Id., *Un sacerdote dell'assoluto: G. Benn*. Estratto dal volume *Studi in onore di Lorenzo Bianchi*, Bologna, Zanichelli, 1960.

Saviane R., *Recensione a M. Pensa, Un sacerdote dell'assoluto: G. Benn*, in «Verri», n. 10 (1963), pp. 122-125.

Varvaro A., *La linguistica romanza negli anni 1950 e oggi*, in *Per i linguisti del nuovo millennio. Scritti in onore di Giovanni Ruffino*, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 166-170.

Note

¹ Al momento della morte, avvenuta nell'agosto del 1971, Mario Pensa era professore ordinario di Lingua e letteratura tedesca all'università di Bologna. Era nato a Cerignola nel 1904. Allievo di Lorenzo Bianchi a Bologna, aveva condotto in parallelo studi di filosofia e di letteratura, pubblicando con particolare intensità negli anni Trenta, da una monografia su Stefan George (1935) a un volume sul *Pensiero tede-*

sco (1938), che nel 1947 verrà tradotto in lingua tedesca. Nel 1954 era apparso uno studio sul *Prelogismo tedesco*. L'ampiezza dei suoi interessi, che si estendono anche alla letteratura francese e alla cultura scandinava, non è priva di un carattere eclettico e rapsodico, che si ritrova stigmatizzato, con una punta di malizia, in un inciso di Alberto Varvaro, il quale ricorda in Pensa la figura di «un professore di letteratura tedesca fresco di cattedra ma non di anni» che, giunto a Palermo, si prestava a svolgere «eterogenei incarichi di insegnamento», ricoprendoli «con faconda disinvoltura», al punto che «i suoi studenti si divertivano a condurre a qualche sua lezione gli ignari ed a chiedere loro, alla fine, quale fosse la disciplina di cui avevano ascoltato una lezione. Non era facile rispondere esattamente» (cfr. A. Varvaro, *La linguistica romanza negli anni 1950 e oggi*, in *Per i linguisti del nuovo millennio. Scritti in onore di Giovanni Ruffino*, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 166-170, qui p. 166). La sua carriera di docente, dopo un periodo di servizio negli Istituti di cultura italiana, si svolse tra le università di Palermo, Cagliari, Bari e Bologna.

² M. Pensa, *Un sacerdote dell'assoluto: G. Benn*, Estratto dal volume *Studi in onore di Lorenzo Bianchi*, Bologna, Zanichelli, 1960. Il volume in onore di Bianchi appare in parallelo sempre presso Zanichelli.

³ Pensa, *Un sacerdote dell'assoluto: G. Benn*, cit., p. 6. Di qui in poi tutte le citazioni provenienti dal libro di Pensa sono accompagnate dall'indicazione fra parentesi del numero di pagina.

⁴ Bisogna in ogni caso rilevare come quest'idea non costituisca un presupposto generale della storiografia di Pensa, il quale altrove – parlando di Stefan George – si era premurato di segnalare anche la finalità esclusiva dell'estetismo, nonché la sua ostilità nei confronti della politica. L'accumulo, nella poesia di George, di rappresentazioni negative del presente – così Pensa – «suggerisce l'impressione che l'entusiasmo di cui il poeta è acceso per i suoi eroi non sia null'altro che un atteggiamento personale di ripulsa di fronte al suo tempo, e che la sua storia sia perciò un fatto di esclusivismo e limitatezza soggettiva» (Id., *Stefan George. Saggio critico*, Bologna, Zanichelli, 1935, p. 176).

⁵ La deduzione dei caratteri fondamentali della produzione letteraria di un autore dai modi della sua sensibilità religiosa è un tratto permanente della critica di Pensa. Si vedano le complicate tassonomie messe a punto per rendere conto dell'uso dei generi letterari in Conrad Ferdinand Meyer: «La trascendenza etica è [...] il limite della volontà umana. Anche gli dei greci erano il limite della volontà umana, ed il Dio cristiano ha il medesimo effetto restrittivo dei poteri dell'uomo. Se in entrambi i casi l'uomo si oppone alla volontà divina, scoppia la tragedia che si impernia sulla dualità irrimediabile di uomo-Dio. Ne scaturiscono i due generi artistici del dramma e della scultura il cui carattere distintivo è la plasticità, ed il cui ambiente di vita è la storia. Data invece la trascendenza etica meyerana che in sostanza si riduce [...] alla fatalità della rovina dell'uomo nel nulla, manca l'alterità assoluta di Dio contro cui l'uomo possa drizzarsi e perciò non è più possibile l'urto uomo-Dio

ma soltanto un grido di rivolta o un gesto convulso per superare il limite umano [...]. Il genere artistico che ne deriva è la ballata, il cui carattere distintivo è la transitorietà delle cose e la fluidità del movimento, ed il cui ambiente di vita è la favola moraleggiante» (Id., *Conrad Ferdinand Meyer. Saggio psicologico-estetico*, in «Annali del Corso di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari», 1 (1950), pp. 87-250, qui pp. 240-241).

⁶ Nello straripante libro su George la necessità di rinvenire alla base di tutti i luoghi dell'opera del poeta un legame cogente con una certa condizione psichica aveva condotto a tortuose spiegazioni come la seguente, riferita a una lirica dello *Jahr der Seele*: «Gli elementi naturali, perduta ogni individualità, non sono altro che adombramenti e riproduzioni di una sola esistenza, sue immagini sinonime. Ed in ciò affiora appunto il loro carattere di creazioni mentali: poiché se fossero direttamente percepiti rimarrebbero cose, e se fossero intravisti dal sentimento si sublimerebbero nelle loro colorazioni qualitative. Invece essi conservano apparenza oggettiva e corporeità, ma non come cose individue, sibbene come molteplicità fenomenica pronta a fornire l'immagine e la parola più adatta al complesso artistico-musivo della composizione. Essi sono sinonimi: sinonimi di una situazione soggettiva: l'incontro con l'amata, il desiderio di conciliazione, il reciproco ritrovamento – che il poeta non vuole esprimere direttamente e perciò scompone in simultaneità di avvenimenti esteriori tra i quali poi ingegnosamente sceglie» (Id., *Stefan George*, cit., p. 305).

⁷ Per esempio N. Centorbi, «*Mai più solo che in agosto*». *Estate e autunno nelle poesie di Gottfried Benn*, in «LC. Rivista online del dipartimento di Letterature e culture europee dell'Università di Palermo», 3 (2009), n. 2, pp. 15-26, accoglie l'espressione «sacerdote dell'assoluto» (p. 15) come un dato di senso comune non bisognoso di alcuna discussione. A. Valtolina, invece, si premura di situare il lavoro di Pensa nel sistema generale della ricezione di Benn nella cultura italiana, storicizzando con cura le posizioni (cfr. A. Valtolina, *Rezeption in Italien*, in *Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Ch. M. Hanna - F. Reents, Stuttgart, Metzler, 2016, pp. 400-402).

⁸ La recensione di Saviane appare nel «Verri», n. 10 (1963), pp. 122-125, qui p. 124.

⁹ Ivi.

«GIUOCHI DI ASTRALI COINCIDENZE» E «RARI GELI-
DI CRISTALLI»: LEONE TRAVERSO TRADUTTORE DI
GOTTFRIED BENN

Stefania De Lucia

Il lirico e il traduttore poeta

«Il più grande lirico tedesco vivente tradotto per la prima volta da Traverso»: questo promette la fascetta che accompagna l'uscita, nel 1954, della prima raccolta di versi in volume di Gottfried Benn, intitolata semplicemente *Poesie*¹.

Il tono del messaggio è quello tradizionalmente usato per gli elementi paratestuali pubblicitari che accompagnano il lancio di una nuova impresa editoriale e ha il chiaro fine di catturare l'attenzione del pubblico di potenziali lettori, solleticandoli all'acquisto del volume. Per tale motivo non desta alcuno stupore il fatto che ci si riferisca al poeta tedesco, allora ancora vivente, come alla voce più autorevole del coevo panorama letterario tedesco, mentre quello che al contrario balza sorprendentemente agli occhi dei lettori è l'esplicito rimando alla figura del traduttore, citato con il solo uso del cognome, quasi a intendere che si tratti di un personaggio non solo già ampiamente noto al potenziale pubblico, ma anche dotato di una consacrazione tale, da poter essere citato a garanzia dell'indiscutibile qualità dei contenuti del volume.

In effetti, nel 1954, Leone Traverso è uno dei protagonisti indiscussi del movimento di rinnovamento poetico e culturale che trova nella città di Firenze il suo ideale epicentro, ma che irradia poi il suo influsso sull'attività di intellettuali, accademici, traduttori e mediatori culturali – non ultimo proprio sugli editori – dell'intera penisola. Le sue traduzioni di testi poetici, drammaturgici e saggistici dalle principali lingue europee e dalla cultura greca classica sono già a quei tempi numerose e note non solo tra i lettori più colti e raffinati, ma anche tra quanti, nelle pagine di quotidiani e riviste, incontrano il suo nome in calce a resoconti di viaggio, recensioni, opinioni critiche.

Nell'anno di uscita delle poesie di Benn, Traverso non è ancora conosciuto come accademico germanista: il suo nome sulla

copertina della raccolta Vallecchi lo identifica quindi per la professione per la quale è maggiormente noto al pubblico: la traduzione, quell'arte che, nel suo caso, era anche poesia: «Traverso», scriverà di lui Mario Luzi per ricordarlo in un'occasione commemorativa, «era un poeta che si realizzava nelle traduzioni. La poesia di Traverso era la traduzione. Il che faceva di lui un traduttore speciale, ineguagliabile in certo senso»².

Ma non è solo la qualità delle sue traduzioni ad averne reso celebre il nome tra quelli del gruppo di intellettuali che, attraverso la traduzione, contribuirono a rinnovare il campo poetico italiano tra gli anni Trenta e Cinquanta; fu innanzitutto la sua lungimiranza nell'importare voci più o meno note del panorama letterario europeo a conquistargli la stima del pubblico. Che si trattasse di un autore già più volte affrontato in traduzione – come fu per classici greci o ancora per Goethe o Kleist –, di una voce in prima importazione – come accadde con Georg Trakl – o che si trattasse invece di un autore restituito alla sua voce originaria – come il caso del suo Rilke ripulito dagli orpelli dannunziani con i quali veniva letto in Italia attraverso le traduzioni di Vincenzo Errante –, Leone Traverso mostrò di possedere l'apertura e l'intuito necessari a conservare gli autori della tradizione senza mancare di tendere l'orecchio alle tendenze più nuove e avanguardistiche, alle quali seppe dare una lettura contingente e lungimirante. È proprio in questo orizzonte che va oggi letto e interpretato il suo rapporto con l'opera di Gottfried Benn: pur non costituendo il nucleo centrale della sua produzione, l'attenzione all'opera poetica del medico brandeburghese lo impegna in un'attività critica e soprattutto traduttiva che si estende per circa un ventennio, e che, a detta dello stesso Benn, rappresenta un lavoro di primo rango³.

La poesia di Benn in Italia: una mappatura

A differenza di quanto riportato nella fascetta di accompagnamento al volume di *Poesie* a cura di Traverso, in realtà è molto prima del 1954 che Benn fa la sua prima comparsa in Italia. Quello uscito da Vallecchi, infatti, non è in assoluto il primo tentativo di rendere nella nostra lingua i versi del poeta tedesco, e nemmeno rappresenta il primo avvicinamento alla sua poetica

compiuto da Traverso che, nel panorama dei traduttori dell'opera poetica di Benn, conserva nel tempo una posizione centrale, confermata dal fatto che anche sillogi o edizioni più tarde si misurano con le sue versioni per omologia o differenza⁴.

Vero apripista nella ricezione italiana dell'opera del poeta è infatti Elio Gianturco che nell'*Antologia della lirica tedesca contemporanea* pubblicata a sua cura nel 1926 per Le Edizioni del Baretto⁵, inserisce Gottfried Benn tra quarantatré poeti tedeschi selezionati, riportandone in traduzione i versi di un unico componimento, *Il treno D. (D-Zug)* preceduti da un'esigua nota bibliografica. Benn viene annoverato in quella raccolta tra gli esponenti della "falange" espressionista nella quale si declinano le più moderne tendenze poetiche nate in territorio germanico.

Nonostante l'abbondante decennio che separa la pubblicazione della prima raccolta poetica espressionista di Benn, apparsa in Germania nel 1912, e la prima traduzione italiana di un testo tratto da quella raccolta, un ulteriore quindicennio trascorrerà prima che Traverso, in linea con l'orientamento della rivista, riproponga i versi di *Sposa di negro (Negerbraut)*⁶, quarta delle sei poesie che costituiscono il ciclo denominato *Morgue*, tra le pagine di «Corrente»⁷. Sebbene, come vedremo, sia piuttosto chiaro che non è il Benn espressionista a interessare Traverso, i versi di *Sposa di negro* vengono ripresi e uniti a nuove traduzioni tra le pagine dell'antologia *Poesia straniera moderna*, uscita a sua cura nel 1942 per le edizioni Prospettive di Roma⁸.

Le versioni di Traverso dei versi benniani non dovettero risultare convincenti all'orecchio di Vincenzo Errante, che nel 1950, nel costruire per Sansoni l'antologia *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*⁹ insieme a Emilio Mariano, preferì recuperare i versi di *Il Treno D.* di Gianturco e affidare alla penna di Gino Regini la resa di *Il pioppo (Pappel)* e *La Madre (Mutter)*.

Il silenzio caduto sull'opera poetica di Benn dopo questo volume è nuovamente interrotto dall'attività di Traverso che, tra il '52 e il '54, intenzionato a realizzare la più ampia raccolta in volume già citata, pubblica una nuova selezione di traduzioni poetiche su rivista. Il primo gruppo, di tre componimenti – *Mediterranea (Mittelmeerisch)*, *Amore (Liebe)* e *Giardini e notti (Gärten und Nächte)* –, è affidato nel '52 alle pagine de «L'Approdo»¹⁰, rivista dell'avanguardia fiorentina, mentre due anni più tardi tra quelle

del più dimesso «La serpe»¹¹, appaiono i versi di *Quello ch'egli c'impone* (*Auferlegt*).

Come gli studi sulle traduzioni di Benn esistenti già mettono in evidenza, gli anni Cinquanta costituiscono una chiave di volta nella ricezione del poeta tedesco: sebbene il suo nome e la sua opera poetica vengano esclusi da importanti operazioni antologiche che privilegiano dei contemporanei di indubbio minor valore, il suo nome appare con sempre maggiore frequenza in storie letterarie e compendi critici, determinando una maggiore circolazione del suo nome anche tra i non germanisti. Mentre sarà dapprima Traverso, nel '59, a tornare sui suoi versi con una selezione delle poesie postume – *Frammenti* (*Fragments*), *Dove* (*Wohin*), *Lutto degli dei* (*Leid der Götter*) – tradotte per le pagine della rivista «Il Critone»¹², sarà al nome di Ferruccio Masini che nel 1963 si legherà la pubblicazione italiana del Benn della maturità: l'ultima raccolta curata dal poeta prima della scomparsa, *Aprèslude*, apparsa in Germania nel 1955, appare infatti in Italia nel repertorio della collana «All'insegna del pesce d'oro» dell'editore milanese Vanni Scheiwiller¹³.

La collocazione editoriale delle opere di Benn, fino a questo momento affidata a piccoli editori di nicchia ma di grande prestigio, specializzati in modo particolare sull'opera poetica, cambierà in modo radicale quando anche in Italia si comincerà a recepire la ricchezza della sua produzione in prosa. La pubblicazione, nel '63, dei *Saggi* tradotti da Luciano Zagari con un saggio introduttivo di Hans Egon Holthusen per i tipi di Garzanti¹⁴ implicherà anche l'inizio della consacrazione del Benn prosatore, che da quel momento correrà parallela a quella del Benn lirico, implicando anche un sostanziale cambiamento nel capitale simbolico riconosciuto all'autore. Il primo evidente mutamento prodotto dal rinnovato peso simbolico e commerciale del poeta e saggista è lo spostamento della sede di pubblicazione dei suoi testi dai piccoli editori di forte prestigio ma minore diffusione commerciale a grandi nomi dell'editoria con maggiore distribuzione. Il segno evidente di questo fenomeno è l'accoglienza riservata al volume *Aprèslude* di Masini nella cosiddetta «bianca» di Einaudi¹⁵, dove il testo trasmigra nel 1966 con minime variazioni ai testi in traduzione e l'aggiunta di una nuova introduzione.

Nel 1970 è una donna, Maria Teresa Mandalari, a ricevere il testimone delle traduzioni benniane. Cinque componimenti del

primo periodo espressionista del poeta compaiono infatti nella «prima raccolta di poesia espressionista tedesca di ampio respiro», come recita la quarta di copertina, pubblicata in Italia col programmatico titolo *Poeti espressionisti tedeschi. Dai precursori ai dadaisti*¹⁶ apparsa per i tipi di Feltrinelli.

Ad accogliere idealmente la sfida traduttiva con spirito del tutto diverso da quello di Mandalari è un anno più tardi Cristina Campo: la sua traduzione di un unico componimento, *Welle der Nacht (Onda di notte)*, nel 1971, troverà collocazione editoriale solo nell'86 tra le pagine della raccolta di saggi *Gli imperdonabili*¹⁷.

Intanto, sempre nel '71, Einaudi dà alle stampe un nuovo volume di poesie affidato alla cura di Ferruccio Masini. Il titolo, *Morgue*¹⁸, trae in inganno sui contenuti reali della raccolta, che non si limita a proporre ai lettori italiani il Benn espressionista degli esordi. Tenendo conto di «certe linee interne al linguaggio di cui ha colto o ha creduto di cogliere l'evoluzione»¹⁹, Masini costruisce il suo indice come una miscellanea di versi tratti da raccolte successive²⁰. Cavalcando l'onda del successo di queste ultime pubblicazioni, Einaudi affida a Giuliano Baioni la traduzione delle *Poesie statiche (Statische Gedichte)* del 1948, date alle stampe già nel 1972²¹. Palese è la differenza di approccio nella resa del verso benniano tra la più algida e scientifica attitudine filologica di Baioni e lo slancio poetico di Sergio Solmi che, su richiesta di Paolo Franci, edita per l'editore Scheiwiller, nello stesso anno, una silloge di cinque poesie con le quali intende «onorare la memoria del caro amico Traverso» selezionando delle liriche che «appartengono a un diverso filone ispirativo»²² rispetto quelle che Traverso stesso aveva selezionato per il volume di Cederna.

Negli anni Ottanta il panorama della ricezione italiana del poeta tedesco segna una preponderanza di voci femminili: se ad aprire e chiudere il decennio sono le versioni di Anna Maria Carpi, germanista e poetessa, alla quale vengono affidati nel 1981 i versi di *Giorni primari (Primäre Tage)* per la collana «I paralleli» de *Il Saggiatore*²³ e nel 1989 quelli di *Flutto ebbro (Trunkene Flut)* per Guanda²⁴, è alla sensibilità di Ida Porena che Carlo Muscetta consegna la voce di Benn nell'ambizioso progetto di mappare il canone della poesia europea nei cinque volumi di *Parnaso europeo*²⁵.

La febbrile attività svoltasi attorno al Benn poeta subisce dall'89 ai primi anni del 2000 una battuta di arresto che, se da un lato apre la strada a una ricezione più ampia e sistematica dei materiali in prosa²⁶, dall'altro testimonia anche di una maggiore solidità riconosciuta alle traduzioni esistenti, che vengono pertanto ristampate o riprese in operazioni antologiche e critiche.

Nuove incursioni nella poesia benniana, infatti ripartono dal lavoro di Anna Maria Carpi, che nel 2004 consegna alla collana poetica di Einaudi la raccolta completa di *Frammenti e distillazioni*²⁷ e da quello di Giuseppe Bevilacqua, che per il Il Ponte del Sale, piccolo editore di Rovigo, dà alle stampe nel 2008 una raccolta di *Poesie*²⁸.

Leone Traverso e la traduzione come introspezione

Il percorso sopra descritto bene evidenzia la centralità che le traduzioni di Traverso acquisiscono nella storia della ricezione italiana del poeta tedesco che trovò, proprio nella voce del padovano di adozione fiorentina, un volano per la sua successiva fortuna editoriale e uno dei suoi interpreti più fedeli e appassionati.

L'«adesione», termine con il quale, come vedremo più avanti, Traverso stesso chiamerà il rapporto di mutevole scambio che s'instaura tra traduttore e autore – tra Khane (questo il soprannome con il quale il traduttore è conosciuto tra i suoi amici intellettuali) e l'opera poetica di Benn si sviluppa in modo non molto dissimile da quanto era avvenuto nelle precedenti esperienze con i testi di Rilke, George, Hofmannsthal e Trakl, solo per citare gli autori tedeschi più noti ai quali nel tempo Traverso donò una voce italiana.

Nell'opera di tutti gli autori che studia e traduce, egli individua sempre quegli elementi di novità che possano giocare un ruolo attivo nel processo di rinnovamento culturale che l'Italia affronta in quegli anni per superare l'insoddisfazione di modelli letterari inattuali e cercare così, fuori dai suoi confini, forme di espressione non necessariamente legate al contingente contesto sociale e politico nazionale²⁹. Le traduzioni sono «pretesti», «richiami», «provocazioni»³⁰, scrive Carlo Bo per raccontare come la mediazione degli intellettuali degli anni Trenta tra lingue e culture non avesse altro scopo che costruire una nuova

identità poetica rinnovata e condivisa, non più italiana, ma europea nel senso più ampio:

Ma la traduzione, in particolare, risultava conseguenza psicologica e artistica della nostra vocazione europea e quindi planetaria, suggerita dal demone delle letterature straniere, sincronizzati con noi o di poco anteriori i nostri padri e maestri: Ungaretti gongorino e Montale eliotiano, Rebora della narrativa russa e Vigolo h lderliniano, Quasimodo dei lirici greci, Solmi machadiano, ecc. Ma lo spirito e l'intento dei traduttori era diverso, oltre che comprensivamente impegnato: riprodurre stili, modelli, persone poetiche, esempi concreti che rompesero la nostra tradizione indigena provincializzata e sclerotizzata nell'accennato manierismo postclassico e purista³¹.

Con le sue traduzioni, compiute da cinque lingue e circa una trentina di autori, Traverso partecip  in modo sostanziale a questo movimento. Come egli stesso ebbe a commentare nel curriculum discorsivo redatto nel 1961 per l'ennesimo concorso che tentava di stabilizzarne la carriera presso l'universit  di Urbino iniziata nel '51³², la traduzione non rappresenta nel suo percorso professionale un'attivit  ancillare o occasionale ma un vero e proprio nucleo attorno al quale ruotano sia l'insegnamento universitario, sia la sua personale vena poetica, continuamente nutrita da una famelica sete di conoscenza delle letterature italiane e straniere, intenzionalmente celata al suo pubblico per senso del pudore e di inadeguatezza.

Nato in provincia di Padova in una famiglia di agiati contadini, penultimo di 12 figli, Traverso trov  nello studio dei classici prima e delle lingue straniere poi, quella dimensione individuale di isolamento nella quale sublimare la continua ricerca di introspezione e conoscenza: «seguii con passione, direi sperimentale, varii corsi di lingue, nella speranza di impadronirmi almeno dei primi strumenti che mi aprissero uno spiraglio della 'Weltliteratur'»³³.

Quello che Traverso insegu  per tutta la vita, cercandolo attraverso l'esperienza della traduzione,   essenzialmente un ideale di forma linguistica: lo spostamento dal paese natio a Firenze, che avviene quando «con una rapacit  e una sicurezza tali da sorprendere anche i suoi insegnanti»³⁴ possiede gi  un imponente bagaglio di conoscenze sulla classicit  greco-romana,   da interpretarsi, per sua stessa ammissione, come la prima chiara

manifestazione di un disagio profondo verso la sua padronanza della lingua italiana, che appariva ai suoi occhi povera e influenzata dalle forme dialettali tipiche della provincia del nord-est dalla quale proveniva. Non è un caso che chi ebbe modo di conoscere Traverso negli anni del suo arrivo a Firenze lo descriva come un divoratore di dizionari e come lettore appassionato di D'Annunzio, del quale ammirava in particolar modo il florilegio linguistico, la ricchezza semantica, la musicalità del verso³⁵.

Ma la vita in una città come Firenze, che già dai primi anni del Novecento si era configurata come una nuova piccola *république mondiale des lettres*, non solo per la convergenza nei suoi spazi di un folto nucleo di intellettuali in cerca di autoaffermazione ma anche per le interconnessioni che si venivano a creare tra i più navigati accademici che lì risiedevano e i più giovani membri della «accademia libera» o «università vagante» che si teneva nei caffè³⁶, offrì a Traverso occasioni di crescita insperate da numerosi punti di vista. Iscrittosi alla facoltà di Lettere classiche per proseguire gli studi sull'antichità greca, Traverso segue il consiglio del maestro Giorgio Pasquali³⁷ e apprende il tedesco per avere accesso all'enorme mole di studi esistenti in quella lingua. Per farlo trascorre lunghi periodi a Vienna, dove ha modo di cogliere gli stimoli del coevo panorama letterario di lingua tedesca, ancora quasi del tutto sconosciuto nel nostro paese, dove le novità culturali dall'estero vengono ancora recepite con ritardo congenito.

Sarà proprio la percezione di questo mondo così vivo, e in particolare l'incontro con i versi di Rainer Maria Rilke e Stefan George a cambiare per sempre il suo percorso, in primis quello universitario – che si chiuderà con una laurea in Lettere moderne conseguita nel 1932 a fronte della discussione di una tesi di laurea in Letteratura tedesca dedicata alle *Elegie duinesi* di Rilke – e, in secondo luogo, quello professionale, dato che in virtù delle competenze acquisite, la traduzione costituirà il centro della sua attività lavorativa e poetica.

Traverso partecipa attivamente a quella «spartizione del mondo della poesia» con la quale Sergio Baldi descriveva umoristicamente la divisione del lavoro approntata tra gli amici di Piazza San Marco. Così, mentre a Renato Poggioli e al suo allievo Tommaso Landolfi veniva affidato il mondo slavo, a Oreste Macrì quello ispanico, a Carlo Bo quello francese, a

Baldi stesso quello inglese e a Luigi Panarese quello portoghese³⁸, Traverso diveniva l'interprete ufficiale della «specula elleno-germanica»³⁹.

Quella di Traverso è di sicuro la figura di un intellettuale impegnato ma anche defilato. All'indomani della laurea, infatti, dopo un'insoddisfacente esperienza di insegnamento al liceo, Traverso abbandonerà la città per ritirarsi nella solitudine della campagna di Bagnoli di Sopra, il paese natio, dove oltre a frequentare una nuova cerchia di intellettuali con cui confrontarsi⁴⁰, continua gli studi intrapresi e si dedica alla traduzione dei suoi poeti: sarà lì che nasceranno le prime versioni delle *Elegie Duinesi*, di una selezione di versi di George e di alcuni drammi di Hofmannsthal, tutte realizzate «pensando di far opera utile ai lettori italiani ignari del tedesco, offrendo versioni che in qualche modo valessero a illuderli di una presenza non troppo remota degli originali»⁴¹. Si tratta di testi che prima ancora di essere affidati a riviste o a editori, circolano tra gli intellettuali del gruppo fiorentino giungendo anche tra le mani di Giuseppe Gabetti, che premia Traverso con un soggiorno di studio a Berlino tra il 1935 e il 1936. Fra le numerose occasioni di confronto avute nella città tedesca e nonostante la facilità con la quale un colloquio sarebbe stato possibile, Traverso sceglie deliberatamente di non incontrare Gottfried Benn, con il quale solo in seguito avrà contatti diretti solo per via epistolare.

È a partire dal '37 che le sue traduzioni prendono a essere accolte su rivista o in volume con regolarità. Nel '42 la maggior parte degli autori tradotti e amati in quegli anni confluiscono nel volume *Poesia moderna straniera*⁴², edito da Edizioni di Prospettive, mentre per intercessione di Elio Vittorini alla sua cura viene affidata la realizzazione di un imponente progetto editoriale, una raccolta di narratori tedeschi dalle origini al Novecento, poi uscita per i tipi di Bompiani con il titolo di *Germanica*⁴³. Le complesse vicende legate alla realizzazione del progetto, per il quale Traverso chiamò a collaborare una rosa di traduttori dal tedesco da lui accuratamente selezionata, racconta molto sull'atteggiamento da lui assunto verso le innegabili restrizioni imposte dalla censura in Italia. Per spiegare l'assenza nell'antologia di scrittori viventi, dichiarò, infatti, di non aver voluto «oltraggiare col silenzio i massimi, sprecando spazio per gli idoli di quell'epoca infausta»⁴⁴.

