

## G. BENN E T. S. ELIOT: POETICHE A CONFRONTO

In un notevole saggio riguardante la rivoluzione del linguaggio poetico nel XX secolo, una fra le più interessanti personalità della cultura tedesca contemporanea, H. M. Enzensberger, afferma che la critica deve prendere atto, in rapporto alla poesia moderna, dell'inconcludenza della nozione di letterature nazionali a sé stanti<sup>1</sup>. Non tanto si tratterebbe, secondo lo studioso, di quella sostanziale caratteristica legata all'origine greco-latina della nostra civiltà, per cui l'idea di « letteratura mondiale », ben più antica di quella di letteratura nazionale, informa di sé attraverso i secoli tutta la produzione culturale dell'Occidente; bensì saremmo di fronte a un concetto decisamente nuovo: letteratura mondiale, intesa come « condizione di sopravvivenza in tutta la sua mortale serietà ». Né tanto, di conseguenza, si assisterebbe all'affermarsi della poesia moderna in numerose nazioni, né all'estendersi del suo orizzonte su tutta la terra, bensì, piuttosto, al configurarsi, all'interno delle stesse opere di poesia, di una nuova coscienza comune, in quanto « esse sollecitano confronti su confronti, l'una risponde all'altra *spesso ignorandosi a vicenda*. [...] Questo dialogo, questo scambio di voci e di echi tende a rendersi sempre più manifesto: basta ricollegare, da una dozzina di lingue, metafore e ritmi, tecniche e motivi per percepirlo distintamente »<sup>2</sup>.

Onestamente Enzensberger riconosce che, essendo per il momento la sua soltanto « un'ipotesi teoricamente probabile, ma non verificabile », per provarla occorrerebbe « analizzare

1. H. M. ENZENSBERGER, « Il linguaggio mondiale della poesia moderna », in: *Questioni di dettaglio*, Milano, 1965, p. 138.

2. *Ibidem*, p. 139.

centinaia di testi »<sup>3</sup>. È chiaro, peraltro, che, secondo tale punto di vista, le avanguardie, e soprattutto i grandi poeti, del primo Novecento vengono a essere non soltanto, e non tanto, i consapevoli epigoni di una millenaria tradizione culturale giunta al suo declino, bensì, in maggior grado, gli inconsapevoli iniziatori di una nuova « modernità », nata dalla lunga, tacita « catastrofe del linguaggio » e che rispecchia un nuovo tipo di storicità, quel « salto di qualità » che Enzensberger non definisce con precisione: forse perché — egli dice — « la storia della poesia moderna resta da scrivere... »<sup>4</sup>. Pensiamo che l'analisi dei rapporti che si possono stabilire fra T. S. Eliot e G. Benn, per aspetti ambigui e problematici non meno che per altri evidenti, possa costituire un tentativo di illuminare una fase di tale « storia non ancora scritta ».

In un primo momento, in effetti, può apparire arduo cogliere, se non addirittura formulare come ipotesi, ideali punti di contatto fra due autori dalla personalità così diversa, dai destini così lontani: fra l'aristocratico letterato discendente dai puritani del New England, che delle istanze etico-culturali informò tutta la sua vita di poeta e di critico militante, e l'oscuro medico, proveniente dalla povera famiglia di un parroco della provincia di Posnania, la cui opera poetica sostanzialmente non volle essere che l'esercizio solitario di un « dilettante ». Eppure, le analogie che si possono rilevare fra la lirica e la poetica di Eliot e di Benn sono tali e tante che addirittura è stato detto, da parte di uno dei più notevoli studiosi benniani, E. Lohner, che « in den Werken dieser beiden Dichter — sicherlich bis zu den dreissiger Jahren qualitative und quantitative Unterschiede kaum zu bemerken sind »<sup>5</sup>. Anche se tale affermazione andrà limitata — e, del resto, il critico la formula in modo reciso soltanto per dare rilievo al rimprovero, che egli muove alla critica non tede-

3. *Ibidem.*

4. *Ibidem.*

5. Cfr. « G. Benn und T. S. Eliot », in: *Neue deutsche Hefte*, 26 (1956), pp. 100-107.

sca, di persistere nel non annoverare Benn fra i più grandi lirici contemporanei, al contrario di Eliot, la cui « *Literatur wächst ins Unlesbare* »<sup>6</sup> —, è pur vero che il Lohner è stato senza dubbio il primo studioso a cogliere intuitivamente e complessivamente le analogie di fondo, e di non facile accesso, che collegano i due mondi spirituali e poetici al di là del più ovvio riconoscimento dell'appartenenza di entrambi alla linea maestra della lirica moderna nel suo diretto rifarsi al Simbolismo francese, ovvero al riconoscimento non approfondito della poesia di Eliot e di Benn come testimonianza della loro età e della crisi dell'uomo contemporaneo.

Inevitabilmente il punto di partenza per uno studio comparato dei due poeti non potrà prescindere dalla considerazione di tale crisi, con tutte le sue implicazioni di carattere storico e filosofico, entro le rispettive *Weltanschauungen* e le conseguenti angolazioni spirituali da cui osservare i comuni aspetti delle loro poetiche; anche se è bene sin da ora premettere che tale punto di vista non è sufficiente né a spiegare sino in fondo le tante affinità di animo e di poesia, né, tanto meno, a illuminare le ragioni per cui tali affinità emergono come fattori decisivi nella costituzione di un nuovo or-

6. *Ibidem*, p. 101. Da ricordate anche il seguente giudizio di P. U. HOHENDAHL (cfr. « *Die Rezeption G. Benns in den Vereinigten Staaten und Frankreich* », in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 41 [1967] p. 233): « ... in der englischsprachigen und der romanischen Welt ist Benn ein fast Unbekannter ». Può effettivamente aver l'apparenza di un mistero il fatto che Benn sia così poco conosciuto al di fuori del suo Paese; senza dubbio la fama — fino a che punto 'gonfiata' è stato abbondantemente dimostrato dagli studiosi — della sua parentesi nazionalsocialista può aver nuociuto a una maggiore divulgazione della sua opera, ma questa ragione non può essere determinante (si pensi al caso di un Pound). In realtà, se gli studiosi tedeschi del dopoguerra sono stati sollecitati all'approfondimento della sua personalità proprio a causa di quella parentesi, coinvolgendo le indagini benniane nell'aspirazione a recuperare un quadro obiettivo del Nazismo e dei suoi nessi culturali, per gli altri paesi ha negativamente influito una sorta di autocensura: perché nessun lirico fra quelli contemporanei a Benn appare più 'scomodo' e sconvolgente nei riguardi di tutta una storia, una tradizione, un mondo di consacrati valori e contemporaneamente, come cercherò di chiarire, così poco disponibile a una 'strumentalizzazione' ideologica di qualsivoglia segno.

dine espressivo e di un nuovo mondo di valori. Certo è che l'atteggiamento spirituale da cui si sviluppano sia l'esperienza del primo Eliot, sia la poesia giovanile di Benn, è quello stesso da cui nascono tutte le avanguardie 'storiche'<sup>7</sup> nell'Europa dei primi anni del secolo: la consapevolezza dell'irreversibile assimilazione alla concreta realtà, individuale e sociale, del processo di dissociazione fra l'io e le cose.

Si trattava, a ben vedere, di una consapevolezza già maturata dalla grande poesia romantica, il cui rimpianto, ad esempio, per una natura irrimediabilmente perduta aveva contestato la verità delle « magnifiche sorti e progressive » che certo idealismo tentava invece di legittimare, sviluppando le premesse del criticismo kantiano in senso ottimisticamente opposto al 'sentimento' di uno Hölderlin, di un Leopardi, di un Keats. 'Sentimento' la cui solitudine e indifferenza, quando non ostilità aperta, di fronte alle meraviglie del progresso, solo più tardi, dinanzi a un ancor più euforico positivismo, avrebbero trovato amaro e apparente conforto nella filosofia di un Kierkegaard o di uno Schopenhauer, quando ormai lo *spleen* si inacidiva nella poesia dell' 'orrore' di un Baudelaire: orrore che tanto più doveva sgomentare e disgustare chi ancora non ne percepiva la dimensione alienata e alienante<sup>8</sup>. Non è tuttavia giusto, mi sembra, parlare di un Baudelaire « contagiato e tutto preso [...] da quell'idolatria per l'arte, che già da lungo tempo ci tiene in suo potere »<sup>9</sup>: se « profeta di sciagure » indubbiamente egli fu, è assai dubbio che « il risultato artistico raggiunto », per lui come per un Mallarmé e per tutti i grandi e autentici 'poetae docti' della moderna letteratura europea, possa limitarsi a essere gustato in vista della « reazione [dei] suoi ascoltatori »<sup>10</sup> e non, in-

7. Per il termine e il problema connesso, cfr. P. CHIARINI, *L'Espressionismo. Storia e struttura*, Firenze, 1969 (« Le due avanguardie », pp. 1-7).

8. Cfr. E. AUERBACH, *Les Fleurs du Mal e il sublime*, saggio premesso alla recente edizione baudelairiana curata da L. DE NARDIS, Milano, 1968<sup>2</sup>, p. XXXV.

9. *Ibidem*.

10. *Ibidem*.

vece, assunto come estremo e disperato atto di fede nell'uomo in opposizione a una scienza sempre più orientata a ridurre la 'natura' a pure relazioni logico-matematiche e a far emergere, quindi, la relatività di ogni tipo di conoscenza. Atto di fede — quanto, ancora, romantico! — nella poesia come conoscenza più antica e segreta, in grado di convertire la crisi del soggetto che si sente escluso dalla realtà, ridotto a illusorio gioco di rappresentazioni, nell'impegno di recuperare, della realtà stessa, la dimensione autentica e nascosta.

Analogamente poco esatto è perciò l'affermare, ad esempio, che in un *Brief des Lord Chandos*, il documento hofmannsthaliano che apre la via alle avanguardie tedesche all'inizio del Novecento, si esprima soltanto una crisi « letteraria »<sup>11</sup>: la « Zerrissenheit » di cui l'artista soffre, come oggetto per eccellenza sensibile, necessariamente si esprime attraverso la mediazione dell'arte che tormentosamente cerca di realizzarsi coinvolgendo la responsabilità e l'esistenza di tutto l'uomo.

Sì che, in conclusione, non a caso in un Rilke o in uno Hofmannsthal, in uno Yeats e, soprattutto, nei simbolisti francesi poterono tanto Eliot quanto Benn sentire le voci ideali a cui ricondursi, pur se il cinismo e il sarcasmo, che nascondono disperazione, sembreranno nelle loro opere, particolarmente nelle prime, consacrare definitivamente, assai più che nel permanente agonismo baudelairiano, la « Mort des Artists »<sup>12</sup>, l'impossibilità dichiarata di una sopravvivenza dell'arte. Non a caso, nel *revival* classicista che caratterizza non pochi aspetti delle avanguardie 'storiche', nonché delle riflessioni sull'arte presso i due autori che costituiscono oggetto specifico di questo studio, fu tanto tenace la polemica anti-

11. Cfr. W. MUSCHG, *Von Trakl zu Brecht — Dichter des Expressionismus*, München, 1963, p. 97.

12. Cfr. l'omonima lirica baudelairiana nell'edizione citata, p. 248: se ne ripensino, in particolare, i vv. 7-8, che splendidamente ritraggono, tra sarcasmo e rimpianto, la tragedia della Bellezza elusiva e beffarda, della « grande Créature / Dont l'infèrnal désir nous remplit de sanglots! »

romantica, anche se è bene ribadire che né la *Neuromantik*, né i 'georgiani' sono da considerare legittimi eredi di quel Romanticismo autentico che era, e rimane, fondamento di tutta l'alta poesia moderna<sup>13</sup>. Importa sottolineare, per Eliot, che la sua poetica si costituì per tempo in opposizione a « quella evasiva e miticizzante dei romantici »<sup>14</sup>; ma è ben opportuno ricordare che proprio al vertice baudelairiano della parabola romantica, molti anni prima dell'importante saggio dedicato al poeta francese, egli assai presto dové attingere due fondamentali, e complementari, atteggiamenti che quell'opposizione contribuiscono a chiarire nei suoi limiti psicologici e storici<sup>15</sup>: da un lato, come si è detto, il disgusto per la « fourmillante Cité »<sup>16</sup>, che specificamente si traduceva per un americano nel rifiuto del « Whitmanite dogma », del culto della

13. Cfr. W. HÖLLERER, *Theorie der modernen Lyrik — Dokumente zur Poetik I*, Hamburg, 1965; H. MOTHKAT, *Experiment und Tradition — Vom Wesen der Dichtung im 20. Jahrhundert*, Bonn, 1962, pp. 3288. e, soprattutto, H. FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik — Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg, 1956. « Modernes Dichten ist entromantisierte Romantik » — si legge in quest'ultimo volume (p. 22), dove il Friedrich afferma che i successori dei romantici « revoltieren gegen sie, weil sie in ihrem Banne stehen » (*ibid.*). Ma forse non è stato messo in rilievo a sufficienza che già il primo Romanticismo — con F. Schlegel e Tieck — è in un certo senso « entromantisierte Romantik », soprattutto a causa della problematica dell'ironia romantica, dissolvitrice e dissacratrice dei valori meno profondi propugnati dal Romanticismo stesso. Quella medesima ironia che è l'essenza di tutta la lirica di Heine e in cui si sintetizza e si esprime il Romanticismo morente anticipando alcuni fra i fondamentali aspetti della lirica moderna. Per ciò che riguarda Eliot, l'influsso di Heine è mediato non solo — come è noto — da Laforgue (cfr. W. RAMSEY, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, New York, 1953, pp. 297-304), ma anche da Gérard de Nerval, che fu il primo ad accorgersi della 'modernità' di Heine individuandone perfettamente il caratteristico tono di « magia e menzogna » (cfr. *Loreley — Souvenirs d'Allemagne*, in *Oeuvres*, II, Paris, 1961, p. 733).

14. Cfr. A. GUIDI, « Il Classicismo di T. S. Eliot », in: *Studi in onore di V. Lugli e D. Valeri*, Venezia, 1962, p. 507.

15. Per la precoce conoscenza baudelairiana di Eliot, risalente agli anni 1907-08, cfr. H. HOWARTH, *Notes on Some Figures behind T. S. Eliot*, London, 1965.

16. Cfr. J. KLEINSTÜCK, *T. S. Eliot*, Hamburg, 1966, p. 53.

efficienza democratica e del progresso tecnologico<sup>17</sup>; dall'altro, alcuni anni dopo, una volta che tale disgusto ebbe indotto lo Eliot, come tanti altri intellettuali della generazione sua, a cercar rifugio nella terra dei padri, la constatazione desolante che la stessa poesia inglese soffriva di inedia, legata al trito frasario tardo-romantico e incapace di altro esito che non fosse una deludente evasione nel « green and pleasant land of England », lasciando ai *tecnici* il compito di preordinare l'avvenire dell'uomo<sup>18</sup>. Entro tale prospettiva si radica il giovanile entusiasmo per l'autoritarismo maurrasiano, che si doveva poi convertire in avvio alla scelta roialista e cattolica degli anni maturi. E vi si radica anche, di pari passo con la sfiducia nell'idea romantica dell'autodeterminazione degli individui e dei popoli, la mancata riconsiderazione, nell'ambito di quella che con buone ragioni è stata definita la « fondamentale empiria critica » dell'autore inglese<sup>19</sup>, di quanto al ripudiato Romanticismo egli stesso fosse debitore, a incominciare dalla tanto spesso malintesa libertà dell'artista dalla tradizione fino alla fondamentale idea della dignità del poeta e del suo compito di conoscitore del profondo<sup>20</sup>.

