

VERSIONE PROVVISORIA, NON RIVISTA, NE' MODIFICATA E CORRETTA, DEL SAGGIO OMONIMO APPARSO IN FORMA DEFINITIVA IN: *Ah, la terra lontana...Gottfried Benn in Italia*, a cura di Amelia Valtolina e Luca Zenobi, Pisa, Pacini editore, 2018, pp. 161-206. Per ogni citazione o altro uso vale solo la versione a stampa del saggio, protetta da diritti d'autore, a cui si prega di fare riferimento.

Il confessore della forma: il magistero di Gottfried Benn per Cristina Campo

di Sotera Fornaro

A Raffaella

Dialogo con Gottfried Benn. In una lettera a Leone Traverso del 28 aprile 1964, Cristina Campo¹ scrive: «Quest'estate scrissi anche un saggio, *Gli imperdonabili* (i.e. i poeti), che non so quando potrò ricopiare e che nessuno vorrà, tanto è absburgico, borbonico ecc. Ma che può importarmi ora, figurati».² Il titolo *Gli imperdonabili*, la cui complessità qui l'autrice spiega riducendolo sino alla sinonimia con «i poeti», sarà poi adattato a titolo complessivo della raccolta di prose apparsa postuma, di cui costituisce il nocciolo. Resta pertanto l'unico titolo dei libri della Campo che sia davvero suo e non sia stato invece escogitato dagli editori e dai curatori.³ Nel saggio, che discorre anche sulla poesia e su come si deve leggere la

1 Si tratta, com'è noto, di uno pseudonimo, privilegiato tra altri, di Vittoria Guerrini, nata a Bologna nel 1923, vissuta a Firenze in giovinezza e poi a Roma nella prima ed ultima maturità, dove una persistente malformazione cardiaca ne provocò la morte nel 1977. Scoperta dalla critica solo negli anni Novanta del secolo scorso (a partire soprattutto da Monica Farnetti, *Cristina Campo*, Ferrara, Luciana Tufani, 1996, 2001²), grazie anche al lavoro devoto dell'amica Margherita Pieracci Harwell, questa scrittrice eslege attende ancora che si dia mano a commenti puntuali delle sue dense prose, allo scopo di contestualizzarne i legami intellettuali non solo o tanto biografici nella cultura italiana tra gli anni Cinquanta e Settanta, ma anche quelli d'elezione. Il lavoro di commento ed esegesi delle prose della Campo non è certo favorito dalla sua arte ellittica, allusiva, intessuta di citazioni indirette, di una raffinatezza e di un'élitarismo estremi; e nemmeno, a parer mio, da una certa, quasi obbligata, mitizzazione, in parte scaturita dalla vicinanza biografica ed affettiva di chi ne ha custodito la memoria e le carte. Per un succinto ma efficace profilo biografico qui si rinvia alla *Nota biografica* di Margherita Pieracci Harwell, in: Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp.263-273. Una documentata biografia si trova invece in Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002⁴. Rigratio qui sentitamente l'amica e collega Monica Farnetti per aver voluto leggere queste pagine.

2 Cristina Campo, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1957)*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2007, pp. 129-130.

3 *Gli imperdonabili* esce in «Elsinore», 11-1, dicembre 1964-gennaio 1965, pp. 55-57 (trad. spagnola in «Sur», 301, luglio-agosto 1966, pp. 60-70), e poi in volume in una raccolta di saggi edita da

poesia, compagno Marianne Moore, Tomasi da Lampedusa, Dante, Leopardi, Djuna Barnes, Boris Pasternak, William Carlos Williams; ma nella genesi e nei contenuti, il punto di riferimento implicito è costituito dalle riflessioni di poetica di Gottfried Benn e ciò non tanto perché il secondo paragrafo di *Gli imperdonabili* contiene un denso bilancio su Benn e sinanche la citazione e traduzione di una sua poesia. Ma soprattutto perché *Gli imperdonabili* va inteso come implicito sviluppo dei pensieri di Benn, ed in particolare delle sue ultime prose.

Circoscrivo perciò innanzitutto l'oggetto delle pagine che seguiranno: vi si parlerà degli *Imperdonabili* come di un consapevole confronto a distanza tra Cristina Campo e Gottfried Benn.

Ars poetica e vecchiaia. Due scritti in particolare di quest'ultimo si intravedono in filigrana nelle considerazioni degli *Imperdonabili*: e cioè due saggi d'occasione, concepiti dal poeta tedesco poco prima di morire, che rappresentano perciò il suo testamento umano e poetico, nel sancire anche il suo difficile rientro sulla scena letteraria tedesca ed europea del dopoguerra. Intendo *Probleme der Lyrik (Problemi della lirica)* e *Altern als Problem für Künstler (Invecchiare: un problema per artisti)*.⁴ Si tratta di due discorsi su commissione, l'uno destinato ad una conferenza tenuta all'Università di Marburg il 21 agosto 1951, l'altro all'Accademia delle Belle Arti di Monaco l'8 marzo 1954, accompagnati allora da vasta eco e dall'effetto di un «sasso nello stagno».⁵ Perché proprio questi due saggi? Non solo per la loro risonanza nel mondo intellettuale europeo (a proposito del primo si parlerà negli anni Cinquanta di *ars poetica* della nuova generazione).⁶ Ma perché la Campo vi

Rusconi nel 1971 dal titolo *Il flauto e il tappeto*. *Gli imperdonabili* diviene però il titolo complessivo dei saggi della Campo, apparso postumo nel 1987, con un saggio introduttivo e post-fazione di Guido Ceronetti e una nota biografica di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, redazione finale di un libro cresciuto su se stesso a partire da *Fiaba e mistero* (Firenze, Vallecchi, 1962). La *Bibliografia* di Cristina Campo, a cura di Monica Farnetti e Filippo Secchieri, si trova in: Cristina Campo, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, pp. 267-282.

⁴ Ambedue i saggi appaiono in traduzione italiana nella raccolta *Lo smalto sul nulla*, a cura di Luciano Zagari, Milano, Adelphi, 1987 rispettivamente alle pp. 266-302 e 307-335, da cui citeremo. Si tratta di un ampliamento e revisione di alcuni dei *Saggi* tradotti da Zagari per Garzanti, apparsi nel 1963, con una prefazione di Hans Egon Holthausen: quest'ultima edizione non dipende, invero, dal primo volume dei *Gesammelte Werke*, come si legge nel frontespizio, ma da una più antica raccolta di *Essays* apparsa sempre per l'editore Limes nel 1951. La storia editoriale del libro, né di quella tedesca, né di quella italiana, qui ininfluyente, non si ritrova comunque nella più recente edizione Adelphi. Come si dirà, la Campo aveva però presente anche l'edizione tedesca di Benn, ed in particolare il primo volume dei *Gesammelte Werke* a cura di Dieter Wellershoff, Wiesbaden-München, Limes, 1959, che contengono appunto gli *Essays, Rede, Vorträge*.