Nel '45 il ritorno a Firenze dopo un soggiorno veneziano decreta la sua consacrazione definitiva: l'assidua collaborazione con la prestigiosa «Collana Cederna» delle edizioni Vallecchi afferma la sua fama di traduttore, a suo nome escono negli anni le traduzioni dei poeti da cui già da anni va raccogliendo ed elaborando materiali: Hofmannsthal, Rilke, Trakl, Benn, Hölderlin e Eschilo. Sono questi anche gli anni della sua relazione affettiva e del suo sodalizio intellettuale con Vittoria Guerrini, nota con il nome di Cristina Campo. È lui stesso a incoraggiarla a scrivere e tradurre e non è un caso che i loro percorsi di vita, che si divideranno presto per via di incomprensioni caratteriali, convergano, invece, sul piano culturale: proprio alla figura dell'«imperdonabile» Benn, come abbiamo già avuto modo di segnalare, Campo dedicherà una significativa testimonianza tra le pagine della sua omonima raccolta di saggi, consegnando alla stessa la traduzione di una poesia, *Welle der Nacht* (*Onda di notte*), che rientra anche nelle scelte operate da Traverso per il volume del '54⁴⁵.

Ma il lavoro di approfondimento e scandaglio che Traverso condusse tra autori e opere della letteratura tedesca non sarebbe completo senza considerare l'instancabile attività didattica che a partire dal 1951, su sollecitazione di Bo, prese a svolgere presso l'Università di Urbino, prima come professore incaricato, poi, a partire dal 1964, come docente ordinario. La passione dei suoi insegnamenti, la dovizia di analisi di determinati periodi della storia letteraria tedesca, tuttavia, non si tradusse mai in una produzione saggistica ampia e ricca quanto quella della sua attività di traduttore. Se Traverso stesso attribuisce i limiti della sua produzione saggistica al ristretto numero di avviati alla specializzazione in tali discipline, tale da giustificare che il suo impegno in quella direzione restasse principalmente «affidato ad appunti», egli non manca mai di porre l'accento sullo spirito con il quale svolse la sua attività di traduttore e divulgatore culturale: «mio proposito è stato, e confido di non tradirlo in futuro, di avvicinare, per quanto valessero le mie forze, il nostro pubblico a opere d'altri idiomi e paesi (ma soprattutto germaniche) – anche se attuali – d'interesse e valore duraturi oltre il giorno»⁴⁶.

Benn, il poeta dell'incosciente originario

All'interno della «specula elleno-germanica», dalla quale fu raffinato mediatore, Traverso ebbe il merito, riconosciutogli da Macrì, di aver importato «per critica, traduzione e mimesi originale – le tre triadi fondamentali [dell']avventura romantico-simbolista fino al reale rovesciato dell'espressionismo (Goethe, Hölderlin, Kleist; George, Hofmannsthal, Rilke; Trakl, Heym, Benn)»⁴⁷. Molto è stato scritto e commentato sulle traduzioni che Traverso ha compiuto dai poeti del primo Novecento austriaco e tedesco, Rilke, Hofmannsthal e Trakl in primis, autori che diventano, tra gli anni Trenta e Cinquanta, un terreno di contesa editoriale e sui quali lavorano, contemporaneamente, più traduttori⁴⁸. Più defilato è rimasto negli studi che lo riguardano il ruolo decisivo da lui svolto nella mediazione italiana dell'opera poetica di Gottfried Benn, alla quale dal 1940 e fino al 1959 dedicò un'attività di ricerca costante.

La lettura attenta di tutti i contributi critici e delle poesie selezionate per le sue traduzioni, testimonia immediatamente che il Benn che Traverso volle importare in Italia va ben oltre la parentesi espressionista alla quale Macrì sembra ridurne la poetica. La tensione che attraversa tutto il lavoro di Traverso sui versi del tedesco mira in realtà a mostrare come la sua modernità non risieda affatto nella partecipazione a quella corrente di avanguardia, ma proprio nella capacità di avere superato le criticità e i limiti del movimento espressionista sfruttando la sua vigile e lacerante consapevolezza dell'uomo di scienza moderno, capace di opporre al dinamismo eccitato e incontrollato dell'espressionismo la «staticità» thalassale e meridionale acquisita con la frequentazione dei classici e con lo studio metodico e appassionato della grande tradizione tedesca ottocentesca.

Se è vero che il volume del '54 rappresenta la *summa* del sapere di Traverso sull'autore, visto che in esso il traduttore riproduce i contributi critici e il nucleo ampliato di poesie già pubblicate su rivista, è anche vero che in sostanza il volume non racconti nulla di più sul poeta di quanto Traverso avesse già affidato alle pagine di un articolo pubblicato nel 1940 sulle pagine de «La Nazione»⁴⁹, quotidiano al quale già da qualche anno consegnava i suoi contributi sulle più interessanti figure letterarie italiane e straniere del panorama culturale a lui contemporaneo.

In quell'articolo, che arriva circa 14 anni dopo la traduzione di *D-Zug* di Gianturco e solo a pochi mesi dall'uscita della sua versione di *Negerbraut* nelle pagine di «Corrente», si tenta di colmare un vuoto informativo non più accettabile sulla figura del poeta tedesco, attraverso una raffinata mossa politico-culturale. Il testo non è una vera e propria recensione ma piuttosto una presentazione che intende proporre ai lettori italiani, un popolo che solo da pochi mesi ha compiuto la sua ufficiale entrata in guerra, il modello di un intellettuale di resistenza che nella parola poetica ha già trovato modo di sopravvivere alla sua personale esperienza della prima guerra. Citando stralci in traduzione del saggio autobiografico *Epilog und lyrisches Ich*, posto da Benn ad apertura della raccolta *Gesammelte Prosa* del 1928, Traverso offre infatti l'esempio di un poeta che ha attraversato il caos del conflitto, l'allontanamento dalla patria, la solitudine umana generata dalla guerra trovando nell'arte una forma di compensazione:

Ero medico in un ospedale di prostitute, un posto isolatissimo, vivevo in una casa confiscata, undici stanze, solo con mio aiuto, avevo poco da fare, potevo uscire in borghese, non ero legato a nulla, non dipendevo da nessuno, capivo a pena la lingua; giravo per le strade, gente straniera; singolare primavera, tre mesi affatto incomparabili, che era mai la cannonata dell'Yser, senza di cui non passava giorno, la vita oscillava in una sfera di silenzio e di sperdutezza, vivevo al margine, dove l'esistenza cade e l'io comincia. Ripenso spesso a quelle settimane; sono state esse la mia vita⁵⁰.

La lucidità con la quale il poeta osserva il mondo circostante, sottolinea Traverso nel suo ritratto, non è da leggersi nei termini di una fuga disincantata: Benn è un medico che dalla sua professione trae una certa distanza critica, la capacità di tenere a bada ogni slancio emotivo e la convinzione – a lungo nutrita dal nichilismo nietzschiano – che «nulla diventa e nulla si sviluppa e che la categoria in cui l'universo si manifesta è piuttosto quella dell'allucinazione»⁵¹.

Il saggio del '40, l'unico a non essere mai riprodotto nei successivi scritti critici sul poeta, contiene nella realtà dei fatti il nucleo di tutte le successive riflessioni. Già in quelle pagine, infatti, Traverso identifica con chiarezza che l'unica forma di liberazione possibile nella poetica di Benn, dominata da una per-

cezione senza precedenti della «struttura antitetica del mondo» – vale a dire di quella tensione tra le spinte alla totalità da un lato e alla moltiplicazione di prospettive e punti di vista dall'altro – sia «un ritorno all'incosciente originario», raggiungibile solo con la rinuncia alle forme di pensiero rigide e configurate del concetto, abbandonando la legge di casualità che lega tra loro le parole del dire poetico e abbandonandosi così a «un dominio dionisiaco, meridionale, dove l'io si dissolva in una sorta di fluido panteismo cosmico»⁵². Ben conscio che una tale formulazione possa trarre in inganno il lettore suggerendogli una certa vicinanza tra la poetica di Benn a quella di poeti tedeschi più noti e da lui stesso frequentati come George, Goethe, Nietzsche e Winckelmann, Traverso puntualizza che la nostalgia del Sud che affiora dai versi di Benn non è da intendersi come una ricerca di forme o modelli individuali definiti, ai quali rifarsi per ripristinare un senso di misura e armonia o nei quali ritrovare le radici di una cultura primordiale dinanzi alla quale rigenerarsi, ma al contrario, come desiderio di immersione nell'imperscrutabile elemento ctonio dal quale ha origine il mondo, in cui dissolversi senza alcuna necessaria smania di ricostruzione. Se Benn stesso definisce nei suoi versi questo movimento verso il nucleo fluido originario del meridione con l'espressione «thalassale Regression»⁵³, Traverso la spiega ai suoi lettori come un «un narcotico Nirvana nell'infinito informe del mare luminoso», un «letèo paese di felicità» al quale il poeta si sarebbe avvicinato in un percorso graduale e per il quale è possibile individuare due tappe principali, intervallate da una sosta mediana. Al primo periodo benniano, dell'«inferno espressionista», va ricondotto uno sguardo puntuale e scientifico, dettato da un senso di nausea verso una esistenza ridotta principalmente all'espletamento di funzioni fisiologiche. Tale approccio dà vita a una poesia dominata da immagini scomposte e frammentate, a tratti di voluta marca naturalistica e sempre governata da un linguaggio tecnico e intriso di espressioni gergali e dialettali. Alla seconda fase della «zona di trapasso» appartengono invece le poesie composte tra il 1922 e il 1927. In esse appare evidente allo sguardo di Traverso il tentativo più umano di conciliare la realtà con il sogno attraverso un movimento che è sia linguistico, sia tematico. Il movimento che spinge la poesia benniana verso la dimensione fluida e mediterranea impone al poeta un abbandono del linguaggio tecnico per forme più misu-

rate e rigorose di espressione, metricamente più musicali. Sul piano delle immagini, invece, ad annunciare il progresso verso forme «meno polemiche, di lirica liberata», sarebbero invece, secondo Traverso, le «voci singolarmente climateriche», desunte dalla geografia e dalla mitologia: esse rientrerebbero in quella precisa poetica di riscrittura e rovesciamento del mito attuata nell'intera produzione del poeta tedesco⁵⁴ depauperando luoghi e figure della tradizione classica dalla loro originaria tempra passionale per adeguarle al nuovo corso statico-contemplativo dell'espressione lirica a puro scopo evocativo⁵⁵. La terza fase, del «narcotico Nirvana», caratterizzata dall'elemento thalassale, si reggerebbe in realtà su una diffusa evanescenza, nella quale la parola poetica, non più retta dalla struttura normativa della sintassi tradizionale, apparirebbe trasformata in formule incantatorie molto simili a onde sonore, solo regolate dal ritmo strofico. In questa fase, nota Traverso, Benn avrebbe accarezzato il sogno di una regressione thalassale totale realizzandola nel cosiddetto *südliches Wort*, inteso come flusso sanguigno nel quale i legami storici si dissolvono in una massa informe di passato e presente, in quella dimensione dell'originale indifferenziato che precede la nostra stessa nascita e della quale Traverso stesso aveva già fatto esperienza con le sue riflessioni e traduzioni dall'opera di Rilke e Hofmannsthal in modo particolare.

Questo scritto del '40, che come abbiamo accennato cade quasi nell'oblio pur contenendo il nucleo di tutte le successive riflessioni, è propedeutico alla già citata antologia di *Poesia Straniera*, prima uscita in catalogo nella neonata «Collana dei caratteri della letteratura moderna italiana e straniera», diretta da Augusto Mazzetti, che Traverso curerà nel '42 per le Edizioni di Prospettive. La voce di Benn vi appare insieme a quella di altri diciassette poeti⁵⁶, apparentemente lontani gli uni dagli altri per retaggio culturale, formazione e provenienza linguistica, ma tutti riuniti per il loro comune ricorso alla parola poetica come forma di liberazione «in lievi parole, dalla Storia»⁵⁷, proprio in quegli anni legata alle sorti di un conflitto sempre più aspro:

Se compito della poesia è – secondo la formula esatta e comprensiva di Mallarmé – l'interpretazione orfica del mondo, da Hölderlin a Rilke una specie di omerica fune d'oro perpetua

gli scambi dal cielo alla terra; così che il nostro pianeta volge ormai in un'atmosfera satura di tutti gli influssi celesti assorbiti. L'aspirazione a rientrare nel grembo del Tutto, la nostalgia di un accordo tra i numi e gli efimeri – motivo del lutto eroico di Hölderlin – si placa nella coscienza perfettamente terrestre dell'ultimo Rilke. Ma non una piatta aderenza a una rigida realtà è l'estremo messaggio del nuovo Orfeo, ma una docile volontà alla metamorfosi perenne del cosmo, un'assoluta dedizione a tutte le forze che ci sollecitano senza posa d'ogni lato a rifluire nella circolazione dell'universo⁵⁸.

Posti dunque Hölderlin e Rilke agli estremi di questo collegamento tra cielo e terra, Traverso inserisce Benn tra quei poeti che, senza volere costituire delle costanti universali come fanno invece i filosofi, con i loro «accenti particolari» oscillano tra l'uno e l'altro polo. La sua poesia, insieme a quella di Éluard e Pound, sarebbe moderna perché a differenza di quanto avviene nei modelli della tradizione, nella quale si assiste alla conquista graduale dell'oggetto poetico secondo un percorso lineare o ascensionale, pone l'oggetto come qualcosa di già dato e posseduto, «già gonfio del respiro umano», così che la composizione poetica diviene per il poeta un modo di avvicinarsi a questo oggetto attraverso una «rassegna dionisiaca» di una «folta serie di simboli equivalenti», in cui la scoperta dell'individualità avviene a mezzo di una «corsa estatica»⁵⁹. Si tratta di una poesia – sottolinea Traverso – che per la simultaneità delle immagini offerte e per la sua mancanza strutturale, come abbiamo visto, di un *telos* vero e proprio, «esigerebbe il più delle volte una disposizione tipografica nel senso della latitudine», o, potendo, «un ordinamento da spartito musicale»⁶⁰.

Le sei poesie selezionate rendono conto delle tre fasi già individuate nello svolgimento della poetica dell'autore e si muovono dalla fredda narrazione espressionista-naturalista della *Sposa di negro*⁶¹, fino all'invocazione di Thalassa, di un mare notturno e misterioso nel quale scompaiono i miti e i luoghi evocata nei versi di *La danese*⁶² passando attraverso la rivendicazione di un ebbro sogno notturno che risveglia il ricordo di luoghi e miti, come in *Vedi le prede di luce*⁶³.

Gli anni Cinquanta: Benn tra il retaggio espressionista e il suo superamento

Dopo la pubblicazione di *Poesia straniera*, trascorrono circa otto anni prima che Traverso torni a occuparsi della poesia di Gottfried Benn. Un periodo di pausa che non sottintende a un periodo di totale inattività del traduttore, il quale anzi, proprio in questi anni licenzia alcuni dei volumi più rilevanti nell'ambito della sua carriera, restituendo voce a testi di Rilke, Éluard, Trakl, Hofmannsthal, George, Kleist, Yeats, per non citare poi le occasionali trasposizioni apparse su rivista. Si tratta di un'attività febbrile che testimonia di quanto non si sia ancora esaurita la sua ricerca di una forma originaria, di un primitivismo archetipico che si esprima sia sul piano della forma, sia su quello dei contenuti, in linea con le evoluzioni che la poetica dell'ermetismo aveva subito tra gli anni Trenta e Cinquanta.

Di fronte a un'opera d'arte che si manifesta in forme sempre più nude, selvagge e impudiche, Traverso comprende che il compito del critico e del traduttore non sia la ricerca di una mimesi di forme, ma piuttosto quello «di carpire il segreto delle qualità lampeggianti dell'abisso», ritrovando nel millenario solco letterario della tradizione artistica, opere e autori nei quali si sia «ripetuta la drammatica e agonica vicenda tra forma ed esistenza»⁶⁴. Si tratta in sostanza di reperire maestri ed esemplari di tradizioni che abbiano rotto i ponti con qualsiasi «cosmo e sistema anteriori», quindi in grado di offrire nuove forme di dialogo con la realtà. È in questa direzione che va interpretato il contributo affidato nel 1950 alle pagine della rivista «Paragone»⁶⁵, nel quale, con l'intento di recensire il volume degli *Statische Gedichte* (*Poesie statiche*) apparso presso l'editore svizzero Arche Verlag due anni prima, Traverso torna ad occuparsi di Benn riaccendendo i riflettori sul passato espressionista del poeta. Pur riconoscendo la maturazione avvenuta nell'autore anche a seguito delle esperienze vissute in guerra, Traverso ritiene che nella sua nuova raccolta Benn mostri ancora in atto «la tenace vitalità di forme che un'ansia di prospettiva storica sarebbe forse tentata di considerare scadute»⁶⁶. È chiaro che Traverso non vuole assolutamente, in queste pagine, perorare una rivalutazione degli aspetti degenerati e demoniaci con i quali veniva generalmente etichettata l'avanguardia espressionista. Il suo è piuttosto un ten-

tativo di mostrare quanto l'espressionismo abbia colto e portato all'estremo intuizioni e sperimentazioni già presenti nella letteratura tedesca del XVII e XIX secolo e che sia dunque proprio nel solco di queste esperienze che la poetica espressionista di Gottfried Benn vada letta e compresa.

È Benn stesso, tra le pagine del saggio *Bekennntnis zum Expressionismus* (*Espressionismo*) del 1933, a indicare la filiazione da una tradizione letteraria ben più solida di quella dei suoi contemporanei primo novecenteschi. Goethe, il Kleist della *Penthesilea*, i frammenti lirici di Nietzsche, la poesia di Hölderlin e ancora le opere di Büchner: questo il catalogo degli autori chiamati a costituire una falange espressionista *ante litteram* poiché prima ancora che il movimento si costituisse, denominandosi, quei poeti avevano sperimentato nei loro testi l'uso di criteri espressivi intuitivi, di forme solo parzialmente concluse, di intime eccitazioni o di costruzioni sintattiche spesso rette da regole misteriose, caratterizzate tutte da una verbosità di natura trascendentale, figlia di una enorme tensione creativa e di «una forza di suggestione obiettivamente inspiegabile»⁶⁷. Nulla ha creato dunque l'espressionismo che non esistesse già nel sistema letterario tedesco: suo merito innegabile resta tuttavia quello di aver ridestato il fremito nascosto dietro l'«Olimpo dell'apparenza» di nietzscheana memoria e di avere suggerito a poeti che, come Benn, siano stati in grado di interrogarsi sul senso di questa immersione nel tutto indistinto invece che contentarsi solo della sua fruizione estatica e dionisiaca, la strada verso la sua «musica segreta» che solo può essere espressa a mezzo di un «sussurro orfico»⁶⁸.

Anche sotto questo aspetto il testo apparso su «Paragone» ha carattere preparatorio: le prime traduzioni tratte dagli *Statische Gedichte* arriveranno solo due anni più tardi, pubblicate insieme a un breve saggio introduttivo tra le pagine del trimestrale torinese «L'Approdo»⁶⁹. «Gelo cristallino della scienza; angosciosa monotonia della Storia; a tratti un'ombra d'acònito sull'occhio mai spento»: con queste parole Traverso riassume ai suoi lettori le caratteristiche del suo poeta: un antesignano dello spirito moderno che ha attraversato con la sua vita ben due conflitti mondiali, osservando il mondo intorno a sé con lo sguardo vigile dello scienziato ma pronto a perdere in oggettività davanti alle allucinazioni del sogno o dei narcotici. Limitando questa volta

al massimo ogni riferimento al passato espressionista dell'autore, Traverso si riallaccia al saggio precedente individuando la modernità della figura di Benn nella sua capacità di stagliarsi sul caos delle macerie della Storia più recente e di quella dei millenni che l'hanno preceduta con una volontà di dominio che diviene possibile solo nell'atto poetico. Soltanto nella poesia, infatti, è concesso all'uomo di dare forma al caos e ritmo alla quotidiana agonia per una realtà, che al di fuori della dimensione alterata del sogno o delle droghe, è priva di speranza e consolazione. Esattamente nei procedimenti con i quali il caos viene riordinato attraverso la forma poetica Traverso vede la modernità di Benn, che condivide con la generazione ermetica temi, strumenti e soluzioni: «sùbito balza la somiglianza – congenita, non costruita, se anche consapevole – tra l'epoca e l'artista». Di fronte a un universo diffratto atomisticamente, anche il dire poetico risponde con una frammentazione della struttura sintattica e semantica tradizionale. La condensazione espressiva avviene prevalentemente a discapito del verbo e i sostantivi si accumulano in nuovi composti e accoppiamenti che sprigionano, nonostante il loro apparente *obscurisme*, nuove energie di significato. Si tratta di una poesia che, secondo Traverso non possiede alcun potere consolatorio ma in virtù delle sue caratteristiche, del suo far emergere ciclicamente gesti ed eventi, deve portare a consapevolezza il flutto ebbro del «buio dell'ora che annotta». Artefice di tale agglomerato espressivo è il poeta: la sua missione spirituale gli impone di plasmare, come Prometeo con l'argilla, la coeva realtà disintegrata nella quale ha perso forma anche il confine tra etica ed estetica. Di rimando, tradurre Benn rappresenterà per Traverso un modo di trasformarsi a sua volta in un titano, plasmare lo sfuggente materiale argilloso del verso benniano in una lingua romanza come l'italiano. Una sfida che si sentirà di accogliere non come filologo, ma come poeta:

Chi sa donare sa ricevere e a sua volta anche ridonare. Così dai poeti originali si può attendere con maggior fiducia una resa di opere straniere che dai puri filologi: i quali di solito per l'eccessiva frequentazione se ne riducono a quella vista fissa che rasenta la cecità, agghiacciata l'onda emotiva da cui soltanto potrebbero risorgere in un'altra lingua. E come soprattutto importa il dominio della nuova materia verbale in cui s'ha da gettare il modello, il poeta, che ha già dovuto risolvere nei limiti del proprio campo

attivamente i vari problemi dell'espressione, sarà nell'impresa favorito da quella sensibilità e sicurezza che è fatalmente collegata all'esercizio, mentre al filologo soccorrerà al più la memoria di altrui soluzioni, perplessa e inerte per la molteplicità stessa degli esempi in confronto agli spettatori e non saprà mai (se mi si conceda l'immagine) emulare la grazia senza peso degli acrobati volteggiati in efimere costellazioni sotto il suo sopracciglio critico⁷⁰.

Traverso - Benn o dell'anamnesi in traduzione

Se la debole propensione di Traverso alla scrittura saggistica si riflette nella sua difficoltà a rielaborare le riflessioni su Benn in un discorso interpretativo nuovo e giustifica, dunque, il ricorso a questi vecchi articoli su rivista per la costruzione dell'introduzione al volume del '54, è essenzialmente alle sue traduzioni e alla descrizione dei processi che hanno portato alla loro realizzazione, che egli affida testimonianza tangibile della *longue durée* nella quale si inseriscono le sue riflessioni sul poeta tedesco. Infatti, laddove i discorsi critici precedenti vengono riprodotti in maniera fedele ai loro originali, le versioni delle poesie già pubblicate su rivista rientrano nella raccolta in forma rinnovata: esse mostrano da un lato i segni di quella rielaborazione che Traverso ritiene necessaria per rendere conto del movimento che il linguaggio poetico ha compiuto nell'ultimo trentennio di attività, dall'altro anche di un rapporto più maturo e consapevole con l'opera dello scrittore e con le sue evoluzioni nel tempo.

Una parola infine sulla scelta nostra dei componimenti di Benn e sul modo di tradurli. Sei, otto liriche al massimo – egli dice – riusciranno a un poeta di oggi perfette. Al lettore qui se ne propongono una trentina, di liriche; e forse anche al più severo il computo di Benn apparirà, più che giusto, un po' avaro. Una scelta – e la fatica ahimè della versione – di solito indica un'adesione (che magari non è poi sempre aderenza) completa del traduttore al testo. Ora, disposizione nostra individuale e tradizione maggiore della nostra lirica, s'alleavano a escludere componimenti sorti da disarmonie non ancora conciliate tra poeta e mondo: la polemica è segno certo di vitalità, non sempre garanzia di durata. [...] Se il nome di Benn, per chi afferra solo il frastuono, è legato ancora allo "scandalo" di *Morgue* (anteriore alla prima guerra mondiale) – qui s'è voluto, al contrario, seguire il corso segreto, orfico, della sua musica, e raccogliere, come in un concerto da camera, le "sonate" che attestano la sua più intima originalità e resistenza⁷¹.

L'adesione alla poetica benniana, che non è mai imitazione pedissequa (aderenza), ma frutto di una scelta consapevole, esclude dunque dalla raccolta i componimenti del primo periodo: il pubblico italiano e la stessa sensibilità di Traverso non sono pronti, e forse non lo sono mai stati, a quelle dissonanze di suono, alle alterità visive e semantiche che derivano dall'eruzione libera degli stati d'animo del primo primo Benn dionisiaco. Ad essere percorsa, nella selezione dei poco meno di trenta componimenti inclusi nella raccolta⁷², è la dorsale apollinea della sua poetica, non completamente priva di quegli scarti semantici, sonori e sintattici che pure costituiscono una cifra identificativa dello stile di Benn in tutta la sua produzione poetica ma tenuti a freno nell'opera matura, dove il maggiore esercizio di controllo ha origine anche e soprattutto dal confronto con la tradizione, quella classica in primis. Centrale nella formazione di Benn come per quella di Traverso è anche l'incontro con l'orfismo di matrice goethiana⁷³, ben manifesto nel carattere musicale, misterioso, cifrato, esoterico-evocativo del verso:

Traducendo s'è tentato di serbare, ove non si conciliava con la fedeltà l'esatto numero di sillabe, almeno l'onda ritmica dell'originale. Musica è anzitutto la poesia di Benn, e musicale, più che sintattico non solo l'ordine delle parole o lo svolgimento delle singole strofe, ma lo stesso impianto del carme. E inizio e fine sovente si rispecchiano, appena alterati, chiudendo il cerchio dopo il corso delle variazioni mediano. A tale procedimento non logico, ma incantatorio, sono da attribuire qua e là certe oscurità [...] ⁷⁴.

Musicale è dunque il principio che guida il lavoro di Traverso tra le insidie della traduzione: è proprio nel suono, nella giustapposizione di rime – il più delle volte tralasciate in favore delle assonanze, nella costruzione talora sovversiva del verso, nelle alterazioni del flusso di parole provocata da un uso distattico della sintassi –, che è possibile riconoscere il valore rivelatore, creativo e magico dell'impianto poetico degli originali tedeschi. Si tratta di una musicalità che inserisce Benn di diritto nella tradizione ermetica novecentesca in cui si collocano anche Dylan Thomas, Yeats, Lorca e Pound, solo per citare alcuni dei riferimenti più diffusi, ma che ha in realtà radici ben più antiche in Góngora, nei metafisici inglesi per arrivare fino ai provenzali e

ai Minnesänger tedeschi⁷⁵. Essa produce il suo effetto nell'accentuazione del valore intimo e segreto dei versi, nei quali la saggezza del poeta, espressa attraverso la ricorrenza a luoghi, miti, e figure evocative, prende la forma sonora – prima ancora che visiva – di una nenia incantatrice che irretisce in spirali fluide. E proprio questo elemento sensuale e fluido, somnesso perché non ha bisogno di essere ostentato, si estrinseca al meglio, secondo Traverso, nei versi di Benn. Il nichilismo dominante è lì generato dal senso di solitudine e spiazzamento di fronte al «franare di mondi», espressione con la quale nella poetica benniana non si allude solo all'esperienza della guerra, ma «alla convulsione che agita ormai il pianeta in un delirio di dissoluzione» e che caratterizza la condizione esistenziale dell'uomo moderno, in virtù della quale «più fraterna ci coglie, somnessa nel lutto, la sua parola, più familiare ci si insinua la sua saggezza senza speranza»⁷⁶. Il principio mimetico di adesione esplicitamente confessato da Traverso nei confronti della lirica benniana si realizza con alle spalle una precisa idea di traduzione che proprio tra le pagine di questa raccolta antologica trova la sua formulazione:

«Una nuova poesia vuol dire per l'autore ogni volta domare un leone, e per il critico fissare un leone negli occhi, mentre egli magari più volentieri s'abbatterebbe a un asino». Rendere in versi una poesia d'altra lingua vale d'altra parte affrontare una terza fatica (un "monstrum") che imita e riassume in qualche modo quelle due. E come «la poesia è già pronta, prima che si cominci, solo non ne conosce il poeta ancora il testo» – così già la traduzione esiste, solo ha da percorrere il traduttore sino in fondo un labirinto di possibilità senza concedersi mai tregua. L'impressione di "anamnesi" assiste nel lavoro come il poeta, chi lo traduce. Ma «eterni durano i giorni/ All'uomo, e la carne è mortale» ammetteva lo stesso Pindaro; così, se anche il poeta, per dirla con Valéry, "abbandona" in una certa ora il poema, e quella si considera poi la stesura definitiva, che dire di una versione?