Altri, ugualmente partecipi del clima di abdicazione spirituale, poterono appagarsi degli ultimi esiti estenuati e distorti della grande tradizione: non Eliot, che per tempo abbandonò certi esercizi estetizzanti dell'adolescenza artistica<sup>21</sup>; non Benn, che ancor più direttamente e precocemente del poeta americano poté avvertire la delusione e la frustrazione della coscienza europea. Da che cosa, se non dalla consapevolezza di un tradimento, universalmente consumato e accet-

17. Cfr. H. HOWARTH, *Notes on Some Figures...*, cit., p. 51.

18. *Ibidem*.

19. Cfr. O. MACRÌ, « T. S. Eliot e il classicismo », in *La Rassegna d'Italia*, II, 3 (marzo 1947), p. 41.

20. Basti citare la seguente frase di Baudelaire: « Il poeta è l'intelligenza più alta e la fantasia più scientifica delle capacità » (*Correspondances*, I, p. 368).

21. Penso, in particolare, a liriche come *Song o Circe's Palace*: cfr. *Pediz. delle Poesie Giovanili* curata da R. SANESI, Milano, 1967, pp. 24 e 40.

tato, deriva la nota di amaro sarcasmo, che è e vuol essere impictosa denuncia da parte di chi quel tradimento non intende a nessun patto accettare e che informa di sé parte così notevole delle poesie dei due autori? Sarcasmo che nasconde rassegnazione impotente, è vero, ma anche segno di disperato rifiuto di logore convenzioni, quello di Prufrock; e cosa ugualmente ben diversa da un inerte rifugio nei 'barbarici' compiacimenti di certo estetismo si rivela l'accanita mortificazione della *Fortpflanzung* europea, che Benn persegue in tanti versi delle prime raccolte, da *Alaska* a *Das Plakat* a *Bolschewik*<sup>22</sup>.

Personally I am against Americanism, — dichiarerò alcuni anni più avanti l'autore tedesco. — I am of the opinion that the philosophy of purely utilitarian thinking, of optimism *à tout prix*, of keep smiling [...] does not suit the Occidental man and his history. I hope that the European, at least in the pure type of his artists, will always reject the purely utilitarian, the mass article, the collective plan, and that he will live only from within himself...<sup>23</sup>.

Già nel '14, durante un viaggio oltre Oceano, Benn aveva potuto accostare la 'way of life' americana, che il fratricidio europeo della Grande Guerra avrebbe, peraltro, di lì a poco costretto a invocare come soccorso e speranza; né meno lesiva della civiltà, la civiltà d'Europa, sarebbe infine apparsa a Benn l'ipotesi comunista, « the purely animalistic social doctrine », da lui intesa come tendenza analoga a quella americanizzante, ugualmente diretta « against the individualistic and the metaphysical being... »<sup>24</sup>. Più tardi, intorno al '30 appunto, sarebbe emersa per Benn una terza ipotesi, quella del concorso entusiasta delle energie intellettuali e popolari

22. Il ciclo *Alaska*, comprendente dodici poesie, comparve sulla *Aktion* nel 1913; *Das Plakat*, ivi il 6-1-1917; *Bolschewik*, nel dicembre 1920 su *Die Neue Rundschau*.

23. Cfr. G. BENN, *Gesammelte Werke*, 8 Bd., hrsg. von D. WELLERSHOFF, Wiesbaden, 1968, p. 2218. Si tratta di un'intervista concessa a *Transition* (13, pp. 251-52) nel 1928.

24. *Ibidem*.



nel sorgere del Nazionalsocialismo<sup>25</sup>; così come sempre quegli anni avrebbero poi assistito alla già ricordata conversione di Eliot a un ordine spirituale e civile analogamente situato altrove che nell'area del liberalismo romantico.

Ma tanto J. Alfred Prufrock quanto Werff Rönne approdano ai rispettivi e più o meno perniciosi miti dell'Ordine, alle rispettive e più o meno deludenti ideologie dell'Autorità solo dopo aver preparato la via a nuovi orizzonti d'arte, solo dopo essere stati, malgrado il sarcasmo e l'ira, i primi non-eroi, o eroi negativi, della grande serie in cui si annoverano quasi tutti i personaggi letterari del secolo. L'uomo quotidiano, essi potrebbero dirsi, con il quale l'artista dolorosamente si identifica e dal quale dolorosamente si sdoppia: Rönne e Prufrock; il giovane medico protagonista di una prosa che impietosamente seziona il disinganno mentre sente riproporsi l'urgenza dell'immagine lirica, e il giovane anti-Amleto che, insieme con la giovinezza, sente vanificare il proprio canto d'amore nella prosa senza speranza della convenzione sociale. Figure così legate, attraverso fili più o meno evidenti, all'agrimensore K. o allo Straniero, a Leopold Bloom o a Ulrich, l'uomo senza qualità, ai personaggi brechtiani o a quelli di Pirandello o di Jonesco; ma senza che, forse, sia dato individuarne in tal serie altri due affini al punto da poter essere considerati, per così dire, l'uno lo specchio critico dell'altro...<sup>26</sup>

25. Per l'adesione di Benn al Nazismo, che durò poco più di un anno (già il 27-8-1934 egli scriveva a Ina Seidel: «...Vivo a denti stretti... Non ce la faccio più. Certe cose mi hanno dato il colpo di grazia... Rabbrividente tragedia. Quanta grandiosità all'inizio, che schifo oggi...» [*Ausgewählte Briefe*, p. 58]) cfr. H. D. BALSER, *Das Problem des Nihilismus im Werke G. Benns*, Bonn, 1965, pp. 113ss., la cui analisi mi sembra molto probante. Per le discussioni riguardanti Benn e il Nazismo, cfr. F. MASINI, *Gottfried Benn e il mito del nichilismo*, Padova, 1968, n. II, pp. 187ss.

26. Il 'mondo di ieri', quello anteriore allo scoppio della Grande Guerra, si risolve per l'emblematico personaggio di Musil in un puro gioco di variazioni intellettuali. Per il comune sostrato delle letterature europee di questi anni cfr., in particolare, W. JENS, *Statt einer Literaturgeschichte*, Tübingen, 1957 e D. WELLERSHOFF, *Der Gleichgültige. Versuche über Hemingway, Camus, Benn und Beckett*, Köln-Berlin, 1963.

Werff Rönne non è soltanto il protagonista di cinque bozzetti in prosa comparsi in parte nel giro di alcuni mesi, fra il 1915 e il '16, sulla rivista espressionista *Die Weissen Blätter*; egli è anche il protagonista nascosto di tutta la prima lirica benniana, così come J. Alfred Prufrock può essere considerato il protagonista della raccolta eliottiana che dal suo nome prende titolo<sup>27</sup>: in Prufrock e in Rönne sono sintetizzati i mondi giovanili dei loro autori, le esperienze di ordine spirituale ed espressivo da cui non si può prescindere per la comprensione della posteriore produzione poetica<sup>28</sup>.

Come in Eliot e in gran parte dell'arte contemporanea, a incominciare da quella figurativa, il titolo è spesso la prima importante, pur se ambigua e talvolta ironica, chiave di comprensione dell'opera... *Gehirne, Cervelli*: il cervello di un grosso animale da macello, che Rönne, « ein junger Arzt, der früher viel sezirt hatte »<sup>29</sup>, un giorno, « apparentemente per caso », prende in mano dividendone le due metà in una assurda, tormentosa ricerca; il cervello, non diverso per chi se-

27. I cinque brani sono: *Gehirne* (1915); *Die Eroberung* (1915); *Die Reise* (1916); *Die Insel* (1916); *Der Geburtstag* (1916). Gli ultimi due furono pubblicati soltanto nella raccolta completa (1916), che li riunisce tutti sotto il titolo del primo. Il *Love Song of J. Alfred Prufrock* fu pubblicato dapprima su *Poetry* nel giugno 1915; secondo G. SMITH, che segue la testimonianza di J. Hayward, la poesia venne iniziata a Harvard nel 1910 e compiuta durante una breve visita a Monaco nel 1911, l'anno 'parigino' (cfr. *T. S. Eliot's Poetry and Plays — A Study in Sources and Meaning*, Chicago, 1956, p. 9). La data di composizione di *Prufrock* rimane incerta; ma si può stabilire sulla base di una lettera di Eliot a H. Monroe che fu composto non oltre il settembre 1914 (cfr. R. BIANCHI, *La poetica dell'Imagismo*, Milano, 1965, pp. 74-75).

28. Cfr. il giudizio di G. SMITH, *T. S. Eliot's Poetry...*, cit., p. 28: « The principal poems of Eliot's early established a standard of theme and method by which his later efforts are measurable ».

29. Cfr. G. BENN, *GW*, p. 1185. Il titolo come *strumento di analisi*, proiettato entro l'oscurità e la complessità dell'oggetto poetico, il cui significato viene spiegato e insieme negato ironicamente, è tipico non solo della letteratura espressionista, ma anche di molte opere figurative dell'avanguardia (si pensi a Kluge!). Secondo A. CLAES, quasi sempre Benn offre nel titolo la chiave di lettura dell'opera (cfr. *Der lyrische Sprachstil G. Benns*, Diss., Köln, 1953, p. 173).

ziona, del protagonista, nel quale si svolge tutta la sua storia e che racchiude il senso di una situazione ambigua e senza uscita. Ambiguità espressa in chiave autoironica dal motto che accompagna il titolo (« Wer glaubt, dass man mit Worten lügen könne, könnte meinen, dass es hier geschähe »), che ha la medesima funzione e quasi, si direbbe, la stessa impronta espressiva dei primi due versi danteschi che costituiscono il motto del *Love Song*. Vi è, infatti, analogamente caratterizzato l'inferno di Rönne: nel suo mondo in cui non è più possibile la sintesi logica, ma solo l'associazione casuale delle rappresentazioni, con le parole non è più dato neppure mentire; l'inferno, anche per Rönne, è che non esista più l'inferno, non esista la possibilità di mentire, di negare alcunché nel flusso senza fine degli eventi mentali, che pure, ironizzando su se stesso, Rönne si propone di fissare sulla carta (« Ich will mir jetzt möglichst vieles aufschreiben, damit nicht alles so herunterfließt . . . »)<sup>30</sup>. Lo sdoppiamento della personalità, che in Prufrock è rilevato sin dalle prime parole, attraverso quell'unico « Tu » che può esistere nella sua realtà priva di ogni possibilità di comunicazione, emerge nella prosa beniana tramite il passaggio continuo dal racconto impersonale e oggettivo al monologo interiore, che si innesta all'inizio distintamente e chiaramente, in seguito sempre più confusamente, anche per l'affiorare di un ulteriore piano su cui si svolge la vicenda: il subconscio di Rönne. È interessante però notare fin d'ora che Rönne, nel corso delle *Beobachtungen* (!) riguardanti il « Denkprozess » di cui egli è schiavo cosciente come Prufrock, perviene a una conclusione che sembra commentare il primo verso del *Love Song*: « Den Du-Charakter des Grammatischen auszuschalten, schien ihm ehrlicherweise notwendig, denn die Anrede war mythisch geworden »<sup>31</sup>. La

30. GW, p. 1185.

31. *Ibid.*, p. 1212. In *Der Geburtstag*, quando la luminosa città meridionale quasi inavvertibilmente si trasforma, nel cervello di Rönne, in uno squallido quartiere dai vicoli maleodoranti, la rappresentazione della realtà « infernale » fa emergere spontaneamente la coscienza del conflitto interiore.

coscienza è uno strumento di sottile tortura e di nascosto compiacimento, uno specchio in cui l'io non può fare a meno di riflettersi continuamente come in una maledizione; essa non riesce più a svolgere la funzione di *medium* di una personale responsabilità assunta nei confronti degli altri: «... es waren ungefähr zweitausend Leichen *ohne Besinnen* durch seine Hände gegangen»<sup>32</sup>. L'egocentrismo, nel suo processo di autocerebralizzazione, distrugge l'esistenza degli altri in una cinica spirale confinata entro le dimensioni psicologiche ed espressive di creazione e di assassinio, di salvazione e di sezionamento: i pazienti di Rönne, se non sono... cadaveri (come nel brano citato), sono ridotti a puri e semplici organi malati ovvero, ancor più angosciosamente, a un paio di *occhi*, che lo seguono mentre egli attraversa le corsie...<sup>33</sup>. E anche quando il medico, nel secondo capitolo, si reca in città per cercare di essere accolto in una *Gemeinschaft*, incontra solo frammenti di corpi, in tutto uguali agli oggetti tra i quali si muovono: «Frauen die trug er in seinen Falten wie Staub... kleine Höhlen und ein Büschel Erde in der Achsel... Der *Unterkiefer* eines zurückgebliebenen meisterte mit Hilfe von zwei verwahrten Händen eine Tasse... Auf allen Tischen standen Geräte, welche für den Hunger, welche für den Durst...»<sup>34</sup>. Gli unici 'sentimenti' che tengono insieme in una coesione casuale la *Gemeinschaft* sono, appunto la 'fame', la 'sete', l'istinto sessuale: «Klar zutage lagen

dello sdoppiamento dell'io: «Was ging vor sich: kleine Kinder vor Knieenden, dicht, eben ihrer Brust entsprungen; rauhe Stimmen, verkommen über verbranntes Gestein; tiefer als denkbar grub ein Herr in die Tasche; Schädel, eine Wüste, Leibet, eine Gasse, tretend Erde, kauend: *Ich und du*» (*ibid.*, p. 1229). Lo sdoppiamento è rilevabile in molte poesie benniane: «Dieses *du* ist ein allgemeiner, zu verstehen als eine Verdoppelung des eigenen lyrischen Ich» (cfr. C. HESLIHAUS, *Deutsche Lyrik der Moderne*, Düsseldorf, 1961, p. 276).

32. *GW*, p. 1185.

33. *Ibidem*, p. 1193. Per gli «occhi» come simbolo, anche in Eliot, della condizione di chi *si sente* osservato e giudicato, cfr. L. UNGER, *T. S. Eliot. The Man and his Work*, London, 1967, pp. 203ss.

34. *Ibidem*.

die Lüste zwischen den Soldaten und den Frauen, und der Kellner gewann and Geltung...». La fredda ironia di Rönne 'funge' al processo di reificazione, per cui anche gli istinti vitali si cristallizzano paradossalmente in cose che fluiscono. E infatti il sarcasmo dell'ultima frase citata è solo apparentemente attivo e liberatore; in realtà esso anticipa quella che appare, nella frase seguente, la vera condizione di estrema passività del soggetto: « Und er fühlte, wie er wuchs und still ward, so kühl umstanden von lauten Dingen, die geschahen »<sup>35</sup>. Le « cose » non trovano più ostacoli nell'inesistenza di ogni autonoma soggettività: poco prima Rönne aveva riconosciuto di non avere « keinen Halt mehr hinter den Augen », di non trovarsi « keinem Ding mehr gegenüber »<sup>36</sup> — « I could see nothing behind that child's eye », confessa il protagonista di *Rhapsody!*<sup>37</sup> —; non vi sono che brandelli di corpi, fra i quali gli oggetti penetrano con la spontaneità dei contemporanei quadri cubisti<sup>38</sup>, in una estenuante dialettica in cui i due termini di paragone si scambiano la funzione di causa e di effetto, mentre lo spazio e il tempo si confondono in una assoluta staticità: « ... er habe keine Macht mehr über den Raum, äusserte er einmal; lag fast ununterbrochen und rührte sich kaum »<sup>39</sup>. In questa condizione la più semplice delle domande non può non porre un problema angoscioso, metafisico nel senso letterale del termine, sotto il cui peso il soggetto, ormai ridotto a un puro « kleines Flattern, ein Verwehn », si sente schiacciato: « Wenn er fühlte jetzt sei er daran, eine Äusserung seinerseits dem in Frage stehenden Gegenstand zukommen zu lassen, brach er förmlich zusammen »<sup>40</sup>.