⁵ I discorsi furono trasmessi alla radio, e la prima edizione di *Invecchiare. un problema per artisti* apparve sull'influente «Merkur». L'ultima espressione è in una lettera ad Oelze del 15 marzo 1954. Cfr. Luciano Zagari in Gottfried Benn, *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 387.

⁶ Sull'espressione vd. Luciano Zagari in: in Gottfried Benn, *Lo smalto sul nulla*, cit., pp. 384-385. Più nei dettagli cfr. Astrid Arndt, *Ungeheure Größen: Malaparte - Céline - Benn: Wertungsprobleme in der deutschen, französischen und italienischen Literaturkritik*, Berlin-New York, de Gruyter, 2005.

ritrova almeno due tematiche autenticamente sue: da una parte l'interrogarsi sul ruolo dell'arte e della poesia in un mondo uscito dalla catastrofe bellica e segnato dal mercato e dal pubblico, in cui si crede di dover imporre all'arte quel che essa 'deve' dire per adempiere ad un'obbligata funzione sociale.⁷ Dall'altra il tema della vecchiaia, di quel che apporta all'artista, se si tratta di una tappa da vivere con smarrimento e come perdita, o al contrario come acquisizione nel cammino infinito verso la perfezione e l'assoluto. Il tema della vecchiaia è legato anche alla riflessione sulla bellezza intellettuale non sfiorita nonostante lo sfiorire della bellezza fisica di un vecchio poeta alla cui traduzione, ai tempi della scrittura degli *Imperdonabili*, la Campo sta alacremente lavorando, William Carlos Williams.⁸ Ma è tema anche dolorosamente autobiografico, legato alla coscienza della malattia che segna la Campo sin dall'infanzia: per cui, come scrive Benn, «non c'è dubbio che la consapevolezza di una fine imminente vale, dal punto di vista psicologico, quanto decenni di invecchiamento».⁹ Cristina Campo avverte sin da giovane il limitare della vecchiaia, il pericolo incombente della bellezza fisica decadente e l'orrore che insieme si inaridisca la poesia; perciò può ad esempio scrivere nell'aprile 1958, quando ha appena 35 anni: «Il tempo passa e la giovinezza – e non so quale antica memoria di rituali mi fa apparire da qualche tempo impossibile il rapporto tra la poesia e donne brutte, sfiorite. Bisognerebbe arrivare d'un balzo alla splendida decrepitudine, agli 'adorabili novant'anni', che immaginava per me, una volta, un uomo delicato. Ma 90 anni sono un assoluto – sono il ritorno della grazia perduta: e a chi di noi sarà ridata la grazia, in questo mondo ridotto a puro peso?».¹⁰ Ossimoro della vecchiaia, dunque, che significa congedo dalla bellezza ed insieme ulteriore tappa verso la perfezione. Un ossimoro che Benn, nel suo saggio, evidenzia con ricchezza di esempi.

La costruzione di un'arancia. Se la scrittura del saggio *Gli imperdonabili* data all'estate 1964, l'interesse per Benn è certamente più antico: deve almeno ricondursi al lavoro di Leone Traverso, legato alla Campo, com'è noto, da una profonda affinità elettiva e sentimentale. Traverso nel 1954 aveva pubblicato le *Poesie statiche* con una incisiva introduzione.¹¹ Ma intanto Benn era morto (1959), era apparsa la prima edizione completa delle sue opere (1959-1961), in Italia si era pubblicata una prima raccolta dei suoi saggi (1963). *Gli Imperdonabili* si misurano

7 Cfr. *Invecchiare. un problema per artisti*, trad. it. cit., 328: «[...] questa è la parola: 'l'arte deve'. E' proprio inutile far presente che Flaubert ha descritto la penosa situazione degli artisti che non possono assolutamente far tutto ciò che sentono e vorrebbero fare, ma solo ciò che è loro stato concesso all'interno delle loro capacità linguistiche e stilistiche».

8 Cfr. *Gli imperdonabili*, cit., p. 87. E su Williams già vecchio vd. ad es. Cristina Campo, *Il mio pensiero non vi lascia: lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, Milano, Adelphi, 2011, p. 77. La raccolta di Williams tradotta dalla Campo, *Il fiore è il nostro tempo*, appare nel 1958 per Scheiwiller, 'All'insegna del pesce d'oro'.

9 *Invecchiare: un problema per artisti*, trad. it. cit., p. 314.

10 Cristina Campo, *Il mio pensiero non vi lascia*, cit., p. 80.

perciò soprattutto col tardo Benn e con Benn scrittore di prosa: ossia col poeta divenuto un 'classico' e contemporaneamente costretto dalle sue note vicissitudini nella considerazione della critica, che comprendevano l'attacco aperto e la denigrazione in quanto sostenitore del nazismo, a riflettere pubblicamente sul suo credo poetico ed a dare, sulla scia di Mallarmé e dei nuovi lirici, una «fenomenologia della composizione» poetica.¹² Nondimeno Cristina Campo viene attratta da Benn scrittore in prosa, persino prima ancora che per i contenuti, per una similarità profonda tra le sue e le proprie prose: che oscillano tra narrazione, romanzo, novella, discorso, saggio teorico, procedono per immagini, associazioni, analogie, in cui dunque la citazione diventa una difficile arte allusiva, la cura e la scelta delle parole non è mai inferiore a quella adottata nella composizione poetica. In più luoghi Benn esprime aforisticamente una regola che guida la composizione dei suoi scritti in prosa: «Sulla costruzione di un'arancia: diversi spicchi raccolti in un frutto, il cui nucleo e centro diventa tuttavia visibile quando li si separa l'uno dall'altro».¹³ Analogamente *Gli imperdonabili* crescono in sei paragrafi, ognuno aperto da una citazione, ognuno concatenato all'altro eppure autonomo, che contiene medaglioni in sé compiuti, che si possono separare lasciando emergere il centro, ossia un'indagine sull'imperdonabilità, dei poeti sì, ma non solo: poiché imperdonabile dalla maggioranza degli uomini, dall'epoca presente, dal pensiero storico e filosofico, risulta sempre, secondo la riflessione della Campo, la passione per la perfezione, intesa come cosciente reazione ad una realtà in piena decadenza. *Gli imperdonabili* è insomma un saggio in cui non solo compare l'imperdonabile Benn, ma che a Benn prosatore e saggista molto deve nella costruzione: cioè in quel procedere per quadri che si aprono con questioni generali, in cui l'aneddoto biografico si confonde con la considerazione pura di un'immagine, di una parola, di un verso, di un componimento, in cui il concetto si dipana in esemplificazioni che sono citazioni, alcune inestricabili, altre sottilmente allusive, nel generarsi continuo di domanda da domanda: «Perfezione, bellezza? Che significa?» (76)¹⁴; «Chi aborre,