Per Traverso trasporre da una lingua all'altra è un negoziare continuo tra il momento della creazione e quello della interpretazione; l'abilità del traduttore si fonda sulla capacità di compiere la *preesistenza* della traduzione, intesa come possibile eterolinguistico immanente nell'originale⁷⁷. Tradurre equivale dunque a compiere un processo di anamnesi, di progressiva penetrazione fin negli strati più profondi dell'ispirazione per

ricreare il minimo possibile differenziale tra testo tradotto e originale. Che questo processo avvenga nel tempo e sia in qualche modo influenzato dalle disposizioni d'animo e dalla contingenza storico-culturale nella quale il traduttore stesso si trova, è dimostrato dalle modifiche apportate, come abbiamo già accennato, ai testi precedentemente pubblicati e delle quali si riporta qui un esempio con i versi di *Mediterranea*, tratti dalla raccolta delle *Poesie Statiche*:

Mittelmeerisch

Ach, aus den Archipelagen,
da im Orangengeruch
selbst die Trümmer sich tragen
ohne Tränen und Fluch,

strömt in des Nordens Duster,
Nebel- und Niflheim,
Runen und Lurengeflüster
Mittelmeerisch ein Reim:

Schliesslich im Grenzenlosen
Eint sich Wahrheit und Wahn,
wie in der Asche der Rosen
schlummert der Kiesel, Titan,

dein aber ist das Schreiten,
dein die Grenze, die Zeit,
glaube den Ewigkeiten,
ford're sie nicht zu weit,

aus ihrer halben Trauer,
rosen- und trümmerschwer,
schaffe den Dingen Dauer -,
strömt es vom Mittelmeer

Mediterranea (1952- «L'Approdo»)

Ah degli arcipelaghi dove
nell'aroma d'aranci
si reggono anche i relitti
senza lacrime e maledizione

scorre nel buio del nord,
patria di nevi e di nebbie,

rune e sussurro di lemuri,
mediterranea una rima:
nell'infinito si posa
la verità con l'errore
come fra ceneri dorme
di rose, il sasso titano.

S'impone a te d'avanzare,
s'impone il limite, il tempo,
credi nelle eternità,
non le sfidare troppo oltre,

dal loro lutto somnesso,
grave di rose e di relitti,
durino per te le cose

– scorre dal Mediterraneo.

Mediterranea (1954 - *Poesie*)

Ah, dagli arcipelaghi, quando
in un aroma d'aranci
si reggono fin le rovine
senza bestemmia né pianto,

scorre nel buio del Nord,
patria di nebbie, Tule,
sussurro d'elfi e rune,
mediterranea una rima:

nell'infinito si sposa
errore con verità,
e in cenere di rose
dorme il lapillo, titano,

ma procedere a te s'impone,
s'impone il tempo, il confine,
credi nelle eternità,
ma non calcare lo sprone,

dal loro mezzo cordoglio
grave di macerie e di rose
spira durata alle cose!

– scorre dal Mediterraneo.

Si tratta di un lavoro di cesellatura nel quale, è ovvio, Traverso non sta solo individuando la forma più appropriata per la voce di Benn, ma nel quale ricerca con determinazione l'espressione di se stesso, del momento storico nel quale vive e perfino della sua storia personale, del suo *Erlebnis* nel senso diltheyano del termine⁷⁸ sublimando probabilmente in questa sua ricerca che è anche penetrazione della parola di Benn e di quella di altri prima e dopo di lui, il sacrificio della sua vocazione poetica personale.

«Il poeta dell'ora turchina»: Benn nell'Italia degli anni Cinquanta (e oltre)

Ma quanto furono comprese e come furono accolte le scelte traduttive di Traverso? E soprattutto, quale ruolo ebbe la sua mediazione nella diffusione italiana dei versi di Benn?

La pubblicazione del volume *Poesie* riuscì nel suo scopo primario: quello di puntare i riflettori sulla figura di un poeta a lungo ignorato in Italia. Il volume suscitò una generale ondata di interesse che si tradusse anche in un cospicuo numero di recensioni su rivista, che vanno dall'agosto del '54 all'ottobre del '66, anno in cui le traduzioni di Traverso vengono ancora citate per spiegare l'origine di quel carattere ermetico che perdura nella voce di Benn anche nelle traduzioni più tarde⁷⁹. Si tratta di un successo notevole se si considera che nessun altro autore tradotto da Traverso aveva riscosso tanto interesse in relazione a uno soltanto dei titoli pubblicati a suo nome dal traduttore.

È Carlo Bo il primo a sostenere come, con le sue traduzioni, Traverso abbia soddisfatto un'esigenza e nello stesso tempo riparato a una «grave colpa» della cultura italiana, rea di aver a lungo, e per svariati motivi, volontariamente marginalizzato l'opera del poeta tedesco. Nel suo articolo pubblicato nella rubrica letteraria de «L'Europeo» e intitolato *Era sconosciuto in Italia uno dei maggiori poeti viventi*⁸⁰, Bo sottolinea che nonostante gli innegabili lati oscuri che ancora rallentano una completa redenzione del percorso biografico di Benn, il merito dell'operazione compiuta da Traverso con le sue traduzioni stia nell'aver mostrato che lo stile del poeta, ancor prima dei contenuti, costituisca la forza dei suoi versi, e che sia proprio a quello che il lettore deve far riferimento per trovare la chiave di

lettura di una coscienza artistica esemplare celata sotto quella di un apparente anticonformista.

Di opinione diametralmente opposta pare Enzo Fabiani che, tra le pagine de «Il Popolo di Milano»⁸¹, bolla le versioni di Traverso come un esperimento addirittura catastrofico: «Chi ama le strofe ama anche le catastrofi» – scrive Fabiani citando Benn in calce alla sua recensione, chiosata da una pungente domanda retorica: «Forse alludeva alle strofe tradotte?». È chiaro che Fabiani non nutre alcuna forma di interesse verso la figura del poeta tedesco, il cui principale difetto consisterebbe in un «nichilismo fin troppo ostentato» e la cui fama ritiene oltremodo sopravvalutata. Sebbene riconosca che la sezione delle *Poesie statiche* redatte nel terribile decennio 1937-1947 contenga le diciotto liriche migliori del libro, Fabiani lo ritiene un nucleo del tutto insufficiente a dare conto, in modo complessivo, della poetica dell'autore. Arido, in generale, gli appare infatti il verso di Benn, un poeta che considera l'arte non come un antidoto alla malattia, ma come un chiarimento della stessa, unica realtà destinata a sopravvivere al decadimento di ogni cosa. Persino al nucleo più originale della poetica benniana, «quella specie di astratto furore, di lucida disperazione accettata come destino», le traduzioni di Traverso non riuscirebbero a suo dire a rendere giustizia, mancando ad esse l'«idea della forza e della musica dell'originale».

Nella sua lusinghiera recensione al «perfetto equivalente di poesia italiana» nel quale Traverso avrebbe tradotto le circa trenta poesie di Gottfried Benn, Macrì non lesina invece un appunto alla «corriva insistenza sul noviziato espressionista» contenuta nei materiali dell'introduzione⁸² ravvisandovi un alto potenziale di fraintendimento rispetto alla reale partecipazione del poeta al movimento d'avanguardia, che non solo fu assai limitata nel tempo, ma soprattutto di natura assai peculiare, in considerazione della venatura mistica e metafisica che assunse fin dall'inizio. L'ammonimento di Macrì giunge poco meno di due mesi dopo la pubblicazione di un articolo di G. F. Ferrari sulle pagine de «Il Popolo di Roma» e nelle quali si parla apertamente di un Benn «espressionista ermetico», perfettamente restituito dalla traduzione italiana di Traverso. Si tratta una contraddizione in termini dovuta di certo a un'erronea interpretazione del saggio del '50 di Traverso poiché, al di là della ambiguità indotta da

alcuni passaggi, è noto che con il suo lavoro il critico e traduttore avesse sempre operato per far sì che l'etichettatura espressionista non continuasse a gravare come un macigno sull'intera produzione del poeta⁸³.

Tra le voci che si mossero a commentare l'uscita della raccolta di *Poesie* vi fu anche chi, cavalcando l'onda del successo editoriale del volume e la coraggiosa lungimiranza di Traverso nel proporlo, approfittò del momento per recuperare un colpevole difetto di analisi e considerazione critica nella ricezione della produzione dell'autore. È il caso dell'articolo pubblicato da Giovanni Necco sulle pagine de «Il Messaggero»⁸⁴. In esso il germanista, autore di un testo sulla letteratura tedesca del dopoguerra uscito anch'esso nel '54⁸⁵, attua un blando tentativo di recupero alla grave assenza del Benn poeta nel suo volume, tentativo che diventa tanto più increscioso quando, pur facendo velato riferimento alla scelta poetica approntata da Traverso in *Poesie* e ai criteri che la animano, manca di rendere omaggio al collega.

Ultima, non in numero ma in novero, tra le voci mosse dalla pubblicazione del Benn di Traverso giunge quella di uno scrittore e pubblicista, Carlo Martini, che nel '55, dopo aver affidato le sue prime impressioni a un primo testo breve pubblicato tra le pagine di «Idea»⁸⁶, dedica alla figura di Benn uno studio più ampio, ospitato nel 1961 tra le pagine degli «Annali della pubblica istruzione»⁸⁷. Il lungo articolo si apre con il ricordo di una chiacchierata che Martini ebbe proprio con Leone Traverso al caffè Pazkowsky di Firenze. Rimasti soli dopo il consueto incontro con gli amici intellettuali, i due si intrattengono a parlare di Gottfried Benn e, proprio a Martini, Traverso affida una descrizione emotiva e disincantata della sua esperienza con l'autore:

Mi dice della sua difficile grandezza; dei suoi certi equivoci politici (il nazismo...); della sua "solitudine"; del suo fanatismo nicciano; dell'enorme difficoltà di tradurlo: il diverso genio delle due lingue: e poi quando una lingua è scavata e tormentata da un poeta come Benn... : quei giuochi di astrali coincidenze, quei rari gelidi «cristalli», quei «magici» accostamenti di vocaboli, di nudi impervi vocaboli che trasferiti nella nostra lingua (così disarmata all'agglutinazione di parole scomposte) perdono della loro «necessità», della loro verità poetica; quelle rime spericolatissime, quell'orchestrazione di complesse dissonanze (quelle «sfere» in arie prenatali); quei «participi» indeclinati, di una vaghezza

che solo l'inglese può rendere [Auden], quei suoi composti inauditi...: insomma, c'è da impazzire a lavorare di traduzione su una pagina di Benn ...⁸⁸

Si tratta di una follia alla quale, come abbiamo visto, Traverso si è abbandonato negli anni con trasporto, nella convinzione che dal suo rapporto con il poeta e con l'uomo di scienza moderno, dal confronto con il suo stile nel quale corrispondono, in campo estetico la fisica moderna e la sua astratta interpretazione dei mondi, fosse possibile per lui, insieme al poeta, abbandonare il «classico mondo spaziale degli ultimi due millenni» per esplorare, pindaricamente – potremmo aggiungere a pieno titolo nel caso di Traverso – l'ampiezza smisurata di «irreali spazi»⁸⁹.

Bibliografia

Benn G., *Sposa di negro*, trad. it. di L. Traverso, «Corrente», 15 marzo 1940, p. 18.

Id., *Mediterranea, Amore, Giardini e notti*, in «L'Approdo», 2, Torino-Roma, aprile giugno 1952, pp. 69-71.

Id., *Poesie*, introd. e trad.it. di Leone Traverso, Firenze, Vallecchi, 1954.

Id., *Poesie Postume*, in «Il Critone», 3-4, Galatina (Lecce), marzo-aprile 1959, p. 6.

Id., *Poesia moderna straniera*, trad. it. e pref. di L. Traverso, note introduttive e note al testo a cura di E. Grassi, Firenze, Sansoni, 1961.

Id., *Saggi*, introduzione di H. E. Holthusen, trad. it. di L. Zagari, Milano, Garzanti, 1963.

Id., *Après-lude. Poesie 1955*, a cura di F. Masini, Milano, Scheiwiller 1963.

Id., *Après-lude*, a cura di F. Masini, Torino, Einaudi, 1966.

Id., *Doppia Vita*, a cura di M. Gregorio - E. Bonfatti, Milano, Sugar, 1967.

Id., *Morgue*, introd. e trad. it. di F. Masini, Torino, Einaudi, 1971.

Id., *Tre lettere*, in «Studi urbinati», Anno XLV, N. S. B, 1971, n. 1-2, qui vol. I, pp. 446-449.

Id., *Poesie statiche*, a cura di G. Baioni, Torino, Einaudi, 1972.

Id., *Gottfried Benn tradotto da Sergio Solmi, con cinque incisioni di Erich Heckel*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1972.

Id. «*Romanzo del fenotipo*» e «*Il tolemaico*», a cura di L. Zagari, Torino, Einaudi, 1973.

Id., *Giorni primari*, a cura di A. M. Carpi, Milano, Il Saggiatore, 1981.

Id., *Cervelli*, a cura di M. Fancelli, con un saggio di R. Calasso,

Milano, Adelphi, 1986.

Id., *Sämtliche Werke, Sämtliche Werke*, a cura di G. Schuster (voll. I-V) - H. Hof (voll. VI-VII/2) (= SW), qui SW I (*Gedichte 1*), Stuttgart, Klett-Cotta, 1986.

Id., *Flutto ebbro*, a cura di A. M. Carpi, Milano, Guanda, 1989.

Id., *Pietra, verso, flauto*, a cura di J. P. Wallmann, ed. it. a cura di G. Forti, Milano, Adelphi, 1990.

Id., *Doppia Vita*, a cura di E. Agazzi, Parma, Guanda, 1994.

Id., *Romanzo del fenotipo*, trad. it. di A. Valtolina, Milano, Adelphi, 1998.

Id., *Frammenti e distillazioni*, a cura di A. M. Carpi, Torino, Einaudi, 2004.

Id., *Lettere a Oelze, 1932-1945*, a cura di H. Steinhagen e J. Schröder, ed. it. a cura di A. Valtolina, trad. it. di G. Russo e A. Valtolina, Milano, Adelphi, 2006.

Id., *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008.

Biasiolo M., *Giaime Pintor und die deutsche Kultur: Auf der Suche nach komplementären Stimmen*, Heidelberg, Winter, 2010.

Bo C., *La cultura europea in Firenze negli anni '30*, in «L'Approdo letterario», 46, aprile-giugno 1969.

Id., *Era sconosciuto in Italia uno dei maggiori poeti viventi*, in «L'Europeo», 31, Milano, 1 agosto 1954, p. 37.

Id., *Ricordi di Leone Traverso e di Oreste Macrì*, in *Oreste Macrì e Leone Traverso. Due protagonisti del Novecento. Critica - Traduzione - Poesia*, Atti del convegno di Studi di Urbino, 1-2 ottobre 1998, a cura di G. De Santi - U. Vogt, Fasano (Br), Schena Editore, 2007, pp. 19-25.

Campeggiani I., *Montale e la letteratura tedesca di Leone Traverso con un'Appendice di lettere di Montale a Traverso*, in «Studi Novecenteschi», a. XXXVII, n. 80, luglio-dicembre 2010, pp. 259-322.

Campo C., *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1986 pp. 77-79.

Ead., *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Milano, Adelphi, 2007.

Casalboni M., *L'Acheronte ha sommerso l'Olimpo*, Bologna, Pendragon, 2005.

Crippa M., *Leone Traverso: Germanista e Traduttore*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1990.

De Micheli M., *L'arte sotto le dittature*, Milano, Feltrinelli, 2000.

Dolfi A. (a cura di), *L'Ermetismo a Firenze*, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 27-31 ottobre 2014, Firenze, University Press, 2016.

De Santi G. - Vogt U. (a cura di), *Oreste Macrì e Leone Traverso due protagonisti del Novecento: critica, traduzione, poesia*, Atti del convegno di studi Urbino, 1-2 ottobre 1998, Fasano, Schena, 2007.

Errante V. - Mariano E. (a cura di), *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*, Firenze, Sansoni, 1950.

Fabiani E., *Poesia Tedesca*, in «Il Popolo di Milano», Roma, 5 ottobre 1954.

Fanfani M., *La vicenda del termine «ermetismo»*, in *L'Ermetismo e Firenze*, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 27-31 ottobre 2014. *Critici, traduttori, maestri, modelli*, a cura di A. Dolfi, vol. I, Firenze, University Press, 2016, pp. 39-47.

Farina M. G., *Germanica. Storia e analisi critica di un'antologia di narratori degli anni Quaranta*, Università degli Studi di Salerno, a.a. 2016/2017.

Ferrari G. F., *Il poeta dell'ora turchina*, in «Il Popolo di Roma», Roma, 5 ottobre 1954.

Gianturco E. (a cura di), *Antologia della lirica tedesca contemporanea*, Torino, Le Edizioni del Baretto, 1926 [si veda anche Id. (a cura di), *Antologia della lirica tedesca contemporanea*, con una postf. critica a cura di W. Busch, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013].

Goethe J. W. von, *Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, voll. 17-22, Berlin, aufbau-Verlag, vol. 17, 1960.

Koch J. E. - Gentili V. - Porena I. - Mazzitelli G. - Belletti R. (a cura di), *Poesia tedesca e austriaca, poesia ungherese, poesia romena, poesia neogreca (vol. V)*, in C. Muscetta (a cura di), *Parnaso Europeo*, 5 voll., Roma, Lucarini, 1985.

Luzi M., *Senza addio*, in *Oreste Macrì e Leone Traverso due protagonisti del Novecento: critica, traduzione, poesia*, Atti del convegno di studi Urbino, 1-2 ottobre 1998, a cura di G. De Santi - U. Vogt, Fasano, Schena, 2007, pp. 9-17.

Mandalari M. T. (a cura di), *Poeti espressioni tedeschi. Dai precursori ai dadaisti*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 86-93.

Macrì O., *Lettura di Gottfried Benn*, in «Il nuovo Corriere», Firenze, 5 gennaio 1955.

Id., *Leone Traverso e l'esperienza ermetica*, in «Studi urbinati», Anno XLV, N. S. B, 1971, n. 1-2, I, pp. 15-59.

Id., *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 54-71.

Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, University Press, 2013.

Martini C., *Gottfried Benn il maggior poeta tedesco vivente*, in «Idea», Roma, 13 novembre 1955, p. 2.

Id., *Un drammatico testimone dei nostri tempi: Gottfried Benn*, in «Annali della pubblica istruzione», 3, Roma, maggio-giugno 1961, pp. 292-300.

Miglio C., *Gottfried Benn in Italia à l'épreuve de la traduction*, in B. Kleiner - M. Vangi - A. Vigliani (a cura di), *Klassiker neu übersetzen / Ritradurre i classici. Zum Phänomen der Neuübersetzungen deutscher und italienischer Klassiker / Sul fenomeno delle ritraduzioni di classici italiani e tedeschi*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2014, pp. 77-94.

Ead. *Il lirico e l'oscuro. La poesia di Gottfried Benn e Paul Celan sulla scena letterario-editoriale italiana*, in I. Fantappiè - M. Sisto (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970. Campi, polisiste-*

mi, *transfer / Deutsche und italienische Literatur 1945-1970. Felder, Polysysteme, Transfer*, Roma, IISG, 2013, pp. 237-254.

Necco G., *I due volti della Germania*, Lucugnano (Lecce), Ed. Dell'Albero, 1954.

Id., *Letteratura Tedesca d'oggi – Gottfried Benn*, in «Il Messaggero», Roma, 2 agosto 1955.

Paoli R., *Canto del cigno di un medico poeta*, in «Il tempo», Roma, 24 ottobre 1966.

Poggioli R., *L'artefice aggiunto*, in A. Albanese - F. Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto, Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, Ravenna, Longo Editore, 2015, pp. 215-225.

Scuderi V., *“La bellezza per soprammercato”: le traduzioni dal tedesco di Cristina Campo*, Catania, C.U.E.C.M., 2002.

Ead., *Il palinsesto invisibile. La poesia di Gottfried Benn in Italia*, Catania, Bonanno 2006.

Traverso L., *Poeti traduttori*, in «La Nazione», Firenze, 6 gennaio 1940.

Id., *Gottfried Benn*, in «La Nazione», 21 dicembre 1940.

Id., *Poesia moderna straniera*, trad. it. e pref. di L. Traverso, Roma, Edizioni di Prospettive, 1942.

Id., *Gottfried Benn* in «Paragone», 2, 1950, pp. 27-32.

Id., *Leone Traverso: Curriculum*, in «Studi urbinati», Anno XLV, N. S. B, 1971, Vol. I, pp. 11-14.

Valandro R., *Leone Traverso. Un traduttore per l'Europa*, illustrazioni originali di Delmo Veronese, Monselice, La Bottega del Ruzante, 1992.

Venerus R., *Leone Traverso: letterato e traduttore*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2003.

Vogt U., *Leone Traverso*, in *Internationales Germanistenlexikon*, a cura di Ch. König, Berlin - New York, De Gruyter, 2003, vol. III, pp. 1898-1900.

Note

¹ G. Benn, *Poesie*, introd. e trad. it. di Leone Traverso, Firenze, Vallecchi, 1954.

² M. Luzi, *Senza addio*, in *Oreste Macrì e Leone Traverso due protagonisti del Novecento: critica, traduzione, poesia*, Atti del convegno di studi Urbino, 1-2 ottobre 1998, a cura di G. De Santi - U. Vogt, Fasano, Schena, 2007, pp. 9-17, qui p. 16.

³ «Zunächst möchte ich Ihnen sagen, daß ich von vornherein mit ihrer Auswahl der Gedichte einverstanden sein werde, und ganz sicher bin, daß Ihre Übersetzungen ersten Ranges sind. Daß Herr Ungaretti, dessen berühmter Name mir natürlich gut bekannt ist, Ihrem Plan zustimmt, freut mich sehr [...]» («Desidero innanzi tutto comunicarle che sono già preventivamente d'accordo con la sua scelta delle poesie

e sono assolutamente certo che le sue traduzioni siano di prim'ordine. Che il signor Ungaretti, il cui celebre nome mi è ovviamente ben noto, appoggi il suo progetto non può che rendermi molto felice [...]»): così Benn a Traverso in una lettera del 24 febbraio 1954. Durante la preparazione del volume per Vallecchi, il poeta tedesco e il suo traduttore italiano corrisposero per alcune questioni editoriali e di onorario. Traverso, inoltre, aveva invitato il poeta a partecipare alla presentazione del volume presso il P.E.N. Club di Firenze, invito che Benn declinò a causa delle sue precarie condizioni di salute dovute all'età e per una sua ritrosia a compiere viaggi in paesi dei quali non parlava la lingua. Le lettere di Traverso al poeta tedesco sono oggi conservate presso il Deutsches Literaturarchiv Marbach, mentre quelle di Leone Traverso sono riprodotte in G. Benn, *Tre lettere*, in «Studi urbinati», Anno XLV, N. S. B, 1971, n. 1-2, qui vol. I, pp. 446-449, nella fattispecie p. 446.

⁴ La ricostruzione qui presentata del panorama di traduzioni dell'opera poetica di Benn esclude, per ovvi motivi di spazio, ogni possibile riflessione che ogni nuova traduzione o edizione meriterebbe. In tale direzione si muove il contributo di Camilla Miglio dal titolo *Gottfried Benn in Italia à l'épreuve de la traduction*, nel quale la ricognizione delle traduzioni poetiche di Benn nel nostro paese si accompagna anche a una riflessione più ampia sull'inclusione/esclusione della sua voce poetica da importanti operazioni antologiche ed è, tra l'altro, arricchita da interessanti incursioni nel discorso critico-letterario di manuali e saggi che contribuirono a sollecitare il dibattito e la circolazione del nome del poeta nel nostro paese (cfr. C. Miglio, *Gottfried Benn in Italia à l'épreuve de la traduction*, in *Klassiker neu übersetzen / Ritradurre i classici. Zum Phänomen der Neuübersetzungen deutscher und italienischer Klassiker / Sul fenomeno delle ritraduzioni di classici italiani e tedeschi*, a cura di B. Kleiner - M. Vangi - A. Vigliani, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2014, pp. 77-94). Della stessa si veda anche *Il lirico e l'oscuro. La poesia di Gottfried Benn e Paul Celan sulla scena letterario-editoriale italiana*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970. Campi, polisistemi, transfer / Deutsche und italienische Literatur 1945-1970. Felder, Polysysteme, Transfer*, a cura di I. Fantappiè - M. Sisto, Roma, IISG, 2013, pp. 237-254. Antesignano è inoltre lo studio di V. Scuderi, *Il palinsesto invisibile. La poesia di Gottfried Benn in Italia*, Catania, Bonanno 2006.

⁵ *Antologia della lirica tedesca contemporanea*, a cura di E. Gianturco, Torino, Le Edizioni del Baretto, 1926. Una ristampa anastatica di questa raccolta antologica, con una postfazione critica a cura di W. Busch è stata pubblicata nel 2013 per i tipi dell'editore romano Edizioni di Storia e Letteratura.

⁶ G. Benn, *Sposa di negro*, trad. it. di L. Traverso, «Corrente», 15 marzo 1940, p. 18.

⁷ Fondata a Milano dal giovanissimo Enrico Treccani e finanziata dalla sua stessa famiglia, la rivista di opposizione «Corrente» raccoglie attorno alla sua redazione poeti, intellettuali e artisti che intendono costituire un movimento di opposizione culturale e politico non di rado

ispirato alle avanguardie internazionali, in primis all'espressionismo, impegnate nella ricerca di nuovi linguaggi. Per un approfondimento si veda il capitolo *Il movimento milanese di Corrente*, in M. De Micheli, *L'arte sotto le dittature*, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 103-106.

⁸ Si tratta di *Vedi le prede di luce; Quanto ancora, poi cade; La Danese I e II; Scendere non può più buio; Sposa di Negro, Lungo la spiaggia tanto e nella barca*, in *Poesia moderna straniera*, trad. it. e pref. di L. Traverso, Roma, Edizioni di Prospettive, 1942, pp. 99-106.

⁹ *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*, a cura di V. Errante - E. Mariano, Firenze, Sansoni, 1950.

¹⁰ G. Benn, *Mediterranea, Amore, Giardini e notti*, in «L'Approdo», 2, Torino-Roma, aprile-giugno 1952, pp. 69-71. I testi sono preceduti da una presentazione del poeta sempre a cura di Traverso, cfr. *ibid.*, pp. 67-69.

¹¹ Fondata, ideata e diretta nel 1952 da Corrado Tumiati, psichiatra ma anche scrittore e traduttore dal francese, «La serpe» è la rivista dell'Associazione dei Medici Scrittori.

¹² G. Benn, *Poesie Postume*, in «Il Critone», 3-4, Galatina (Lecce), marzo-aprile 1959, p. 6.

¹³ *Id.*, *Après-lude. Poesie 1955*, a cura di F. Masini, Milano, Scheiwiller, 1963.

¹⁴ *Id.*, *Saggi*, introd. di H. E. Holthusen, trad. it. di L. Zagari, Milano, Garzanti, 1963.

¹⁵ *Id.*, *Après-lude*, a cura di F. Masini, Torino, Einaudi, 1966.