35. *Ibidem*, p. 1119.

36. *Ibidem*.

37. v. 40.

38. Per tale « cubist perspective » in Eliot, cfr. D. DAVIE, « Pound and Eliot: a distinction », in: *Eliot in Perspective — A Symposium*, Edited by G. MARTIN, London, 1970, p. 80.

39. *GW*, p. 1190.

40. *Ibidem*, p. 1189.

Non poteva Prufrock rispondere a interrogativi all'apparenza banali, in realtà assommanti a una visione frammentaria e distorta della Totalità:

Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach? Do I dare disturb the universe? <sup>41</sup>.

Non può Rönne esprimere alcunché, ogni volta che l'amministratore o la direttrice attendono da lui una qualsiasi opinione: « Was soll man denn zu cinem Geschehen sagen? Geschähe es nicht so, geschähe es ein wenig anders. Leer würde die Stelle nicht bleiben. Er aber möchte nur leise vor sich hinsehen und in seinem Zimmer ruhn ». E nella sua stanza « er lag immer in einer Stellung... » <sup>42</sup>. Rönne, al culmine della passività fisica e dell'ottundimento morale, identificandosi cerebralmente con le cose, inizia le sue sperimentazioni intellettuali in un gioco crudele, il cui primo stadio è l'evasione nel sogno e la trasfigurazione 'poetica' del paesaggio: « Ich war so müde... » <sup>43</sup>. Quando non diventa oggetto di sarcasmo trasformandosi in visione grottesca <sup>44</sup>, come in Prufrock, l'evasione viene svuotata di senso dal tono convenzionale, deliberatamente 'poetico' di un romanticismo di maniera, oppure dalle immagini sottilmente decadenti che inavvertibilmente si insinuano in contrasto con la realtà psicologica del personaggio e con la sua conseguente, diversa espressione stilistica <sup>45</sup>. Il flusso delle immagini evocate viene re-

41. Cfr. *Love Song*, v. 127 e vv. 45-46.

42. *GW*, p. 1190.

43. *Ibidem*, p. 1191.

44. *Ibidem*, p. 1194: «...Eine Kuh auf einer Weide, dachte er; eine runde, braune Kuh, Himmel und ein Feld. Nein, was für ein namenloses Glück aus diesem Bild!...».

45. È particolarmente significativo che l'immagine-chiave delle evasioni di Rönne sia il mare — i « silent seas » di Prufrock! — che vengono via via potenziati dall'immaginazione come paesaggi tropicali, orientali, e insieme sarcasticamente ridotti e definiti con un termine da cui emerge inconfondibile l'impossibilità di illudersi: « der Hafenkomplex » (*ibid.*, p. 1230). Più ancora della analoga *Weltanschauung* che è sfondo, e contemporaneamente nucleo, sia del *Love Song* sia del ciclo di Rönne, così come del

pentinamente interrotto dal pensiero di un impegno impro-rogabile: « Ein Versäumnis lag vor . . . vielleicht kam er nun zu spät zu seiner Verabredung . . . »<sup>46</sup>. È un crescendo di istanze quotidiane, di fronte alle quali Rönne si mostra come sempre inferiore: « Er bog in ein Friseurgeschäft und unterzog sich der Pflege ». Ma nella bottega egli si sente sottratto agli impegni e può continuare le sue meditazioni che lo conducono al terzo stadio della notomizzazione dell'io: il riconoscimento e lo sfruttamento di quelle capacità combinatorie dell'intelletto che, negando il centro sostanziale dell'io antico (il *Kausalitätsgedanken* presupponente una precisa oggettiva realtà), costituiscono l'inferno dell'io di oggi, a fronte del quale la realtà versa tutta nelle relazioni, non nelle cose: « Die Konkurrenz zwischen den Assoziationen, das ist das letzte Ich »<sup>47</sup>.

Come Prufrock, Rönne è perfettamente cosciente che si tratta di una fuga dal reale; addirittura egli giunge a pensare che « vielleicht sei schon die Metapher ein Fluchtversuch, eine Art Vision und ein Mangel an Treue »<sup>48</sup>. Eppure è questo il gioco che dura più a lungo, l'unico in cui egli riesce a sentirsi totalmente immerso: « Noch hingegeben der Befriedigung, so ausgebig zu assoziieren, stiess er auf ein Glasschild . . . »<sup>49</sup>. La costruzione dei suoi mondi fantastici, l'eb-

mondo culturale e della crisi storica di cui sono rappresentanti Eliot e Benn; più ancora della concordanza di singole espressioni, con ogni probabilità da attribuire a fonti comuni, si può affermare che è significativamente analogo proprio il 'tessuto' stilistico e la tecnica che lo sottende, se si tiene presente che la prosa di Benn rivela analiticamente la creazione *in fieri* della poesia di cui *Prufrock*, come del resto la lirica benniana degli anni 1912-17, può essere considerato il risultato sintetico, il « potenziamento » in senso poundiano (cfr. R. BIANCHI, *La poetica . . . cit.*, pp. 14488.).

46. *GW*, p. 1195.

47. *Ibidem*. Cfr. anche *Roman des Phänotyps*, *ibid.*, p. 1324.

48. *Ibidem*.

49. *Ibidem*. Il procedimento associativo, qui ritratto con grande chiarezza, illustra inequivocabilmente un aspetto 'tecnico' caratteristico e importante per l'analisi strutturale della lirica benniana ed eliottiana; vale la pena di riportare per esteso il seguito del passo: « . . . Cigarette Maita, beleuchtet von einem Sonnenstrahl. Und nun vollzog sich über Maita — Malta

brezza che gliene deriva, il senso di forza e di sicurezza provocano in lui per qualche attimo l'illusione di aver superato la consueta condizione di impotente passività; non però al punto da credere che i frammenti di realtà che egli 'sussume' nel suo cervello sotto forma di « *kleine Beobachtungen* » (le « *observations* » di Prufrock!) come punto di partenza delle proprie evasioni, possano sostituire la realtà 'totale' e la pienezza di conoscenza che l'io moderno ha perduto per sempre. La coscienza di tale perdita non è priva di un'ambigua sofferenza, mentre il tono da ironico si fa fortemente sarcastico: « *Ich sammle hin und wieder so kleine Beobachtungen; nicht uninteressant, aber natürlich ganz belanglos, kleiner Beitrag zum grossen Aufbau des Wissens und Erkennens des Wirklichen, ha! ha!* »<sup>50</sup>. È probabilmente tale coscienza che provoca in Rönne il senso di insufficienza nei confronti delle sue « *visions and revisions* »:

*Er kannte sie alle. Gegenüber stand er ihnen, sauber und ursprünglich. Er war nicht schwach gewesen. Starkes Leben blutete durch sein Haupt. Er kannte sie alle; aber er wollte mehr. An ein sehr gewagtes Gebiet wollte er heran; es gab wohl ein Bewusstseinsleben ohne Gefühle oder hatte es gegeben, aber unsere Neigungen — dieses Satzes entsann er sich deutlichst — sind unser Erbteil. In ihnen erleben wir, was uns beschieden ist: nun wollte er eine lieben*<sup>51</sup>.

La donna che Rönne *decide* di amare è la donna ideale, l'archetipo, la lieve figura della *Figlia che piange* eliottiana: come quella, anche questa è caratterizzata dalle immagini dei fiori e della luce e dallo stesso tono di silenziosa adorazione<sup>52</sup>; anch'essa viene evocata come contrasto al *Bewusstseinsleben*

— Strände — leuchtend — Fähre — Hafen — Muschelfresser — Verkommenheiten — der helle klingende Ton einer leisen Zersplitterung, und Rönne schwankte in einem Glück... ».

50. *Ibidem*, p. 1223.

51. *Ibidem*. « For I have known them all already, known them all... And I have known the eyes already, known them all... And I have known the arms already, known them all... » (vv. 5588).



*ohne Gefühle*, tentativo disperato di vincere l'angoscia (« Den Überschwang galt es zu erschaffen gegen das Nichts. Lust und Qual zu treiben in den Mittag, in ein kahles graues Licht . . . »), simbolo delle vite e delle felicità *possibili* che Rönne prende a immaginare in esotici paesi in riva a mari lussureggianti di colori, di profumi, ed emergenti dalla sensualità tipica della letteratura estetizzante, ma alla quale la espressione conferisce in più punti un'ambiguità che, come in Eliot, rivela la lucida coscienza della caricatura<sup>53</sup>. Vi è un improvviso passaggio dal gioco decadente, in cui il dolore entra solo come « verklärte Lust », per rendere più intense sensualità e bellezza, nel tipico confondersi di amore e morte, alla realtà espressa con un linguaggio obbiettivo, banale e realistico insieme, che entra nel mondo sognato con la crudeltà di un bisturi: « Im Rasen lag ein Leib. Aus Kellern spülte ein Dunst, es war Essenszeit, Pfeifen und Grieben, der schlechte Atem eines Sterbenden »<sup>54</sup>.

Rönne, svegliato dal suo sogno più lungo e più bello, si chiede: « War er wirklich? Nein; nur alles möglich, das war er ». Dopo questa constatazione seguono due frasi che esprimono, in uno stile in cui si fondono il sogno di Rönne e la sua realtà, la trasformazione sia dello stile decadente sia della sua reazione in chiave di realismo e di sarcasmo, nel presentimento di un nuovo mondo espressivo: « Er bot es hin: das Licht, die starke Sonne rann unaufhaltsam zwischen das Hirn. Da lag es: kaum ein Maulwurfshügel, mürbe, da-

52. A lei si contrappongono la prostituta del bordello in cui Rönne si reca e quelle che egli incontra nella *Vorstadt*: soprattutto le si contrappone la figura della « leckgängige Frau » nel finale.

53. *Ibidem*, p. 1225. Nel suo sogno Rönne continua a ritornare, al pari di Prufrock, su concetti, immagini, parole componendole e ricomponendole, correggendo e modificando la sua creazione fantastica come un artista. Del resto, fin dall'inizio egli aveva affermato la propria vocazione 'letteraria': l'aspirazione, per così dire, a fissare il proprio io sulla carta non è soltanto un sintomo di quell'autocompiacimento intellettualistico e decadente di cui già si è fatto parola, ma riflette anche il tentativo di trovare un punto fisso nel fluire disperante delle cose.

54. *Ibidem*, p. 1227.

rin scharrend das Tier»<sup>55</sup>. Il sole splendido di Luxor o del Cairo è ora sofferto come forza estenuante che percorre incessantemente il cervello: l'io non può non cedervi, ma ha almeno la forza di riconoscersi in un'immagine che concentra in sé una disperazione autentica, così come nell'ultimo verso del *Love Song* si trasfigurano tutti i dolori di Prufrock, quelli meschini e quelli meno, in un senso di annientamento che è come un riscatto. L'autenticità della disperazione è garantita dall'estrema intensità e incisività della metafora, nonché dal suo carattere di novità rispetto alla tradizione, sì che essa va considerata, in certo modo, definitivo risultato di tutto il travaglio intellettuale ed emotivo di Benn-Rönne: si concentrano in questa immagine, emergendo dalle precedenti che a poco a poco la preparano — soprattutto nei nuclei espressivi riguardanti l'« animalità » e la « luce » — e aprendosi alle successive, che ne prolungano la 'durata', tutti gli elementi *strutturali* di questi racconti; elementi, cioè, costitutivi di una data composizione organica che non è semplice associazione cumulativa, bensì un insieme in trasformazione, di tipo relazionale e non predeterminabile. L'io umanistico, l'io 'metafisico' ridotto a pura materia animale; la sua ribellione impotente, la cui vanità e miseria sono rese ancora più intense dalla consapevolezza di ciò che l'autocoscienza ha significato nella tradizione occidentale fino al suo potenziamento romantico; il sole, simbolo per eccellenza della natura, rifugio oggettivo anche, e proprio, nella qualità di realtà irraggiungibile cui aspirare con disperazione, *tópos* polisenso di tutta una tradizione letteraria, sono qui elementi che tutti si fondono in un tono di rassegnazione totale, spenta e meschina, 'non-romantica' (« er bot es hin... »), da cui nasce l'immagine nuova, l'unità creativa formata non dalla somma dei vari elementi della similitudine, ma dal loro compenetrarsi e potenziarsi reciproco: « ...kaum ein Maulwurfshügel, mürbe, darin scharrend das Tier »<sup>56</sup>.

55. *Ibidem*, p. 1228.

56. Secondo W. H. SOKEL (*The Writer in Extremis — Expressionism*

Questo tipo di metafora, che può essere considerata il nucleo primario dal quale sembra svilupparsi organicamente tutta la lirica benniana, è analogo a quello rintracciabile nella lirica eliottiana, dal *Love Song* a *The Waste Land*<sup>57</sup>. È l'immagine artistica per eccellenza, in cui il massimo di realismo si identifica con il massimo dell'astrazione, secondo il noto principio di Kandinsky, la cui importanza per le avanguardie letterarie in generale e per il gruppo berlinese dello *Sturm* in particolare è stata compiutamente messa in luce da P. Chiarini, che ha considerato i nessi che quel principio collegano da un lato al fondamentale *Abstraktion und Einfühlung* del Worringer e, dall'altro, alla teoria estetica dell'*organico*, fondamentale per la corrente 'astratta' dell'Espressionismo non meno che per Benn e per Eliot<sup>58</sup>. « Tale organicità » — ci-

in *Twentieth Century German Literature*, Stanford, Calif. 1959, p. 50) la tendenza ad astrarre l'« image essentielle », attraverso una « dreamlike visualization », piuttosto che attraverso la « parole essentielle », cioè l'esperimento linguistico, caratterizza gli Espressionisti e li unisce a Rimbaud, a De Chirico, al Surrealismo in contrasto con il « word-centered modernism » di Mallarmé, Eliot, Valéry e Joyce, ai quali, tuttavia, si aggiungono altri grandi espressionisti come G. Benn... La contrapposizione appare troppo netta, per quanto — effettivamente — la metafora in molta parte della lirica benniana ed eliottiana tenda a ridursi ai minimi termini, alla parola pura e semplice: tuttavia, è proprio nel tipo di metafora qui analizzato, analoga all'eliottiana « far-fetched association of the dissimilar », che si può ravvisare l'originalità caratteristica della poesia moderna in generale (cfr. R. Hocke, *Il manierismo nella letteratura*, trad. it., Milano, 1965, p. 83, nonché H. PONGS, *Das Bild in der Dichtung*, II Bd., pp. 619-36) e non solo della poesia (si pensi a quella lunga e complessa 'metafora animalesca' che è *La Metamorfofi* di Kafka!)

57. In particolare, per ciò che riguarda il parallelismo fra *Prutrock and Other Observations* e il ciclo di Rönne, vorremmo osservare come anche in Eliot numerose e tipiche siano le metafore riferentesi al mondo animale: « ... The yellow fog that rubs its back upon the window— / panes, / The yellow smoke that rubs its muzzle on the / window-panes / Licked its tongue into the corners of the evening, / Lingered upon the pools that stand in drains... I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas... » (*Love Song*, vv. 16ss. e vv. 82-83).

58. Opportunamente P. CHIARINI collega Benn proprio con quell'Espressionismo « modernizzante » che, a suo parere, preannunzia i più radicali sviluppi artistici di oggi verso una riorganizzazione *astratta* dei materiali linguistici, svincolata, cioè, dal rispetto del quadro di relazioni offerto

tiamo Chiarini — « non riposa sulla rappresentazione, o meglio riproduzione naturalistica del mondo (*Abbild*), bensì sulla traduzione, mediante i 'mezzi sensibili e tangibili' della 'esperienza sovrasensibile' che costituisce il contenuto dell'immagine interiore »<sup>59</sup>.