11 *Introduzione* a Gottfried Benn, *Poesie*, trad. it. e cura di Leone Traverso, Firenze, Collana Cederna-Vallecchi, 1950, pp. 7-24 (ove confluisce l'articolo *Gottfried Benn*, in: «Paragone» 2 (1950), pp. 27-32. L'epistolario con Traverso, però, ci è noto solo a partire dal 1953. E nelle lettere pubblicate, che datano quasi tutte dopo il 1955, non compare la menzione di Benn, se non tardi e negativamente, a proposito delle 'enormi idiozie' che Benn dice a proposito di Hoffmanstahl nei suoi pur 'meravigliosi' *Saggi*. Credo che la Campo si riferisca al giudizio di Benn sul tardo Hoffmanstahl: «La via che dalle poesie del ventenne Loris porta alle confusioni politiche della *Torre* del cinquantenne fu la via che porta dal miracolo della moltiplicazione dei pani alla questua per qualche briciola.» (*Invecchiare: un problema per artisti*, trad. it. cit., 316).

12 Gottfried Benn, *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 269.

13 Ad es. in *Doppelleben*, in: *Sämtliche Werke. Prosa. 3. [1946 - 1950]*, hrsg. v. Gehrard Schuster und Ilse Benn, Stuttgart, Klett-Cotta, 1991, pp. 140-141.

14 Di qui in poi tutte le citazioni provenienti da *Gli imperdonabili* sono accompagnate dall'indicazione fra parentesi del numero di pagina.

dunque, dalla perfezione?» (79); «Dove, dunque, cercare lo scrittore?» (81); «Che cosa è stile?» (81). Domande alle quali non si dà una risposta univoca, ma dalle quali sgorga piuttosto un flusso di considerazioni e dalle quali non è talora disgiunta una vena ironica: e non perché la risposta manchi, ma perché la risposta contiene sempre un'altra domanda.

La perfezione e la bellezza. Nel primo paragrafo degli *Imperdonabili* si tratta dunque di perfezione: la perfezione è la reazione composta alla visione del mondo che intorno muore e si decompone. In questo senso, sebbene la perfezione esista incoscientemente nello spirito umano ed abbia tempi lunghissimi di maturazione, come è nella natura, la passione umana per la perfezione diventa cosciente e assume il carattere di resistenza solo nel momento del crollo e del disfacimento storico.

Gli imperdonabili si apre con un breve racconto: la lettura di un libro perfetto permette al cinese che si avvia alla ghigliottina, unico tra i suoi compagni di sventura, di chiudersi in una compostezza assorta e astratta da quel che accade intorno a lui. Il cinese dimentica, o mostra di dimenticare, che sta andando a morire e può farlo perché sostenuto dalla forza del libro che legge: una forza che risiede nella sua perfezione, ossia nel fatto che il libro possieda quella compiutezza assoluta la cui contemplazione sortisce l'effetto di isolare dalla realtà e di proteggere chi quel libro ha la felicità di leggere.

Già il tema del primo paragrafo degli *Imperdonabili*, dunque, contiene nel lessico e in filigrana un'idea profondamente benniana: quella della *Vollendung*, la perfezione realizzata nella forma chiusa, preziosa, isolata da qualsiasi riferimento esterno, che non si prefigge comunicazione ma si nutre di solitudine ascetica e rigorosa. «Solo un punto è certo: – scrive per esempio Benn in *Invecchiare: un problema per artisti*, immaginando il vecchio artista o scrittore che si metta quotidianamente al lavoro – quando qualche cosa è finita, deve essere perfetta».¹⁵ La conferenza radiofonica *Deve la poesia migliorare la vita?* (1955), termina con la citazione di una quartina di Hebbel, che risponde indirettamente alla questione posta dal titolo. La poesia non migliora certo la vita, ma porta al desiderio di perfezione, perché «Dio – recita Hebbel – non irride / chi vuole diventare perfetto».¹⁶

L'atteggiamento composto del cinese rievocato dalla Campo, che trae l'aneddoto dall'amato Hoffmanstahl, serve analogicamente per significare che quanto maggiore diventa la cognizione della catastrofe e del nulla, tanto maggiore è la spinta alla perfezione. Sebbene la Campo passi subito ad un esempio di scrittura perfetta, quella praticata dalla poetessa americana Marianne Moore (1887-1972), non è ancora

15 *Invecchiare: un problema per artisti*, trad.it. cit., p. 330. La frase («Eins steht fest: Wenn etwas fertig ist, muß es vollendet sein») ritorna verso la fine della conferenza, trad.it.cit., p. 334. Sulla perfezione in Gottfried Benn cfr. Paola Capriolo, *L'assoluto artificiale. Nichilismo e mondo dell'espressione nell'opera saggistica di Gottfried Benn*, Milano, Bompiani, 1996, p. 61, ove viene anche citata la lettera aperta di Benn a Emil Preetorius del 1954: l'arte «è ciò che distoglie, distrae lo sguardo dalla vita pubblica, dalla politica, dalla scienza, persino dalla cultura, per offrire in cambio un'essenzialità che non si può scorgere altrove...Questo, dicono molti, suona isolazionistico, specialistico, ma non può assolutamente esserlo, perché c'è dietro una delle parole più singolari dell'uomo: perfezione».

16 «denn er [Gott] macht den nicht zum Spott, / der sich selbst vollenden will»: *Lo smalto sul nulla*, trad. it. cit., p. 346. La traduzione di Hebbel qui è variata.

propriamente di poesia che la Campo sta parlando, ma della dignità mostrata da un uomo che si avvia alla ghigliottina. Sia l'aneddoto incipitario del *boxeur* cinese, sia l'enfasi posta sulla perfetta scrittura della Moore, persino se si tratta di scrivere un «saggio sui coltelli» (74), servono alla Campo per argomentare come la perfezione sia non solo un ideale artistico ma un atteggiamento etico: «l'ardua e meravigliosa perfezione, questa divina ingiuria da venerare nella natura, da toccare nell'arte, da inventare gloriosamente nel quotidiano contegno» (75). Con metafora musicale, la Campo può perciò affermare che Marianne Moore scrive di tutto «traendone *moralità* come arpeggi repentini» (75, corsivo mio). La poesia offre dunque una possibilità di realizzare la passione per la perfezione, che però si trova anche altrove e primariamente «nella natura, nella specie, nell'idea» (76): tutto ciò che è naturale e spirituale, dunque, aspira alla perfezione, attraversando i millenni, al punto che, ad esempio, «mani congiunte per lungo tempo divennero alla fine archi gotici» (76).