¹⁶ *Poeti espressioni tedeschi. Dai precursori ai dadaisti*, a cura di M. T. Mandalari, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 86-93. Le poesie selezionate sono *Morgue I: Il piccolo astero (Morgue I: Kleine Aster); Morgue II: Bella gioventù (Morgue II: Schöne Jugend), Morgue IV: Sposa di Negro (Morgue IV: Negerbraut), Ferrovia sotterranea (Untergrundbahn), Direttissimo (D-Zug)*.

¹⁷ C. Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1986 pp. 77-79.

¹⁸ G. Benn, *Morgue*, introd. e trad. it. di Ferruccio Masini, Torino, Einaudi, 1971.

¹⁹ *Ivi*, p. 23-24.

²⁰ In particolare: *Söhne. Neue Gedichte* (1913); *Fleisch. Gesammelte Gedichte* (1917), *Die Gesammelten Schriften* (1922), *Spaltung. Neue Gedichte* (1925), *Gesammelte Gedichte* (1927) e altri testi pubblicati dall'autore su rivista.

²¹ G. Benn, *Poesie statiche*, a cura di G. Baioni, Torino, Einaudi, 1972.

²² *Id.*, *Gottfried Benn tradotto da Sergio Solmi, con cinque incisioni di Erich Heckel*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1972. Il piccolo volumetto, commissionato da Paolo Franci come strenna natalizia, contiene: *Canti I – Fossimo i nostri pro-progenitori (Gesänge I – O daß wir unsere Ururahmen wären), Canti II – Spregevoli sono gli amanti, i beffatori (Gesänge II – Verächtlich sind die Liebenden, die Spötter), Una parola (Ein Wort), Regressivo (Regressiv), Creazione (Schöpfung)*.

²³ Id., *Giorni primari*, a cura di A. M. Carpi, Milano, Il Saggiatore, 1981.

²⁴ Id., *Flutto ebbro*, a cura di A. M. Carpi, Milano, Guanda, 1989.

²⁵ *Parnaso Europeo*, a cura di C. Muscetta, 5 voll., Roma, Lucarini, 1985 (si veda in particolare il volume V, *Poesia tedesca e austriaca, poesia ungherese, poesia romena, poesia neogreca*, a cura di J. E. Koch - V. Gentili - I. Porena, G. Mazzitelli - R. Belletti).

²⁶ Il panorama sulla resa del Benn prosatore viene qui solo abbozzato per dare un'idea generale dell'avvicinarsi delle principali traduzioni. Dopo la pubblicazione dei *Saggi* a cura di Zagari del '63 (cfr. infra, nota 14), i materiali autobiografici di *Doppia vita*, trovano una prima versione in un volume a cura di M. Gregorio ed E. Bonfatti (Milano, Sugar, 1967) e, in quella più tarda di E. Agazzi (Parma, Guanda, 1994). È Zagari il primo a proporre al pubblico italiano le pagine de il *Romanzo del fenotipo* e de *Il tolemaico* (Torino, Einaudi, 1973), che saranno riproposti, in una nuova traduzione che li accorpa a *Osteria Wolf* e a *Il pensatore radar*, da A. Valtolina (Milano, Adelphi, 1998). Le prose brevi di *Cervelli* usciranno a cura di M. Fancelli con un saggio di R. Calasso, (Milano, Adelphi, 1986) mentre la raccolta di aforismi e frammenti *Pietra verso flauto*, sarà curata da G. Forti (Milano, Adelphi, 1990). Non da ultimo va segnalata la raccolta delle *Lettere a Oelze, 1932-1945*, tradotta da G. Russo e A. Valtolina (Milano, Adelphi, 2006).

²⁷ G. Benn, *Frammenti e distillazioni*, a cura di A. M. Carpi, Torino, Einaudi, 2004.

²⁸ Id., *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008.

²⁹ C. Bo, *La cultura europea in Firenze negli anni '30*, in «L'Approdo letterario», 46, aprile-giugno 1969, p. 186.

³⁰ *Ibid.*, p. 189.

³¹ O. Macri, *La Traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano, 2004, pp. 54-71, qui pp. 55-56.

³² L. Traverso, *Leone Traverso: Curriculum*, in «Studi urbinati», cit., I, pp. 11-14.

³³ Ivi, p. 11. Per un profilo biografico completo dell'autore si consulti R. Valandro, *Leone Traverso. Un traduttore per l'Europa*, illustrazioni originali di Delmo Veronese, Monselice, La Bottega del Ruzante, 1992; M. Crippa, *Leone Traverso: Germanista e Traduttore*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1990; R. Venerus, *Leone Traverso: letterato e traduttore*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2003; U. Vogt, *Leone Traverso*, in *Internationales Germanistenlexikon*, a cura di Ch. König, Berlin - New York, De Gruyter, 2003, vol. III, pp. 1898-1900. Un profilo bio-bibliografico di Leone Traverso come mediatore culturale della cultura letteraria di lingua tedesca è anche quello che a firma di I. Fantappiè è consultabile online sul portale LT.it - Letteratura tradotta in Italia (www.lt.it) collegato al progetto FIRB dal titolo: *Storia e mappa digitali della letteratura tedesca in Italia nel Novecento: editoria, campo letterario, interferenza* (la piattaforma sarà accessibile online a partire dai

primi mesi del 2018).

³⁴ Valardo, *Leone Traverso. Un traduttore per l'Europa*, cit., si veda in particolare il capitolo *Breve viaggio intorno all'uomo. Le traduzioni da moderni e antichi*, pp. 87-96, qui p. 88.

³⁵ Bo, *La cultura europea in Firenze negli anni '30*, cit., p. 15.

³⁶ Id., *Ricordi di Leone Traverso e di Oreste Macrì*, in *Oreste Macrì e Leone Traverso. Due protagonisti del Novecento. Critica – Traduzione – Poesia*, cit., pp. 19-25, qui p. 21.

³⁷ Giorgio Pasquali (1885-1952), filologo classico, storico e critico del testo. Dopo un'esperienza di insegnamento in Germania, a Göttingen, tornò in Italia dove ebbe incarichi di docenza in diversi atenei, tra cui Firenze e Pisa (Normale). Il suo nome compare tra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali antifascisti* di Benedetto Croce del 1925.

³⁸ Cfr. a tal proposito Macrì, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, cit.

³⁹ Così O. Macrì, *Leone Traverso e l'esperienza ermetica*, in «Studi urbinati», cit., I, pp. 15-59, qui p. 15.

⁴⁰ Tra questi il circolo di artisti riuniti attorno al pittore Antonio Fasan, il poeta Diego Valeri, il germanista Bonaventura Tecchi, il grecista Manara Valgimigli. Frequenti le sue incursioni a Milano, dove ha modo di dialogare anche con Giansiro Ferrata, Leonardo Sinisgalli, Salvatore Quasimodo e Alfonso Gatto.

⁴¹ Traverso, *Leone Traverso: Curriculum*, cit., p. 12.

⁴² *Poesia moderna straniera*, a cura di L. Traverso, Roma, Edizioni di Prospettive, 1942.

⁴³ Per le interessanti vicende editoriali e umane sorte intorno alla realizzazione del volume si rimanda qui a una recente tesi di dottorato discussa presso l'Università di Salerno da M. G. Farina dal titolo *Germanica. Storia e analisi critica di un'antologia di narratori degli anni Quaranta*, Università degli Studi di Salerno, a.a. 2016/2017.

⁴⁴ Traverso, *Leone Traverso: Curriculum*, cit., pp. 13-14.

⁴⁵ Cfr. infra, nota 17. Sulle traduzioni dal tedesco di Campo si veda anche V. Scuderi, *“La bellezza per soprammercato”: le traduzioni dal tedesco di Cristina Campo*, Catania, C.U.E.C.M., 2002. Il rapporto tra Traverso e Campo è anche ricostruibile a partire dal carteggio di C. Campo, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Milano, Adelphi, 2007.

⁴⁶ Traverso, *Leone Traverso: Curriculum*, cit., p. 14.

⁴⁷ Così O. Macrì in *Leone Traverso e l'esperienza ermetica*, in «Studi urbinati», cit., I, pp. 15-59, qui p. 15.

⁴⁸ Si ricorderà qui solo il nome di Giaime Pintor, che negli stessi anni pubblica parallelamente a Traverso le sue traduzioni degli autori citati. Cfr. M. Biasiolo, *Giaime Pintor und die deutsche. Kultur: Auf der Suche nach komplementären Stimmen*, Heidelberg, Winter, 2010 come anche la scheda dedicata a Pintor a cura di S. De Lucia sul portale LT.it – Letteratura tradotta in Italia, precedentemente citato.

⁴⁹ L. Traverso, *Gottfried Benn*, «La Nazione», 21 dicembre 1940

riproposto in «*Studi urbinati*», cit., I, pp. 257-260.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 257.

⁵¹ *Ibid.*, p. 258.

⁵² Ivi.

⁵³ Il riferimento è naturalmente agli ultimi versi di *Regressiv*, cfr. G. Benn, *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, a cura di G. Schuster (voll. I-V) - H. Hof (voll. VI-VII/2) (= SW), qui SW I (*Gedichte 1*), Stuttgart, Klett-Cotta, 1986, p. 126.

⁵⁴ Si veda a tal proposito M. Casalboni, *L'Acheronte ha sommerso l'Olimpo*, Bologna, Pendragon, 2005.

⁵⁵ Tra i miti e i luoghi evocati in questa loro passionalità inversa nei versi benniani selezionati per *Poesia straniera* (cit., pp. 99-106), ricordiamo a titolo esemplificativo Mirmidone e l'Eufrate in *Vedi le prede di luce* (p. 99); Caronte, Thalassa e Didone (in *La Danese I e II* pp. 101-104); il frassino del mondo Yggdrasil, Aaronne e Israele (in *Scendere non può più buio*, p. 104); anche se non nominata, aleggia inoltre sui versi dell'ultimo componimento *Lungo la spiaggia tanto e nella barca* (p. 106) la figura di Icaro che dà titolo al più lungo poema di cui Traverso traduce solo la terza parte.

⁵⁶ Gli autori in traduzione sono: Friedrich Hölderlin, Charles Algernon Swinburne, Georg Trakl, Rainer Maria Rilke, William Butler Yeats, James Joyce, Rudolph Binding, Thomas Stearns Eliot, Gottfried Benn, Paul Éluard, Joseph Weinheber, Walter James Turner, Ina Seidel, Agnes Miegel, Juan Ramón Jiménez, Ezra Pound, Michael Roberts, Lasso De La Vega Marqués de Villanova.

⁵⁷ Cfr. l'introduzione di L. Traverso a *Poesia moderna straniera*, cit., p. XIII: «La poesia è il più profondo sforzo di liberarsi, in lievi parole, dalla storia».

⁵⁸ *Ibid.*, pp. XIII-XIV.

⁵⁹ *Ibid.*, p. XVII.

⁶⁰ Ivi.

⁶¹ *Ibid.*, p. 106.

⁶² *Ibid.*, pp. 101-104.

⁶³ *Ibid.*, p. 99. Per le altre poesie contenute nel volume cfr. infra, nota 8.

⁶⁴ Cfr. Macrì, *Leone Traverso e l'esperienza ermetica*, cit., p. 40.

⁶⁵ L. Traverso, *Gottfried Benn* in «Paragone», 2, 1950, pp. 27-32, poi riproposto dell'introduzione di Traverso a G. Benn, *Poesie*, cit., pp. 9-16, dalla quale si citerà questo saggio d'ora in avanti.

⁶⁶ Id., *Introduzione* a Benn, *Poesie*, cit., p. 10.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁹ Cfr. infra, nota 10.

⁷⁰ L. Traverso, *Poeti traduttori*, «La Nazione», Firenze, 6 gennaio 1940, poi in «*Studi urbinati*», cit, I, pp. 231-235.

⁷¹ *Ibid.*, p. 22.

⁷² Questo l'indice della raccolta di 26 liriche: quattro i componimenti tratti da *Trunkene Flut* (*Flutto ebbro*): *Wie lange noch / Fino a*

quando; *Die Dänin* / *La danese*; *Sieh die Sterne, die Fänge* / *Vedi le stelle, le branche*; *Dunkler* / *Più buio*. Diciotto sono quelli tratti dagli *Statische Gedichte* (Poesie statiche): *Quartär II* / *Quaternario II*; *Orpheus' Tod* / *Morte d'Orfeo*; *Welle der Nacht* / *Onda notturna*; *Tag der den Sommer endet* / *Giorno che chiude l'estate*; *Die Gefährten* / *I compagni*; *Dann* / *Poi*; *V. Jahrhundert* / *V secolo*; *Astern* / *Asteri*; *September II* / *Settembre II*; *Alle die Gräber* / *Tutte le fosse*; *Henri Matisse: "Asphodèles"* / *Henri Matisse: "Asphodèles"*; *Gärten und Nächte* / *Giardini e notti*; *Nachzeichnung* / *Calco*; *In Memoriam Höhe 317* / *In memoriam quota 317*; *Ist das nicht schwerer* / *Non è più grave*; *Mittelmeerisch* / *Mediterranea*; *Einsamer nie!* / *Mai più solitario*; *Liebe!* / *Amore*. Due rispettivamente i componimenti tratti da *Fragmente* (Frammenti): *Der Dunkle* / *L'Oscuro* e *Blaue Stunde I* / *L'ora turchina I* e da *Destillationen* (Distillazioni), *Lebe wohl* / *Addio* e *Auferlegt* / *Quello ch'Egli ci impone*.

⁷³ Per un approfondimento dell'orfismo goethiano si rimanda alla lettura degli *Urworte*. *Orphisch* (*Parole primordiali*. *Orfiche*), cinque stanze in ottonari composte nel 1817 e pubblicate nel 1820 nei fascicoli *Zur Morphologie* (*Sulla Morfologia*) e nei quali Goethe si sofferma sull'intima adesione concettuale esistente tra intuizione poetica e visione scientifica (cfr. J.W. von Goethe, *Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, voll. 17-22, Berlin, Aufbau-Verlag, 1960, qui vol. 17, pp. 567-573).

⁷⁴ Traverso, *Introduzione a Benn, Poesie*, cit., pp. 23-24.

⁷⁵ Ivi.

⁷⁶ Ivi.

⁷⁷ Cfr. O. Macri, *Leone Traverso e l'esperienza ermetica*, cit., p. 48.

⁷⁸ Cfr., a tale proposito, le riflessioni di R. Poggioli, *L'artefice aggiunto*, in *L'artefice aggiunto, Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, a cura di A. Albanese - F. Nasi, Longo Editore, Ravenna, 2015, pp. 215-225, qui 219.

⁷⁹ Nove sono in tutto le recensioni o gli aperti riferimenti critici al volume di *Poesie* di Benn a cura di Traverso. La prima recensione appare a firma di C. Bo, *Era sconosciuto in Italia uno dei maggiori poeti viventi*, in «L'Europeo», 31, Milano, 1 agosto 1954, p. 37, mentre l'ultima è a firma del germanista R. Paoli, *Canto del cigno di un medico poeta*, in «Il tempo», Roma, 24 ottobre 1966.

⁸⁰ Bo, *Era sconosciuto in Italia*, cit.

⁸¹ E. Fabiani, *Poesia Tedesca*, in «Il Popolo di Milano», Roma, 5 ottobre 1954.

⁸² O. Macri, *Letture di Gottfried Benn*, in «Il nuovo Corriere», Firenze, 5 gennaio 1955, riproposto poi integralmente sulla «Gazzetta di Parma», Parma, 20 gennaio 1955.

⁸³ G. F. Ferrari, *Il poeta dell'ora turchina*, in «Il Popolo di Roma», Roma, 5 ottobre 1954.

⁸⁴ G. Necco, *Letteratura Tedesca d'oggi - Gottfried Benn*, in «Il Messaggero», Roma, 2 agosto 1955. In seguito riprodotto integralmente con il titolo *Poesia del '900 - Gottfried Benn* in «La Gazzetta del

Mezzogiorno», Bari, 22 settembre 1955.

⁸⁵ G. Necco, *I due volti della Germania*, Lucignano (Lecce), Ed. Dell'Albero, 1954.

⁸⁶ C. Martini, *Gottfried Benn il maggior poeta tedesco vivente*, in «Idea», Roma, 13 novembre 1955, p. 2.

⁸⁷ Id., *Un drammatico testimone dei nostri tempi: Gottfried Benn*, in «Annali della pubblica istruzione», 3, Roma, maggio-giugno 1961, pp. 292-300.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 292-293.

⁸⁹ Cfr. *ibid.*, p. 294.

«EPOCA DELLA FORMA». GOTTFRIED BENN E LA CULTURA POLITICA IN ITALIA TRA ANNI VENTI E TRENTA

Gabriele Guerra

La consuetudine italiana di critica e di pubblico con Gottfried Benn va fatta risalire cronologicamente al 1925, quando l'editore torinese Gobetti (ovvero la casa editoriale sorta per iniziativa nientemeno che di Piero Gobetti) licenziò una *Antologia della lirica tedesca contemporanea*, curata dal poeta e traduttore Elio Gianturco, per presentare al pubblico italiano una selezione delle più recenti manifestazioni poetiche di lingua tedesca – dall'impressionismo all'espressionismo, in sostanza. Quell'antologia presenta tra le altre la traduzione della lirica *D-Zug* di «Goffredo Benn», provvista solo di minimi cenni bibliografici¹. L'episodio resta isolato: Benn dovrà aspettare il 1940 per vedersi ripubblicato in italiano, con una traduzione di *Negerbraut* per la rivista «Corrente», stavolta ad opera di Leone Traverso, in un episodio altrettanto isolato (Traverso peraltro sarà il primo vero ed esteso scopritore di Benn per il pubblico italiano del secondo dopoguerra)².

È chiaro quindi che la presenza di Benn nell'attualità culturale e letteraria italiana dal 1925 al secondo dopoguerra è limitatissima; se da un lato l'attenzione del pubblico italiano in quegli anni per la lirica di lingua tedesca non è inferiore a quella per la narrativa – in sintonia anche con le direttrici politico-ideologiche filotedesche che cominciano, lentamente ma irresistibilmente, a instaurarsi sotto il fascismo³ –, dall'altro però l'interesse per un fenomeno d'avanguardia specificamente tedesco – che nel 1925 è ormai entrato nella sua fase calante – come l'espressionismo, è in Italia piuttosto limitato, e non tocca sostanzialmente neppure gli ambiti più specialistici della critica e della germanistica. Senza volersi ora qui interrogare più approfonditamente sulle ragioni di questa sostanzialmente mancata recezione (che semmai avverrà, in forme nuove e politicamente avvertite, diversi decenni più tardi), basti qui sottolineare come tale estraneità abbia a che fare con quella discrasia caratteristica delle avanguardie, in particolare dell'espressionismo, a suo tempo già registrata da Ferruccio Masini, «tra la simultanea affermazione tecnologico-

scientifico dell'io, come *ratio*, e lo svuotamento o vanificazione della soggettività in un mondo di cose divenuto estraneo»⁴. Una discrasia, continua l'illustre germanista, che sancisce «la propria impotenza di fronte a un processo oggettivo che non può più dominare perché da esso è restato escluso»; in tal modo l'espressionismo si configura come «la risposta di un'interiorità emarginata da questo processo, all'universo della macchina, della metropoli industriale, della reificazione, un universo senz'anima e senza vita»⁵ – una risposta che si condensa icasticamente nell'urlo espressionista, ma che non trova analoghi e sistematici corrispettivi nella vita letteraria italiana degli anni Venti, se non in termini frammentari e per niente omogenei al movimento tedesco. Se è lecito qui esprimersi con un'immagine, si potrebbe dire che l'estetica espressionista corrisponde alle linee sghembe del *Caligari*, mentre l'Italia pare essere meglio rappresentata dalle coeve *Architetture urbane* di un Mario Sironi, squadrate e improntate a una sorta di razionalismo metafisico. In altri termini, ancora più diretti: nel 1925 si è ormai affermato in Italia a livello estetico il *ralliement* politico-ideologico del “ritorno all'ordine”, tra metafisica e classicità, mentre la Germania è ancora attraversata da pulsioni più avanguardistiche: la *Klassische Moderne* sta per arrivare, ma non è ancora egemone⁶.

La posizione di Benn tra anni Venti e Trenta per il pubblico italiano è dunque presto delineata: troppo esposta sul piano delle avanguardie classiche, troppo poco “classica” – classica, beninteso, in un senso di accentuata “romanità” – la sua prestazione poetica per risultare in qualche modo attraente al pubblico italiano, anche a quello più colto e avvertito. Occorre uscire dal seminato più strettamente poetologico per ritrovare una qualche traccia di recezione, o meglio di vero e proprio transfer culturale, come si vedrà, in questi anni tra Italia e Germania, che abbia direttamente a che fare con il poeta tedesco; tracce che quindi ci portano lontano da una puntuale ricognizione sulla produzione lirica, e che invece hanno a che fare con il profilo ideologico che, ovviamente per quel che riguarda l'ambito tedesco a partire dal 1933 con la *Machtergreifung* nazionalsocialista, si fa vieppiù omogeneo con quello italiano. Oggetto di queste pagine sarà dunque il rapporto che Benn intrattiene con l'Italia una volta stabilite delle coordinate ideologiche di riferimento valide per entrambi i paesi: coordinate che possono essere da un lato con-

densate nel *Wille zur Form*, dall'altro nella radicale critica del Moderno (con sullo sfondo, appunto, la *Klassische Moderne* e il richiamo all'antico), che assumerà però tratti autonomi e inediti.

Fritz J. Raddatz, il provocatorio saggista e critico morto nel 2015, aveva licenziato nel 2001 una biografia di Benn, che in quanto a provocazioni e giudizi taglienti non sembra aver nulla da invidiare ad altri testi di Raddatz⁷. Nel capitolo programmaticamente intitolato *Gottfried Benn war Faschist. Nazi war er nicht*, il critico tedesco affronta di petto la questione fondamentale di tutti i sondaggi critico-analitici intorno al poeta, ovvero la sua adesione al *Reich* hitleriano. Raddatz inizia ricostruendo nel dettaglio il discorso che Benn, in qualità di vicepresidente della "Union nationaler Schriftsteller" tenne per salutare Filippo Tommaso Marinetti, in Germania in qualità di rappresentante della Reale Accademia d'Italia (e per promuovere una mostra sull'aeropittura⁸). L'episodio offre all'autore il destro per esporre il suo pensiero a proposito del posizionamento politico di Benn post-'33: «Gottfried Benn war Faschist. Nazi war er nicht. Von Beginn an war sein Denken auf eine erhabene Existenz gerichtet, sein Kunstbegriff der des Kampfes und sein Menschenbild das des heldischen Mannes *vis-à-vis* der sich lediglich hingebenden Frau»⁸. Indubbiamente, la stilizzazione polemica di Raddatz è frettolosa, volendo pennellare in pochi tratti suggestivi l'idealtipo fascista esemplandolo su Benn; ma coglie un elemento molto utile alla riflessione nell'ambito che qui si va ripercorrendo, ovvero quello circa lo "stile" fascista.

Al di là infatti delle distinzioni ideologiche, storiche e politologiche, che non permettono di rubricare fenomeni molto diversi tra loro all'interno dei movimenti autoritari europei della prima metà del XX secolo sotto un'unica etichetta interpretativa, è possibile nondimeno rintracciare qualcosa come uno "stile" fascista, ovvero un atteggiamento esistenziale comune e riconoscibile dentro le *élites* intellettuali; ciò che Armin Mohler – segretario di Ernst Jünger nel secondo dopoguerra e autore di un fondamentale vademecum sulla *Konservative Revolution* tedesca¹⁰ – considera «die Entscheidung für eine Gebärde, einen Rhythmus, kurz: einen "Stil"»¹¹. «Decisione», «gesto», «ritmo»: tre concetti che insieme delineano un *habitus* intellettuale, prima ancora che ideologico. Una costellazione di cui lo stesso Benn per primo è consapevole, visto che il suo discorso in onore di Marinetti

non è incentrato tanto su somiglianze letterarie o culturali (e neppure in fondo ideologiche, al di là dell'inevitabile tributo all'esponente italiano del fascismo), quanto su affinità elettive di ordine essenzialmente antropologico-politico. «Sie und die von Ihnen geschaffene Kunstrichtung war es, die die stupide Psychologie des Naturalismus hinter sich warf, das faul und zäh gewordene Massiv des bürgerlichen Romans durchstieß und mit der funkelnden und rapiden Strophik Ihrer Hymnen auf das Grundgesetz der Kunst zurückging: Schöpfung und Stil»¹². Nel tono generalmente ricco di *pathos* di questo testo – non solo in virtù del carattere retoricamente determinato dall'occasione, ma anche a causa della sua dimensione intrinsecamente politica – svetta l'intenzione dell'oratore di stabilire coordinate politico-ideologiche molto chiare partendo da premesse letterarie¹³. Commenta Mohler al riguardo: «kalter Stil, rapid, funkelnd, großartig»¹⁴. Dal curioso intreccio di *Sachlichkeit* e stile futuristico emerge dunque il portato politico-culturale della lode benniana a Marinetti (nel quale vede, evidentemente, a un tempo il funzionario del regime fascista e il fondatore dell'avanguardia futurista: un'interessante rideclinazione, si potrebbe dire, della distinzione di Mario Isnenghi tra “intellettuale militante” e “intellettuale funzionario”¹⁵, su cui si tornerà); un intreccio che si traduce poi, nel lessico benniano di questi anni, in due concetti molto chiari e correlati tra loro: *Form* e *Zucht*. «Form –; in ihrem Namen wurde alles erkämpft, was Sie im neuen Deutschland um sich sehen; Form und Zucht: die beiden Symbole der neuen Reiche; Zucht und Stil im Staat und in der Kunst: die Grundlage des imperativen Weltbildes, das ich kommen sehe»¹⁶. «Zucht» e «Form/Stil» si incrociano dunque, in una struttura chiastica, con «Staat» e «Kunst», a formare un centauro, come dice Benn in chiusura della sua *Rede*, che corrisponde a quello annunciato dallo stesso Marinetti nel suo *Manifesto del futurismo* di venticinque anni prima¹⁷. Il cerchio dunque si chiude, l'Arte si fa Stato e lo Stato si fa Arte, la Forma diventa disciplinamento razziale (o, come traduce Valtolina, «addestramento selettivo»¹⁸) e viceversa. Il «Willkommen unter uns, großer Marinetti!» con cui Benn suggella enfaticamente il discorso, non appare in questo senso solo una strategia retorica e formulare, ma come un vero e proprio geroglifico del Potere della Forma (e della Forma del Potere) in sembianze di transfer simbolico, culturale e ideologico: ciò che

il discorso benniano intende trasferire nel lessico e nel sistema dei segni nazionalsocialisti, cioè, è certamente in prima istanza il Marinetti fondatore dell'Avanguardia ed esponente del fascismo, ma anche – e qui è il suo aspetto più interessante – quella sorta di irrocervo estetico-ideologico che Benn intende “tradurre” nelle forme nazionalsocialiste di dominio e affermazione di un'arte disciplinata, e di un disciplinamento estetico. Che poi questa visione benniana non corrisponda che in minima parte alle aspettative del regime in materia, e che queste parole d'ordine tanto pomposamente esibite corrispondano in ultima analisi esclusivamente alla autopercezione del poeta, non fa che confermare l'assunto di base di quel discorso: “noi” siamo tutti coloro che condividono questa prospettiva su Arte e Potere.

In questo senso, allora, si potrebbe riprendere la formulazione di Raddatz su Benn fascista ma non nazionalsocialista, affermando che essa sia vera e falsa allo stesso tempo: vera, nella misura in cui al Benn di questo torno di tempo interessa trasferire al lessico ideologico tedesco lo “stile” fascista e futurista; ma anche falsa, giacché questo stile viene da lui interpretato in una chiave molto tedesca, come richiamo alla Forma, alla *Zucht*, alla *Sachlichkeit* – a un disciplinamento estetico freddo e oggettivo, perché realizzato nelle profondità metafisiche della forma, qualcosa come uno “stile” nazionalsocialista. L'incontro tra Benn e Marinetti rappresenta insomma un momento significativo da un lato del transfer politico-ideologico-culturale tra Italia e Germania nella prima metà del XX secolo; nella misura in cui però – dall'altra parte – esso si attua coinvolgendo due piani simultanei del discorso letterario e politico, che si situano all'incrocio tra arte e politica, e sul crinale tra i due regimi. Proprio su questo piano assistiamo a una riarticolazione significativa del nesso isnenghiano già ricordato tra l'intellettuale-funzionario e l'intellettuale-militante: nel senso dell'artista-funzionario (che si fa cioè promotore della diffusione ideologico-simbolica del sistema di segni *estetico* del proprio regime di riferimento) e artista-militante (che sposa integralmente quel sistema, sino a praticare una sorta di *sacrificium intellectus*, inteso come forma specifica dell'*habitus* intellettuale nell'età dei totalitarismi, in particolare di quello tedesco: è quello che qui si analizza di Benn, nel momento in cui lo si considera principalmente nella sua produzione saggistica e d'occasione).