E. H. Walden, che insieme a L. Schreyer e al gruppo dello *Sturm* è colui che entro l'Espressionismo ha forse dato il contributo più significativo, ai nostri fini, a tale teoria estetica, fin dal 1916 parlava di una immagine *logico-artistica* come tipica dell'esperienza letteraria<sup>60</sup> e nel '19 definiva lo Espressionismo stesso come « visione sensibile » e l'immagine espressionista un organismo artisticamente concluso, perché sottomesso alla regola artistica<sup>61</sup>. Interesse ancora maggiore riveste la sua affermazione che « l'arte è ordine. L'arte è organizzata esattamente come ogni sostanza vivente della natura. La circolazione sanguigna è la vita dell'uomo. Il movimento articolato, il ritmo è la vita dell'opera d'arte ». E un'arte di questo tipo richiede la *spersonalizzazione* sia all'origine, nell'atto creativo, sia nel rapporto fruitivo, perché sia possibile « vedere direttamente » e identificarsi con la logica artistica, che è rigorosa e assoluta « rappresentazione della dimensione sensibile »<sup>62</sup>.

A sua volta, analogamente e parallelamente ai risultati offerti dalla ricerca di Chiarini, R. Bianchi, nell'acuta ed esauriente indagine riguardante la poetica dell'Imagismo, ha in-

dal mondo oggettivo (cfr. *L'Espressionismo. Storia e struttura*, Firenze, 1969, pp. 508s., e F. MASINI, *Gottfried Benn...*, cit., pp. 101-02).

59. Cfr. *L'Espressionismo...*, cit., p. 131.

60. Cfr. P. CHIARINI, *Caos e Geometria*, Firenze, 1969<sup>2</sup>, p. 11.

61. *Ibidem*, p. 58.

62. Il pensiero come meccanismo fisiologico, con le relative e varie implicazioni estetiche, è motivo ricorrente nelle teorie di Benn, che, peraltro, non fa che sviluppare, come del resto Walden e lo stesso Eliot, principi che i simbolisti francesi avevano enucleato da dottrine romantiche (« La parola » — dice Mallarmé in *Les mots anglais* — « ravvicinandosi all'organismo depositario della vita, presenta nelle vocali e nei dittonghi una specie di carne »: cfr. M. RAYMOND, *Da Baudelaire al Surrealismo*, trad. it., Torino, 1948, p. 26).

dividuato in Worringer e Kandinsky gli essenziali tramite teorici intorno ai quali si raccolgono alcune delle complesse fila di collegamento fra le avanguardie francesi e anglosassoni. Lo studioso, stabilendo un notevole raffronto fra i principi di Kandinsky quali furono esposti in un articolo pubblicato sullo *Sturm* (Berlin, 1913) e la dottrina eliottiana del correlativo oggettivo, ne rileva la « straordinaria somiglianza »<sup>63</sup>. Affinità altrettanto profonde e interessanti il Bianchi mette in luce in questa occasione tra tale dottrina eliottiana e le tesi hulmiane concernenti la metafora così come, nel corso della ricerca, egli illumina la complessità e l'importanza dei rapporti che si istituiscono tra Eliot e i principali esponenti dell'Imagismo<sup>64</sup>. Saranno da aggiungere, a nostro parere, due altre osservazioni che potranno essere utili per la comprensione di alcuni aspetti delle poetiche di Eliot e di Benn.

È opportuno, innanzitutto, ricordare che l'astrazione, come è intesa da Kandinsky in sede teorica e quale effettivamente si rivela nella sua pittura (e forse ancor più in quella di P. Klee), non è da intendere come formalismo e generalizzazione, contro cui accanitamente polemizzano Fenolosa, Hulme e gli imagisti<sup>65</sup>. Anzi, quando Kandinsky afferma che « nell'astrazione l'elemento oggettivo ridotto al minimo corrisponde a un massimo di efficacia del reale, poiché in ultima analisi questi due poli coincidono »<sup>66</sup>, egli non fa che anticipare proprio la rivendicazione basilare del primo e del secondo Imagismo: che il linguaggio poetico deve essere caratterizzato da concretezza, solidità, esattezza, fisicità e intensità<sup>67</sup>. In secondo luogo, molti fra i principi esposti da Kandinsky nel noto e importante saggio *Il problema della forma*<sup>68</sup>

63. Cfr. *La poetica dell'imagismo, cit.*, p. 72.

64. *Ibidem*, pp. 71-78 in particolare.

65. *Ibidem*, p. 115.

66. Cfr. P. CHIARINI, *Caos e Geometria, cit.*, p. 152.

67. Cfr. R. BIANCHI, *La poetica...*, *cit.*, pp. 118, 156, 165.

68. Cfr. P. CHIARINI, *Caos e Geometria, cit.*, pp. 143-63. Il SOKEL, nel fondamentale *The Writer in Extremis, cit.*, afferma che le teorie di Kandinsky discendono direttamente da Schiller (p. 13).

potrebbero essere fruttuosamente confrontate con le concezioni fondamentali della poetica imagista, soprattutto come essa si presenta in Hulme e Pound. Mi limito a ricordare come la famosa definizione di Kandinsky (« La forma è la espressione esteriore del contenuto interiore »)<sup>69</sup> corrisponde esattamente alla definizione che dell'immagine diede Pound, in quanto in essa « non esistono differenti livelli: essa è realissima, la *cosa* stessa, il *senso* stesso »<sup>70</sup>.

Giunti a questo punto, prima di osservare le analogie, gli influssi e gli sviluppi che le poetiche espressioniste e imagiste avranno nella poesia e nella poetica di Eliot e di Benn, converrà soffermarsi brevemente su alcuni dati riguardanti la biografia del poeta americano che valgono a illuminare la possibilità di un rapporto diretto fra Eliot e l'Espressionismo<sup>71</sup>, se non direttamente fra Eliot e Benn<sup>72</sup>.

Gli anni dal 1910 al 1914, allorché il giovane Eliot si

69. Cfr. P. CHIARINI, *Caos e Geometria*, cit., p. 145.

70. Cfr. R. BIANCHI, *La poetica...*, cit., p. 140.

71. Nel fondamentale *Storia e Struttura dell'Espressionismo*, cit., dopo essere giunto alla conclusione che « una lettura orizzontale delle poetiche espressioniste... non può fare a meno di portare alla luce... la presenza di una *koiné* (linguistica e ideologica) comune a tutti i settori della ricerca artistica, sanzionando una sostanziale circolarità di procedure espressive e di nessi tematici », P. CHIARINI afferma che è giunto « il momento di saggiare i confini, di tentare le frontiere di codesta area culturale ». Un'analisi degli elementi espressionisti della lirica eliottiana può avere valore anche in funzione del tentativo auspicato dallo studioso.

72. È difficile per il momento ipotizzare, per questo primo periodo, un influsso diretto di Benn su Eliot, e viceversa, sulla base delle date di composizione e di pubblicazione delle loro opere (date che riassumiamo in calce a questa nota): e ciò non soltanto per la contemporaneità del *Love Song* e di *Gebirne*, ma anche perché, se il ciclo delle prime liriche benniane è invece precedente rispetto a *Prufrock* e a *Gebirne*, esse sono pur sempre posteriori al periodo harvardiano di Eliot, allorché sembra che il giovane poeta americano iniziasse la composizione del *Love Song*, di *Portrait of a Lady*, dei *Preludes*, di *Conversation Galante*, di *La Figlia che Piange*.

(1915: febbraio, *Gebirne*; giugno, *Love Song*; luglio, *Preludes* e *Rhapsody on a Windy Night*; agosto, *Die Eroberung*; settembre, *Portrait of a Lady* — 1916: giugno, *Die Reise*; settembre, *Morning at the Window*, *Mr. Apollinax*, *Conversation Galante*, *La Figlia che piange*; ottobre, *The « Boston Evening Transcript »*, *Aunt Helen*, *Cousin Nancy*; dicembre, *Die Insel*).

recò in Europa, costituiscono, come è ben noto, un momento fondamentale per la storia dell'arte figurativa, che evolve dal periodo post-impressionista (Divisionismo, Fauves, Ensor, Munch) a quello avanguardistico vero e proprio (Cubismo, Espressionismo, Futurismo, Surrealismo). Parigi, Monaco e Berlino sono i centri più importanti della rivoluzione figurativa, che è strettamente connessa alla nascita e allo sviluppo delle contemporanee avanguardie letterarie. Non è neppure essenziale insistere, a titolo di agevole ipotesi, sull'importanza per Eliot del soggiorno a Monaco, dove in quegli anni dipingevano i pittori del *Blauer Reiter*, dove vivevano gli espressionisti H. Ball, J. von Hoddis, J. R. Becher, E. Hennings e dove venivano edite le riviste *Revolution* e *Die Neue Kunst*, dove l'editore Piper pubblicava gli scritti di Kandinsky (*Über das Geistige in der Kunst*, 1912; *Klänge*, 1912); dove, infine, proprio fra l'11 e il '12, si stabilirono gli importanti, fecondi contatti fra il gruppo del *Blauer Reiter* e A. Schönberg<sup>73</sup>. Non è essenziale, perché è sufficiente rilevare come a Parigi, centro 'collettore' di tutte le avanguardie, il movimento espressionista fu riconosciuto e accolto al suo nascere: né soltanto a Parigi, se si pensa alla rivista *Cahiers Alsaciens*, sulla quale E. Stadler recensiva al loro comparire le più importanti opere dei poeti espressionisti, a incominciare dalla celebre raccolta *Der ewige Tag* (1911) di Georg Heym<sup>74</sup>, per finire con la stessa raccolta benniana di *Morgue*. Prima dello scoppio della guerra frequentissimi erano i contatti fra Parigi e Berlino: gli scambi culturali (mostre, riviste, incontri fra pittori, poeti, intellettuali, studiosi) erano continui: esempio significativo di tale *koiné* culturale è la contemporanea pubblicazione nel 1912 presso l'editore A. R. Meyer del *Manifesto* di Marinetti e di *Morgue*, raccolta che destò scandalo presso la stampa bempensante. Soprattutto le riviste espressioniste come *Die Ak-*

73. Cfr. l'importante catalogo redatto da P. RAABE e M. L. GREVE, *Expressionismus, Literatur und Kunst*, 1910-1923, in occasione della mostra, allestita dal Deutsches Literaturarchiv, nel 1960, p. 31.

74. *Ibidem*, pp. 52-54.

tion, *Der Sturm*, *Die weissen Blätter*, diffuse anche all'estero, svolgevano un'azione di rottura e divulgatrice di primo piano, avendo una funzione simile a quella delle contemporanee riviste anglosassoni, che proprio intorno al 1910 conobbero una rinascita allineandosi, per motivi e per impostazione, a quelle europee<sup>75</sup>. È interessante ricordare come alcune riviste espressioniste (in particolare *Die Aktion*) presentino liriche, idee, motivi, spunti, vicini, e forse più congeniali, alle liriche eliotiane composte a Parigi e a Monaco, che non le contemporanee riviste americane, pur molto importanti per quel che riguarda analogie rispetto all'Imagismo e al Vorticism<sup>76</sup>.

Se si tiene presente tale sfondo, non sarà da rifiutare un recente studio di J. Fabricius riguardante *The Unconscious and Mr. Eliot*<sup>77</sup>, che, malgrado un certo schematismo nei punti di partenza e nel metodo<sup>78</sup>, per cui talvolta, fidando

75. Cfr. l'importante rassegna *The Little Magazine — A History and a Bibliography*, a cura di P. J. HOFFMAN, C. ALLEN, C. F. ULRICH, Princeton University Press 1947 (reprinted New York, 1967), p. 7.

76. Cfr. *Die Aktion*, hrsg. von F. PFEMFERT, 1911-1920, edizione fotostatica, Stuttgart, 1961. Particolarmente significativi nel senso indicato sono i numeri apparsi fra l'11 e il 14. Ricordiamo soprattutto la traduzione laforguiana di MAX BROD, *Beklagung der Hochzeitsförmlichkeiten* (25-3-1912), nonché una poesia affine di G. BENN, imperniata su un dialogo fra uomo e donna, *Mann* (26-6-1912) e una dello stesso M. Brod (*Inneres und äusseres Gespräch am Strande*, 4-9-1912), poesie nelle quali i toni ironico-lirici dell'autore francese vengono caricati in senso espressionista... Ugualmente da ricordare sono alcune raffigurazioni del paesaggio urbano: ad es., quelle di J. KÖLWEL, *Auf der Strasse* (3-1-14), MIMI KORSCHULT, *Verse* (*ibid.*: « Wenn die Nacht / in die engen Gassen kriecht und sich schwarz an die Wände klammert... »); lo stesso *Nachcafé* di Benn (*ibid.*) e *Glossen — Ein und Kein Frühlingsgedicht* di H. BALL (28-3-14: « Nach Grammophonen in den Twosteptakte / Vollzog sich Notdurft Coitus und Lebenslauf... ») e, infine, i poemetti lunghi, come *Im Menschenstrom* di J. SO STERNBERG e *Das Irrenhaus* di J. TRESS.

77. Cfr. *A Study in Expressionism*, Copenhagen, 1967.

78. Cfr., ad es.: «...the close connection established in this study between T. S. Eliot and Expressionism aims to prove that modern art represents an eruption of the collective unconscious into the conscious state of modern civilization and, consequently, that expressionist art, of which T. S. Eliot is representative, has also the collective unconscious as its creative matrix and spiritual focus » (p. 7).



troppo in argomentazioni puramente psicologiche, l'autore tende a formulare ipotesi non confortate da esempi concreti, pur tuttavia delinea un interessante tentativo di raccogliere le opere dei grandi poeti e scrittori inglesi del primo Novecento, a incominciare da Eliot, sotto un adeguato comune denominatore storico-critico, proponendo l'Espressionismo come indicazione più precisa fra quelle sin qui suggerite dalla critica.

Particolarmente interessanti appaiono le analogie colte dal Fabricius fra la dottrina del correlativo oggettivo e la tecnica cinematografica espressionista: interessante, soprattutto, il confronto fra le pagine elittiane tratte dalle *Reflections on Contemporary Poetry*<sup>79</sup>, in cui Eliot chiarisce il principio tecnico della « selezione » delle immagini ai fini del conseguimento di un « total effect », e le pagine di Pudovkin, che illustrano l'analogo metodo propugnato dal regista russo<sup>80</sup>. Del resto, già il Sokel ha ravvisato importanti nessi fra la teoria e la pratica dello *stream of consciousness* e l'Espressionismo, i cui tratti essenziali egli scopre in autori come O'Neill, Joyce, Wilder, Elmer Rice...<sup>81</sup>.

È indubbio che le poetiche originali e simili di Benn e Eliot, che hanno il loro nucleo nella teoria dell'*organico* del primo e del *correlativo* oggettivo del secondo, nel modo in cui si sviluppano in un lungo arco di anni trovano nelle premesse culturali che abbiamo tentato di delineare li loro immediato antecedente; ma è bene ricordare che, come si è cercato di dimostrare analizzando il ciclo di Rönne posto a confronto con il *Love Song*, tali poetiche sono contenute *in nuce* già nelle prime composizioni liriche e prosastiche dei due autori, che fin dagli anni precedenti la prima guerra mondiale presentano quelle caratteristiche che verranno assunte molto più

79. Cfr. *The Egoist*, IV, ott. 1917, p. 133.

80. Cfr. J. FABRICIUS, *A Study...*, cit., p. 23.

81. Cfr. *The Writer in Extremis...*, cit., p. 12; si tenga presente anche il parallelo fra S. Spender, Eliot, Lawrence e l'Espressionismo tracciato da R. SAMUEL — R. HINTON THOMAS, *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre 1910-1924*, Cambridge, 1939, pp. 16-17.

tardi a fondamento di un più generale discorso critico-estetico.