Perfezione e silenzio. La perfezione, qualità etica prima ancora che artistica, disturba però l'epoca presente che si avvia alla ghigliottina del «povero mondo biochimico di domani» (74): nella descrizione succinta e ironica di quel che sarà il pensiero e la coscienza nel prossimo futuro, Cristina Campo a suo modo sussume il lamento irridente, scritto con la competenza di scienziato, che in *Problemi della lirica* (e non solo) Gottfried Benn alza contro la tecnica e la «cibernetica, la nuova scienza della creazione che crea il robot»¹⁷, delle macchine che già sanno pensare più dell'uomo. Ma rispetto al presente che corre verso il disastro, inebriato dalla tecnica, la predisposizione del lettore che aspiri alla perfezione, dev'essere, secondo Cristina Campo, di olimpica serenità, di silenzio, come appunto l'atteggiamento tenuto dal condannato cinese. I compagni di quello sorprendentemente si azzuffano a sangue addirittura nella scelta del carnefice, o alcuni eroicamente lanciano invettive contro gli aguzzini, tutti del resto maschere di un'identica forza di oppressione: il cinese invece legge e tace. Chi aspiri alla perfezione, sempre deve astrarsi dal tumulto del mondo. Ed infatti la poesia e l'arte perfette non sono coinvolte da alcuna ansia comunicativa: «[...] A chi è diretta una poesia? – dice Gottfried Benn - [...] una poesia [...] è diretta alla Musa, e questa esiste, fra l'altro, per velare il fatto che le poesie non sono dirette a nessuno».¹⁸ Perciò la poesia per Benn non può che possedere un carattere monologico¹⁹, sia nel momento della creazione che in quello della ricezione: la poesia, insomma, è «un'arte anacoretica».²⁰ Come anacoretico, trappista²¹, può descriversi l'atteggiamento del cinese: ma nel suo caso, scrive la Campo, si tratta di un'anacoresi diversa di quella richiesta all'odierno lettore.

17 *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 293.

18 *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 274. Benn si riferisce alla risposta data a quella domanda in un questionario americano dal poeta Richard Wilbur, ma fa sua la risposta.

19 «La poesia è monologica», scrive per esempio Benn in *Deve la poesia migliorare la vita?*, trad. it. cit., p. 345.

20 *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 274.

Cosa accade infatti oggi al lettore, continua la Campo, rispetto al cinese che legge mentre si avvia alla morte? Oggi il cinese sarebbe interrogato dai suoi compagni di sorte sulle ragioni del proprio atteggiamento, senza il privilegio di essere lasciato a se stesso ed alla bellezza della propria lettura. «Oggi a nessun lettore è permesso leggere nulla senza giustificarsi. Ma gli conviene, al pari di quello [cioè del cinese], tacere» (75). A nessun lettore, ma nemmeno a nessun poeta: il quale anzi è «rimbrottato per la sua arte perfetta; lo scrittore non può più eccellere nella sua opera senza essere, come il cane di Coriolano, picchiato altrettanto spesso perché abbaia quanto tenuto perché lo faccia» (76), scrive in chiusa del primo paragrafo Cristina Campo citando Marianne Moore e facendone suo il punto di vista. Che è, occorre sottolinearlo, lo stesso di Gottfried Benn, interrogato lui stesso insistentemente sulle proprie ragioni, e costretto a giustificarsi; poeta per il quale i poeti sono, invece, esseri «assai quieti, intimamente quieti, non possono certo portare a termine tutto da un momento all'altro, bisogna continuare a portare in sé i motivi, per anni, si deve poter tacere». ²²

Diciamo subito: tacere, saper tacere, è una condotta non avulsa dalla storia, perché il poeta conosce anche i dettagli di quel che gli accade intorno: basti pensare alla disincantata ma precisa osservazione del tempo, delle stagioni e delle epoche storiche nel *Tolemaico*. Eppure rifiuta la storia come metro di giudizio, oppone un caparbio silenzio ad un'epoca nella quale si intende condizionare il fare artistico e poetico. «Oggi – scrive Gottfried Benn – l'artista ha assunto esteriormente un che di borghese e si fa passare per funzionario, magari si sente tale: funzionario di una determinata situazione che lo spinge verso la sicurezza esteriore e verso incarichi statali». ²³ Rispetto a ciò occorre tacere, ma prescrivere il silenzio e l'isolamento, non significa pronunciarsi per l'*art pour l'art*, rifugiarsi nell'estetismo. «Oggi» è termine forte, suona come uno schiaffo, e si trova sia in Benn che nella Campo. All'«oggi» bisogna rispondere con un incrollabile atto di volontà e con un esercizio di quiete, una disciplina che non è impassibilità, ma dominio di tragiche tensioni. Scatta qui, esplicitamente in Benn, lievemente nella Campo, anche un meccanismo autobiografico, perché l'uno e l'altro si pongono dalla parte di chi sta contro il mondo intero. 'Contro', però, specifica Benn, non significa 'ostile', ma piuttosto che intorno a chi scrive «c'è un fluido di approfondimento e di grande silenzio». ²⁴

Fuggire la bellezza. Il secondo paragrafo di *Gli imperdonabili* (76-79) si apre con la domanda «Perfezione, bellezza. Che significa?». Ciò che è perfetto, ha premesso la

21 Cfr. più oltre negli *Imperdonabili* la poetessa Djiuna Barnes è definita «trappista della perfezione» (84). Gottfried Benn si definisce come un «trappista», che vive «in silenzio e nella sorda eco del silenzio» in una lettera del 7 marzo 1946 a Pamela Regnier-Wedekind, cit. in Amelia Valtolina, *Il sogno della forma. Un'idea tedesca del Novecento in Gottfried Benn*, Roma, Quodlibet, 2013, p. 266.

22 *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 286.

23 *Invecchiare: un problema per artisti*, trad. it. cit., p. 325.

24 *Deve la poesia migliorare la vita?*, trad. it. cit., p. 343.

Campo, consiste nella capacità di «frodare ancora di bellezza, ove che sia» (75). Ma nonostante la domanda stringente, la scrittrice non si sofferma subito nel definire bellezza e perfezione, se non per negazione, cercando prima di spiegarsi perché se ne ha orrore, perché le si rifugge. Per cogliere la bellezza occorre stare in silenzio, saper attendere, restare immobili: l'attesa è rivolta a ciò che dura e perdura, a ciò che contiene un riflesso di eternità. Ma il presente, in corsa verso il futuro, vieta lo sguardo all'assoluto: ci si immerge invece nella metamorfosi, dunque nel processo storico, con una fiducia in un progresso «puramente orizzontale» (73). Progresso che metaforicamente significa avviarsi in fila verso un patibolo, processo nel quale la bellezza non ha parte, anzi si nasconde ciò che è bello in oscurità e veli: della bellezza si ha terrore, perché sarebbe un freno alla folle corsa, obbligherebbe a fermarsi, a non procedere, alla quiete.