Proprio in questi termini, per evocare un altro momento significativo del rapporto di Benn con la cultura italiana in questi decenni, occorre impostare il discorso del suo rapporto con Julius Evola: un rapporto che è parimenti segnato dalle stesse coordinate ideologiche di quello con Marinetti, sia pure contraddistinte da un minore tasso di ufficialità, e da implicazioni concettualmente più rilevanti¹⁹. L'incontro con il filosofo italiano avviene infatti per Benn a partire da una precisa premessa storico-filosofica e politica, come si vedrà chiaramente. Con tutta probabilità la frequentazione di Benn con l'opera di Evola risale al 1933, quando esce sulla «Europäische Revue» diretta dal principe Rohan un saggio di Evola in traduzione tedesca, *Die Unterwelt des christlichen Mittelalters* (un testo sul medioevo ghibellino e sulla sua decadenza, argomentazioni che riconfluiranno in *Rivolta contro il mondo moderno*). Benn ne riprenderà le argomentazioni alla fine dell'anno, quando pubblicherà il suo fondamentale saggio *Expressionismus (Espressionismo)*, per difendere la "sua" corrente letteraria dagli scomposti attacchi di Börries von Münchhausen, che vasta eco ebbero sulla stampa di regime²⁰. È in questa sede piuttosto inusuale, in cui Benn sostiene che l'espressionismo tedesco, in quanto «eklatante[s] [...] Stilwissen», volontà di stile europeo, si collega al futurismo e al cubismo come «letzte große Kunsterhebung Europas», che si produce in una ricostruzione della decadenza europea: «Wenn die Epochen sich schließen, wenn die Völker tot sind und die Könige ruhen in der Kammer und in der Vorhalle schlummert für immer das Gesinde, wenn die Reiche vollendet liegen und zwischen den ewigen Meeren verfallen die Trümmer, dann sieht alles nach Ordnung aus»²¹, in cui dunque l'arte cessa di esistere: cessa di esistere nel senso della sua autonomia, e comincia una nuova esistenza in senso politico, «ein arteunes, schon klar erkennbares Geschlecht». Benn continua: «Es ist für mich kein Zweifel, daß es politisch in die Richtung jener ghibellinischen Synthese geht, von der Evola sagt, die Adler Odins fliegen den Adlern der römischen Legion entgegen [...] Mythologisch heißt das: Heimkehr der Asen, weiße Erde von Thule bis Avalon, imperiale Symbole darauf: Fackeln und Äxte, und die Züchtung der Überrasen, der solaren Eliten, für eine halb magische und halb dorische Welt»²². Il lessico di Benn si fa qui consapevolmente evoliano, ponendo al servizio di un'idea politico-metafisica una

stilizzazione altrettanto metafisica di una filosofia della storia trascendentale che postula una rigida teoria delle *élites* rideclinata in chiave esoterico-tradizionale: sarà infatti in *Imperialismo pagano* (uscito in Italia nel 1928, e poi nel 1933 in un'edizione tedesca fortemente rielaborata, in consonanza con le diverse coordinate politico-culturali del paese cui ora si rivolge), che Evola parlerà esplicitamente di «*unione delle Due Aquile – dell'Aquila romana e di quella tedesca*» nei termini di una «comune spiritualità ario-pagana» come antitesi al cristianesimo e al «semitismo»²³. Il libro è un segnacolo del pensiero tradizionale, emblema di una concezione mistico-eroica della politica che, paradossalmente, trova una sua maggiore consonanza in ambito tedesco che in quello italiano. Ribaltando il provocatorio assunto di Raddatz, si potrebbe quindi dire che «Evola war Nazi, Faschist war er nicht». In questo senso il rapporto con Benn assume un valore esemplarmente chiasmatico: se Benn cioè da un lato si avvicina a Evola perché affascinato dalla capacità di quest'ultimo di rileggere l'intera storia umana sotto il denominatore comune dell'avvenuta decadenza e della rinascita eroica sotto forma di recupero orgoglioso di una tradizione nascosta – e dunque, si potrebbe dire, ritrovando in lui una filosofia della Storia come stile –, Evola da parte sua individua in Benn un esponente del più puro pensiero della Forma, che rideclina quella stessa rinascita eroica in termini estetici – uno stile in quanto filosofia della Storia, insomma. Entrambe poi, stile e filosofia della Storia, si pongono a servizio senza esitazioni di quei regimi che aspirano alla totalità. E infatti, così conclude Benn il saggio sull'espressionismo: «Alles ist uferlos, ideologisch und jeder darf entweichen. Aber da hämmert eine Gruppe das Absolute – ihm verfallend, aber es geistig überwindend – in abstrakte harte Formen: Bild, Vers, Flötenlied»²⁴. Le «abstrakte harte Formen» evocate qui da Benn sono connesse all'arte, ma anche alla politica e all'antropologia, in un'interrelazione ormai indistinguibile, che anzi ha proprio in questa indistinguibilità la propria efficacia. Un'interrelazione che trova un'eco, si potrebbe aggiungere, in quell'«azione interiore» predicata da Evola in *Imperialismo pagano*: «In attesa dei rivolgimenti politici che dovrebbero indicare all'Europa la via verso un superiore destino, occorre intanto passare all'azione *interiore*, che è essenzialmente questa: passare alla creazione di uno stato dello spirito e di uno stile di vita, che

via via si avvicinino al tipo tradizionale»²⁵. È proprio attraverso l'auspicato recupero evoliano del «tipo tradizionale», insomma, che diviene possibile votarsi bennianamente all'assoluto, «ma superandolo spiritualmente».

Il rapporto tra Benn e Evola non è solo cioè una “semplice” relazione intellettuale ma, favorita dalle circostanze, si propone all'analisi come un vero e proprio transfer culturale (in cui cioè lo scambio di idee rafforza sia il sodalizio intellettuale che il consolidarsi di quelle stesse idee al di qua e al di là delle Alpi), che non si interrompe certo con la fine del 1933, anzi si va intensificando. Nella primavera del 1934 Evola sta lavorando, come al solito, su molti fronti, sia da un punto di vista editoriale, che culturale e geografico: da poco è uscita, da Hoepli, l'edizione italiana di *Rivolta contro il mondo moderno*, mentre contemporaneamente l'autore si dedica alla pubblicazione su diverse riviste, sia italiane che tedesche, di una serie di articoli derivati dall'imponente *corpus* di riflessioni poi sfociato nella *Rivolta*²⁶. Tra le altre cose, Evola si sta interessando molto alla traduzione tedesca del testo, che Friedrich Bauer – che aveva già tradotto *Imperialismo pagano* – sta rapidamente approntando, ma di cui Evola non è soddisfatto, tanto che nel maggio 1934, in occasione del suo primo viaggio ufficiale in Germania, molto probabilmente incontra lo stesso Benn il 23²⁷ e gli chiede una revisione di quella traduzione. A Benn Evola avrà certamente riferito anche di aver pubblicato, in traduzione italiana, una versione parziale del discorso ufficiale che il poeta tedesco tenne – anzi, avrebbe dovuto tenere, visto che ciò non accadde – per commemorare l'appena scomparso Stefan George²⁸. Come si vede, dunque, fittissimi sono i rimandi biobibliografici tra Benn e Evola in questo biennio: rimandi che culminano prima con la revisione della traduzione tedesca che Benn esegue nell'estate²⁹ e nella recensione, già ricordata, con cui Benn annuncia l'imminente uscita del libro di Evola su «Die Literatur», del marzo 1935 (cui farà immediato seguito un'ultima lettera di ringraziamenti di Evola, del 17 marzo); e infine, nella successiva uscita dell'edizione tedesca³⁰. Il dossier Evola-Benn è insomma corposo, anche se sostanzialmente limitato al triennio 1933-1935 (Evola, vent'anni dopo, tenterà di riallacciare i rapporti con un'altra lettera, che resta però isolata), vale a dire al momento in cui Benn pensa di dover riconfigurare la sua concezione estetico-culturale in senso

politico-ideologico, in consonanza con i mutamenti del tempo. Come scrive convincentemente Amelia Valtolina, «quel che gli scritti di quel periodo testimoniano, è lo sforzo perennemente ambiguo, e fors'anche opportunista, di riconciliare perfino i concetti più scabrosi dell'ideologia totalitaria con un pensiero estetico che fin qui aveva rinnegato il divenire storico»³¹. Sul terreno dell'antistoricismo, del radicalismo antiborghese, del disprezzo avanguardistico per ogni filisteismo, dunque, si innesta un discorso antimoderno, tradizionalista, mitico-aristocratico, razziale-spirituale – su coordinate ideologiche, cioè, che valgono tutte anche per Evola: che si fissano in una ontologia dell'origine e in una mistica della tradizione³².

Il senso della recensione di Benn di *Rivolta* è quello di inscrivere questo libro in una precisa tradizione antistoricista tedesca – suggellata dal nome di Nietzsche – che culmina in una altrettanto precisa – ma polemica – *Lebensphilosophie*, che ha nel momento aurorale del suo sorgere la sua dimensione più propria, da contrapporre all'attuale età di decadenza, sotto il segno della Tradizione; ovvero «di una nuova immagine [sic!] evocatoria, non di un concetto storico naturalistico ma di una visione, di una posizione, di una magia»³³. Il dualismo sistematico e oppositivo che governa tutto il pensiero di Evola (che gli impedisce di essere fino in fondo un “militante” e un “funzionario” per i regimi totalitari, come del resto avviene anche a Benn) è ricordato puntualmente dal poeta tedesco, che in questa recensione parla di due ordini, «un ordine fisico e un ordine metafisico», e di due nature, «una natura inferiore e una superiore, del divenire la prima, dell'essere la seconda»³⁴. L'antitesi però tra essere e divenire non si rivela una mera contrapposizione insuperabile, laddove si consideri – continua Benn – che il libro di Evola costituisce una magica evocazione dell'uomo tradizionale, che però ha anche «un fondamento positivo per mezzo di una morfologia della civiltà che fa sorgere la certezza: questo, e non altro, è l'uomo vero»³⁵. Benn fa risaltare dunque l'antropologia tradizionalista che percorre il libro di Evola, perché è interessato soprattutto a rimarcare i lineamenti dell'uomo nuovo che dovrebbero emergere dall'epoca che sta sorgendo: epoca della forma, anzi della *Formsetzung*. Il che significa, in altri termini: ciò che Evola offre alla riflessione – e all'azione – del lettore in forma di “rivolta” complessiva, *Erhebung* verso il moderno, in nome della tradizio-

ne, in Benn diventa “sollevazione artistica”, *Kunsterhebung* in nome del principio estetico-metafisico della forma³⁶.

In un approfondito e breve saggio a quattro mani di qualche anno fa dedicato a quegli intellettuali tedeschi tra le due guerre che hanno avuto rapporti di stima con Evola (Jünger e Schmitt su tutti), Sandro Barbera e Cristiano Grottanelli hanno brevemente esaminato anche questa recensione benniana, situandola sulla sfondo filosofico di quegli anni: «Evola ha aiutato Benn a concepire l'osmosi tra la normatività della forma artistica e quella dello stato totalitario e razziale, entrambi collocati sotto la rubrica dell'‘Essere’ o ‘Spirito’ nemico del divenire, ma anche a correggere in senso antivitalistico la prospettiva nietzschiana»³⁷. Esulerebbe dal presente contributo approfondire la questione dell'apporto *lebensphilosophisch* alla filosofia nazionalsocialista³⁸, come anche la questione della presenza o meno di un certo vitalismo “politico” in Benn³⁹ (o in Evola, il cui rapporto con il “vitalismo” è ancor più complesso); basti qui sottolineare come il dispositivo filosofico-storico (e politico) dispiegato dall'Evola di questi anni, tra *Imperialismo pagano* e *Rivolta contro il mondo moderno*, appare anche come un dispositivo biopolitico di evocazione “magica” di un nuovo tipo antropologico di uomo tradizionale, che evidentemente affascina anche Benn, nella misura in cui tale dispositivo non si presenta come totalizzante, ma piuttosto aristocratico-spirituale, insomma esoterico. A partire da queste premesse si consuma il congedo da un discorso “solamente” poetico: «Nicht Kunst, Ritual wird um die Fackeln, um die Feuer stehen»⁴⁰, dirà sempre in *Expressionismus*. Un'affermazione che fa il paio con un'altra, in *Sein und Werden (Essere e divenire)*: «Was uns heute bleibt, ist nur eins: Elitismus, Orden und Schweigen, so etwa lehrt dies exklusive, aristokratische Buch»⁴¹. Arte come rituale aristocratico-spirituale, evocazione medianica della Tradizione per la costruzione dell'Uomo Nuovo: questo insomma il retaggio che Benn trae dalla filosofia evoliana, applicandolo, prima che al nazionalsocialismo, a se stesso (o meglio, all'autoproiezione di se stesso dopo il 30 gennaio 1933).

Una visione sacerdotale del compito letterario ed estetico, insomma, che Benn peraltro condivide con molti altri intellettuali e letterati della sua epoca, anche non necessariamente così pesantemente coinvolti con i regimi totalitari; una visione che in lui si salda a una percezione – più che una concezione – del ruolo

della Tradizione, che ne connota la prestazione di “intellettuale militante” sotto il nazismo – e riducendo dunque la sua militanza a una prestazione essenzialmente spirituale, personale e limitata nel tempo e nello spazio (cosa che beninteso non riduce di una virgola l’entità del suo coinvolgimento con il regime nazista).

In conclusione, per Benn qui – come, fatte le debite differenze, essenzialmente sul piano dell’autocomprensione, anche per Evola (che si considera filosofo più che artista) – si tratta di individuare quelle costanti – metastoriche e transnazionali – che permettano una nuova riformulazione del nesso cruciale tra *Geist* e *Macht*, come scrive, sempre in *Sein und Werden*: «In den Bewegungen des Faschismus und des Nationalsozialismus, da sie ihr rassistisch religiöses Axiom zur Geltung bringen, sieht Evola Möglichkeiten einer frischen Bindung der Völker an die Traditionswelt, Ansätze zur Produktion echter Geschichte, neuer Legitimierung für die Beziehungen zwischen *Geist und Macht*»⁴². In questo senso, Benn appartiene pienamente a quella “linea pontificale” della lirica, che Brecht individuerà in un suo appunto di lavoro del 1940, da un lato in George, dall’altro in Karl Kraus⁴³. Pontificale, in quest’ottica, è il gesto ieratico di Benn «sacerdote dell’assoluto»⁴⁴, che addita alla comunità dei lettori i geroglifici rituali attraverso cui realizzare una unità sacrale di nuovo tipo tra Storia e Mito; altrettanto pontificale è infatti il gesto critico-politico del Benn che, dapprima nel giugno 1934 in un’anticipazione sulla «Europäische Revue» e poi – in quello stesso anno – nel volume *Kunst und Macht (Arte e Potere)*, scriverà *Dorische Welt (Mondo dorico)*. Il saggio va compreso tutto all’interno di questa frenetica attività saggistica e pubblicistica di Benn che, se da un lato è da intendersi come un tentativo di riposizionamento ideologico, dall’altro va certamente compreso come un capitolo del discorso classico-tradizionale che il poeta tedesco sta articolando nei primi anni del regime. Il lavoro va certamente inteso come quell’«apologia», di cui parla Amelia Valtolina, «nella quale gli ideologi della propaganda nazista, dalla croce uncinata alla selezione razziale, sembravano chiamati a illustrare quanto Nietzsche aveva scritto nella *Nascita della tragedia* a proposito del dispiegarsi della forza apollinea nello stato dorico»⁴⁵. In profonda sintonia con quanto scrive Evola⁴⁶, Benn governa in maniera ferrea il lavoro – in verità un *pastiche* di citazioni e idee in cui Nietzsche domina⁴⁷ – all’insegna di un

mondo dorico-classico rigidamente maschile e ieratico nella posa statuaria. «La verità di questa forma dorica – ha scritto Luciano Zagari a commento del testo –, rigorosa e rigorosamente anti-‘umana’, vive dell’esemplarità retorico-dimostrativa che non ha in sé smagliature e si realizza nella sicurezza apodittica con cui analisi storiche o socio-antropologiche vengono distillate in affermazioni perentorie o in abbaglianti *aperçus* scenico-narrativi»⁴⁸: una brillante descrizione, questa di Zagari, che si attaglia molto bene anche alla logica discorsiva del pensiero tradizionale.

Transfer culturale, insomma, molto fecondo e articolato, quello tra Benn e Evola – anche se non privo di indebite semplificazioni, specie da parte di quest’ultimo⁴⁸, che contribuisce a illuminare in maniera originale la storia intellettuale dei totalitarismi di destra della prima metà del XX secolo: un capitolo insomma particolarmente ricco e ancora in parte da indagare.

Bibliografia

Antologia della lirica tedesca contemporanea, a cura di E. Gianturco, Torino, Gobetti, 1925.

Barbera S. - Grottanelli C., *Ammiratori di Evola*, in «Belfagor», LVII (2002), V, pp. 555-565.

Benn G., *Rede auf Marinetti*, in Id., *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, a cura di G. Schuster (voll. I-V) - H. Hof (voll. VI-VII/2), Stuttgart, Klett-Cotta, 1989, vol. IV (*Prosa 2*), pp. 117-123.

Id., *Sein und Werden. Zu Evolas Buch «Erhebung wider die moderne Welt»*, in Id., *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, a cura di G. Schuster (voll. I-V) - H. Hof (voll. VI-VII/2), Stuttgart, Klett-Cotta, 1989, vol. IV (*Prosa 2*), pp. 202-212.

Id., *Dorische Welt. Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht*, in Id., *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, a cura di G. Schuster (voll. I-V) - H. Hof (voll. VI-VII/2), Stuttgart, Klett-Cotta, 1989, vol. IV (*Prosa 2*), pp. 124-153.

Id., *Epoca che viene, epoca della forma*, in «Diorama filosofico», 2 maggio 1934, pp. 63-66.

Id., *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Milano, Adelphi, 1992.

Bontempelli P., *La cultura tedesca dopo il 1945: quale bene simbolico?*, in I. Fantappiè - M. Sisto (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2013, pp. 273-287.

Brecht B., *Diario di lavoro. Volume primo 1938-1942*, Einaudi, Torino, 1976.

Cassata F., *A destra del fascismo. Profilo politico di Julius Evola*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

Cioli M., *Il fascismo e la "sua" arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2011.

Chiantera-Stutte P., *Julius Evola dal dadaismo alla rivoluzione conservatrice (1919-1940)*, Roma, Aracne, 2001.

Crescenzi L., *Vor der Katastrophe. «Züchtung» und «dorische Welt» bei Gottfried Benn*, in *Linke und rechte Kulturkritik. Interdiskursivität als Krisenbewußtsein*, a cura di G. Merlio e G. Raulet, Peter Lang, Frankfurt a. M. - New York, 2005, p. 223-234.

de Turrís G., *La corrispondenza tra Julius Evola e Gottfried Benn*, «Percorsi», 2 (1998), 6, pp. 33-40.

Evola J., *Imperialismo pagano nelle edizioni italiana e tedesca*, Roma, Ed. Mediterranee, 2004.

Id., *Rivolta contro il mondo moderno*, Roma, Ed. Mediterranee, 1998.

Fischer B., «Stil» und «Züchtung» – Gottfried Benns Kunsttheorie und das Jahr 1933, in «IASL», 12 (1987), pp.191-212.

Germinario F., *Razza del sangue, razza dello spirito. Julius Evola, l'antisemitismo e il nazionalsocialismo (1930-1943)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

Hanna Ch. M. - Reents F. (a cura di), *Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2016.

Hansen H. T. [H.T. Hakl], *Julius Evola und die deutsche konservative Revolution*, in «Criticón», 158 (1998), pp. 16-32.

Hakl H. T., *Die Adler Odins fliegen den Adlern der römischen Legion entgegen: Gottfried Benn und Julius Evola*, in «Benn Jahrbuch», 1, 2003, pp. 100–131.

Isnenghi M., *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Torino, Einaudi, 1979.

Jesi F., *Cultura di destra*, Milano, Garzanti, 1979.

Lamping D., *Benn, Marinetti, Auden – Eine Konstellation der Moderne*, in F. Reents (a cura di), *Gottfried Benns Modernität*, Göttingen, Wallstein, 2007, pp. 38-54.

Lebovic N., *The Philosophy of Life and Death. Ludwig Klages and the Rise of a Nazi Biopolitics*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

Masini F., *L'espressionismo: una rivoluzione «per l'elementare»*, in Id., *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento*, Roma, Ed. Riuniti, 1981, pp. 65-76.

Id., *Il nichilismo «estatico» di Gottfried Benn*, in Id., *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del novecento*, Roma, Ed. Riuniti, 1981, pp. 77-98.

Mohler A., *Die konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch* [1950], Graz-Stuttgart, Leopold Stocker Verlag, 2005⁶.

Id., *Der faschistische Stil*, in Id., *Von rechts gesehen*, Stuttgart, Seewald, 1974, pp. 179-221.

Pontiggia E., *Modernità e classicità. Il ritorno all'ordine in Europa*,

dal primo dopoguerra agli anni trenta, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

Raddatz F. J., *Gottfried Benn. Leben – niederer Wahn. Eine Biographie*, Berlin, Propyläen, 2001.

Schiaffini I., *Arte contemporanea: Metafisica, Dada, Surrealismo*, Roma, Carocci, 2011.

Schröder J., *Gottfried Benn. Poesie und Sozialisation*, Stuttgart, Kohlhammer, 1978.

Scuderi V., *Il palinsesto invisibile. La poesia di Gottfried Benn in Italia*, Roma-Acireale, Bonanno, 2006.

Taguieff P.-A., *Julius Evola penseur de la décadence. Une "Métaphysique de l'histoire" dans la perspective traditionnelle et l'hypercritique de la modernité*, in «Politica hermetica», 1 (1987), pp. 11-48.

Valtolina A., *Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn*, Macerata, Quodlibet, 2016.

Zenobi L., «Herr Doktor, ich höre, Sie besteigen auch den Pegasus?» *Gottfried Benns frühe Essays*, in M. M. Brambilla - M. Pirro (a cura di), *Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900-1920)*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2010, pp. 367-388.

Note

¹ Cfr. *Antologia della lirica tedesca contemporanea*, a cura di E. Gianturco, Torino, Gobetti, 1925, pp. 115-116. Sul tema della ricezione italiana di Benn, cfr. V. Scuderi, *Il palinsesto invisibile. La poesia di Gottfried Benn in Italia*, Roma - Acireale, Bonanno, 2006, pp. 14 sgg.

² Cfr. in questo volume il contributo di Stefania De Lucia.

³ L'argomento è ovviamente storiograficamente vastissimo, e insensato sarebbe cercare qui di renderne rapidamente conto. Limitandosi a un approccio interpretativo circa i rapporti tra le arti e i due regimi, cfr. le utili riflessioni e sondaggi analitici di M. Cioli, *Il fascismo e la "sua" arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2011. Utili spunti sulla germanistica italiana sotto il fascismo, in particolare a partire dai primi anni Trenta, in P. Bontempelli, *La cultura tedesca dopo il 1945: quale bene simbolico?*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer*, a cura di I. Fantappiè - M. Sisto, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2013, pp. 280-283.

⁴ F. Masini, *L'espressionismo: una rivoluzione «per l'elementare»*, in Id., *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del novecento*, Roma, Ed. Riuniti, 1981, p. 67.

⁵ Ivi.

⁶ Cfr. E. Pontiggia, *Modernità e classicità. Il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano, Bruno Mondadori, 2008; Ilaria Schiaffini, *Arte contemporanea: Metafisica, Dada, Surrealismo*, Roma, Carocci, 2011. Certamente, tale periodizzazione è frutto di una mera suggestione iconografica e iconologica, e come tale va considerata: del 1925 è per esempio anche il quadro di

Oskar Schlemmer *Fünf Figuren im Raum. Römisches*, citato, riprodotto e finemente interpretato da A. Valtolina nel suo *Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 84 sg.; al di là cioè delle teorie interpretative storico-artistiche, interne ed esterne al quadro stesso, vale qui solo l'evocazione di una *Stimmung*, che anche in questo quadro di Schlemmer si rifà esplicitamente alla supposta tradizione italiana, anzi romana, ovvero classico-metafisica.

⁷ Fritz J. Raddatz, *Gottfried Benn. Leben – niederer Wahn. Eine Biographie*, Berlin, Propyläen, 2001.

⁸ Su questo episodio, e più in generale sull'ostilità del regime nazista nei confronti del futurismo – anche nelle sue manifestazioni più tarde e politicamente “sincronizzate” –, cfr. Cioli, *Il fascismo e la “sua” arte*, cit., pp. 118 sgg.

⁹ Raddatz, *Gottfried Benn*, cit., p. 133: «Gottfried Benn era fascista, non nazista. Fin dall'inizio il suo pensiero si era indirizzato a una esistenza elevata, il suo concetto di arte era quello della lotta e la sua immagine dell'uomo quella del maschio eroico *vis-à-vis* con la donna che semplicemente gli si concede» (là dove non diversamente indicato, le traduzioni in nota sono dell'Autore).

¹⁰ A. Mohler, *Die konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch* [1950], Graz-Stuttgart, Leopold Stocker Verlag, 2005⁶.

¹¹ Id., *Der faschistische Stil*, in Id., *Von rechts gesehen*, Stuttgart, Seewald, 1974, p. 182: «la decisione per un gesto, per un ritmo, in breve per uno stile».

¹² G. Benn, *Rede auf Marinetti*, in Id. *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, a cura di G. Schuster (voll. I-V) - H. Hof (voll. VI-VII/2), qui vol. IV (*Prosa 2*), Stuttgart, Klett-Cotta, 1989, p. 118: «Lei e la tendenza artistica che ha creato avete gettato dietro le spalle la stupida psicologia del naturalismo, infranto il massiccio del romanzo borghese ormai diventato marcio e indurito, tornando con le strofe rapide e sfavillanti dei Suoi inni alla legge fondamentale dell'arte: creazione e stile».

¹³ Cfr. Dieter Lamping, *Benn, Marinetti, Auden – Eine Konstellation der Moderne*, in F. Reents (a cura di), *Gottfried Benns Modernität*, Göttingen, Wallstein, 2007, pp. 38-54.

¹⁴ Mohler, *Der faschistische Stil*, cit., p. 83: «stile freddo, rapido, sfavillante, maestoso».

¹⁵ «I produttori e i diffusori di senso: l'elemento militante e l'elemento burocratico. Un progetto politico che aspiri a porsi come totalizzante e non come semplice gestione del potere, non potrebbe invero pensarsi se privo di un consistente corpo di addetti all'elaborazione e alla diffusione sociale dei simboli e delle motivazioni ideologiche che legittimano il potere, inserendolo nella prospettiva, aperta su un lusinghiero futuro, su un processo storico in cammino». M. Isnenghi, *Intellettuale militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Torino, Einaudi, 1979, p. 24.

¹⁶ Benn, *Rede auf Marinetti*, cit., p. 119: «Forma –; nel suo nome si

combatte tutto quello che vede intorno a Lei nella nuova Germania; Forma e selezione: entrambi simboli del nuovo *Reich*; disciplina e stile nello Stato e nell'arte: il fondamento dell'immagine del mondo imperativa, che vedo arrivare».

¹⁷ Cfr. *ibid.*, p. 119 sg.

¹⁸ Valtolina, *Il sogno della forma*, cit., p. 189 (il riferimento in verità va qui a *Züchtung*, che è anche il titolo di un altro lavoro di Benn, del giugno 1933, forse il più "nazista" della sua produzione di questi anni, certamente «una delle prose più abiette», come dice l'autrice).