Nelle liriche benniane composte fra il '10 e il '20, come in quelle eliottiane dal *Love Song* a *Gerontion*, la cosiddetta « poesia dell'inclusione », su cui ora ci soffermeremo e che in apparenza rivela un atteggiamento nichilista nei confronti della realtà privata di un nucleo unificatore, non fa che anticipare, da un punto di vista ideologico, il tentativo sia di Eliot sia di Benn di ricostituire, per dirla con le parole di Rönne, « die Bewegung und der Geist über den Trümmern einer kranken Zeit »<sup>82</sup>, nonché di proporre, da un punto di vista formale, la ricerca di un nucleo espressivo « organico » che abbia la capacità di concentrare, nella « intensity of the artistic process, the pressure, so to speak, under which the fusion takes place »<sup>83</sup>, « a heap of broken images », rivelandone il nasosto e nuovo significato.

Primo aspetto della poesia di inclusione è l'*integralismo linguistico*, per cui ogni tipo di espressione assurge al rango

82. GW, p. 1208.

83. Cfr. T. S. ELIOT, « Tradition and the Individual Talent », in *Selected Prose*, Edited by J. HAYWARD, Harmondsworth, Midds., 1953, p. 27. E. LOHNER (cfr. *Passion und Intellekt — Die Lyrik G. Benns*, Berlin, 1961, pp. 60ss.), analizzando acutamente il processo creativo originario dalla sensazione all'io attraverso l'immagine-concetto, quale Benn progressivamente sviluppò, afferma che osservazioni analoghe può sollecitare un'indagine sul « correlativo oggettivo » eliottiano. Non solo, secondo lo studioso, le affermazioni benniane riguardanti il *Wortbild* « blau » richiamano la nota dottrina di Eliot (dal movimento dell'animo si liberano singole parole associandosi a precise rappresentazioni e *Stimmungen* che si concentrano nella parola-immagine); ma Eliot descrive altresì (nelle *Notes towards a Definition of Culture*) il processo creativo in modo simile, quando afferma che « la sensibilità estetica deve risolversi in apprensione spirituale e in gusto disciplinato, prima che si possa attribuire un giudizio sulla decadenza, il demonismo o il nichilismo dell'arte ». Il Lohner paragona anche la concezione benniana alla nota definizione dell'immagine data da Pound, rilevando le analogie (« Una « Immagine » è ciò che presenta un complesso intellettuale ed emotivo in un istante di tempo »: per l'influsso di Pound su Eliot a tale riguardo, cfr. M. PRAZ, « T. S. Eliot (Pound) e Dante », in *I Critici — Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, Milano, 1969, IV, pp. 3043ss. c p. 3048): in particolare, allorché Pound precisa: « È la presentazione di un tale 'complesso' entro l'istante che dà quel senso di improvvisa liberazione dai limiti del tempo e dello spazio... » (cit. LOHNER, *l. cit.*).

poetico, dalla parola in lingua straniera allo *slang*, dalla volgarità al fonema puramente onomatopeico o apparentemente privo di senso<sup>84</sup>. « To pass on to posterity one's own language, more highly developed, more refined, and more precise than it was before one wrote it, that is the highest possible achievement of the poet as a poet », scriverà Eliot molti anni più tardi<sup>85</sup>. E Benn: « Diese Sprache mit ihrer jahrhundertalten Tradition, ihren von lyrischen Vorgängern geprägten Sinn — und stimmungsgeschwängerten, seltsam geladenen Worten. Aber auch die Slang-Ausdrücke, Argots, Rotwelsch, von zwei Weltkriegen in das Sprachbewusstsein hineingehämmert, ergänzt durch Fremdworte, Zitate, Sportjargon, antike Reminiszenzen, sind in meinem Besitz. Ich von heute, der mehr aus Zeitungen lernt als aus Philosophien, der dem Journalismus näher steht als der Bibel... »<sup>86</sup>.

I moduli espressivi, nella loro complessità e varietà, non sono che raramente collegati gli uni agli altri, bensì il più delle volte giustapposti e intersecantisi. È questo un secondo aspetto comune alla lirica eliottiana e benniana di questi anni: si tratta della cosiddetta *tecnica del montaggio*, che l'arte pittorica di avanguardia — in particolare quella cubista — sviluppa parallelamente o su imitazione dell'arte cinematografica, soprattutto del cinema espressionista<sup>87</sup>. Fin dalle prime liriche benniane ed eliottiane tale tecnica non viene usata soltanto per rilevare il dissolversi dei pensieri in un irrazionale *collage* di discontinue impressioni mentali, bensì anche in fun-

84. Si pensi, ad es., alla varietà linguistica di *Burbank*: dalla filastrocca iniziale del motto in radicale contrasto con la citazione dotta, dal linguaggio *snob* della contessa al pensiero volgare di Burbank (« And flea'd his rump... »), dalla « fanghiglia protozoica » da cui sembra emergere la « prospettiva di Canaletto », alla libertà estrema dei nomi per cui il dio Ercole viene messo sullo stesso piano di Sir Ferdinand Klein... Si pensi, d'altra parte, al ciclo benniano di *Nachtcafé*, che veramente propone ogni tipo di possibile espressione linguistica: dalla citazione biblica alla frase oscena, dall'esclamazione quotidiana al neologismo oscuro...

85. Cfr. « A Talk on Dante » (1950), in *Selected Prose*, cit., p. 95.

86. Cfr. *Problem der Lyrik*, in *GW*, IV, p. 1082.

87. Cfr. W. MUSCHG, *Von Trakl zu Brecht...*, cit., p. 91 e D. WELLSHOFF, *Nachwort* al vol. IV di *GW*, p. 1160.

zione di una ancor embrionale problematica che, attraverso la 'formalizzazione' delle categorie filosofiche spazio-temporali, propone un iniziale recupero della positività della storia in quanto tradizione letteraria. Nel *Love Song*, in particolare, nelle complesse intersezioni di realtà ed evasioni fantastiche, di un passato che si identifica con la banalità e lo squallore di un ambiente, di un futuro che rimane struggente e irrealizzabile possibilità, gli elementi e i *tópoi* letterari (dal motto di Guido di Montefeltro al riferimento a Michelangelo, dalla figura del principe Amleto all'immagine delle Sirene) hanno la funzione di rappresentare un mondo positivo. E non ha importanza se tale mondo è proiettato su un piano perduto della realtà, né che nel contesto tutte le sue componenti acquistino un tono di sconcolato sarcasmo: attraverso il *montaggio* con gli elementi reali è possibile ripresentare tali 'frammenti' come una presa di coscienza, seppur regressiva, nell'ambito del subconscio. In tal modo, d'altra parte, il problema dell'incisione dell'atemporale nella temporalità, che tormenterà l'Eliot maturo, si presenta nelle prime liriche come conflitto fra realtà in divenire e modello letterario statico e senza tempo. Nel Benn di *Morgue*, di *Fleisch*, di *Söhne* incontriamo lo stesso procedimento: anche se il referente letterario è meno diretto che in Eliot, più crudele e immediato essendo l'urto fra una realtà angosciata e raccapricciante e le implicazioni psicologiche del soggetto, la funzione che assumono precise immagini o parole tratte dalla tradizione è evidentemente la stessa: la « dunkelhellilla Aster » fra i denti dell'annegato, il mito di Ofelia in *Schöne Jugend*, il riferimento biblico di *Kreislauf*, la 35. Sonata di Chopin in *Nachtcafé*. Il contrasto insanabile che si crea fra il piano intellettuale e quello reale può essere considerato anche alla luce di un caratteristico, ulteriore elemento della poesia di inclusione: come in tutta la grande lirica espressionista, da Heym a Trakl, sulla scia di Baudelaire e Rimbaud, anche per Eliot e per Benn si può parlare di *funzionalizzazione dell'orrido*<sup>88</sup> in vista dell'opposi-

88. Cfr. C. EYKMAN, *Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik G.*

zione alla realtà, intesa, come si è accennato, sia da un punto di vista storico-sociale (l'alienazione della mentalità borghese, l'ossessione tecnologica, il livellamento di massa, il credo utilitaristico . . .) sia da un punto di vista filosofico, pur ovviamente non collegato al precedente da un naturalistico rapporto di causa ed effetto (la catastrofe dell'uomo assoggettato alla progressiva cerebralizzazione ovvero ridotto ai suoi aspetti puramente carnali e animaleschi). Né sono soltanto i tratti orridi e 'decadenti' della realtà che vengono emblematicamente assunti come rappresentativi della totalità, ma addirittura la 'bellezza' viene piegata a descrivere e a sottolineare non il fascino che l'orrido poteva esercitare sull'artista decadente bensì, ancora una volta, il dramma vero, l'angoscia vera dell'io.

Se gli espressionisti « erhoffen das Wesen der Dinge aus der Vernichtung der Erscheinungswelt »<sup>89</sup>, per Eliot e per Benn, al di là della stessa funzionalizzazione dell'orrido e dell'immagine 'bella' intesa a rivelare la distruzione della realtà fenomenica, emerge come elemento etico irriducibile proprio l'elemento *letterario*. Perché non soltanto in anni più tardi Benn avrebbe poi difeso, in tal senso, l'assoluta eticità dell'impegno artistico, rivendicando al poeta, quale imprescindibile necessità per un testimone autentico, « die Freiheit, sich abzuschliessen gegen eine Zeitgenossenschaft », generazione di « enterbten Kleinrentnern und Aufwertungsquerulanten »<sup>90</sup>; né soltanto nella piena maturità del suo talento di critico e di poeta Eliot avrebbe negli anni '40 reclamato per l'artista vero e *classico* l'esigenza di ritrarre « something superior to contemporary practice », non nel senso di volere e dover farsi araldo di una storia ancora da vivere, bensì nel farsi interprete di un *poter essere* dalla cui ignoranza o dimenticanza

Heyms, G. Trakls, und G. Benns, Bonn, 1964, *passim* e H. FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik . . .*, cit., pp. 10-16, 32, 41.

89. Cfr. C. EYKMAN, *Die Funktion . . .* cit., p. 124. Anche BENN, nel noto saggio *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* (1955: cfr. GW, VII, p. 1830), definisce la *Wirklichkeitszertrümmerung* degli Espressionisti come « rücksichtsloses An-die-Wurzel-der-Dinge-Gehen ».

90. Cfr. GW, VII, p. 1676.

dipende la crisi amara di una società che vive il suo squallido adesso<sup>91</sup>. In realtà, nell'uno e nell'altro autore, molto tempo prima di definirsi in chiave teoreticamente polemica, vive fin dalle prime grandi poesie la consapevolezza che il mondo quotidiano e banale *diventa* improvvisamente orribile e insopportabile, tragico e irreali, in una parola 'infernale', a contatto con la *fede* perduta, che non si identifica soltanto con questo o quel motivo, con questa o quella immagine tratta dalla tradizione filosofica, culturale, religiosa, ma che coincide con la stessa 'qualità' lirica e musicale, ma sempre 'classica', dei versi che contraddicono il contenuto, con il ritmo che imprime una 'forma' al reale caotico e sconvolto, al male di vivere.

Confrontando, ad esempio, le ultime strofe del *Love Song* con le ultime di *Finish*<sup>92</sup>, si può osservare come il senso di catarsi nell'annientamento sia ottenuto attraverso la rappresentazione di un paesaggio in cui sembrano dissolti e astratti nel colore i ricordi dei paesaggi perduti della tradizione, da Omero al Romanticismo, nel ritmo lento e regolare per l'alternarsi delle rime e delle allitterazioni, in cui si stempera e si riscatta l'angoscia. E come sulle immagini banali di una « strada annerita » si attorce e si attarda la fantasia del poeta dei *Preludes*, finché la sofferenza attraverso il ritmo è divenuta dolcezza, così l'autore dei *Gesänge*, proiettando il suo immaginare nei tempi remoti degli avi, distanzia da sé il dolore nella nozione di qualcosa che è « infinitamente dolce e infinitamente soffre »:

91. Cfr. *On Poetry and Poets*, London, 1961<sup>3</sup>, p. 62: «... But if the poet can portray something superior to contemporary practice, it is not in the way of anticipating some later, and quite different code of behaviour, but by an insight into what the conduct of his own people at his own time might be, at its best » da (« What is a Classic? », 1944).

92. « Wie weiss sie sind! Die Lippen auch. Wie Garben / aus Schnee, ein Saum vom grossen Winterland / tröstenden Schnees, erlöst vom Trug der Farben, / Hügel und Tal in einer flachen Hand, / Nähe und Ferne eins und ausgeglichen. / Die Flocken wehn ins Feld, dann noch ein Stück, / dann ist der letzte Funken Welt verblichen. / O kaum zu denken! Dieses ferne Glück! » (GW, II, p. 391).

Ein Algenblatt oder ein Dünenhügel  
vom Wind Geformtes und nach unten schwer.  
Schon ein Libellenkopf, ein Möwenflügel  
wäre zu weit und litte schon zu sehr<sup>93</sup>.

Forse la caratteristica più importante della poesia di inclusione è proprio quella « Verschmelzung eines Jeglichen mit dem Gegenbegriffen », che Benn definisce *Integrierung der Ambivalenz* e che vede come segno spirituale tipico dell'epoca; caratteristica di cui H. E. Holthusen, sulla scia del Matthiessen — dal quale l'arte eliottiana è notoriamente definita « paradossale precisione nell'ambivalenza » — afferma essere esempio eminente la poesia di Eliot, « autore dell'ambivalenza, dell'antitesi, dell'antinomia fra dubbio e fede, fra significato e assurdo, fra caos e ordine nell'arte, fra avanguardia e classicismo »<sup>94</sup>. Includere nell'espressione una realtà fondamentale incomprensibile per chi, non più guidato dal « Kausalitätsgedanken »<sup>95</sup>, ha perduto ogni fede gnoseologica, significa rappresentare la relatività più totale, un insieme di oggetti, di sentimenti, di concetti e di parole ambigui, paradossali e interscambiabili; ma soprattutto significa, nella sofferenza per la perdita della coscienza del bene e del male, un primo avvio all'assurdo<sup>96</sup>. La « fusione di ogni concetto con il suo contrario » rivela il carattere « infernale » in senso eliottiano, nella distruzione della personalità umana, dell'uomo come « totalità vivente »; distruzione che avviene, appunto, nell'interscambiabilità delle caratteristiche umane con quelle animali e nello smarrirsi delle caratteristiche individuali in

93. *GW*, I, p. 50. Cfr. l'interpretazione di F. MASINI, *Gottfried Benn ... cit.*, pp. 124-26.

94. Cfr. H. E. HOLTHUSEN, « Das Nichts und der Sinn. T. S. Eliot als Lyriker », in: *Der unbebaute Mensch*, München, 1952<sup>2</sup>, pp. 68-72.

95. Cfr. H. FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik ... cit.*, pp. 42ss. e p. 50.

96. Per i rapporti fra Benn e l'esistenzialismo, cfr. H. D. BALSER, *Das Problem ... cit.*; per Eliot: G. CATTAUI, Paris, 1946, nonché W. F. SCHIRMER, *Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Tübingen, 1954, pp. 215ss.

una massa amorfa e indifferente. Per Eliot è questo notoriamente uno stato d'animo che vibra in tutta la sua opera prima, da Prufrock, « trafitto da uno spillo », a Gerontion, a Tiresia<sup>97</sup> e le metamorfosi di *The Waste Land*, fino agli *Hollow Men*: per il primo Benn, in cui soprattutto tale desolazione è avvertita nel modo più tragico e violento, basterà ricordare, per esempio, *Der Arzt* — con il verso, rimasto celebre: « Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch » — o anche *Requiem*, in cui uomini e donne, riversi promiscuamente sui tavoli dell'obitorio, rivelano in un'immagine sarcasticamente metafisica la confusione fra il 'Gottes Tempel' e il 'Teufels Stall'<sup>98</sup>.