Isolamento dalla realtà storica ed ironia tragica sulla imperante idea tecnologica di progresso; poca cura del pubblico, della moda, del sociale; tacere orgoglioso che significa però ardua resistenza e affermazione irremovibile di una non corrotta eticità: in tali elementi di riflessione la Campo si mostra affine a Benn, che pure ancora non ha nominato nel suo saggio, ma con cui dialoga nelle sue pagine, 'che nessuno vorrà', aveva scritto a Leone Traverso, perché 'absburgiche, borboniche', cioè aristocraticamente inattuali e contrarie ad ogni ideologia della società e del mercato, pagine che non distolgono gli occhi dalla bellezza, anzi le prestano attenzione e la necessaria cura. Nei travagli dell'epoca, infatti, solo la bellezza può resistere per la sua durezza, dato che possiede «quella patina dorata e fredda che mostrano tutte le cose compiute», aveva scritto Gottfried Benn già nel 1929, patina che la protegge e la allontana dalla realtà umana.²⁵

La bella perfezione e chi la persegue risulta dunque imperdonabile alla «massa» (78), a quella «gente media» (*Mitte*) dettagliatamente e scandalosamente descritta da Benn mentre sottopone a processo il poeta che crede nell'assoluto.²⁶ Guai al poeta che, scrive analogamente Cristina Campo, sia «afferrato dalla bocca comune, egli non può più nulla. È umano, ora, è solidale, è consolante. Semplicemente non è più memorabile» (87). La scelta del poeta di chiudersi, ormai vecchio, in «forme inaccessibili e pure» (87), tuttavia, non significa certo impassibilità; perché si tratta anzi del risultato di un esercizio difficilissimo e lacerante, tragico dunque, che è impegno, anzi l'impegno più duro che possa essere richiesto ad un essere umano che se ne rivela capace.

Questo tipo di impegno rappresenta un'alternativa opposta a chi crede che il poeta debba gettarsi nella mischia, lottare, agire per la società. L'anacoresi voluta, insistita, non pretende di essere una scelta di vita migliore di ogni altra, ma l'unica via praticabile da chi tenda alla perfezione e all'eternità, senza apportare alcun danno a chi sceglie diversamente. Il cinese è pur sempre un rivoltoso che sta per andare al patibolo, quando un'ennesima rivoluzione viene spenta nel sangue. La sua

25 Cfr. Paola Capriolo, *op. cit.*, p. 61. Il passo citato in traduzione viene da *Über die Rolle des Schriftsteller in dieser Zeit* (*Sul ruolo dello scrittore in quest'epoca*, 1929).

26 Cfr. *Problemi della lirica*, trad. it. cit., 290-293. In una redazione fortemente abbreviata della conferenza, letta alla radio il 28 giugno 1954, Benn eliminò la polemica contro l' 'opinione media' della gente (cfr. lettera ad Oelze del 15 giugno di quell'anno)

contemplazione della bellezza prima di morire non intacca gli ideali collettivi per cui è stato condannato, anzi implicitamente li rafforza. Del resto, proprio per il suo atteggiamento viene graziato dall'ufficiale tedesco che presiedeva all'esecuzione. L'avversione, sia di Benn che della Campo, per l'artista (o latamente per l'intellettuale pennivendolo) che lavora per denaro e per l'utilità sociale, non implica affatto, inoltre, che non possa darsi il poeta e l'artista che persegue la perfezione senza per questo abbandonare il suo quotidiano e concreto impegno per la verità e l'umanità.²⁷

Le deliranti cautele. Perfezione e libri perfetti, chiusi nella loro bellezza: queste le fondamenta su cui si erige il saggio di Cristina Campo, nel quale la menzione di Gottfried Benn viene gradualmente preparata dalla esplicitazione delle caratteristiche che rendono 'imperdonabile' la poesia, ossia la rendono odiosa al mondo, «responsabile di lesa maestà della massa» (78), invisibile alla metamorfosi perenne di un illusorio progresso che costringe a dimenticare ciò che perdura ed è immobile. Perfezione, durata, immobilità, bellezza: attributi 'imperdonabili' non solo della poesia e dei poeti, abbiamo detto, ma che imperdonabile rendono 'soprattutto' il poeta – scrive la Campo (77, corsivo mio). Non il poeta del presente, però, sollecitato dal pubblico, schiavo del gusto, interrogato dalla critica, ricondotto al 'dover essere' poeta. Ma imperdonabile è il poeta del passato, tutelato e protetto dalla vecchiezza (come al tempo Marianne Moore o Williams) oppure già morto. Il nome di Benn viene introdotto nel saggio della Campo con effetto sorprendente: «ma neppure la morte è più un salvacondotto» (77). Da questa frase in poi, con una capacità di condensazione unica, la Campo riassume le linee portanti della propria lettura di Benn.

«Ma neppure la morte è più un salvacondotto», dunque: Benn scrive in *Problemi della lirica* che i poeti sono «soltanto delle apparizioni», messi in croce durante la vita, tacciati di irrispetto per i fatti e di egoismo per la padronanza dell'arte. Solo una volta che «queste apparizioni sono morte [...] le si toglie dalla croce»²⁸; quasi una speranza, contenuta anche in una lettera di Benn del 26 novembre 1946 a Gertrud Zentzes, in cui il poeta tedesco si esprime sulle varie condanne e denigrazioni che lo colgono nel primo dopoguerra: «Ma di tutto questo non me ne faccio più molto, e non faccio niente per farmi amare. Sono buoni libri, quelli che scrivo ed un giorno saranno conosciuti – quando sarò morto».²⁹ Con sovrana ironia, Cristina Campo risponde amaramente all'auspicio del poeta: no, la morte non è più un salvacondotto. I saggi di Gottfried Benn, infatti, sono proposti al pubblico, continua la Campo, con «deliranti cautele», al punto da rischiare, anzi ottenere, il «suicidio editoriale» (77). Pochi mesi prima, per Garzanti erano apparsi i *Saggi* tradotti da Luciano Zagari con un'introduzione di Hans Egon Holthusen, un critico che esercitò, nell'idea della

27 Discuto il concetto di 'imperdonabile' come 'impassibile' come è usato da Niccolò Scaffai, Fortini, o dell'imperdonabile in «Le parole e le cose», 19 dicembre 2014: <http://www.leparoleelecose.it/?p=17168>.

28 *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 287.