¹⁹ Sul rapporto Benn-Evola, cfr. H. T. Hakl, *Die Adler Odins fliegen den Adlern der römischen Legion entgegen: Gottfried Benn und Julius Evola*, in «Benn Jahrbuch», 1, 2003, pp. 100-131; J. Schröder, *Gottfried Benn. Poesie und Sozialisation*, Stuttgart, Kohlhammer, 1978, pp. 164-170; M. Krause, *Julius Evola*, in *Benn-Handbuch. Leben – Werke – Wirkung*, a cura di Ch. M. Hanna - F. Reents, Stuttgart, Metzler, 2016, p. 46; A. Valtolina, *Rezeption in Italien*, ivi, pp. 400-402; Ead., *Il sogno della forma*, cit., pp. 185 sgg.

²⁰ Cfr. Benn, *Expressionismus*, in Id., *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, vol. IV (*Prosa 2*), cit., pp. 76-90, in part. pp. 89-90 (trad. it. *Espressionismo*, in G. Benn, *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Milano, Adelphi, 1992, in part. pp. 160 sgg.). Cfr. anche le considerazioni del curatore Luciano Zagari circa la genesi di questo saggio, *ibid.*, pp. 371-372.

²¹ *Ibid.*, pp. 82-84 e p. 88 («lampante volontà di stile», «ultima grande sollevazione artistica dell'Europa», «quando le epoche si chiudono, quando i popoli sono morti, e i re riposano nella cripta, e nell'atrio sonnecchia per sempre la servitù, quando gli imperi giacciono compiuti e fra i mari eterni i ruderi si disgregano, allora tutto sembra in ordine», *ibid.*, pp. 159-160).

²² *Ibid.*, p. 89 («un uomo di tipo nuovo, già chiaramente riconoscibile. Per me non c'è dubbio che dal punto di vista politico esso vada nella direzione di quella sintesi ghibellina di cui Evola dice che le aquile di Odino volano incontro alle aquile della legione romana. [...] In termini mitologici ciò significa: ritorno degli Asi, terra bianca da Thule ad Avalon, e al di sopra simboli imperiali: fiaccole ed asce, e la selezione delle razze superiori, delle élite solari, per un mondo metà magico e metà dorico», *ibid.*, p. 161).

²³ J. Evola, *Imperialismo pagano nelle edizioni italiana e tedesca*, Roma, Ed. Mediterranee, 2004, p. 281. Il volume presenta la quarta edizione della versione italiana e la seconda di quella tedesca, corredata di apparati critico-bibliografici. Qui si citerà esclusivamente dalla ritraduzione italiana dell'edizione tedesca.

²⁴ Benn, *Expressionismus*, cit., p. 90 (trad. it. cit., p. 162: «Tutto è sterminato, ideologico, e ciascuno può svignarsela. Ma qui un gruppo martella l'assoluto – votandosi a esso, ma superandolo spiritualmente – fino a dargli dure forme astratte: immagine, verso, note di flauto»).

²⁵ Evola, *Imperialismo pagano*, cit., p. 281.

²⁶ Cfr. G. de Turrís, *Nota del curatore*, in J. Evola, *Rivolta contro il mondo moderno*, Roma, Ed. Mediterranee, 1998, pp. 7-16. Un regesto attualizzato dei rapporti tra Benn e Evola, che tiene conto anche delle lettere inviate dal secondo al primo, viene offerto sempre da de Turrís nel suo *La corrispondenza tra Julius Evola e Gottfried Benn*, «Percorsi», 2 (1998) 6 (introduzione alle tre lettere conservate di Evola a Benn, presentate in versione italiana sempre in quel numero).

²⁷ Cfr. le annotazioni dei curatori a G. Benn, *Sein und Werden. Zu Evolas Buch «Erhebung wider die moderne Welt»*, in Id., *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, vol. IV (Prosa 2), cit., pp. 598-603.

²⁸ G. Benn, *Epoca che viene, epoca della forma*, in «Diorama filosofico», 2 maggio 1934 («Diorama Filosofico» era l'inserto culturale di «Regime fascista»), pp. 63-66. Su Evola e i suoi rapporti con il mondo tedesco in questo periodo cfr. G. Monastra, *La recezione internazionale di Rivolta*, in J. Evola, *Rivolta contro il mondo moderno*, cit., in part. pp. 428 sgg.; H.T. Hansen [H.T. Hakl], *Julius Evola und die deutsche konservative Revolution*, in «Criticón», 158 (1998), pp. 28-29; Valtolina, *Il sogno della forma*, cit., pp. 185 sgg. Su Evola la ricerca italiana ha compiuto grandi passi, emancipando in sostanza l'analisi dalla secca antitesi in cui le circostanze politico-ideologiche degli anni Sessanta e Settanta l'avevano immobilizzata, o secco rifiuto o fideistica adesione. In un testo ricco di spunti, di idee e di raffinate analisi – ma non privo di numerosi errori fattuali e di semplificazioni – come quello di Furio Jesi, che nel 1979 raccolse in volume alcuni articoli usciti su riviste negli anni precedenti (*Cultura di destra*, Milano, Garzanti, 1979), l'autore sosteneva: «Julius Evola è un personaggio con cui ancora nessuno ha fatto bene i conti. Non basta, infatti, dichiararlo un razzista così sporco che ripugna toccarlo con le dita (il che è vero) e così insulso che non vale la pena di dedicargli alcuna attenzione (il che non è vero)» (*ibid.*, p. 91). La ricerca ha preso sul serio questa affermazione, producendo in questi ultimi anni una serie di studi molto accurati e non compiacenti, cfr. F. Germinario, *Razza del sangue, razza dello spirito. Julius Evola, l'antisemitismo e il nazionalsocialismo (1930-1943)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001; F. Cassata, *A destra del fascismo. Profilo politico di Julius Evola*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; P. - A. Taguieff, *Julius Evola penseur de la décadence. Une «Métaphysique de l'histoire» dans la perspective traditionnelle et l'hyper-critique de la modernité*, in «Politica hermetica», 1 (1987), pp. 11-48; P. Chiantera-Stutte, *Julius Evola dal dadaismo alla rivoluzione conservatrice (1919-1940)*, Roma, Aracne, 2001 (che affronta anche il nodo della formazione estetica di Evola legata a Dada – aspetto molto interessante, ma che qui non può che restare sullo sfondo).

²⁹ Cfr. le lettere di Evola a Benn del 20 luglio e del 9 agosto 1934 (conservate nel DLA di Marbach).

³⁰ J. Evola, *Erhebung wider die moderne Welt*, Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1935.

³¹ Valtolina, *Il sogno della forma*, cit., p. 187.

³² Di «ontologia statica della forma nella poesia di Benn» come

«ipostasi mitologizzante diretta a compensare in un'ideale sicurezza lo smarrimento della ragione sul concreto terreno storico-sociale» parla F. Masini nel suo *Il nichilismo «estatico» di Gottfried Benn*, in Id., *Gli schiavi di Efesto*, cit., p. 86.

³³ G. Benn, *Essere e divenire*, in J. Evola, *Rivolta contro il mondo moderno*, cit., p. 440 (la traduzione è dello stesso Evola). Si noti il vezzo evoliano di utilizzare il termine «image», qui per *Vorstellung*.

³⁴ Ivi.

³⁵ Ivi.

³⁶ Un accurato regesto delle posizioni del Benn di questo periodo lo offre B. Fischer, «*Stil*» und «*Züchtung*» – *Gottfried Benns Kunsttheorie und das Jahr 1933*, in «IASL», 12 (1987), pp. 191-212. Cfr. anche L. Crescenzi, *Vor der Katastrophe. «Züchtung» und «dorische Welt» bei Gottfried Benn*, in *Linke und rechte Kulturkritik. Interdiskursivität als Krisenbewußtsein*, a cura di G. Merlio - G. Raulet, Peter Lang, Frankfurt a. M. - New York 2005, p. 223-234.

³⁷ S. Barbera - C. Grottanelli, *Ammiratori di Evola*, in «Belfagor», LVII (2002), V, pp. 555-565 (cfr. in part. pp. 556-559). Il saggio è polemico e ben informato – conformemente allo stile scientifico dei suoi due autori – anche se indulge, per la sezione dedicata a Benn, in alcune frettolose semplificazioni.

³⁸ Su questo ha scritto pagine molto stimolanti N. Lebovic, *The Philosophy of Life and Death. Ludwig Klages and the Rise of a Nazi Biopolitics*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

³⁹ «Die konsequente Wahl der Geistes- bzw. Gewissensvivisektion als kulturkritische Methode einer physiologischen Untersuchung des westlichen Geistes mündet in eine Überholung des Nihilismus in Richtung einer Lebensphilosophie, deren Zentrum der Übermensch und sein vitalistischer Wille zur Macht sind» (L. Zenobi, «*Herr Doktor, ich höre, Sie besteigen auch den Pegasus?*» *Gottfried Benns frühe Essays*, in *Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900-1920)*, a cura di M. M. Brambilla - M. Pirro, Amsterdam - New York, Rodopi, 2010, pp. 387-388).

⁴⁰ G. Benn, *Expressionismus*, cit., p. 90 (trad. it. cit., p. 161: «Non arte, rituale sarà intorno alle fiaccole, intorno ai fuochi»).

⁴¹ Benn, *Sein und Werden*, cit., p. 209 (trad. it. cit., p. 442: «Oggi non ci resta che l'elitismo, l'Ordine, il silenzio – ecco quel che ci insegna questo libro esclusivista e aristocratico»).

⁴² *Ibid.*, pp. 210-21, il corsivo è nostro, NdA (trad. it. cit., p. 443): «Nel fascismo e nel nazionalsocialismo in quanto facciano valere il loro assioma su un piano religiosamente razziale Evola ha visto la possibilità di una nuova connessione dei popoli col mondo della Tradizione, inizio per la produzione di una Storia autentica, per una nuova legittimazione delle relazioni fra spirito e potenza».

⁴³ «La lavatura linguistica che sto portando avanti con gli Epigrammi finlandesi naturalmente mi fa riflettere sullo sviluppo della lirica. Che decadenza! Subito dopo Goethe si sfascia la bella unità piena di con-

traddizioni e Heine prende la linea tutta profana, Hölderlin quella tutta pontificale. Nella prima la lingua non fa che corrompersi successivamente sempre di più perché, per ottenere la naturalezza, è necessario ricorrere a piccole violazioni della forma. [...] Con George la linea pontificale, sotto la maschera del disprezzo per la politica, diventa apertamente controrivoluzionaria, vale a dire non si limita a essere essa stessa reazionaria, ma opera attivamente a favore della controrivoluzione. George è privo della dimensione sensibile e la sostituisce con una raffinata arte culinaria. [...] Nel caso di George si ha un soggettivismo portato agli estremi che vorrebbe presentarsi come oggettivo per il fatto che si presenta in maniera formalmente classicistica. [...] Tutti e due [George e Karl Kraus, NdA] sono in contrasto con la borghesia (G[eorge] è clericofeudale, per lui l'elemento pagano' naturalmente è religione; K[raus] è critico in maniera 'radicale', ma è un puro idealista, un liberale), cosicché comunque nel caso di entrambe le linee risulta chiaro che per reggere una linea culturale è indispensabile abbandonare gli interessi borghesi. La scuola creata da George potrà quindi produrre qualche frutto soltanto nel caso che si limiti alle traduzioni. In tal modo si procurerà infatti ciò che non è in grado di procurarsi in altro modo», B. Brecht, *Diario di lavoro. Volume primo 1938-1942*, Einaudi, Torino 1976, p. 153 sg., annotazione. del 22 agosto 1940.

⁴⁴ Il riferimento va a uno dei primi saggi critici in lingua italiana dedicati a Benn: M. Pensa, *Un sacerdote dell'assoluto: G. Benn*, Bologna, Zanichelli, 1960. Su Pensa, si veda il saggio di M. Pirro in questo volume.

⁴⁵ Valtolina, *Il sogno della forma*, cit., p. 191.

⁴⁶ Che in *Imperialismo pagano* parla di una «Grecia dorico-nordica», o di «idea dorico-olimpica della superiorità degli 'Dei' su tutto ciò che è divenire», o della «risorta semplicità dorica» (Evola, *Imperialismo pagano*, cit., rispettivamente p. 196, p. 226, p. 263). Stesso fruttuoso e concettualmente simile sondaggio sarebbe possibile per *Rivolta*.

⁴⁷ Cfr. le accurate *Anmerkungen* al saggio, in Benn, *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, cit., vol. IV (*Prosa 2*), pp. 562-579.

⁴⁸ L. Zagari, *Mondo dorico*, in Benn, *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 376.

⁴⁹ Quando cioè – per fare un esempio – Evola presenta al pubblico italiano di «Regime fascista» pagine scelte del discorso benniano per Stefan George, procede a semplificazioni e soppressioni di passi senza darne conto al lettore. Si confronti il seguente identico passo, prima nella traduzione di Zagari: «l'uomo occidentale della nostra epoca sconfigge il demoniaco con la forma, il suo demonismo è la forma, la sua magia è l'elemento tecnico-costruttivo, la sua cosmogonia glaciale recita: la creazione è l'anelito alla forma, l'uomo è il grido che chiede espressione, lo Stato è il primo passo in questa direzione, l'arte il secondo, altri non ne conosciamo» (G. Benn, *Discorso per Stefan George*, in *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 172) e poi in quella di Evola: «L'uomo occidentale dell'epoca nostra vince il "demonico" attraverso la forma, la sua magia è la costruzione tecnica, la sua teoria dell'origine dei mondi è: creare

significa tendere verso la forma, l'uomo è il grido che cerca espressione, lo Stato è il primo passo di questo processo, il secondo è l'arte, gli altri passi ancora non li conosciamo» (Benn, *Epoca che viene, epoca della «forma»*, cit., p. 66). Su Evola traduttore (nello specifico di Bachofen) ha scritto parole conclusive F. Jesi sempre in *Cultura di destra*, cit., p. 95.

VERSO LA TERRA LONTANA. LATITUDINI ITALIANE NEL
VERBO LIRICO DI GOTTFRIED BENN

Amelia Valtolina

Una sorpresa, per chiunque conosca il dettato lirico di Gottfried Benn, scoprire che, nelle lettere di gioventù finora inedite, questo strenuo avversatore di qual sia umano impulso motorio avesse a suo tempo coltivato un irrefrenabile desiderio di viaggio: «Im Oktober geht es zu Schiffe. Ägypten liegt mir sehr am Herzen. Indien dämmert auf», scrive il poeta nell'agosto del 1912 all'amico Leonhard Koenigsmann, confessando «der unheimliche Drang nach Reisen und anderen Erdteilen»¹. Tale desiderio sarebbe giunto a realizzarsi un paio d'anni più tardi, allorché egli si imbarcò quale medico di bordo su un piroscafo della HAPAG diretto a New York, e tuttavia né questo aneddoto biografico, al quale, d'altro canto, il ricordo ritorna nelle pagine del *Roman des Phänotyp (Romanzo del fenotipo)* sotto il segno di un'estetica della staticità («nur diese Korbstühle, Besitzer unbekannt, Aktiengesellschaft oder wie schon der Begriff sagt: Société anonyme – auf der lagen unsere Glieder»²), né la confessione sopra citata, giungono a scalfire l'evidenza di una poesia che, quando si disponga al movimento, sempre e soltanto muove verso la visione. Non deve dunque stupire, se nei versi di *Hier ist kein Trost (Qui non v'è consolazione)*, composti un anno dopo la lettera a Koenigsmann, perfino l'anelito di viaggio confidato all'amico sarebbe divenuto, con lieve variazione lessicale («Du, ich lebe immer am Strand / und unter dem Blütenfall des Meeres, / Ägypten liegt vor meinem Herzen. Asien dämmert auf»)³, il prologo di un estatico divagare nel mito fino all'Ilisso del *Fedro* platonico, fino all'Eden e al Nulla.

Di tali viaggi vivono le poesie degli anni espressionisti di Benn. Nel solco di siffatte, tumultuose peripezie, essi realizzano la propria vocazione cata-strofica, così attingendo quelle latitudini meridionali, mitiche, quei «complessi liguri», che tanta importanza hanno avuto, sino alla fine, nella costruzione del verbo benniano. Va pertanto da sé che, a partire dal volume di Edgar Lohner, *Passion und Intellekt. Die Lyrik Gottfried Benns (Passione e intelletto. La lirica di Gottfried Benn, 1961)*, con il

suo capitolo dedicato alle geografie del Sud nei versi del poeta, nonché dallo studio di Friedrich Wodtke, *Die Antike im Werk Gottfried Benns (Il mondo antico nell'opera di Gottfried Benn, 1963)*, intessuto di riflessioni sul principio dionisiaco donde sorgono simili orizzonti orfici, il confronto con questa peculiare *poiesis* della visione abbia a lungo sollecitato il dibattito critico. Al cospetto di così cospicua messe bibliografica, viene oggi da chiedersi che cosa mai rimanga da aggiungere a proposito di quel «Problem des *südlichen Worts*»⁴ grazie al quale il poeta formulò la cognizione lirica del proprio *ductus* e della corrispondente sfida ai costrutti della coscienza («gegen die ich mich wehre, mit der südlichen Zermalmung, und sie, die ich abzuleiten trachte in ligurische Komplexe bis zur Überhöhung oder bis zum Verlöschen im Außersich des Rausches oder des Vergehens»)⁵. Che in questo orizzontale, estatico viaggio del verso fino al collasso della sintassi nell'apparizione delle macerie del Sud si inveri il moto proprio di una forma poetica sempre in vicissitudine; che tali vicissitudini dell'eloquio lirico, educate com'esse sono sul canto ditirambico di Nietzsche e sulla scrittura italiana di Heinrich Mann, rappresentino un'offensiva dionisiaca all'informe Nilfheim germanico, evocato per esempio nei versi di *Mediterran (Mediterranea)*⁶, con il suo corteggio di *hybris* faustiana, ambizioni hegeliane, storicismo e passioni per la totalità; che a una simile offensiva dionisiaca si accompagni quel ritorno verso gli stadi primordiali della coscienza inteso quale rivolta nichilistica contro la catastrofe del positivismo ottocentesco e delle sue conseguenze; che la «parola del Sud», a cui tale rivolta compete, accolga in sé una congerie di frammenti geografici, in virtù dei quali il meridione mediterraneo e greco-antico vi convive con Arles, l'Avana, Zanzibar, l'Africa, l'Asia ovvero con quelle libere sequenze di sostantivi reclutati dal poeta grazie a letture fra loro disparatissime; che i «complessi liguri», nella prosa e nei versi fino agli anni Venti, configurino una geografia di mari, di spiagge, di flutti, di porti, di sogni, di femminili profondità, disfacendo la visione nella fluidità di verbi lièi quali «strömen» (scorrere), «fließen» (fluire), «rinnen» (colare) – tutto ciò costituisce da tempo sapere acquisito nell'ambito della *Benn-Forschung*⁷. È vero, a tali acquisizioni si sono aggiunte, in anni recenti, più circostanziate letture, grazie alle quali la parabola meridionale del verbo benniano si è rivelata

coincidere con il processo medesimo di generazione dell'immagine lirica – Eckart Oehlenschläger parla, a questo proposito, di un «Vorgang der Einbildung im strengen Wortsinn»⁸ –, sicché le geografie del Sud fin qui considerate una prerogativa della stagione espressionista e più propriamente dionisiaca di questa poesia, hanno così dimostrato il proprio perdurare, ancorché trasformate, nella scrittura della cosiddetta «Phase II»⁹. Neppure il poeta, comunque, fece di tutto ciò mistero: tanto l'apologia della parola del Sud nella conferenza del 1951 all'Università di Marburgo, ripresa dal saggio *Epilog und lyrisches Ich (Epilogo e io lirico)* del 1923,

Nicht umsonst sage ich Blau. Es ist das Südwort schlechthin, der Exponent des «ligurischen Komplexes», von enormen «Wallungswert», das Hauptmittel zur «Zusammenhangsdurchstoßung», nach der die Selbstentzündung beginnt, das «tödliche Fanal», auf das sie zuströmen die fern- Reiche, um sich einzufügen in die Ordnung jener «fahlen Hyperämie». Phäaken, Megalithen, lernäische Gebiete – allerdings Namen, allerdings zum Teil von mir sogar gebildet, aber wenn sie sich nahen, werden sie mehr. [...] Botanisches und Geographisches, Völker und Länder, alle die historisch und systematisch so verlorenen Welten hier ihre Blüte, hier ihr Traum¹⁰,

quanto l'ennesima glossa sulla potenza espressiva della parola lirica in un breve scritto del 1944, donde riaffiora il ricordo di una prosa del 1919, *Der Garten von Arles (Il giardino di Arles)*, dissestata e franta dal sorgere di visioni del Sud («Gauguin schreibt an einer Stelle über van Gogh: 'in Arles wurde alles – Quais, Brücken und Schiffe, der ganze Süden – Holland für ihn'. In diesem Sinne wird für den Lyriker alles, was geschieht, Holland, nämlich: Wort; Wortwurzel; Wortfolge; Verbindung von Worte»)¹¹, nonché il discorrere delle voci protagoniste, nel dialogo *Drei alte Männer (Tre vecchi)* del 1947, circa il declino dell'immaginario mediterraneo («man sehnt sich nach Häfen, die nach Kopro riechen. Weichlich diese Bucht von Sorrent, Kulissenzauber für ästhetisches Halbblut! [...] Mignons Süden, der Süden Goethes und Byrons liegt heute in Tahiti und Fakavara»)¹², sono lì a dimostrare la sopravvivenza del «complesso del Sud» fin nella sua più tarda, esplicita riflessione poetologica. Come non riconoscere, inoltre, che se da una parte, come è stato scritto, le regressioni thalassali del dottor Rönne

nella luce meridiana del Sud si temperano, a partire dalla prosa di *Urgesicht* (*Visione primigenia*) del 1929, in una sintassi chiaramente alla ricerca di più solido sostegno e quindi sempre meno incline alle incandescenze del «Südwort»¹³, d'altra parte tutta la semantica meridionale fin qui ubiqua al verbo lirico e narrativo trapassa in quel ragionare sulla latinità e i suoi valori plastici nella scrittura degli anni Trenta, impegnata a scoprire nel Sud un'altra, addirittura politica alternativa allo sfacelo del Nord?¹⁴ E come tacere che, al di là del fallimento dell'utopia "dorica" dinanzi alla barbarie delle camicie brune, quell'immaginario del Sud sarebbe pur rimasto una sorta di riflesso condizionato, quasi una massima d'inconfutabile verità nel verbo del poeta, il quale ancora in una annotazione del 1946 ritornava a contrapporre mondo mediterraneo e mondo nordico («– das Verhältnis von Form und Gesinnung ist das Verhältnis vom Mittelmeer zu Lübeckischen Bucht –»)¹⁵ e in una lettera a Friedrich W. Oelze del 7 gennaio 1948, così riassumeva il proprio giudizio su un recente libro di Ernst Jünger: «die Klarheit und Schärfe des durchbrechenden Genies mangelt ihm völlig, jede Latinität: – kurz: Timmendorfer Strand contra Portofino?»¹⁶

Al cospetto di questa imprescindibile presenza del Sud nell'immaginario poetico benniano, si direbbe pertanto opportuno, anziché confinare le cata-strofi liguri e tirreniche entro l'esperienza più ditirambica del verso e della prosa, seguire le loro metamorfosi fino ai postludi della lirica tarda e all'apodittica formula di *Drei alte Männer* («Wer Strophen liebt, der liebt auch Kata-strophen; wer für Statuen ist, muß auch für Trümmer sein»)¹⁷, essendo evidente che, qual sia l'opera, qual ne sia il contesto, l'orizzonte latino e meridionale rimane una latitudine decisiva per questa poetologia dalle premesse così radicalmente anti-germaniche e anti-faustiane. A chi però obietasse che tanta passione per il Sud non potrebbe anzi essere più germanica e conforme al canone della *Italiendichtung*, si avrà tuttavia da replicare che nessun poeta, neppure Goethe, poté fare del Sud quell'inesausta fonte di visioni che esso costituisce per l'intelligenza lirica di Benn. Tutto ciò, beninteso, senza neppure aver bisogno di una qual sia *italienische Reise*. Fedele alla propria «metafisica statica», convinto della vanità di qual sia viaggio («Ach, vergeblich das Fahren! / Spät erst erfahren Sie sich: / bleiben und stille bewahren, / das sich umgrenzende Ich»)¹⁸, il

poeta nulla conobbe di quei mari e quei litorali invocati nella dissipazione dell'io lirico e, a parte il breve soggiorno a Merano tra la fine di marzo e l'aprile del 1952 e la "lettera in versi" ovvero il poema *März. Brief nach Meran* (*Marzo. Lettera a Merano*), composto forse, e significativamente, prima della partenza¹⁹, egli si compiacque semmai di vedere Oelze viaggiare in Italia²⁰. Perché non già dai viaggi, bensì dalle pagine di Nietzsche gli muoveva incontro il suo Sud.

Si deve a siffatta discendenza nietzscheana se, fra le schegge geografiche chiamate a comporre la deriva meridionale del verso, è ai «complessi liguri» e alle loro successive metamorfosi ovvero alle evocazioni di quelle latitudini donde nacque il verbo di *Zarathustra*, che spetta il primato dell'accensione lirica, vuoi anche per via della loro memoria provenzale, scaturigine della parola poetica («Helligkeit, Wurf, Gaya – diese seine ligurische Begriffe, –» avrebbe ricordato Benn ancora nel 1951, «rings nur Welle und Spiel, und zum Schluß: du hättest singen sollen, o meine Seele – alle diese seine Ausrufe aus Nizza und Portofino»)²¹. Non si ha da dimenticare questo antico sigillo trobadorico insensibilmente impresso nel paesaggio ligure e tirrenico del verso benniano, giacché ogniqualvolta le poesie della stagione espressionista dirompono nell'estasi liquida e luminosa, ciò che appare non altro è se non lirica: immagine lirica. Così nelle visioni di *Englisches Café* (*Caffè inglese*), e così pure nel dissesto della prosa in frammenti di poesia, ora nelle pagine di *Der Geburtstag* (*Il compleanno*), ora nell'"accadere" vangoghiano di agave e oliva in *Der Garten von Arles* (*Il giardino di Arles*)²². A sottolineare la natura eminentemente lirica di tali incursioni nell'immaginario del Sud è, d'altronde, il loro stesso carattere composito; costruite con elementi eterogenei, per cui cenere anemoni rose si mescolano qui a liguri orizzonti, là a templi in rovina, tali visioni hanno sicuramente imparato da Nietzsche a propiziare le proprie epifanie congiungendo in un'immagine dettagli ritagliati da tanti diversi meridiani²³, ma ciò che si disvela in questo mostrarsi così remote rispetto a qual sia verosimiglianza geografica, così radicalmente "lontane", è innanzi tutto il loro figurare ciò che per Benn costituisce il destino della parola lirica: una parola sorta nell'istante e destinata a svanire nella catastrofe del senso ovvero, nei versi degli anni più maturi, nella notte del silenzio.