Non diversamente la coscienza individuale si trasforma in una diffusa opinabilità, che può in teoria essere espressa da infinite *personae*, le « maschere » di Pound; dai brandelli di corpi umani sparsi nella tessitura « assurda » dei quadri cubisti di Picasso; dalle figure umane ridotte a cose dei Surrealisti o intersecantisi con corpi animaleschi nei dipinti espressionisti; dall'angosciosa trasformazione dell'uomo in insetto nella *Metamorfosi* di Kafka. Forse nessuno, però, ha espresso il senso di vuoto morale che tale 'integrazione delle ambivalenze' può destare nella coscienza in modo più sentito e sincero di H. Hesse nell'articolo *Die Brüder Karamazoff oder der Untergang Europas* (1919), la cui conclusione Eliot scelse per rappresentare la visione forse più tragica della *Terra Desolata*<sup>99</sup>. Scrive Hesse:

In questo tipo di uomo . . . l'esterno e l'interno, il bene e il male, Dio e Satana sono sullo stesso piano . . . Dio, che è contempo-

97. Il veggente cieco è personaggio significativo anche nella letteratura espressionista: Kule, ad es., nel *Toter Tag* di Barlach oppure Schinnen in *Schinnen in der Stille* di Kronberg: cfr. L. MITTNER, *L'Espressionismo*, Bari, 1965, p. 40 e R. SAMUEL — R. HINTON THOMAS, *Expressionism . . .*, cit., p. 54.

98. Per i rapporti fra la lirica benniana e la lirica barocca, cfr. E. NEF, *Das Werk G. Benns*, Zürich, 1958, pp. 155s. e, per la componente barocca dell'Espressionismo, cfr. P. CHIARINI, *Espressionismo . . .*, cit., p. 64.

99. Cfr. la nota dell'Autore ai vv. 366-76 di *The Waste Land*.



raneamente demonio, è il nulla e il tutto . . . essi [i Karamazoff] non sono caratterizzati da proprietà, ma dalla disponibilità ad assumere in ogni momento ogni proprietà . . . È possibile che la caduta dell'Europa avvenga soltanto all'interno, soltanto negli animi di una generazione, soltanto in una diversa interpretazione di simboli consunti, nel capovolgimento di valori etici<sup>100</sup>.

È in questa direzione, in effetti, che tutta l'opera di Benn e di Eliot provoca fin dall'inizio e a tutti i livelli, idcologici e semantici — per Prufrock e Rönne ricordo, in particolare, l'integrazione di realtà ed evasione fantastica con tutto ciò che essa comporta sul piano psicologico e letterario —, l'istituzione di analogie e connessioni con tanta parte della cultura letteraria del primo Novecento: ma ciò che ancora una volta unisce in modo, a mio parere, originale il poeta tedesco all'anglosassone è proprio l'integrazione di Avanguardia e Classicismo di cui parla Holtusen. Sarà da ricordare, a tale proposito, un esempio significativo scelto tra le primissime liriche benniane, *D-Zug (Die Aktion, 1912)*, in cui il motivo 'moderno' della metropolitana della grande città, che si esprime nel linguaggio 'sconvolto' dell'Avanguardia espressioni-

100. Interessante una recensione su Hesse comparsa nel numero 67 di *The Criterion* (gennaio 1938), p. 395: «...The problem of good and evil within man . . . has always preoccupied Hesse; during those early Twenties, after the War and Revolution, when Germany seemed to be tasting the full bitterness of purely material things, it looked as though Hesse by his studies in Dostoevsky and Brahmanism might play an important part in anticipated turning of Germany to the East, to renunciation of material progress . . .». Varrebbe la pena di studiare più da vicino i rapporti fra Eliot e Hesse: nell'anno in cui fu pubblicato *The Waste Land*, Eliot fece visita all'autore tedesco e il primo numero di *The Criterion* contiene un articolo sulla «recent German Poetry». Secondo J. FABRICIUS il motivo della tensione fra *Geist e Seele, spiritus et anima*, che si risolve nel simbolismo del *Graal* nel *Glasperlenspiel* può proficuamente essere paragonato allo stesso *Leitmotiv* del *Waste Land* (cfr. *A Study in Expressionism, cit.*, p. 13). Ma il *Glasperlenspiel* è opera molto più tarda: il romanzo di Hesse che invece influì forse direttamente su *The Waste Land* è *Siddharta*, che fu compiuto nel 1922, ma la cui prima parte (fino al punto in cui Siddharta cerca la morte per acqua) comparve sulla *Neue Rundschau* nel 1919; e si tratta proprio della rivista che venne poi sempre recensita nella rubrica dedicata ai *German Periodicals* su *The Criterion* . . .

sta<sup>101</sup> con versi sintatticamente isolati ed ellittici, allusioni ed associazioni oscure e continuate, astrazioni, esclamazioni e iperboli, con la prevalenza dei sostantivi (e fra questi degli astratti), con audaci neologismi ed espressioni ardite, riesce a fondersi perfettamente con il motivo mitico della 'felicità greca' attraverso un sottile gioco di colori, di suoni e di sensazioni (le allitterazioni dei suoni gutturali e delle liquide; il profumo della donna e quello del giardino, che è il correlativo oggettivo dei pensieri scanditi sul ritmo del *D-Zug*)... Anche se in Eliot lo stile avanguardistico non raggiunge mai le movenze ellittiche e iperboliche tipiche del linguaggio espressionista, pur tuttavia si assiste a una analoga perfetta fusione fra espressioni e immagini realistiche, tratte dalla vita quotidiana, e 'montate' in modo allusivo e difficile, ed espressioni e immagini, che si insinuano quasi di soppiatto, di una diversa e opposta qualità: si pensi, ad esempio, alla quinta strofa di *Rhapsody*, in cui le ripetizioni, le assonanze e le allitterazioni esprimono effettivamente i 'sensuous thoughts' a cui la reminiscenza letteraria conferisce una dimensione 'classica'; ovvero alla precisa, simmetrica struttura determinata dal *Leitmotiv* dei fiori e delle stagioni in *Portrait of a Lady* entro il dialogo intessuto di noia, che si trascina fra banalità e sterili e inutili parole.

Ma è soprattutto nel periodo successivo alla fine della Grande Guerra che sia Eliot che Benn, approfondendo, e contemporaneamente distanziandosi, un'angoscia nella quale davvero si riflette la crisi di una generazione tradita — « eine belastete Generation: verlacht, verhöhnt, politisch als entartet ausgestossen »<sup>102</sup> — e nella quale ancora si riconosce l'uomo contemporaneo, portano a compimento le ricerche espressive dei primi anni delle loro carriere letterarie in una poesia 'organica', 'assoluta', che in modo apparentemente paradossale trasforma il nichilismo in un nuovo umanesimo. Non

101. Cfr. P. CHIARINI, *L'Espressionismo...*, cit., cap. IV: « Lo stile e la storia ».

102. Cfr. « Lyrik des expressionistischen Jahrhunderts », in *GW*, p. 1845.

a caso, parallelamente, prendono forma in questi anni anche le prime importanti pagine critiche, in cui si delineano alcuni fra i principi fondamentali delle rispettive poetiche: *Tradition and the Individual Talent* (1919) e *Epilog und Lyrisches Ich* (1921). Peraltro, per chiarire fino in fondo come e in che misura le poetiche, e quindi la lirica, dei due autori siano tendenzialmente informate a una sostanziale unità di vedute e di ispirazione, occorrerà fare un salto nel tempo e citare due saggi più tardi che dichiaratamente riprendono le idee di quelli degli anni Venti e nei quali Eliot e Benn, citandosi a vicenda, finalmente 'si incontrano' dopo un inconsapevole dialogo di decenni, recando a maturazione quello « scambio di voci e di echi che tende a farsi sempre più manifesto » di cui parla Enzensberger<sup>103</sup>. Si tratta di *Probleme der Lyrik*, conferenza tenuta da Benn all'Università di Marburgo nel 1951 e che ebbe una grande risonanza (ne furono vendute in breve tempo 15000 copie) e di *Three Voices of Poetry* (1953), in cui Eliot riprende e discute le più importanti argomentazioni del saggio benniano. Il primo aspetto su cui il poeta tedesco si sofferma è il concetto di lirica come « prodotto d'arte », al quale si legano, egli dice, da alcuni decenni precise concezioni, tra le quali tre fondamentali: « Bewusstheit », « kritische Kontrolle » e « Artistik »<sup>104</sup>. La contemporaneità fra attività poetica e ricerca critico-introspectiva è il tema fondamentale dell'io lirico moderno sulla scia di Valéry, maestro della filosofia della composizione; fra gli autori che costituiscono l'esempio di una « Gleichrangigkeit » fra lirica e saggistica Benn cita per primo Eliot, quindi, oltre ai grandi francesi, Poe, Pound e i Surrealisti. Dopo aver individuato con certezza le origini del « nuovo stile » nelle avanguardie del primo Novecento, Benn definisce il concetto di « Artistik », così come esso penetrò nella coscienza culturale di quegli anni soprattutto attraverso Nietzsche, che a sua volta lo riprese dalla cultura francese.

103. Cfr. la prima pagina di questo studio.

104. *GW*, p. 1059; cfr. T. S. ELIOT, « Tradition and the Individual Talent », *cit.*, p. 29 (« there is a great deal, in writing of poetry, which must be conscious and deliberate »).

*Artistik* è un termine — dice Benn — che viene ascoltato malvolentieri; il critico mediocre lo collega all'idea di superficialità, di godimento di una lieve musa, se non proprio di puro gioco e mancanza di ogni trascendenza. In realtà si tratta di un concetto terribilmente serio e centrale:

*Artistik* è il tentativo dell'arte, entro la generale decadenza dei contenuti, di sperimentare e vivere (*erleben*) se stessa come contenuto e da questo *Erlebnis* creare un nuovo stile; è il tentativo di porre una nuova trascendenza in opposizione al generale nichilismo dei valori<sup>105</sup>.

Da questo punto di vista tale concezione, secondo Benn, può comprendere tutta la problematica dell'Espressionismo, dell'arte astratta, dell'anti-umanesimo, dell'ateismo, dell'anti-storico, del ciclico e — qui egli usa l'espressione eliottiana — dell'uomo vuoto. Significativamente, per difendersi dall'accusa di estetismo, Benn ravvisa il germe della concezione nietzscheana dell'arte come *Verhängnis* in Flaubert, Novalis e Schiller nei quali l'« apparenza estetica » non soltanto è, ma anche *vuole essere*. Proprio perché la poesia si identifica con la novalisiana « antropologia progressiva », Benn può affermare che « in essa si svolgono le battaglie dell'essere come su un palcoscenico, poiché dietro una poesia moderna stanno i problemi del tempo, dell'arte, delle basi interiori della nostra esistenza in modo molto più audace e radicale che in un romanzo o in un dramma »<sup>106</sup>. Ma, affermando di voler rimanere su un piano empirico, Benn si dichiara d'accordo con i risultati di un'inchiesta condotta fra poeti americani che vede emergere quali temi propri della lirica odierna « la parola, la forma, la rima, il poema lungo o breve (a questo proposito viene citato espressamente Eliot) i piani significanti, la scelta degli oggetti, le metafore, la destinazione della poesia ». Soprattutto Benn afferma di essere rimasto colpito dalla ri-

105. *CW*, p. 1064.

106. *Ibidem*, p. 1065; cfr. T. S. ELIOT, in *The Criterion*, ottobre 1932, p. 75 (« All great art is in a sense a document of its time; but great art is never merely a document, for mere documentation is not art »).

sposta data da R. Wilbur a quest'ultimo fondamentale quesito: « Una poesia è diretta alla musa: il che serve, tra l'altro, a velare il dato di fatto che le poesie non sono dirette a nessuno »<sup>107</sup>.

L'idea del carattere monologico dell'arte è una delle più antiche, sofferte e fondamentali del poeta tedesco<sup>108</sup>; ma in questo saggio egli ne mette in rilievo aspetti e ragioni anche attraverso altre argomentazioni, a questa sostanzialmente legate, e particolarmente significative ai nostri fini.

È bene specificare che solo in un primo momento tale caratteristica può apparire in contrasto con l'asserzione che « un grande poeta è un grande realista, molto vicino a tutte la realtà; egli si carica di realtà, è terrestre come la cicala, nata, secondo la leggenda, dalla terra »<sup>109</sup>. Perché tali realtà il poeta

107. GW, p. 1066.

108. Ricordo in particolare il saggio « Sein und Werden » (GW, pp. 1707ss.), in cui Benn, contrapponendo drammaticamente (siamo nel 1935!) e nettamente il mondo della tradizione, cioè dello spirito, a quello della storia, scrive: « ... Das [il *reiner Geist*] werden die retten im Orden, die im Elitismus, in der Askese, die im Fasten sind. In Klöstern, schwarze Mönche wenige, in einem unauslösllichen Schweigen... Dort vollführen sie das Amt der Verbindung und der Übertragung von den Keimen der Lebenden von einem Zyklus zu dem andern. Dank ihnen ist die Tradition trotz allem gegenwärtig, die Flamme brennt. Sie sind die Wachenden, und wenn die Zeiten gekommen sind, lenken sie die Kräfte der Auferstehung ». Lo stesso pensiero scriverà Eliot qualche anno più tardi, anche se non con il tono drammatico di Benn (il dramma dell'Europa lacerata è comunque sentito da Eliot in modo più distaccato e sereno, sia per diversa indole personale, sia in virtù di una meno ardua situazione storico-personale e storico-nazionale): « In our age, when men seem more than ever prone to confuse wisdom with knowledge, and knowledge with information, and to try to solve problems of life in terms of engineering, there is coming into existence a new kind of provincialism... It is a provincialism not of space, but of time; one for which history is merely the chronicle of human devices which have served their turn and been scrapped, one for which the world is the property solely of the living, a property in which the dead hold no shares. The menace of this kind of provincialism is that we can all, all the peoples of the globe, be provincials together; and those who are not content to be provincials, can only become hermits » (cfr. « What is a Classic? », *cit.*, p. 69).

109. A questo proposito poco prima Benn, osservando quali caratteristiche la poesia moderna non deve avere, aveva elencato, fra altre, il tono « serafico », sentimentale, nonché « una tragica esperienza di sé del poeta

le sussume alla parola, nella quale si concentra sì « la sostanzialità e l'ambiguità delle cose della natura », ma soltanto nella difficile relazione che si stabilisce con lo spirito, essendo la parola « der Phallus des Geistes, zentral verwurzelt ». Benn afferma che vi sono interessanti ricerche, concernenti tale problema, soprattutto della scuola francese, senza dimenticare Poe (!), e che Eliot ha ripreso in un saggio recente<sup>110</sup>. Si tratta del problema dell'autonomia dell'arte che consiste nel fatto che, secondo la celebre massima di Mallarmé, la poesia non è fatta di sentimenti, bensì di parole:

Eliot assume il punto di vista degno di nota che un certo grado di *impurità* debba conservarlo la stessa *poésie pure*, l'oggetto dovendo essere valutato di per sé fino a un certo segno, se la composizione deve essere sentita come « poesia ». Direi che dietro a ogni poesia sta sempre inavvertito l'autore, la sua personalità, il suo essere, il suo stato interiore: anche gli oggetti emergono nella poesia, poiché precedentemente sono stati i *suoi*; rimane dunque in ogni caso quella impurità nel senso indicato da Eliot<sup>111</sup>.