29 Gottfried Benn, *Briefen*, mit einem Nachwort von Max Rychner, Berlin, Limes, 1957.

lirica tedesca contemporanea, un'influenza determinante sulla germanistica italiana tra gli anni Cinquanta e Sessanta.³⁰ L'*Introduzione* contrasta sensibilmente con la presentazione editoriale del libro che compare nella quarta e nel risvolto di copertina.

Sulla quarta di copertina dei *Saggi* editi da Garzanti si legge: «Vano è il tentativo di liquidare come errore occasionale l'adesione al nazismo [di Benn]: troppo *pericolose* sono sempre state le idee benniane sull' 'allevamento' e sull'unità di arte e potenza (*Il nuovo stato e gli intellettuali* 1933, *Arte e potenza* 1934). *Ma certo nessuno potrebbe fare di Benn un modello o un maestro, mentre egli è piuttosto una voce illuminante di certi aspetti estremi della crisi del nostro tempo*» (corsivi miei). Ecco alcune delle «deliranti cautele» a cui allude la Campo, riassumendole con sarcasmo: «per favore non lo si prenda sul serio [sottinteso: Benn], nessuno lo consideri più che un *fenomeno*, un *segno dei nostri tempi*» (77, corsivo dell'autrice). Altre cautele si leggono nel risvolto di copertina: «Proporre oggi alla cultura italiana, che ha seguito negli stessi anni una via ben diversa e in fondo più aperta, un'ampia scelta dei *Saggi* di Benn, significa creare un diretto contatto con un mondo finora lontano, contatto ricco di conquiste e suggestioni, *anche se dovesse risolversi in uno scontro polemico*. Questi saggi costituiscono infatti la documentazione insostituibile della via, certo tortuosa e *pericolosa*, che tanta parte del mondo tedesco ha di fatto percorso nella prima metà del secolo» (corsivi miei). Ed altre cautele ancora sono d'altronde contenute nel *Nachwort* al primo volume delle *Gesammelte Werke* (1959): dove il curatore, Dieter Wellershoff, scrive: «Si sta semplicemente davanti al *fenomeno*, che qui [cioè nei *Saggi* di Benn] l'individuale è contemporaneamente il generale, che ad un uomo, al quale importa il suo proprio poter-essere, diventano *riconoscibili i problemi della sua epoca*, che esprime, e nelle quali si esprime, si sta davanti ad una figura esemplare» (corsivi miei).³¹ Insomma, aveva ancora scritto Wellershoff nel titolo di una sua monografia del 1958, Benn (e soprattutto il saggista Benn), andava considerato il «fenotipo di questo tempo».³²

Il profeta del Quaternario che regredisce. In direzione opposta va la sintesi interpretativa della Campo: che si oppone alle varie voci levatesi all'indomani della morte di Benn. Voci che, in effetti, canonizzavano il poeta in una serie di interventi giornalistici e mostre, ricordando però di nuovo i suoi trascorsi biografici, il suo sostegno culturale al nazismo attraverso l'immagine archetipica del mondo dorico (titolo, com'è noto, del saggio di Benn tacciato di aver voluto dare un modello estetico al totalitarismo); e se non giungevano all'accusa di tradimento, com'era accaduto quando Benn era ancora in vita, quelle voci giustificavano l'errore di

30 Per quest'influenza, a proposito però del 'caso' Celan, cfr. ora Arturo Larcari, *La fortuna di Paul Celan in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, in: Diletta D'Eredità, Camilla Miglio, Francesca Zimarrì (a cura di), *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media (2007-2014)*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015, pp. 339-352.

31 *Nachwort* al primo volume dei *Gesammelte Werke*, cit., p. 636.

32 Dieter Wellershoff, *Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde : eine Studie über d. Problemgehalt seines Werkes*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1986².

quegli anni bui in quanto umano e comprensibile in un'epoca di sviamento, errore per lo più reso facile proprio dalla 'sensibilità' dell'artista.³³

Cristina Campo riconosce invece nell'insistita astrazione dalla vita, dalla realtà e dalla propria epoca la caratteristica costante dell'arte di Benn, volutamente solitaria, volutamente dimentica del mondo, volutamente avulsa dalla storia, e che su tale separazione tra arte e vita costruisce, epurandola da ogni esteriore aspetto emotivo, la sua perfezione e la sua bellezza.³⁴ Scrive infatti la Campo: «Imperdonabile Benn, che afferma non dover essere il poeta lo storico del proprio tempo, anzi il precursore al punto da ritrovarsi di millenni alle spalle di quel tempo, l'antecessore al punto da poter profetare dei più lontani cicli avvenire» (77). Un'immagine, quest'ultima, ispirata ad una memorabile pagina del *Tolemaico*³⁵, che condensa anche ed in certo senso esplicita il profilo di Benn dato da Holthusen nella già citata *Introduzione* come «profeta» e «poeta vate», la cui profezia concerne però il tramonto di una civiltà ed esclude dal suo orizzonte il futuro.³⁶ Tutto il contrario, insomma, di un fenomeno, tutto il contrario di un segno dei tempi, e tutto il contrario anche di una figura esemplare dell'epoca. Figura anzi «inattuale», proprio come il principe di Lampedusa evocato dalla Campo (78). La cui poesia non può e non vuole affatto fornire risposte alla domanda 'come si deve vivere', così come non fornisce una risposta alla domanda: 'deve la poesia migliorare la vita?'. Se una risposta a quest'ultima domanda c'è, coincide con quella data da Cristina Campo: il libro di poesia³⁷, che è perfetto, deve invitare alla ricerca della perfezione.

Il riso mancato. Benn è morto, eppure la morte non lo tutela, né lo consegna ad una critica attenta, perfetta, è il sottinteso, come dovrebbe sempre essere la critica della poesia perfetta e che deve riconoscere in lui, al contrario di quel che si legge nella quarta di copertina dell'edizione italiana dei *Saggi* del 1963 a cui la Campo implicitamente risponde, il «più alto maestro in molti anni di lingua tedesca» (77,

33 Cfr. Astrid Arndt, *op. cit.*, pp. 227-234 e specialmente p. 233.

34 Cfr. Amelia Valtolina, *Postfazione*, in: Gottfried Benn, *Lettere a Oelze. 1932-1945*, a cura di Harald Steinhagen e Jürgen Schröder. Edizione italiana a cura di Amelia Valtolina, Traduzione di Giancarlo Russo e Amelia Valtolina, Milano, Adelphi, 2006, pp. 399-408.