Per seguire questa peripezia del verso converrà pertanto prescindere da quella sorta di canone di riferimenti testuali che, nel solco di quanto il poeta scrisse a Dieter Wellershoff a proposito del potere di «redenzione» attribuito alla parola del Sud²⁴, ha finora guidato la *Benn-Forschung*; tralasciando dunque di soffermarsi sulla prosa di *Nocturno (Notturmo)* ovvero le novelle di *Gehirne (Cervelli)* e i più noti versi e i testi teatrali degli anni espressionisti fino al saggio *Das moderne Ich (L'io moderno)*, e tacendo pure le tarde liriche "italiane" dedicate a Nietzsche ovvero *Turin (Torino) e Turin II (Torino II)*, appartenenti a un'altra costellazione di pensiero, si vorrà qui invece volgere lo sguardo ad alcune poesie finora trascurate dal confronto critico con l'orizzonte mediterraneo del paesaggio lirico benniano: per esempio ai versi, già citati in precedenza, di *Hier ist kein Trost (Qui non v'è consolazione)*. Concepito nel 1913 come replica a Else Lasker-Schüler, il breve poema, vuoi per il tono argomentativo, vuoi per il carattere occasionale, non conosce il ritmo ditirambico donde di solito si innalzano le visioni del Sud nella scrittura di questi anni, e giunge pertanto a descriverne, non già a realizzarne poeticamente, il sorgere: attraverso una allusiva sovrapposizione fra dettagli geografici e sineddochi del femminile, i versi avanzano alla volta delle «isole tirreniche» ovvero del litorale poetico dal quale si leva l'immagine lirica: «Dämmert ein Tal mit weißen Pappeln, / ein Ilyssos mit Wiesenufern / Eden und Adam und eine Erde / aus Nihilismus und Musik»²⁵. Ed è proprio tale immagine lirica, dissolta infine nella musica del nichilismo, a rivelare ciò che, di questo *ductus* mediterraneo, è il destino proprio: l'approdo al Nulla. Così, sempre, si spegne la visione. Ora liquefacendosi in un «*potamoi, potamoi*», ora rovinando in caduta precipite o morendo «la morte d'asfodeli», ora scomparendo nella luce meridiana o nei raggi di un sole al tramonto²⁶, essa ogni volta afferma la propria sostanza effimera. Né si dica, a questo proposito, rifacendosi alle parole del poeta sopra citate²⁷, che simile disparire non altro rappresenti se non la catastrofe medesima dell'io lirico: per vero che tutto ciò sia, non si potrà tuttavia tacere come, al di là di ogni esplicita poetologia, il verso mediterraneo di Benn riveli, della sua parola, la vocazione occidua che, dagli anni espressionisti fino ai toni elegiaci dell'ultima stagione lirica, ne costituisce la sostanza, giacché i «complessi liguri» accolti nel verso dalle pagine di

Nietzsche, furono a ben vedere non soltanto latitudini d'ebbrezza ditirambica²⁸, semmai e soprattutto geografie di malinconia e morte, come per esempio nel paragrafo 628 di *Menschliches, Allzumenschliches (Umano, troppo umano)*, dove il suono delle campane a Genova («das wollte nicht enden und klang, wie unersättlich an sich selber, über das Geräusch der Gassen in den Abendhimmel und die Meerluft hinaus, so schauerlich, so kindisch zugleich, so wehmuthsvoll»)²⁹ si spegne nel silenzio dei puntini di sospensione.

Sorto dal crollo di tutti i valori, il *Südwort* non è un tema né una cifra lirica che vada poi scomparendo nel dettato poetico degli anni successivi all'esperienza espressionista del verso; fosse così, perché allora non considerarlo semplicemente una moderna variazione di quel mesto *et in Arcadia ego* che, dai dipinti di Guercino e Poussin al frontespizio della *Italienische Reise (Viaggio in Italia)* goethiana, ha riassunto in un motto l'esperienza della fugacità della vita e della bellezza fin dentro l'immaginario del Sud? No, le liquidità e i blu marini di queste latitudini del verso benniano dicono fin da ora la natura effimera non già della vita né della bellezza, bensì della parola lirica e delle sue immagini, che si accendono e si estinguono simili a fuochi fatui sul Nulla. Per questo, il *Südwort* può sopravvivere nella sua potenza sorgiva, e insieme dissolutrice, sia alle dissipazioni di Rönne, sia ai più tenaci tentativi di mettere in forma, nella scrittura poetica e saggistica degli anni Venti, quell'io lirico riflesso nelle acque stigie di *Das moderne Ich*; anche quando, grazie al dialogo con l'antropologia culturale di inizio Novecento, la «metafisica iperemica» teorizzata nella scrittura saggistica degli anni Venti saprà offrire durevole impalcatura ai viaggi del verso fra le più arcaiche sfere corticali³⁰, neppure i robusti argini di quartine e ottave a rime alterne, guarite dai furori ditirambici del passato, resisteranno al dirompere di sequenze di sostantivi associati sotto il segno del Sud. Beninteso, integrata ormai consapevolmente nelle stratificazioni della coscienza, una siffatta parola lontana non ha più bisogno di ancorare la propria apparizione a geografie italiane e, finalmente astratta, può accogliere nelle sue peripezie segni e reperti di un vasto immaginario esotico («Palmbusch, Klatschmohn, Coquelicot, / Asphodelen, Gangesloten, / Strauchsymbale, Affenpfoten / aus dem großen Nietschewo»), eppure questo suo viaggio oltre i

cieli e i mari culmina ancora e sempre nel proprio dileguarsi: «im kalten Blick Verströmungsdränge, / Orgasmen in den leeren Raum, / Visions-Verkalkungsübergänge, / Geröll im Traum»³¹. Sarà anche più materico e meno liquido, ora, questo *Südwort*, scaturendo come esso fa dalla geologia dell'io, da remoti «giorni primari»³², ma sebbene il suo disfacimento non accada più nelle luminose e azzurre dissipazioni in cui smoriva l'estasi di Rönne bensì nella caligine e nell'ombra, la visione che ne scaturisce non è meno effimera e fuggitiva, tuttora sospesa, quanto essa è, sul vuoto di sostegni verbali, nel trascorrere di sostantivi che, fra loro irrelati, ne dicono l'assoluta lontananza, la radicale irrealità. Ecco dunque, nei versi di *Schöpfung* (*Creazione*), composti nel 1928, un'intera quartina priva di verbo lavorare all'apparire del «complesso del Sud»; si tratta di un complesso estraneo, beninteso, ai suoi vecchi ardori liguri, ma non per questo esso ha rinunciato a quel blu e a quella incandescenza che lo avevano allora contraddistinto («Ein Wort, ein Ich, ein Flaum, ein Feuer, / ein Fackelblau, ein Sternenstrich – / wohin, woher – ins Ungeheuer / vom leeren Raum um Wort, um Ich»)³³ e di cui il poeta aveva parlato un decennio prima nella *Schöpferische Konfession* (*Confessione creativa*). Quando poi si consideri che proprio questi versi sul sorgere della parola del Sud quale parola lirica ritorneranno, pur spogliati del loro blu, nella poesia «statica» *Ein Wort* (*Una parola*) del 1941 («Ein Wort – ein Glanz, ein Flug, ein Feuer, / ein Flammenwurf, ein Sternenstrich – / und wieder Dunkel, ungeheur, / im leeren Raum um Welt und Ich»)³⁴, non più un dubbio si potrà avere sulla presenza in incognito del *Südwort* perfino nel tardo verbo poetico di Benn – il quale, ancora nei versi di *Welle der Nacht* (*Onda di notte*), un'altra poesia «statica», avrebbe ritrovato non già vagamente i tropi del «complesso ligure»³⁵, bensì la «regressione thalassale» che si era così fatta immagine nelle quartine di *Regressiv* (*Regressivo*) del 1927: «am Horizont die Schleierfähre, / stygische Blüten, Schlaf und Mohn, / die Träne wühlt sich in die Meere – / dir: thalassale Regression»³⁶.

Più tardi, è vero, le strofi degli anni Trenta si aprirono, come nel poema *Am Saum des nordischen Meers* (*In riva al mare del Nord*), a quello sguardo iperboreo nel quale Benn, a ben vedere, prendeva congedo dal “mito nordico” cui i suoi scritti fra il 1933 e il 1934 parevano invece obbedire, e nondimeno la temporanea

presa di distanza del poeta dall'eredità latina e nietzscheana del proprio pensiero, alla ricerca di una definizione alternativa del concetto di "divenire"³⁷, non bastò a sopprimere l'urgenza ligure del *ductus* poetico. Era questa, adesso, un'urgenza intrisa di mestizia: non più il fragoroso rovinare dell'io nella visione del Sud si sostanziana nei versi che il poeta andava scrivendo in questi anni di crisi e di fatali errori, semmai il suo abbandono a una malinconia che però, al pari delle accensioni liriche degli esordi espressionisti, ancora trascinava la parola e la visione verso remotissima deriva, sicché nei versi di *Durch jede Stunde (In ogni ora, 1933)*, la dichiarazione di fedeltà alla parola poetica e al suo sogno ritrovano infine al verbo lirico il retaggio del *Südwort*: azzurro, ebbrezza, una visione che sfugge, non erano queste già le cifre nelle quali si era annunciato il gesto espressivo ovvero lirico al tempo del «complesso ligure»? S'intende, l'estasi che ora innesca la visione è un «Rausch aus Schweigen» e il «Blick in Bläue», dal canto suo, non disseta più la sintassi in una ditirambica successione di sostantivi, ma mentre l'ellissi lega e, insieme, separa i versi, travagliando l'impianto strofico, è ancora la lontananza di un «Ferngesicht» a decidere il liquido viaggio della parola verso il proprio tramonto («Treue dem Zeichen, / wie schnell es rinnt»)³⁸.

Non qui si conclude però la riflessione poetologica inscritta nel *Südwort*; per quanto, come è stato osservato³⁹, la quarta strofa della poesia «statica» *Mittelmeer* avrebbe presto ricondotto la parola del Sud all'ethos della forma e della misura grazie al quale il poeta aveva nel frattempo inteso purgare qual sia divenire nel proprio verbo lirico; e sebbene le dissoluzioni formali convocate nel verso dall'apparire di siffatta parola appartenessero ai trascorsi del dettato poetico, le fugaci visioni liquide e meridionali sorte fra queste rime immote non avrebbero rinunciato neppure ora a sostanziare, nel loro blu e nel loro più sommesso dire, soprattutto nella loro lontananza, il fragile *ubi consistam* della parola lirica. Ora che tale parola accoglieva in sé un immenso silenzio e nel silenzio pertanto dileguava, anche il blu venuto da italiani «complessi» non poteva che tacere, come nella quarta sezione del poema *Am Brückenwehr (All'argine)* dove il ricordo di Nietzsche e della poesia *Venedig (Venezia)* in *Ecce homo*⁴⁰ fa risorgere dal Sud quel più silente blu («Ewig schweigend das Blaue»⁴¹) che altrove avrebbe portato su di sé il lutto della morte:

«ein Spiel im Nichts – ein Bild, alleine, / una alle Farben tragen Bleu mourant»⁴². Tanto fuggitiva adesso quanto lo era stata allora, la parola lirica nei versi degli anni Trenta e Quaranta non rinnegava affatto la propria discendenza meridionale, e là dove le sue dissoluzioni non accadevano più, come in passato, nel segno del prefisso *Ent-*,⁴³ era pur sempre al suffisso *-los* che tuttora competeva di estinguere il suo apparire: non diversamente dalla prosa “italiana” di *Heinrich Mann. Ein Untergang* (*Heinrich Mann. Un tramonto*, 1913), dove il luogo della scrittura si era significativamente situato dinanzi a una veduta marina e sconfinata («meerähnlich und grenzelos»)⁴⁴, né diversamente dai versi di *Grenzelos* (*Senza confini*, 1925), il sorgere della parola lirica nelle poesie della cosiddetta «Phase II» seguitava a sconfinare nel proprio tramonto («fern, fern, aus Silber aus Rosen / das Haus und die Stimme singt, die Lieder, die grenzelosen»⁴⁵). Come dimenticare, d'altronde, che fin dalle sue prime epifanie nel «complesso ligure» del verso, essa aveva affermato la propria natura occidua? Non era forse stata, la visione delle isole Borromee di *Nocturno*, un'immagine declinante nel tramonto?⁴⁶

Eretica perfino rispetto alla propria volontà classica e statica, la parola lirica non rinunciava neppure ora a rivelare, nel Sud, quella transitorietà che per il poeta, fors'anche nel segreto dialogo con le convinzioni purovisibiliste di Konrad Fiedler, ineriva indissolubilmente al gesto plastico e alle sue immagini⁴⁷. S'intende, la sua apparizione nell'atto creativo non aveva ora più bisogno di giustificarsi alla luce delle teorie di Lévy-Bruhl sulla mentalità primitiva, com'era accaduto in passato, semmai era il concetto platonico di “anamnesi” a illuminarne infine la natura eminentemente endogena ovvero irreali, e tuttavia era, ancora e sempre, quel viaggio verso lidi mediterranei forieri di declino e morte a compierne l'ineluttabile disparire. Mentre le sezioni del *Roman des Phänotyp*, cui Benn lavorava nei medesimi anni dell'emigrazione interna in cui vedevano la luce molte future «poesie statiche», definivano alla loro maniera il destino eminentemente fugace dell'atto lirico⁴⁸, già soltanto un'incursione della prosa fra i «dettagli geografici» bastava a far risorgere quel Sud che, adesso come al tempo di *Der Garten von Arles*, delineava il proprio orizzonte tra Francia meridionale, Italia, Grecia:

[...] dort im Midi sind auch die großen weißen Stiere vor den

Pflügen, die langsam gehn.

So bereit zur Auferstehung! Sich vergebend über weite Räume!
Pontinische Sümpfe, giftige Moräste, Trümmer von Gräbern,
Hügel mit Ruinen, Reich des Fiebers und des Todes, aus den
dorischen Säulen bröckelt der Kalk. Tief dunkle Buschwälder,
Macchia, Phökinischer Wacholder von der Via Appia bis zum
Circeokap, verschlafene Büffel, Horste von Purpurhühnern vor
dem clematisblauen Meer, auf dem die Barbareskensegel kamen,
Fondi überfielen und wieder verschwanden!

Von hohen Schneefeldern stürzt ein Bach, er verschwindet in
Schuttkegeln – es ist der Styx. Die rotblauen Felsen von Delphi,
die Glanzfelsen, ein Wald von grauen Olbäumen schmilzt herauf
aus der Tiefe des großen Tales. [...] Wo du auch hinhörst, es ist
letzter Klang, immer Ende, finale Lust, von hohen Schneefeldern
stürzt ein Bach, ein Wald von grauen Olbäumen schmilzt herauf
aus der Tiefe, Trauer und Licht, wie still das Alles in dir ruht, und
dann die endenden Sommer mit dem Violett der Distel und der
schwefelgelben, der heißen süßen Diane *vaincue*⁴⁹.

Non più l'estasi nell'agave e l'oliva, né più la tumultuante invocazione «*potamoi, potamoi*», semmai un lento procedere verso il proprio disparire era ora commesso alla parola di una prosa così lirica, eppure le immagini donde essa risorgeva non soltanto appartenevano, adesso come allora, a un Sud di cenere ombra e morte, ma al pari di quelle in *Der Garten von Arles* scaturivano da un moto associativo che, qui come là sostenuto dalla musica della ripetizione, andava dileguando in un suono straniero: là, nella greca sonorità di «*potamoi, potamoi*», qui nell'eco musicale del Midi in «Diane *vaincue*».

Nel solco di questi rinnovati confronti con la parola del Sud nacquero di lì a poco i mesti versi di *Ach, das ferne Land* (*Ah, la terra lontana*), così cari al poeta da comparire più tardi quale poema d'apertura negli *Statische Gedichte* (*Poesie statiche*). Poco importa, qui, ricondurne il dettato poetico a quella riflessione sull'antinomia fra arte e vita portata innanzi da Benn nella raccolta che segnava il suo grande ritorno sulla scena letteraria tedesca del dopoguerra; ciò che invece s'impone, è osservare come il sorgere, nella seconda strofe, del paesaggio italiano incontrato nella versione tedesca della biografia di Eleonora Duse pubblicata da Olga Signorelli,

ach, das ferne Land,

wo vom Schimmer der Seen
 die Hügel warm sind,
 zum Beispiel Asolo, wo die Duse ruht,
 von Pittsburgh trug sie der «Duilio» heim,
 alle Kriegsschiffe, auch die englischen, flaggten halbmast,
 als er Gibraltar passierte —⁵⁰

accenda di nuovo, senza più l'impeto donisiaco e dissolutore del tempo e dell'io lirico che furono, semmai con quella sprezzatura segnalata dall'uso di un prosaico «zum Beispiel» e, più innanzi, dall'anticlimax dell'inciso «etwas Rosinenbrot im Rock», il viaggio rapinoso del verso alla volta della più radicale lontananza, di quella nuova Itaca cui esso aveva anelato già in un testo teatrale del 1914⁵¹. Mentre l'avvicinarsi di sostantivi tuttora in caduta precipite come negli ormai remoti versi di *Kariatyde* (*Cariatide*, 1912), passa in rassegna le definizioni della parola lirica à la Benn quale parola radicalmente lontana («ohne Beziehungen auf Nahes») la tensione che sommuove le tre strofi si allenta nell'immagine declinante («fallen») in cui la visione infine si dissolve al seguito di un «Flug»:

dort Selbstgespräche
 ohne Beziehungen auf Nahes,
 Selbstgefühle,
 frühe Mechanismen,
 Totemfragmente
 in die weiche Luft –
 etwas Rosinenbrot im Rock –
 so fallen die Tage,
 bis der Ast am Himmel steht,
 auf dem die Vögel einruhn,
 nach langem Flug⁵².

Ancora in una breve poesia inviata a Oelze nel febbraio del 1951, la discendenza ligure e meridionale del verso si sarebbe affermata, ormai al di là dell'estasi promessa dal «complesso del porto» ovvero dal «complesso del Sud», quale irrinunciabile possesso della parola lirica benniana: «ich hab das Alles satt, / die Vita mia, // weiss Gott, ich weiss nicht mehr, / was ich geschrieben, / ein Zug von d'outremer / hat mich getrieben, // doch jetzt kein Hafenglück»⁵³.

In quell'oltremare era scritta l'intera parabola del verso di Benn.

Bibliografia

Benn G., *Absinth schlürft man mit Strohhalbm, Lyrik mit Rotstift*, a cura di H. Hof, Göttingen, Klett-Cotta Verlag-Wallstein Verlag, 2017.

Id., *La nuova stagione letteraria*, in Id. *La nuova stagione letteraria*, a cura di A. Valtolina, Milano, Adelphi, 2017.

Id., *Flutto ebbro*, a cura di A. M. Carpi, Parma, Guanda, 2006 (1989).

Id., *Frammenti e distillazioni*, a cura di A. M. Carpi, Torino, Einaudi, 2004.

Id., *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, a cura di J. Schröder (voll. I-V) - H. Hof (voll. VI-VII/2), Stuttgart, Klett-Cotta, 1986-2003.

Id., *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Milano, Adelphi, 1992.

Id., *Ausgewählte Briefe*, a cura di M. Rychner, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1986 (1957).

Id., *Cervelli*, a cura di M. Fancelli, Milano, Adelphi, 1986.

Id., *Briefe an F. W. Oelze 1945-1949*, a cura di H. Steinhagen - J. Schröder, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.

Id., *Briefe an F. W. Oelze 1950-1956*, a cura di H. Steinhagen - J. Schröder, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.

Id., *Briefe an F. W. Oelze 1932-1945*, a cura di H. Steinhagen - J. Schröder, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977.

Id., *Poesie statiche*, a cura di G. Baioni, Torino, Einaudi, 1972.

Berning M., *Ligurischer Komplex, Südwort*, in Ch. M. Hanna - F. Reents (a cura di), *Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2016, pp. 334-336.

D'Iorio P., *Le voyage de Nietzsche à Sorrente. Génèse de la philosophie de l'esprit libre*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

Fancelli M., *La rima messaggera. Sulla poesia didascalica Mittelmeerisch di Gottfried Benn*, in B. A. Kruse - V. Vivarelli (a cura di), *Il marmo, la fontana, il precipizio. Poesie tedesche sull'Italia*, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 187-198.

Heimann B., *Der Süden in der Dichtung Gottfried Benns*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwig-Universität zu Freiburg in Breisgau, Freiburg i. Br., Johannes Krause Buchbinderei, 1963.

Kolb M., *Goethe's Citrus, Nietzsche's Figs, and Benn's Olive: Poetic Reverie, Erotic Fantasy and Botanic Agency*, in «Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur», vol. 14, 2, 2014, pp.171-199.

Lohner E., *Passion und Intellekt. Die Lyrik Gottfried Benns*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1986 (1961).

Meli M., *Olimpo dell'apparenza. La ricezione del pensiero di Nietzsche nell'opera di Gottfried Benn*, Pisa, Edizioni ETS, 2006.

Kopp-Marx M., *Die Wirklichkeit des Meeres. Gottfried Benns Dualismes*, in F. Reents (a cura di), *Gottfried Benns Modernität*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2007, pp. 122-141.

Nietzsche F., *Menschliches, Allzumenschliches I*, in Id., *Sämtliche*

Werke. *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, a cura di G. Colli - M. Montinari, München-Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag-de Gruyter Verlag, 1967-1977, vol. 2, pp. 9-367.

Oehlenschläger E., «*Südlich versammelt Lilien und Barken*». *Poetologische Beobachtungen zum Komplex des Südens in der Prosa Gottfried Benns*, in W. Tappert, W. Jung (a cura di), *Heitere Mimesis: Festschrift für Willi Hirdt zum 65. Geburtstag*, Tübingen, Francke Verlag, 2003, pp. 733-750.

Requardt P., *Gottfried Benn und das südliche Wort*, in Id., *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn*, Bern-München, Francke Verlag, 1962, pp. 153-176.

Ridley H., *Gottfried Benn. Ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990.

Schlesier R., «*Dionysische Kunst*». *Gottfried Benn auf Nietzsches Spuren*, in «*Modern Language Notes*», vol. 108, n. 3 (aprile 1993), pp. 517-528.

Secci L., *Il «complesso ligure» di Gottfried Benn*, in «*Genova*», 11 novembre 1966, pp. 22-23.

Travers M., *The poetry of Gottfried Benn. Text and Selfhood*, Oxford-Wien, Peter Lang, 2007.

Valtolina A., *Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn*, Macerata, Quodlibet, 2016.

Ead., *Parole con figura. Avventure dell'immagine da Friedrich Nietzsche a Durs Grünbein*, Firenze, Le Lettere, 2010.

Ead., *Blu e poesia. Metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

Wodtke F., *Die Antike im Werk Gottfried Benns*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1963.

Note

¹ «In ottobre si parte in nave. Tengo molto all'Egitto. Si intravede l'India», «l'inquietante desiderio di viaggiare e conoscere altri continenti», G. Benn, *Absinth schlürft man mit Strohalm, Lyrik mit Rotstift*, a cura di H. Hof, Göttingen, Klett-Cotta Verlag-Wallstein Verlag, 2017, p. 18 (lettera del 12 agosto 1912), p. 19 (lettera non datata, successiva al 12 agosto 1912).

² «Solamente quelle poltrone di vimini, proprietario ignoto, Società per Azioni ovvero, come dice già la definizione: Société anonyme – lì giacevano le nostre membra», Id., *Roman des Phänotyp*, in Id., *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, a cura di J. Schröder (voll. I-V) - H. Hof (voll. VI-VII/2), Stuttgart, Klett-Cotta, 1986-2003, qui vol. IV (*Prosa 2*), p. 405 (*Romanzo del fenotipo*, in *Romanzo del fenotipo*, trad. it. di A. Valtolina, Milano, Adelphi, 1998, p. 59). D'ora innanzi, i volumi citati dai *Sämtliche Werke* sono preceduti dalla sigla SW.

³ «Io vivo sempre sulla spiaggia, / sotto il flutto fiorito del mare, /

davanti al mio cuore l'Egitto, / l'Asia si intravede», Id., *Hier ist kein Trost*, in SW II (*Gedichte 2*), cit., p. 32. Cfr. anche l'occorrenza di queste parole nella prosa di *Nocturno* (1912), in SW III (*Prosa 1*), cit., p. 25. Là dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono dell'Autrice.

⁴ «problema della parola del Sud», Id., *Schöpferische Konfession* (1919), in SW III (*Prosa 1*), cit., p. 108.

Sul principio della «forma dionisiaca» nella scrittura espressionista di Benn, cfr. F. Wodtke, *Die Antike im Werk Gottfried Benns*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1963, p. 20 sgg. Si veda inoltre il capitolo *Süden*, in E. Lohner, *Passion und Intellekt. Die Lyrik Gottfried Benns*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1986 (1961), pp. 189-211.

⁵ «alla quale io m'oppongo con la frantumazione meridionale, e che ambisco a deviare nei complessi liguri fino al più alto slancio ovvero fino allo smorire nell'estasi dell'ebbrezza e del dissolvimento», Benn, *Schöpferische Konfession*, cit., p. 109.

⁶ A proposito di questa poesia del 1927, si veda l'interessante riflessione critica di M. Fancelli (*La rima messaggera. Sulla poesia didascalica Mittelmeerisch di Gottfried Benn*, in *Il marmo, la fontana, il precipizio. Poesie tedesche sull'Italia*, a cura di B.A. Kruse - V. Vivarelli, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 187-198) che osserva: «Lo scarto maggiore, rispetto agli infiniti *topoi* del Sud che costellano la storia letteraria tedesca e la stessa opera di Benn, è dato qui dall'aperto accostamento del mondo mediterraneo e classico a quello nordico. È dato dall'immagine della rima ['mediterranea', NdA] che viene come un'onda feconda verso il paese di nebbia e di morte, e che si affianca al sussurro di rune e corni», *ibid.*, p. 193.

Ringrazio Paola Quadrelli per avermi suggerito la lettura di questo saggio.

⁷ Cfr., fra i numerosi studi dedicati alle visioni meridionali nella prosa e nel verso di Benn, B. Heimann, *Der Süden in der Dichtung Gottfried Benns*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwig-Universität zu Freiburg in Breisgau, Freiburg i. Br., Johannes Krause Buchbinderei, 1963; P. Requardt, *Gottfried Benn und das südliche Wort*, in Id., *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn*, Bern-München, Francke Verlag, 1962, pp. 153-176; M. Kopp-Marx, *Die Wirklichkeit des Meeres. Gottfried Benns Dualismes*, in F. Reents, *Gottfried Benns Modernität*, a cura di F. Reents, Göttingen, Wallstein Verlag, 2007, pp. 122-141. Sulla genealogia nietzscheana dei «complessi liguri» e per una dettagliata bibliografia su questo tema, cfr. il capitolo *Visioni del Sud*, in M. Meli, *Olimpo dell'apparenza. La ricezione del pensiero di Nietzsche nell'opera di Gottfried Benn*, Pisa, Edizioni ETS, 2006, pp. 115-128, nonché R. Schlesier, «*Dionysische Kunst*». *Gottfried Benn auf Nietzsches Spuren*, in «Modern Language Notes», vol. 108, n. 3 (aprile 1993), pp. 517-528, e L. Secci, *Il «complesso ligure» di Gottfried Benn*, in «Genova», 11 novembre 1966, pp. 22-23. Sul rapporto fra la «parola del Sud» e la forma della poesia benniana, sia qui consentito rinviare a A. Valtolina,

Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn, Macerata, Quodlibet, 2016, in particolare pp. 53 sgg.

⁸ «processo dell'immaginazione in senso stretto», E. Oehlenschläger, «*Südtlich versammelt Lilien und Barken*». *Poetologische Beobachtungen zum Komplex des Südens in der Prosa Gottfried Benns*, in *Heitere Mimesis: Festschrift für Willi Hirdt zum 65. Geburtstag*, a cura di W. Tappert, W. Jung, Tübingen, Francke Verlag, 2003, pp. 733-750, qui p. 736.

⁹ Sebbene M. Berning, nel suo articolo *Ligurischer Komplex, Südwort* (in *Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Ch. M. Hanna - F. Reents, Stuttgart, Metzler, 2016, pp. 334-336) orienti ancora la propria riflessione sul modello ermeneutico imposto all'opera di Benn dallo studio di Wodtke, e dunque riconosca nella «Phase II» l'attenuarsi dell'istanza dionisiaca del verso a favore di una scrittura apollinea, egli non manca tuttavia di osservare come i «complessi liguri» sopravvivano fin nell'opera tarda grazie alla loro metamorfosi nella malinconia di immagini floreali (cfr. *ibid.*, p. 335). Già H. Ridley, d'altronde, nel suo saggio *Gottfried Benn. Ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion*, (Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990, p. 78), sottolineava come nel «complesso del Sud» si rispecchi l'intera genesi della concezione lirica benniana.

¹⁰ «Non a caso dico blu. È la parola del Sud per eccellenza, l'esponente del 'complesso ligure', di enorme 'valore di eccitazione', il mezzo principale per 'sfondare la rete delle connessioni', dopo di che comincia l'autoaccensione, il 'fanale mortale' verso il quale essi accorrono, i regni lontani, per inserirsi nell'ordinamento di quella 'pallida iperemia'. Feaci, megaliti, territori di Lerna – certo nient'altro che nomi, certo formati addirittura, in parte, da me; ma quando si avvicinano diventano qualche cosa di più. [...] Botanica e geografia, popoli e paesi, tutti i mondi così perduti per la storia e per la sistematica, qui il loro fiorire, qui il loro sogno», G. Benn, *Probleme der Lyrik*, in SW VI (*Prosa 4*), cit., pp. 25-26 (*Problemi della lirica*, in Id., *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Milano, Adelphi, 1992, pp. 283-284, trad. lievemente modificata). Sulla parola del Sud e le sue tonalità blu, sia consentito rinviare al capitolo *Usque ad finem*, in A. Valtolina, *Blu e poesia. Metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 144-178.