Per chiarire ulteriormente l'importante rapporto tra l'io e la parola Benn cita il brano centrale del suo saggio del 1921:

Esistono nel mare organismi viventi del sistema zoologico inferiore, rivestiti di ciglia vibratili. Ciglia vibratile è l'organo sensorio

[...] poiché nessuno, anche fra i grandi lirici del nostro tempo, ha lasciato più di sette o otto poesie compiute». Eliot esprime queste stesse idee nel commento a una frase di Lawrence riguardante la poesia che deve concernere « stark and unlovely actualities »: « This speaks to me of that at which I have long aimed, in writing poetry with nothing poetic about it... Lawrence's words mean this to me, that they express to me what I think that the forty or fifty original lines that I have written strive towards » (cit. da F. O. MATTHIESSEN, *The Achievement of T. S. Eliot — An Essay on the Nature of Poetry*, New York and London, 1958<sup>3</sup>, pp. 89-90). E Pound: « È meglio presentare una sola Immagine in tutta una vita che produrre delle opere voluminose » (cfr. E. POUND, *Saggi Letterari*, trad. it. di N. D'AGOSTINO, Milano, 1957, p. 25).

110. Si tratta di *From Poe to Valéry*, New York, 1949; cfr. *To Criticize the Critic and Other Writings*, New York, 1965, pp. 277ss. e, in particolare, pp. 39ss.

111. GW, p. 1074.

animale, anteriore alle differenziazioni in distinte energie sensoriali, l'universale organo tattile, il nesso in sè con l'ambiente marino. Immaginiamoci un uomo totalmente coperto di queste ciglia vibratili, non solo sul cervello, ma sull'intero organismo. La loro è una funzione specifica, la loro ricettività allo stimolo è nettamente circoscritta: essa riguarda la parola, in particolar modo il sostantivo, meno l'aggettivo, appena la figura verbale. Riguarda la cifra, la sua immagine stampata, la lettera nera, questa soltanto <sup>112</sup>.

Si tratta evidentemente di una sostanziale omogeneità fra 'organismo' umano e 'cifra', la figura stilistica che sarà tanto più « Kunstprodukt » e « Zwischenschicht zwischen Natur und Geist » quanto, più a sua volta, riuscirà ad essere 'organica'. E questo passaggio dall'immagine 'organica', quale veniva espressa già nel ciclo di Rönne e in *Morgue*, alla presa di coscienza critica nel riconoscimento della sua sostanziale corrispondenza antropologica con l'io-organismo è parallelo, e in un certo senso ne dipende, allo stesso passaggio che avviene tra la « Wirklichkeitszertrümmerung », rappresentata e sofferta da Rönne, e la coscienza, dopo anni emergente in tutta la sua evidenza, che tale 'distruzione' viene 'compiuta' e cioè risofferta dall'io lirico, che attraverso la parola la riscatta.

Il potere catartico della parola era stato intuito da Benn fin dal 1921: e il Benn di trenta anni dopo continua a citare i pensieri di allora: « Potere della parola difficilmente spiegabile che libera e compone. Strano potere dell'ora da cui urgono le immagini sotto la violenza del nulla che esige forma... » <sup>113</sup>. E nella lotta che la parola combatte contro il nulla il poeta non può non essere solo:

Egli è solo, esposto al silenzio e al ridicolo... segue una voce interiore, che nessuno ascolta... egli lavora da solo; il lirico particolarmente lavora solo, poiché in ogni decennio vivono soltanto pochi grandi lirici, distribuiti fra le nazioni, che scrivono in lingue

112. *Ibidem* e pp. 1877-78 (trad. MASINI).

113. *Ibidem* e p. 1878.

diverse, il più delle volte sconosciuti gli uni agli altri — quei « fari », come li chiamano i francesi, quelle figure che illuminano per lungo tempo il grande mare creativo, essi stessi rimangono nella oscurità... Questa è l'ispirazione che è in me. Questa mia lingua, diciamo la mia lingua tedesca, è a mia disposizione. Questa lingua con la sua tradizione secolare, con le sue parole improntate dai predecessori, pregne di senso e di atmosfera, stranamente cariche...<sup>114</sup>

Giacché anche il motivo della tradizione ricorre attraverso i tempi in tutta l'opera critica di Benn; e in *Doppelben* egli lo esprime con le stesse parole di Eliot: « L'arte è statica. Il suo contenuto è un *bilanciarsi tra tradizione e originalità*... questo fatto spiega la strana vicinanza di tutti i capolavori entro l'ambito della cultura, dall'arte figurativa egizia fino ai disegni di Picasso, dagli inni del Regno Medio e dai Salmi ebraici fino alle poesie di E. Pound... »<sup>115</sup>. In realtà anche il motivo della tradizione letteraria risale agli anni di Rönne e di *Morgue* — e lo provano le frasi successive dello stesso saggio, qui già citate a proposito dell'integralismo linguistico —, così come nel solitario monologo di Prufrock già riviveva la complessità culturale e linguistica, la « perception not only of the pastness of the past, but of its presence »<sup>116</sup>.

Non in tutto l'arco della sua carriera artistica e critica Benn ha la coscienza che Eliot ebbe fin da *Tradition* della stretta, seppur difficile unità fra il mondo della tradizione e

114. *Ibidem*, p. 1082: la sofferenza del poeta è motivo ricorrente in Benn. Eliot, da parte sua, così scriveva nel 1920: « The creation of a work of art is like some other forms of creation, a painful and unpleasant business: it is a kind of death... » (cit. da J. FABRICIUS, *A Study in Expressionism*, cit., p. 18).

115. *GW*, p. 1023. Scrive Eliot riprendendo un concetto già espresso in « Tradition », cit., p. 23: « The persistence of literary creativeness in any people accordingly consists in the maintenance of an unconscious balance between tradition in the large sense — the collective personality, so to speak, realized in the literature of the past — and the originality of the living generation » (cfr. « What is a Classic? », cit., p. 58).

116. Cfr. « Tradition and the Individual Talent », cit., pp. 22-23.



il mondo della storia; è certo però che nel saggio del 1951, forse proprio anche per influsso del grande poeta americano, egli dimostra piena convinzione di tale unità. Per questo può affermare che « o l'uomo anche oggi è profondo o non lo è stato mai »<sup>117</sup>; per questo egli sostiene che la poesia è fatta di tutta la realtà e tutto può sopportare, « dall'elisir di lunga vita che combatte la grande ansia esistenziale per 3,50 DM alla bottiglia... alla cibernetica che promette di restituire all'uomo il suo animismo, le sue magiche facoltà, la sua preveggenza naturale ». E « il poeta non può saper mai abbastanza, deve essere vicino a tutto, deve orientarsi dove il mondo oggi si orienta », poiché è dal mondo che nasce « la poesia che forse raccoglie una di queste ore disperate: la poesia assoluta, la poesia senza fede, la poesia senza speranza, la poesia diretta a nessuno, la poesia di parole »<sup>118</sup>.

La « trascendenza » di questo tipo di poesia significa « la partecipazione dell'uomo a un divenire dipendente da lui, ma che lo supera », partecipazione che si svolge nella coscienza di sé, ma che può « operare senza il tempo come fanno le formule della fisica »<sup>119</sup>. Per questa ragione, secondo Benn, Eliot è in errore quando esprime l'opinione che si debba esaurire tale direzione del progredire dell'autocoscienza, cioè questo estremo « accrescimento del sapere intorno alla lingua ». Così come è in errore quando auspica la scomparsa della televisione, poiché le *Erscheinungen* di cui si fa parola sono « irreversibili » e annunziano piuttosto il principio di un'evoluzione « verso un mondo che vuole una coscienza e un'espressione, che diventa coscienza ed espressione: in una parola, verso l'astrazione ». Astrazione nel senso di « concentrazione di frammenti », come si è visto fin dai tempi delle poetiche delle avanguardie; e Benn lo ribadisce quando afferma che anche i filosofi di oggi sentono che « al momento il pensiero discorsivo-sistematico è esaurito e che la coscienza odierna non

117. *GW*, p. 1086.

118. *Ibidem*, p. 1088.

119. *Ibidem*, p. 1091.

sopporta nulla che non pensi in frammenti»<sup>120</sup>. E tutti i grandi poeti moderni che accolgono in sé tali frammenti, « alle diese Krisen des Bewusstseins, diese Stigmatisierungen des späten Quartärs, diese ganze leidende Innerlichkeit », non possono per Benn che essere definiti « schwierige Dichter »<sup>121</sup>.

Dall'esposizione dei motivi principali del saggio emergono evidenti i punti di contatto con la poetica di Eliot<sup>122</sup>; varrà comunque la pena di citare il commento del poeta americano alle osservazioni di Benn:

The first voice — sono le prime parole del saggio del '53 — is the voice of the poet talking to himself — or *to nobody*. The second is the voice of the poet addressing an audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse . . .<sup>123</sup>.

E più avanti, a proposito della « voce » lirica rivolta *a nessuno*:

I agree with Gottfried Benn, and I would go a little further. In a poem which is neither didactic nor narrative, and not animated by any other social purpose, the poet may be concerned solely with expressing in verse — using all resources of words, with their history, their connotations, their music — this obscure impulse . . . He is oppressed by a burden which he must bring to birth in order

120. *Ibidem*, p. 1092.

121. Già nel '21 Eliot scriveva: « . . . Poets in our civilization . . . must be difficult » (cfr. il saggio « The Metaphysical Poets », in *Selected Prose, cit.*, p. 112).

122. E già in « Tradition and the Individual Talent » Eliot aveva descritto la « transmutation of emotion », resa possibile dall'intensità del processo artistico, in modo non dissimile, prendendo spunto dalla conclusione del c. XV dell'*Inferno* dantesco: « . . . The last quatrain gives an image, a feeling attaching to an image, which « came », which did not develop simply out of what precedes, but which was probably in suspension in the poet's mind until the proper combination arrived for it to add itself to. The poet's mind is in fact a receptacle for seizing and storing up numberless feelings, phrases, images, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together . . . » (cfr. *Selected Prose, cit.*, pp. 26-27).

123. Cfr. *The Three Voices of Poetry, cit.*, p. 89.

to obtain relief... In other words... he is going to all that trouble, not in order to communicate with anyone, but to gain relief from acute discomfort...

Precisando poi il proprio punto di vista, Eliot osserva che « [Benn] speaks as if the poetry of the first voice... was a totally different kind of poetry from that of the poet addressing an audience. But for me the voices are most often found together »; ne deriva che « if the author never spoke to himself, the result would not be poetry, though it might be magnificent rhetoric... But if the poem were exclusively for the author, it would be a poem in a private and unknown language; and a poem which was a poem only for the author would not be a poem at all. And in poetic drama, I am inclined to believe that all three voices are audible... »<sup>124</sup>.

Le divergenze che sia Benn sia Eliot reciprocamente rilevano<sup>125</sup> non sono, certamente, di poco conto. Esse mi sembrano attenersi, in particolare, alla tensione del secondo Eliot verso un approdo metafisico e alla connessa preoccupazione per la necessità e vitalità della poesia drammatica: tensione e preoccupazione da cui Benn rimaneva lontano, per quanto spesso egli sia stato a tale proposito frainteso<sup>126</sup>. Vorrei però rilevare due aspetti, significativi ai fini di questo studio, che emergono dalle stesse « divergenze » di fondo dei due grandi lirici.

In primo luogo tali divergenze si sviluppano solo dopo

124. *Ibidem*, pp. 98ss., dopo aver poco sopra presentato *Probleme der Lyrik* come « very interesting lecture... » (p. 97).

125. Benn stesso rileva il proprio rifiuto della religione contrario alla scelta eliottiana: « Ich bin nicht fromm geworden wie Döblin... und nicht wie Eliot der mir überhaupt etwas konventionell vorkommt », scrive il 12-8-'49 a Thea Sternheim (cfr. G. BENN, *Das gezeichnete Ich — Briefe aus den Jahren 1900-1956*, München, 1962, p. 108) e nella prefazione alla traduzione tedesca di *The Age of Anxiety* (1951) Benn rileva la stessa differenza rispetto a Auden, che pur mostra di preferire a Eliot, anche in base alla concezione dell'opera che egli vede sintetizzata nel verso: « du bist zu spät, um glauben zu können » (cfr. *GW*, pp. 1820-32).

126. Cfr. H. BALSER, *Das Problem des Nihilismus...*, cit., pp. 172ss.

il '30 e non riguardano tutta la lirica precedente, di cui un *Probleme der Lyrik* può, anzi deve, essere considerato, in senso ideale se non cronologico, manifesto poetico e quindi essenziale strumento di analisi per il critico che vuole comprendere come, in che misura e perché un *The Waste Land* o uno *Späte Ich* possano comunicare all'uomo d'oggi un messaggio « positivo » e possano essere considerati un « inizio » nel senso indicato da Enzensberger.

In secondo luogo è indubbio che l'espressione « assoluta », cioè sciolta, autonoma, di un *Four Quartets* rivela come anche la religiosità di Eliot, « nell'insopprimibile lotta per la parola ed il senso » e « nello sforzo di imparare a usare le parole », sforzo che non può non penetrare nel fondo della problematica dell'uomo contemporaneo, perda ogni caratteristica « dogmatica », bruci, per così dire, le scorie didascaliche e dottrinali (così come Dante trasfigura le allegorie medioevali in simboli perennemente significanti) in una *epoché* fenomenologica in cui intervengono come elementi chiarificatori i *nuclei* espressivi e critici di tutta una lunga carriera letteraria, di tutta una vita di ricerca « etica », in senso umanistico<sup>127</sup>. In tal modo, se si affronta la produzione lirica benniana ed eliottiana risalente al periodo tra la fine della Grande Guerra e l'ascesa del nazismo alla luce delle loro poetiche quali si sviluppano parallelamente attraverso gli anni, le analogie di fondo acquistano un preciso significato.

In questi anni emergono due temi fondamentali con le rispettive forme di espressione (è il caso di ricordare che solo

127. L'influsso della filosofia di Husserl su tutta l'« Avanguardia storica » è stato più volte affermato e spesso i critici ne fanno cenno tra le « fonti » di Eliot e di Benn, ma non mi risulta che il suo apporto sia stato veramente analizzato entro le rispettive poetiche (ma cfr., comunque, E. PACT, *Esistenza ed immagine*, Milano, 1947, per un avvio a indagini eliottiane in tal senso)... È certo che l'analisi fenomenologica, proprio in quanto riflessione che porta alla luce la nascosta intenzionalità temporale, in quanto lotta continua con le parole, in quanto sforzo incessante di perseguire strutture precategoriali che sembrano presentarsi come prelinguistiche, forse ancor più della filosofia bergsoniana dovrebbe offrire uno sfondo particolarmente omogeneo alle poetiche di tutta la prima metà del secolo.

tendenzialmente si può operare una distinzione, tali contenuti e tali forme essendo in realtà strettamente intrecciati): il passaggio del nichilismo e dell'angoscia dalla sfera individuale a quella storica e metafisica attraverso un linguaggio basato sull'estrema capacità d'astrazione simbolica e il ritorno al mito con tutto ciò che esso implica sul piano del subconscio, della « storia » e della tradizione culturale, attraverso una forma che giustamente è stata definita alessandrina<sup>128</sup>. Risulta chiaro, dopo ciò che si è detto fin qui, che tale complessa e profonda problematica si sviluppa dai mondi di Prufrock e di Rönne sia dal punto di vista contenutistico sia da quello formale: dalla sterile cerebralizzazione dell'io al deserto della civiltà, con l'apparentemente vano tentativo di ritrovare una coscienza attraverso il « negativo » (la morte, il dolore, la regressione nel mito nella constatazione della perdita di significato non solo della storia, ma anche della tradizione culturale); dalla forma organica, il massimo di concentrazione dell'oggetto poetico nel quale il soggetto si risolve<sup>129</sup>, a quella assoluta, il massimo dell'astrazione dell'oggetto poetico dal quale il soggetto « si libera » in una universalità intenzionale.