35 «Era tornata quell'ora, l'ora in cui qualcosa si ritraeva dalla terra: lo Spirito o gli dei o ciò che era stato sostanza umana – non si trattava più della decadenza di un singolo uom, nemmeno della decadenza di una razza, un continente oppure un ordine sociale, un sistema storico, stava accadendo qualcosa di più radicale: la mancanza di avvenire di un intero parto della creazione era diventata un sentimento collettivo, una mutazione – connessa ad un'era geologica, quella degli ominidi, - in breve: il Quaternario regrediva. Non in maniera drammatica, non come un finale di battaglia, semmai per atrofia, nel logorarsi delle forme un tempo destinate alla specie.» (trad. it. in Gottfried Benn, *Romanzo del fenotipo*, cit., p. 108).

36 Hans Egon Holthusen, *Introduzione* in Gottfried Benn, *Saggi*, cit. pp. 14-15.

37 «La *poesia*: poiché non esistono più rapsodi, e noi stessi non lo siamo, per poesia si intende un libro, un libro con poesia, un libro pieno di poesia»: *Deve la poesia migliorare la vita?*, trad. it. cit., p. 337.

corsivo mio). Le deliranti cautele vorrebbero invece consegnarlo al suicidio editoriale: l'espressione ironica della Campo probabilmente richiama la «fase suicida» che è l'epoca attuale per Benn³⁸, e il suo 'suicidio lirico' evocato nel titolo di uno dei saggi di Ferruccio Masini sul poeta tedesco.³⁹ E di fronte a quelle cautele, «superfluo dire che non un critico ha riso» (77). Ossia: la spiegazione storicistica e di tendenza marxista degli errori politici di Benn come 'fenomeno' del XX secolo ed espressione della crisi dell'epoca è divenuta predominante, mentre avrebbe dovuto essere irrisa.

E qui la Campo potrebbe alludere ad un altro giudizio e precisamente a quello acre di Peter de Mendelssohn in *Der Geist in der Dispotie: Versuche über die moralische Unmöglichkeiten des Intellektuellen in der totalitären Gesellschaften* (*Lo Spirito nella dispotia. Saggi sulle impossibilità morali dell'intellettuale nelle società totalitarie*, 1953), in cui si tratta anche di Benn e lo si accusa di connivenza col nazismo, nonché di patetica ansia giustificatoria nel dopoguerra. Eppure: «se un piccolo maestro di scuola, se un impiegato terrorizzato avessero addotto argomentazioni del genere [cioè come quelle di Benn] nel suo processo di denazificazione, probabilmente si sarebbe riso su una tale ingenuità piccolo-borghese, o si sarebbe dovuto ridere. Perché questi sono meschini tentativi di fuga della gente meschina. *Ma per uno scrittore della statura di Gottfried Benn non si ride*» (corsivo mio).⁴⁰

Un sovrano riso omerico avrebbe invece dovuto accogliere i risoluti giudizi storici che presentano il poeta senza appello come un nazista, nel dare alle stampe in italiano le prose di Benn: saggi che costituiscono, considera la Campo, un «grandioso compianto sull'Uomo Quaternario» (77): qui la scrittrice si richiama anche alla ricordata *Introduzione* di Holthausen, che a Benn, autore di una «serie di capolavori» dell'«immortale lirica tedesca», aveva attribuito una nuova visione del «nostro destino», l'aver guardato attraverso le epoche della storia sino all'«uomo quaternario visto nella malinconica ora del commiato».⁴¹ L'allusione palese rinvia al tema di *Quartär*, la poesia del 1946 di Benn, dove il 'quaternario' compare come epoca geologica attuale, epoca che retrocede invece che proiettarsi in avanti, che non ha futuro, ché «l'umanità è alla fine, la terra è liquidata; la creazione si volge a nuovi spazi e a nuove metamorfosi».⁴² I *Saggi* perfetti di Benn⁴³ vanno letti, dunque, come un canto luttuoso sulle rovine della civiltà, un'odissiaca discesa all' Ade per

38 *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 290.

39 Ferruccio Masini, *Gottfried Benn o del suicidio lirico*, in «Società», 17 (1961), pp. 200-217 (poi in: *Itinerario sperimentale nella letteratura tedesca*, Parma, Studium Parmense, 1970, pp. 91-111).

40 Cit. in Astrid Arndt, *op. cit.*, p. 222.

41 Hans Egon Holthausen, *Introduzione*, in Gottfried Benn, *Saggi*, cit., p.4.

42 Cit. in Giuliano Baioni nelle *Note* a Gottfried Benn, *Poesie statiche*, Torino, Einaudi, 1972, p. 126.

ritrovarvi le ombre della storia che ritornano ciclicamente alla luce, una *nekyia* alla cui risalita bisogna aspettarsi, invece che la luce, la fine del tutto.

Le confessioni. Ma la Campo definisce ancora con un taglio di bisturi il nocciolo che rende Benn ‘imperdonabile’: fa tabula rasa delle discussioni sui ‘peccati’ nazisti del poeta. «Imperdonabile Benn, e non certo nel suo sacco cinerognolo di peccatore politico (neppure è dignitoso ricordare quanta cattiva politica sia sempre perdonata in nome della cattiva scrittura), bensì nella sua stola purpurea di confessore della forma» (77): una frase sola, che condensa più opinioni.

Innanzitutto rigetta le reiterate accuse a Benn, persino *post mortem*, di aver appoggiato e condiviso le ragioni ideali del regime nazista. Si intende: Benn ha confessato quel che c’era da confessare (da qui il ‘sacco cinerognolo’ che riprende l’insistita immagine benniana della riduzione in ‘cenere’ del passato⁴⁴), e dunque dal punto di vista politico lo rende perdonabile come chiunque abbia ammesso la propria colpa, un penitente, come suggerisce la figura della Campo, di cui bisogna rimettere i peccati. Perdonabile anche in nome dell’arte, ma non per il dovere di separare (come si era fatto e in parte si fa nella critica) il grande artista dall’uomo ideologicamente abietto. Ma perché – è il sottinteso dell’ellittica espressione della Campo – arte e vita devono comunque essere scisse: e Benn si è accollato, nella vita, le responsabilità che doveva. La Campo si riferisce a quel che Benn dice nell’autoritratto che chiude la conferenza *Invecchiare: un problema per artisti*: «Se si scrivesse sempre solo ciò che quindici anni dopo sarebbe opportuno aver scritto, verosimilmente non si scriverebbe niente del tutto».⁴⁵ Nella stessa conferenza, autocitandosi e senza tono autogiustificatorio, ma piuttosto elegiaco e di una «malinconia cifrata», Benn scrive ancora una discussa frase: «Ingannarsi e pur dover continuare a prestar fede alla propria interiorità, questo è l’uomo, e al di là della vittoria e sconfitta comincia la sua gloria».⁴⁶

Questa frase, da Benn reiterata enfaticamente nella chiusa della conferenza sull’invecchiare⁴⁷, frase che i critici hanno trovato «spaventosa», implicitamente per Cristina Campo è invece almeno una patente di perdonabilità politica, e non un «assegno in bianco per ogni delitto politico»⁴⁸, com’era stata invece intesa.