¹¹ «Gauguin scrive da qualche parte a proposito di Van Gogh: 'Ad Arles ogni cosa – banchine, ponti e navi, il Sud tutto intero – divenne per lui Olanda'. In questo senso, per il lirico tutto quello che accade diventa Olanda, cioè: parola; radice di parole, sequenza di parole, associazione di parole», G. Benn, *Lyrik*, in SW IV (*Prosa 2*), cit., p. 355 (trad. it. *Lirica*, in Id., *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 348).

¹² «si ha nostalgia di porti che odorano di copra. Effeminata, questa baia di Sorrento, quinta incantevole per mezzosangue estetico! [...] Il Sud di Mignon, il Sud di Goethe e Byron si trova oggi a Tahiti e Fakarava», Id., *Drei alte Männer*, in SW VIII/1 (*Szenen und andere Schriften*), cit., p. 117.

¹³ Cfr. Oehlenschläger, *op. cit.*, p. 745.

¹⁴ Si veda, in questo volume, il saggio di Gabriele Guerra.

¹⁵ «Il rapporto tra forma e convincimento personale è il rapporto tra Mediterraneo e Baia di Lubeca», G. Benn, *Prosaische Fragmente 1946*, in Id., SW V (*Prosa 3*), cit., p. 237.

¹⁶ «Gli mancano tutto il nitore e la durezza del genio che s'impone, qual sia latinità, insomma: Timmerdorfer Strand contra Portofino», G. Benn, *Briefe an F. W. Oelze 1945-1949*, a cura di H. Steinhagen - J. Schröder, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, p. 108, lettera del 7 gennaio 1948.

¹⁷ «Chi ama le strofi, ama anche le cata-strofi; chi è per le statue, ha da essere anche per le macerie», Id., *Drei alte Männer*, in SW VII/1 (*Szenen und andere Schriften*), cit., p. 128.

¹⁸ «Ah com'è vano l'andare! / Lei tardi apprende se stesso: / restare e in silenzio serbare / l'io che traccia i confini», Id., *Reisen*, SW I (*Gedichte 1*), cit., p. 307 (trad. it. *Viaggi*, in Id., *Frammenti e distillazioni*, a cura di A. M. Carpi, Torino, Einaudi, 2004, p. 51).

¹⁹ Cfr. le lettere del poeta alla moglie da Merano, fra il 3 e l'11 aprile 1952, in Id. *Absinth schlürft man mit Strohalm*, *Lyrik mit Rotstift*, cit., pp. 255-258; la poesia *März. Brief nach Meran* (in SW I [*Gedichte 1*], cit., p. 274; trad. it. *Marzo. Lettera a Merano*, in Id., *Frammenti e distillazioni*, cit., p. 97) mostra con evidenza come la parola del Sud sopravviva, nella lirica tarda, entro l'evocazione della voluttà di rapinose fioriture. Per una ricostruzione di questo viaggio, cfr. anche le lettere a Olze del 23 marzo e del 14 aprile 1952, in G. Benn, *Briefe an F. W. Oelze 1950-1956*, a cura di H. Steinhagen - J. Schröder, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, pp. 132-134.

²⁰ Cfr., per esempio, la lettera a Oelze del 16 febbraio 1934, dove si legge: «Gute Reise nach Italien, sicher hat das Meer schon sein 'frevelhaftes Blau' u den Glanz, unseren Glanz, der über ihm untergeht», Id., *Briefe an F. W. Oelze 1932-1945*, a cura di H. Steinhagen - J. Schröder, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977, p. 32 («Buon viaggio in Italia, il mare già possiede certamente il suo 'sacrilego azzurro' e lo splendore, il nostro splendore, che laggiù tramonta», *Lettere a Oelze 1932-1945*, ed. it. a cura di A. Valtolina, trad. it. di G. Russo - A. Valtolina, Milano, Adelphi, 2006, p. 16). Si vedano inoltre le parole a Oelze in viaggio verso Firenze nella lettera del 23 febbraio 1947 e il consiglio a cercare riparo dalle rovine di Berlino nel paesaggio di Lucca in quella del 22 luglio 1948, in Id., *Briefe an F. W. Oelze 1945-1949*, cit., rispettivamente pp. 68-70 e pp. 144-145.

²¹ «Luminosità, getto, gaia scienza – questi suoi concetti liguri – tutt'intorno solo onda e gioco, e alla fine: tu avresti dovuto cantare, anima mia – tutte queste sue esclamazioni da Nizza e Portofino», Id., *Probleme der Lyrik*, in SW VI (*Prosa 4*), cit., p. 15 (trad. it. cit., p. 272).

²² A questo proposito, sia qui consentito rinviare al capitolo *Sull'orlo della notte*, in A. Valtolina, *Parole con figura. Avventure dell'immagine da Friedrich Nietzsche a Durs Grünbein*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 77-91.

²³ Sulla forma dell'epifania nella scrittura nietzscheana, si vedano le riflessioni di P. D'Iorio in *Le voyage de Nietzsche à Sorrente. Gènes de la philosophie de l'esprit libre*, Paris, CNRS Éditions, 2012, pp. 174-178, dove si legge (*ibid.*, p.176): «Dans le moment de l'épiphane, le philosophe comprend qu'il peut réunir et fondre plusieurs éléments d'une tradition culturelle en une seule image qui devient porteuse et surtout génératrice de sens [...] pour permettre la création d'un sens nouveau s'ajoutant aux strates préexistantes et modifiant le sens de la tradition».

²⁴ Cfr. G. Benn, *Ausgewählte Briefe*, a cura di M. Rychner, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1986 (1957), pp.136-138, lettera del 22 novembre 1950.

²⁵ «S'intravede una valle di bianchi platani, / un Ilisso dalle sponde verdeggianti, / Eden e Adamo e una terra / di nichilismo e musica», Id., *Hier ist kein Trost*, in SW II (*Gedichte 2*), cit., p. 32.

²⁶ Cfr., rispettivamente, i versi con i quali si conclude la prosa di *Der Garten von Arles*, in SW III (*Prosa 1*), cit., p. 119, nonché le poesie *Englisches Café (Caffè inglese)* e *Karyatide (Cariatide)*, in SW I (*Gedichte 1*), cit., rispettivamente p. 25, p. 38 (trad. it. in Id., *Flutto ebbro*, a cura di A. M. Carpi, Parma, Guanda, 2006 [1989], p. 27, p. 73) e l'epilogo lirico di *Gehirne*, in SW III (*Prosa 1*), cit., p. 34 (trad. it. *Cervelli*, in Id., *Cervelli*, a cura di M. Fancelli, Milano, Adelphi, 1986, p. 19) e *Die Insel*, in SW III (*Prosa 1*), cit., p. 71 (trad. it. *L'isola*, in *Cervelli*, cit., p. 57).

²⁷ Si veda supra, nota 5.

²⁸ Cfr., in questo senso, il saggio di M. Kolb, *Goethe's Citrus, Nietzsche's Figs, and Benn's Olive: Poetic Reverie, Erotic Fantasy and Botanic Agency*, in «Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur», vol. 14, 2, 2014, pp.171-199.

²⁹ «non voleva finire e risonava come insaziato di se stesso, sopra il rumore dei vicoli nel cielo serotino e nell'aria marina, così agghiacciante, così fanciullesco insieme, così melanconico», F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*, in Id., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, a cura di G. Colli - M. Montinari, München-Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag-de Gruyter Verlag, 1967-1977, vol. 2, p. 354 (trad. it. *Umano, troppo umano*, con una nota di M. Montinari, Milano, Adelphi, 1979, vol. 1, p. 296).

³⁰ A questo proposito, sia consentito rinviare a Valtolina, *Il sogno della forma*, cit. p. 88 sgg.

³¹ « palma, papavero, coquelicot, / asfodeli, loti del Gange, / simboli arborei, zampe di scimmia, / venuti dall'immenso nitschewo», «nel freddo sguardo impulsi di dissoluzione, / orgasmi nel vuoto spazio, / successione di sedimenti e di visioni, / sognante accumulo di detriti», G. Benn, *Innerlich*, in SW 2 (*Gedichte 2*) cit., p. 55, p. 57; in questo poema del 1921 si parla significativamente ancora di viaggio, ma questo viaggio dello sguardo ovvero della parola espone ormai la propria natura eminentemente interiore e, congedatosi da tutti i cieli e tutti i fiumi, si avventura ora «in das Lid / unter die Konjunktiven-Baldachine» («nella palpebra, / sotto i baldacchini delle conjunctive», *ibid.*, p. 55).

³² Cfr. la poesia *Primäre Tage*, in SW II (*Gedichte 2*), cit., p. 69.

³³ «Una parola, un io, un piumaggio, un fuoco / un guizzo blu, una parabola di stelle – / per dove, da dove – nell'immensità / del vuoto spazio intorno alla parola e all'io», Id., *Schöpfung*, *ibid.*, p. 66.

³⁴ «Una parola – una luce, un volo, un fuoco, / getto di fiamme, parabola di stelle – / e poi di nuovo il buio, senza fine, / nel vuoto spazio intorno al mondo e all'io», Id. *Ein Wort*, in SW I (*Gedichte 1*), cit., p. 198 (trad. it. *Una parola*, in Id., *Poesie statiche*, a cura di G. Baioni, Torino, Einaudi, 1972, p. 53).

³⁵ «For some readers, the words, evocative and exotic, bask in their own indecipherable phonetic and semantic richness, in a way reminiscent of the tropes of Benn's 'ligurian complex', which had empowered so many of Benn's earlier poems such as *Untergrundbahn* and *Palau*», M. Travers, *The poetry of Gottfried Benn. Text and Selfhood*, Oxford-Wien, Peter Lang, 2007, p. 277.

³⁶ «all'orizzonte la chiatta di veli / fiori di Stige, sonno e papavero, / la lacrima rotola nei mari – per te: regressione talassale», G. Benn, *Regressiv*, in SW I (*Gedichte 1*), cit., p. 126 (trad. it. *Regressivo*, in Id., *Flutto ebbro*, cit., p. 193).

«[...] Welle der Nacht – zwei Muscheln miterkoren, / die Fluten strömen sie, die Felsen her, / dann Diadem und Purpur mitverloren, / die weiße Perle rollt zurück ins Meer», Id. *Welle der Nacht*, in SW I (*Gedichte 1*), cit., p. 188 («[...] onda di notte – elette due conchiglie / lungo le rocce portate dai flutti, / risospinte con porpora e diadema / la perla bianca rotola nel mare», *Onda di notte*, in Id., *Poesie statiche*, cit., p. 25).

³⁷ Cfr. la conferenza radiofonica *Die neue literarische Saison* del 1931, in SW III (*Prosa 1*), cit., pp. 335-336, dove si legge: «Nie zu vergessen, nie dankbar genug sich zu erinnern: die wahrhaft große abendländische Haltung der Latinität, die Frankreich in jahrhundertlanger strengster dialektischer Arbeit vor uns entwickelte [...]; der einzig geschlossene geistige Raum, in den Europa seit dem Hellenentum blickte, Nietzsche und die literarische Generation um 1900 hat es uns als unvergleichlichen Besitz für immer gerettet, aber wir sind weiter gegangen, haben mehr erlebt, mehr aus uns hervorgehoben, mehr in uns herabbeschworen, als daß wir uns einen Ausdruck bei der gesicherten und traditionell gebundenen Form des klassisch-antikisierenden Geistes leihen dürften» («Mai dimenticarlo, ricordarsene con una gratitudine mai bastante: il contegno occidentale, davvero magnifico, della latinità, che la Francia ha sviluppato davanti a noi nel corso dei secoli [...]; l'unico spazio spirituale conchiuso cui l'Europa poté guardare dopo la civiltà greca, Nietzsche e la generazione letteraria d'inizio Novecento lo hanno definitivamente portato in salvo per noi quale nostro incomparabile retaggio, ma noi siamo andati oltre, abbiamo vissuto altre cose, altro abbiamo da noi dissepolto, altro abbiamo fatto in noi discendere per poter prendere in prestito il gesto espressivo dalla forma dello spirito classico, anticheggiante, consolidato nei suoi vincoli con la tradizione», *La nuova stagione letteraria*, in Id. *La nuova stagione letteraria*, a cura di

A. Valtolina, Milano, Adelphi, 2017, pp. 24-25).

³⁸ «Un silenzio d'ebbrezza», «lo sguardo nel blu», «una visione lontana», «sii fedele al segno, pur se trascorre», Id., *Durch jede Stunde*, in SW I (*Gedichte 1*), cit., pp. 150-151 (trad. it. *In ogni ora*, in *Flutto ebbro*, cit., p. 153, p. 155, trad. lievemente modificata).

³⁹ Cfr. Heinemann, *op. cit.*, p. 143 nonché Fancelli, *op. cit.*, pp. 193-194.

⁴⁰ Cfr. la lettera a F. W. Oelze del 26 febbraio 1938: «Auf der Brücke stand er in jener braunen Nacht und sah den Abgrund und sang ihm seine letzten Verse zu, das Gondellied», Benn, *Briefe an F. W. Oelze 1932-1945*, cit., p. 181 («Sul ponte stava in quella notte bruna e vide l'abisso e gli cantò i suoi ultimi versi, una canzone di gondolieri» (trad. it. cit., p. 139)).

⁴¹ «Azzurro che tace in eterno», Id., *Am Brückenwehr*, in SW I (*Gedichte 1*), cit., p. 155 (trad. it. *Sull'argine*, in Id., *Flutto ebbro*, cit., p. 161).

⁴² Id., *Erinnerungen*, in SW II (*Gedichte 2*), cit., p. 133, la poesia fu composta fra l'ottobre 1946 e il febbraio 1947.

⁴³ Cfr. le poesie *Das Plakat (Il manifesto)* e *Kokain (Cocaina)*, in SW I (*Gedichte 1*), cit., rispettivamente p. 33, p. 43.

⁴⁴ «Mein Schreibtisch steht in einem Zimmer mit einem einzigen grossen weiten Fenster und so ist das Land: ohne Spiel von Wäldern und Verstecken, meerähnlich, grenzelos», Id., *Heinrich Mann. Ein Untergang*, in SW III (*Prosa 1*), cit., p. 28 («La mia scrivania è in una stanza con una sola grande ampia finestra, e questo è il paesaggio: non già giuochi di boschi e segrete, quasi marino, sconfinato»).

⁴⁵ «Lontana, di rose e d'argento / la casa e la voce canta / i Lieder, illimitati», Id., *Am Saum des nordischen Meers*, in SW I (*Gedichte 1*), cit., p. 160 (trad. it. *In riva al Mare del Nord*, in Id., *Poesie statiche*, cit., p. 29); la poesia risale al 1935.

⁴⁶ «Er hörte einen Schrei. Die ganze Erde schrie, als es dann geschah. Ein Röcheln war es wie aus einem fernen Untergang» («Udi un grido. La terra urlò, quando accadde. Fu un rantolo, come se venisse da un lontano tramonto»), Id., *Nocturno*, in SW III (*Prosa 1*), cit., p. 24. Cfr. inoltre Heimann, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁷ Cfr. Valtolina, *Il sogno della forma*, cit., p. 88 sg.

⁴⁸ Cfr. le sezioni *Blicke (Sguardi)*, *Summarisches Überblicken (Uno sguardo sommario)*, *Libellen (Libellule)*, in G. Benn, *Roman des Phänotyp*, in SW IV (*Prosa 2*), cit., rispettivamente p. 399, pp. 405-406, pp. 412-413 (trad. it. cit., rispettivamente p. 53, pp. 60-61, pp. 67-68).

⁴⁹ «laggiù, nel Midi, ci sono anche i grossi tori bianchi aggregati agli aratri, che avanzano lenti. Così pronto a risorgere! A dissiparsi in spazi sconfinati! Paludi Pontine, acquitrini pestilenziali, sepolcri in macerie, colli coperti di rovine – regno di febbri e di morte, sulle colonne greche si sgretola la calce. Fitte, cupe boscaglie, macchia, ginepri fenici dalla via Appia fino al Circeo, bufali intorpiditi, nidi di porfirioni davanti al mare azzurroclematide, qui giungevano i velieri barbareschi, assaltava-

no *Fondi* e subito scomparivano! Dall'alto di distese innevate precipita un torrente, scompare in coni di deiezione – è lo Stige. Le rupi rossoturchine di Delfi, le rupi splendenti, una selva di ulivi grigi sale diradandosi dal fondo nell'ampia vallata. [...] Ovunque tu porga ascolto, è un suono estremo, sempre la fine, ultimo ardore, dall'alto di distese innevate precipita un torrente, una selva di ulivi grigi sale diradandosi dal fondo, tristezza e luce, come posa silenzioso in te, tutto questo, e poi il finir delle estati, col violetto del cardo e, giallozolfo, l'ardente soave rosa Diane vaincue», Id., *Roman des Phänotyp*, in SW IV (*Prosa 2*), cit., pp. 407-408 (trad. it. cit., pp. 61-62).

⁵⁰ «Ah, la terra lontana / dove son caldi i colli / del chiarore dei laghi, / per esempio Asolo, dove riposa la Duse, / da Pittsburgh la portò a casa la 'Duilio', / tutte le navi, anche le inglesi, issarono la bandiera a mezz'asta / quando passò Gibilterra –», G. Benn, *Ach, das ferne Land*, in SW I (*Gedichte 1*), cit., p. 177 (trad. it. *Ah, la terra lontana*, in Id. *Poesie statiche*, cit., p. 3).

Nella lettera a Oelze del 18 gennaio 1945, Benn confida, a proposito della raccolta degli *Statische Gedichte*: «Mein liebstes Gedicht ist 'ach, das ferne Land', das war eine Augenblickssache u. steht mir nahe», Id., *Briefe an F. W. Oelze 1932-1945*, cit., p. 377 («La poesia a me più cara è *Ach, das ferne Land* [*Ah, la terra lontana*], l'ho scritta di getto e la sento vicina», *Lettere a Oelze 1932-1945*, cit., p. 298).

⁵¹ Cfr. Id. *Ithaka*, in SW VII/1 (*Szenen und andere Schriften*), cit., pp. 7-16.

⁵² «là monologhi senza / riferimenti immediati, / autocoscienze, / remoti meccanismi / frammenti di totem inscritti / nell'aria dolce – / una focaccia in tasca – / così cadono i giorni / finché non sia alto il ramo / dove gli uccelli si posano / dopo il lungo volo», Benn, *Ach, das ferne Land*, in SW I (*Gedichte 1*), cit., p. 177 (trad. it. cit., p. 3).

⁵³ «Sono stufo di tutto, / della *Vita mia*, / non più so, buon Dio, / che cosa abbia scritto, / un impeto d'outremer / m'ha trascinato, // ma non più felicità promette ormai il porto», cfr. Benn, *Briefe an F. W. Oelze 1950-1956*, cit., p. 88 (lettera del 22 febbraio 1951).

AUTRICI E AUTORI

Elena Agazzi insegna letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Bergamo. È Fellow della Alexander von Humboldt-Stiftung e Presidente della Società Italiana di Germanistica per il periodo 2016-2019. Ambiti di ricerca: letteratura tedesca dell'età classico-romantica, rapporti tra la letteratura e scienza e tra letteratura e arti nel XVIII secolo, letteratura e cultura tedesca della contemporaneità. Si è occupata ampiamente di temi riferiti al rapporto tra storia e memoria culturale. Tra le ultime pubblicazioni: *W.G. Sebald: in difesa dell'uomo* (2012); con A. Valtolina, *Der späte Benn. Poesie und Kritik in den 50er Jahren* (2012); con E. Schütz, *Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)* (2013); ha curato per la collana Bompiani del «Pensiero occidentale» l'edizione di *Wackenroder. Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck* (Milano, 2014); con R. Calzoni il volume *Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e Frühromantik* (2016); con G. Gabbiadini e P. M. Lützel, *Hermann Brochs Vergil-Roman: Literarischer Intertext und kulturelle Konstellation* (2016).

Alessandro Baldacci insegna presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Varsavia. È fra i curatori dell'antologia *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli* (2005). Ha pubblicato due monografie su Amelia Rosselli e i libri *Andrea Zanzotto. La passione della poesia* (2010), *Controparole. Appunti per un'etica della letteratura* (2010), *Le vertigini dell'io. Ipotesi su Beckett, Bachmann e Manganelli* (2011), *La necessità del tragico* (2014), *Giorgio Caproni. Un'inquietudine in versi* (2016). Ha recentemente curato il volume *Dal nemico alla corallità. Immagini ed esperienze dell'altro nelle rappresentazioni della guerra degli ultimi cento anni* (2017). Ha in preparazione una monografia dal titolo *Le voragini dell'assoluto. Saggi sulla poesia di Milo De Angelis*.

Tatiana Bisanti, laureata in lingue e letterature straniere presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Pisa,

ha conseguito il dottorato di ricerca in letteratura italiana a Saarbrücken (Germania). Insegna letteratura e cultura italiana presso l'Università del Saarland. È autrice della monografia *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli. Un "distorto, inesperto, espertissimo linguaggio"* (2007) e di numerosi saggi sulla lirica, il plurilinguismo letterario, il teatro del Rinascimento, la letteratura e il cinema italiani del Novecento.

Giulia Cantarutti ha insegnato letteratura tedesca all'Università degli Studi di Bologna, è stata all'avanguardia nello studio della scrittura aforistica tedesca (*Aphoristikforschung im deutschen Sprachraum*, 1984) e delle relazioni fra moralistica della «Romània» e antropologia, affrontando autori del Settecento e del Novecento dal punto di vista del loro contributo alle forme brevi ed ellittiche della scrittura. Nel 2001 ha aperto la collana «Scorciatoie» presso la casa editrice il Mulino. Ha inaugurato le ricerche sui rapporti italo-tedeschi nel Settecento in chiave di transfer culturale. Di recente ha pubblicato *Fra Italia e Germania* (2013) e co-edito *Aforismi e alfabeti* (2016) e *Die drei Ringe* (2016).

Stefania De Lucia è assegnista di ricerca nell'ambito del progetto FIRB «Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia nel Novecento» presso l'Università di Roma La Sapienza. Ha compiuto i suoi studi di letterature comparate tra Napoli, Vienna e Friburgo. I suoi interessi di ricerca vertono sulla letteratura austriaca di fine secolo, con particolare attenzione al fenomeno dell'orientalismo; sulla scrittura femminile nell'esilio nationalsocialista, in particolare quella legata alla letteratura per l'infanzia; sulla rappresentazione dello spazio e della memoria nella letteratura dell'Europa centrale, sui fenomeni di transfer collegati alla ricezione della letteratura tedesca nel campo letterario italiano del Novecento.

Sotera Fornaro insegna letteratura greca e letterature comparate all'Università degli Studi di Sassari. È stata tra l'altro borsista della Alexander von Humboldt-Stiftung e *visiting professor* a Freiburg im Breisgau. Si occupa di poesia greca, di retorica greca d'età imperiale, di storia degli studi classici, di ricezione dell'antichità classica nelle letterature moderne e contemporanee, di letteratura tedesca dal Settecento a oggi. Tra le sue pubblicazioni: *I Greci senza lumi. L'antropologia della Grecia antica in Christian Gottlob Heyne e nel suo tempo* (2004); *L'ora*

di *Antigone dal nazismo agli anni di piombo* (2012); *Che cos'è un classico? Il classico in J. M. Coetzee* (2013); *Antigone ai tempi del terrorismo: letteratura, teatro, cinema* (2016).

Gabriele Guerra, ricercatore all'Università di Roma La Sapienza, dove si è laureato in germanistica, successivamente ha conseguito un dottorato di ricerca presso la Freie Universität di Berlino. Docente presso l'Università di Roma La Sapienza, presso l'Institut für Neuere Deutsche Literatur dell'Università di Marburg, l'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha pubblicato *Hugo Ball in Ticino* (2016), *Das Judentum zwischen Anarchie und Theokratie. Eine religionspolitische Diskussion am Beispiel der Begegnung zwischen Walter Benjamin und Gershom Scholem* (2007), *La forza della forma. Ernst Jünger dal 1918 al 1945* (2007) e *Spirito e storia. Saggi sull'ebraismo tedesco 1918-1933* (2012).

Marco Meli, professore associato di letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Firenze, è nato nel 1960 ed ha studiato germanistica e anglistica alle Università di Firenze e Stuttgart. Ha pubblicato una monografia su Gottfried Benn e numerosi contributi su diversi autori tedeschi, dal Settecento al Novecento (G.E. Lessing, J. W. Goethe, G. Forster, H. Heine, R. M. Rilke, R. Pannwitz, B. Geiger, G. Benn, R. Gernhardt).

Maurizio Pirro è professore associato di letteratura tedesca all'Università "Aldo Moro" di Bari. Con monografie, curatele, saggi, traduzioni ed edizioni di testi si è occupato di letteratura del Settecento, di cultura del "fine secolo" e di letteratura contemporanea. Ha pubblicato i volumi *Anime floreali e utopia regressiva. Salomon Gessner e la cultura del suo tempo* (2003), *Costruir su macerie. Il romanzo in Germania negli anni Cinquanta* (2009), *Come corda troppo tesa. Stile e ideologia in Stefan George* (2011), *Piani del Moderno. Vita e forme nella letteratura tedesca del "fine secolo"* (2016).

Paola Quadrelli, germanista e insegnante di tedesco nelle scuole. Oltre a saggi, articoli e recensioni inerenti la letteratura tedesca moderna, ha pubblicato una monografia su Heimito von Doderer (1999), uno studio sulla poesia ritrattistica nella lirica di Gottfried Benn, Hans Magnus Enzensberger e Heiner Müller (2008) e una monografia sulla raffigurazione della scuola socialista nella letteratura della DDR (2011). Ha curato con Anna Ruchat i *Diari 1933-45* di Victor Klemperer (2000) e ha tradotto testi di Hans Belting e di Peter Sloterdijk. Tra i suoi ultimi lavo-

ri si segnala la curatela di un'antologia di liriche di Helga M. Novak, *Finché arrivano lettere d'amore. Poesie 1956-2004* (2017).

Marco Rispoli insegna letteratura tedesca all'Università degli Studi di Padova. Le sue ricerche si sono rivolte alla cultura dell'Ottocento e del Novecento, con particolare attenzione per la stagione culturale che precede la rivoluzione del 1848 e per la letteratura della *Jahrhundertwende*. Ha inoltre tradotto e curato testi di Hugo von Hofmannsthal, Joseph Roth, Friederike Mayröcker e altri autori di lingua tedesca.

Amelia Valtolina insegna letteratura tedesca all'Università degli Studi di Bergamo. Esperta di letteratura e poesia tedesca del Novecento, studiosa in particolare dell'opera di Gottfried Benn, rivolge la sua attenzione all'indagine delle categorie estetiche (forma, figura, frammento) nel testo letterario. Ha scritto numerosi saggi sulla poesia del Novecento e ha tradotto e curato l'edizione di opere di Ilse Aichinger, Gottfried Benn, Theodor Fontane, Rainer M. Rilke, Lou Andreas-Salomé. Tra i suoi libri, *Blu e poesia Metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca* (2002, 2006), *Parole con figura* (2010), *Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn* (2016).

Luca Zenobi insegna letteratura tedesca all'Università degli Studi dell'Aquila. Si è occupato della letteratura della *Goethezeit* con particolare riferimento a Schiller e agli influssi dell'illuminismo francese su questa fase della cultura tedesca (*La natura e l'arte. Estetica della rappresentazione in Diderot e Schiller*, 2005). Ha pubblicato inoltre saggi su autori del romanticismo (Arnim, Eichendorff), della *Deutsche Moderne* (Benn, Kafka, Musil, Döblin) e una monografia sul mito di Faust (*Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, 2013). I suoi interessi più recenti sono legati ai rapporti tra cinema e letteratura e all'intermedialità.

Finito di stampare Aprile 2018
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.r.l.
Via A. Gherardesca • 56121 Pisa
Tel. 050 313011 • Fax 050 3130300
www.pacineditore.it