128. Cfr. M. RYCHNER, « G. Benn », in: *Zur europäischen Literatur zwischen zwei Kriegen*, Zürich, 1951<sup>2</sup>, p. 277 e W. SOKEL, *The Writer in Extremis...*, cit., p. 93. Quest'ultimo, sulla base delle analisi testuali del LOHNER, afferma che nelle più grandi poesie benniane come *Das verlorene Ich* ovvero *Die Dänin*, « the basic chords... are cultural associations and evocations. This method connects Benn with Eliot. Both produce poetic effects by means of a highly Alexandrian learning, an Alexandrianism that the title of Benn's chief prose work, *The Ptolemaic*, deliberately underlines. Benn's word « Ithaca » is an early example of this method. The single noun evokes, like Eliot's quotations and allusions, a whole world of cultural, historical, mythological and literary associations for poet and reader... ». Ancora, in particolare, per l'alessandrinismo eliottiano, cfr. E. R. CURTIUS, *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern, 1954<sup>2</sup>, pp. 318ss. Da ricordare che Benn considerava l'opera maggiore del Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, uno dei libri fondamentali per la propria formazione (cfr. la lettera a A. Frisé del 24-11-'49 in *Das gezeichnete Ich...*, cit., p. 113).

129. Scrive Eliot in *Tradition...*: «...The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done » (cfr. *Selected Prose*, cit., p. 30).

Il ritorno al mito è coerentemente collegato in Benn al nucleo più profondo della sua poetica: il « germe creativo », per assurgere alla libertà della parola artistica, deve procedere alla « distruzione della realtà », cioè del pensiero logico e concettuale rivelatosi sterile e incapace di cogliere l'essenza delle cose, gli aspetti antropologici fondamentali. Richiamandosi alle teorie di Lévy-Bruhl, Benn afferma: « Il pensiero logico . . . non ha la stessa capacità di quel tipo di spiritualità che trovò la propria espressione in più antichi modi di appercezione . . . Paragonata con l'ignoranza, la conoscenza è indubbiamente in possesso del suo oggetto. Ma paragonata con la partecipazione che è realizzata dalla spiritualità prelogica, tale possesso è sempre solo imperfetto, insufficiente e, in certa misura, superficiale »<sup>130</sup>. Benn, d'altra parte, collegando la dottrina di Lévy-Bruhl sulla « participation mystique » presso i primitivi<sup>131</sup> con l'insegnamento jungiano degli « archetipi » dell'anima umana e con la dottrina platonica dell'anamnesi<sup>132</sup>, afferma che l'io, liberato dai concetti e dalle cose quotidiane, ritorna allo stato più profondo dove giacciono « Träume von weither ».

L'importanza della scuola antropologica, a incominciare appunto da Lévy-Bruhl<sup>133</sup>, per la comprensione dell'analogo ritorno al mito da parte di Eliot è stata a sua volta rilevata dalla critica. Ricordo qui le parole, riferentisi allo stesso ordine di pensieri, che Eliot scrisse a proposito del libro del Frazer tanto importante per *The Waste Land*: « Even *The Golden Bough* can be read in two ways: as a collection of entertaining myths or as a revelation of that *vanished mind*

130. Cfr. *Zur Problematik des Dichterischen*, in *GW*, p. 628, nonché E. LOHNER, *Passion und Intellekt . . .*, cit., p. 54.

131. Cfr. *Doppelleben*, p. 193.

132. Cfr. F. W. WODRKE, *Die Antike im Werke G. Benns*, Wiesbaden, 1963, p. 74.

133. Cfr. H. HOWARTH, *Notes on Some Figures . . .*, cit., p. 152 e K. SMIDT, *Poetry and Belief in the Works of T. S. Eliot*, London, 1961<sup>2</sup>, p. 18.

of which our mind is a continuation »<sup>134</sup>. Anche Eliot condivide le teorie di Frazer e di Jung: come il segno può esprimere il subconscio degli individui, così i miti esprimono il subconscio della specie umana come totalità, così il simbolismo dei miti esprime il processo basilare della psiche nella sua forma essenziale. Tale concezione può essere considerata parallela all'idea della tradizione come « unconscious collective mind ». E quanto sia errato considerare la problematica della « regressione nel mito » in Eliot e in Benn soltanto in connessione con il motivo dello « Untergang des Abendlandes » e con il connesso cosiddetto rifiuto della storia, dimostrano i risultati di eminenti studi dedicati alla filosofia delle forme simboliche; risultati che, è veramente il caso di osservare, la poesia di un *The Waste Land* anticipa o perlomeno esprime parallelamente<sup>135</sup>.

Scrive, ad esempio, il Cassirer:

... Tutti gli schemi che il pensiero teoretico si fabbrica per scerverare, analizzare, dominare per mezzo loro l'essere, la realtà dei fenomeni, sono in fin dei conti nient'altro che puri schemi... Anche il sapere pertanto... è divenuto una sorta di finzione: una finzione che si raccomanda per la sua utilità pratica, ma in cui noi non possiamo riporre la rigorosa misura della verità se non vogliamo che la verità ci si dissolva tosto in nulla. Contro questa spontanea dissoluzione dello spirito vi è, in fin dei conti, solo un unico mezzo di salvezza... Invece di commisurare il contenuto, il senso, la verità delle forme spirituali a qualcos'altro che si rispecchierebbe in esse in modo indiretto, noi dobbiamo in queste forme stesse scoprire la natura e il criterio della loro verità, della loro intima significazione... Considerati sotto questo punto di vista il mito, l'arte e così il linguaggio e la conoscenza, divengono simboli: non già nel senso che esse designino... una realtà precedentemente data, bensì nel senso che ciascuna di queste forme crea e fa emer-

134. Cfr. *London Letter*, in *The Dial*, settembre 1921, pp. 452-53.

135. Su *The Criterion* comparivano spesso recensioni a testi di antropologia, soprattutto quelli del Frazer... Ricordo qui, ad es., la recensione del 1924 alla traduzione inglese del libro fondamentale di Lévy-Brühl: *Primitive Mentality and Gambling* (vol. II, n. 6b).

gere da se stessa un suo proprio mondo di significato. In esse si manifesta l'autodispiegamento dello spirito... non imitazione di questa realtà, ma *organi* di essa...<sup>136</sup>.

Non è in questa sede possibile affrontare un'analisi stilistica comparata della lirica benniana e eliottiana; ma è certo che almeno fino al '30, pur senza che, allo stato attuale degli studi, sia mai possibile provare un influsso diretto, i contenuti di pensiero e le strutture formali di cui ho parlato, trovano corrispondenza nei particolari<sup>137</sup>: sia nei nuclei di immagini e di parole-chiave, sia nel particolare modo del loro intrecciarsi, associandosi o richiamandosi a vicenda, sia nella complessa varietà dei metri e dei ritmi. È però possibile fin da ora comprendere come anche nella visione più desolata, quella delle rovine della civiltà<sup>138</sup>, o nella coscienza ancora più tragica che sempre il male e la violenza hanno dominato la natura e la storia fin dalle origini del mito<sup>139</sup>, o nella constatazione già esistenzialista dell'assurdo, per cui neppure più la morte è possibile nella terra degli « hollow men » e delle « hohle Leichen », quella tradizione culturale che nei « cunning passages » e nei « contrived corridors » della storia ine-

136. Cfr. E. CASSIRER, *Linguaggio e mito*, trad. it., Milano, 1961, p. 16.

137. Soprattutto simili sono i simboli riguardanti la problematica della decadenza e l'ambito del subconscio. Sostantivi-chiave possono essere considerati: sangue, carne, ossa, occhi, terra, macerie, roccia, ombra, luce, silenzio, morte, fuoco, vento, pioggia, le stagioni, i fiumi, le acque, le correnti, le sorgenti, il mare. « Einer der Knotenpunkte, in dem die meisten Fäden aus dem Gewebe der Schlüsselbegriffe und Chiffren zusammenhängen, bildet die Chiffre des Meers », precisa lo EYKMAN a seguito di un'indagine sulla poesia *assoluta* di Benn (cfr. *Die Funktion...*, cit., pp. 184ss.). Tale giudizio vale anche per Eliot: ricordo come il simbolo del mare fosse già essenziale per Prufrock e per Rönne... Cfr. anche E. LOHNER, *Passion und Intellekt...*, cit., p. 123 e F. MASINI, *Gottfried Benn...*, cit., pp. 130-31.

138. « Falling towers / Jerusalem Athens Alexandria / Vienna London / Unreal... » (*WI*, vv. 373-76); « Schamloses Schaumgeboren, / Akropolen und Gral, / Tempel, dämmernde Foren / katadyomenal... » (*GW*, p. 64: sono versi tratti da *Schutt*, comparsa nel 1922 su *Der neue Merkur*).

139. Ricordo, a titolo di esempio, la violenza del mito di Filomela in *The Waste Land*...



vitabilmente si contamina di sangue e violenza, astratta dalla storia e nell'ascesi dell'artista, che concentrandola nel linguaggio la libera, diventa un mondo che, pur continuamente negato, continua a rimanere possibile. È l'« unconscious community » dei « true artists of any time » di Eliot e « das hohe Geistergespräch » di Benn. Così come la fede nella parola che riesce a esprimere, a « comprendere » e a dar forma e ordine alla decadenza di ogni metafisica, alla disperazione esistenziale, al nichilismo gnoseologico e storico, è una fede nella ragione che non esitiamo a chiamare neo-umanistica. È la paradossale « formfordernde Gewalt des Nichts », per cui l'arte rivela all'umanità il proprio esistere in funzione della comprensione del reale e di quell'unico possibile significato che il reale può assumere in connessione con la presa di coscienza da parte dell'uomo. La paradossalità di tale « circolo » non incrina i valori *possibili* in esso contenuti, che posseggono una precisa autonomia proprio in base al fatto che il circolo logico-esistenziale è circondato dal Nulla<sup>140</sup>.

140. Scrive Eliot: « It is a function of all art to give us some perception of an order in life, by imposing an order upon it... » ((cfr. « Poetry and Drama », in *On Poetry and Poets*, cit., p. 86).

141. Certamente, in antitesi a questo Nulla e nell'urgenza di una radicale inversione etico-sociale, si riproporrà *anche* la proposizione delle *Glosse a Feuerbach* in cui Marx afferma essere ora di trasformare un mondo che da troppo tempo si è tentato di spiegare; proposizione che non a caso, per quanto si è fin qui detto, fu al centro delle polemiche politico-culturali già negli anni dell'Espressionismo e del Surrealismo. (Cfr. M. RAYMOND, *op. cit.*, p. 278). Certamente, ancora oggi le parole di Marx conservano una precisa attualità. (Cfr. P. CHIARINI, *Espressionismo...*, cit., pp. 1-13). Ma si dovrà ammettere che, proprio alla luce dell'intenso sforzo conoscitivo marxiano, esse non sono da intendere alla lettera. Perché se si cerca di « trasformare » il mondo senza l'impegno di una profonda comprensione etica ed esistenziale, aperta a tutte le possibilità dell'uomo, quale può essere al massimo grado quella suggerita dai grandi poeti, si rischia di trasformare sovrastrutture in altre sovrastrutture, « fetici » in altri « fetici », illibertà in altre illibertà. Non sono pertanto d'accordo con l'interpretazione che F. Masini, nel suo interessantissimo e stimolante libro, dà del nichilismo di Benn: il « decadentismo » benniano non nullifica, a mio parere, il reale in un insieme di pure relazioni, (cfr. F. MASINI, *op. cit.*, p. 187) bensì *costata*, analogamente a tutta la scienza contemporanea e a gran parte della filosofia post-kantiana, che il reale, da un punto di vista gnoseologico non è

È questa la « poesia rivolta a nessuno », è la poesia che nasce dal nulla per riempirlo, nello sforzo etico verso una possibile, seppur difficile libertà: « Das ist nicht Asthetismus, nicht Intellektualismus, nicht Formalismus, sondern höchster Glaube . . . Es ist das Formgefühl das die grosse Transzendenz der Epoche sein wird, die Fuge des zweiten Zeitalters, das

che un insieme di pure relazioni. Analogamente Benn non nega la storia, né tanto meno avalla la legge dello sfruttamento e della riduzione dell'uomo a merce nell'ambito del sistema capitalista, (*ivi*, p. 56) ma *constata* con angoscia, anche se è l'angoscia di un'intelligenza disincantata e virile, che « wer Geld hat, wird gesund, wer Macht hat, schwört richtig, wer Gewalt hat, schafft das Recht ». (*GW*, p. 1039).

L'antistoricismo di Benn tocca punte negativamente radicali spiegabili alla luce dell'epoca in cui egli visse e può certamente essere collegato a concezioni filosofiche ed ideologiche di cui il Nazismo si servì; ma esso può essere anche visto proprio, e anche, in base ai suoi elementi antropologici come preludio a moderne concezioni strutturaliste della storia, ad esempio di un Löwith. In ogni caso vi sono nel suo antistoricismo degli elementi di intelligente e fecondissimo rifiuto di quegli schemi e di quei dogmi riguardanti la « positività » della storia, che, assunti da Sinistra o da Destra, non hanno portato e non possono portare che al fanatismo ideologico. E infine, posto pure che Benn non possa sottrarsi « ad una precisa collocazione ideologica che fa di lui l'erede ed il testimone di un'età di trapasso tra imperialismo vecchio e nuovo, tra capitalismo infeudato al fascismo e neocapitalismo monopolistico », (F. MASINI, *op. cit.*, p. 187) è certo che la sua grande lirica, nel rapporto che essa stabilisce con il lettore di oggi, completamente vi si sottrae. E Masini stesso sembra ammetterlo quando a seguito di una acuta definizione della sua poesia (« l'arte calcarea di G. Benn accoglie . . . nei suoi stigi chiarori, nelle sue vitree luminescenze, nei suoi riverberi il regno indivisibile della creazione umana ») egli dice: « E forse, proprio per questo, essa dà suo malgrado la misura di una testimonianza » (*ibidem*, pp. 80-81).

È la testimonianza che emerge dalla giusta risposta che Benn diede a chi gli chiedeva maliziosamente se il poeta dovesse stare a guardare le ingiustizie e i dolori della storia: « Non esito un attimo: sì, il poeta sta a guardare. Non quello che compone conferenze sul progresso e per la serata i pretesti spirituali per gli intralazzi dietro le quinte, che al banchetto siede vicino al ministro con il garofano all'occhiello e cinque bicchieri di coperto: quello sottoscrive manifesti contro gli stati di emergenza dell'epoca. Ma sta a guardare colui che sa che l'innocente dolore del mondo non potrà mai essere eliminato da misure previdenziali, né mai superato da progressi materiali . . . no, il poeta sta a guardare nella convinzione, che mai da nessuna morte potrà essere negata, che egli soltanto possiede la facoltà di bandire l'angoscia e di riconciliare le vittime » (*GW*, p. 1039).

erste schuf Gott nach seinem Bilde, *das zweite der Mensch nach seinen Formen*, das Zwischenreich des Nihilismus ist zu Ende »<sup>141</sup>.

ANNAMARIA BORSANO FIUMI

142. GW, p. 1672. Il brano è tratto dalla *Rede auf George* (1933) che fu recensita positivamente anche se brevemente, nella rubrica dedicata alle riviste tedesche su *The Criterion* (XIV, n. 54, October 1934). Forse la « prova » più affascinante delle parole di Benn sono la poesia *Ein Wort* e i versi eliottiani tratti da *Burnt Norton*:

Ein Wort, ein Satz —: aus Chiffren steigen  
erkanntes Leben, jäher Sinn,  
die Sonne steht, die Sphären schweigen  
und alles ballt sich zu ihm hin.

Ein Wort — ein Glanz, ein Flug, ein Feuer,  
ein Flammenwurf, ein Sternenstrich —  
und wieder Dunkel, ungeheuer,  
im leeren Raum um Welt und ich.

Words move, music moves  
Only in time; but that which is only living  
Can only die. Words, after speech, reach  
Into the silence. Only by the form, the pattern,  
Can words or music reach  
The stillness, as a Chinese jar still  
Moves perpetually in its stillness.