43 Cfr Hans Egon Holthausen, *Introduzione* in Gottfried Benn, *Saggi*, cit., p. 8, a proposito della prosa del nostro autore: «pagine che si perdono in cadenze di una bellezza perfetta».

44 Per es. nell’oratorio *Das Unaufhörliche*: «Trasmutare antico/chiara pietra/ e fuga di greggi presto trasformate/in cenere e profumo di fiori», trad. it. di Amelia Valtolina, *op.cit.*, p. 164; vedi qui, sull’immagine della cenere nella poesia di Benn, anche le pp. 109, 114, 235.

45 *Invecchiare: un problema per artisti*, trad. it. cit., 312.

46 *Invecchiare: un problema per artisti*, trad. it. cit., 312.

47 *Invecchiare: un problema per artisti*, trad. it. cit., 335.

48 *Invecchiare: un problema per artisti*, trad. it. cit., 313.

Inoltre: nonostante l'aver espiato, Benn ha pagato caramente la sua imperdonabilità politica, e di questo aveva consapevolezza già durante gli anni del 'peccato'. C'è nell'aggettivo 'imperdonabile', infatti, una metafora contenuta in una delle poesie più riflessive di Gottfried Benn, *Sull'argine* (1934): «Tu già non sei il pastore,/non vai con la zampogna,/ se come te ha sbagliato,/per lui non c'è mai perdono».⁴⁹ Il poeta ammette di aver sbagliato nonostante non fosse poeta di regime (il pastore che canta), ma di non esser stato comunque perdonato; e perciò di esser restato escluso, come scrive in una lirica più tarda, dal «caldo rifugio umano» che agli altri, invece, è stato concesso costruirsi.⁵⁰ Qui non c'è l'esaltazione della solitudine, qui c'è il lamento sulle conseguenze della solitudine, e il costo della propria penitenza.

Ma la scrittrice lega alla considerazione della necessità del perdono politico per Benn una considerazione più acra e – negli italiani anni '60 - più attuale: non è neppure dignitoso, scrive, ricordare quanta cattiva scrittura abbia giustificato e dunque fatto perdonare la cattiva politica. 'Scrittura', dice la Campo, e non letteratura e meno che mai poesia. Scrittura di ogni genere, 'cattiva' perché asservita a ragioni ideologiche, e sicuramente non perfetta, né visionaria, posta a sostegno di una concezione politica che non può che essere 'cattiva' per quel gioco di specchi che c'è tra espressione e realtà per un'idea materialista della letteratura. Sciogliendo la parentetica, la si può intendere: la letteratura focalizzata cioè sulla società e sui suoi bisogni, che perciò obbedisce al dovere di essere utile all'epoca e alla storia, presume di poter fornire un'estetica accettabile perché sostiene ed è a sua volta sostenuta da ideologie politiche ad essa coerenti. Ma ad un'estetica cattiva non può che corrispondere una cattiva politica. Si pensi almeno: quando la Campo legge il tardo Benn, quando chiede con ansia all'amico poeta Giorgio Orelli dell'appena pubblicato *Aprèslude*⁵¹, scoppiavano i fatti di Ungheria, a cui la Campo dedica tutta la sua partecipazione e impegno.

Dunque: si smetta di interrogare politicamente Benn, che del resto ha fatto penitenza del passato. Perché quel che invece rende Benn davvero imperdonabile, agli occhi dei critici e della massa, è piuttosto l'essersi posto in una posizione sacra, inviolabile, fuori dalla storia, avvolto in una 'stola purpurea' di confessore, nel senso originario di martire⁵², di colui che ha avuto il coraggio di confessare la fede

49 «Du bist ja nicht der Hirte / und ziehst nicht mit Schalmeln, / wenn der, wie du, sich irrt, / ist nie Verzeihn. »

50 Il riferimento è a *Parole*: «Solo: tu, con le parole,/e questa è veramente solitudine,/non trombe né archi trionfali/sono in quest'Essere.// Guardi loro nell'anima cercando /il primo viso, il viso primigenio/ anni su anni – schiàntati/ sí di fatica, ma non troverai.// E di là si accendono i lumi/ in un dolce rifugio umano,/piana, da labbra umide, di rosa,/ come una perla cade la parola.// Solo i tuoi anni ingialliscono/in un diverso significato,/fino nei sogni: sillabe -/ ma tu tacitamente passi.» (traduzione di Ferruccio Masini).

51 Lettera dell' 8 settembre 1956 (?), in Cristina Campo, *Il mio pensiero non vi lascia*, cit., p. 178: «Aprèslude, quando è uscito? Se da poco, puoi scegliermi qualcosa, presentarla – o mandarmi il libro SUBITO?»

52 I poeti che salgono sulla croce, dalla cui croce li si toglie solo quando sono morti, ricorre in *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 287.

solo ed unicamente nella ‘forma’. Una fede dolorosa, che implica un cammino travagliato. Perché «nessuno, scrive Benn in *Problemi della lirica*, anche dei lirici grandi del nostro tempo, ha lasciato più di sei o otto poesie perfette [...] quiete in se stesse, luminose di luce propria, piene di un fascino duraturo [...]– quindi intorno a questa mezza dozzina di poesie *i trenta, i cinquant’anni di ascesi, di sofferenza, di lotta*» (corsivo mio).⁵³

La forma diventa scopo ed ideale dell’arte e si configura come rifiuto della contingenza, come rifugio estremo nello stile contro il presente; essa si innalza «da un vaso o da un verso salvato», «al di sopra di metropoli sommerse e imperi decaduti»⁵⁴, dunque al di sopra della storia, in essa brilla un «riflesso d’immortalità», ché la forma è «intangibile e perfetta».⁵⁵ Ma per far questo ci vuole un nuovo io, che – per dirla ancora con Benn – «conosce gli dei nella suggestione di un sostantivo».⁵⁶ Per Cristina Campo, occorre un poeta che, come Benn, sia «testimone soltanto di ciò che immobilmente perdura: un guerriero, una stella, una morte, un cespuglio di sorbo» (77).

Le allusioni qui sono alle poesie di Benn, specie al ciclo *Après lude* che ne costituisce l’approdo poetico, come rivela il «cespuglio di sorbo» che rinvia direttamente ad una poesia della raccolta, *Ebereschen (Sorbi)*.⁵⁷ Il ‘cespuglio di sorbi’, nella poesia omonima di Benn, «non ancora rossi del tutto», quindi non ancora maturi, pure già annunciano «semiseri» le ore del commiato con la vita umana, pronta a prender congedo senza ancora avere consapevolezza di aver raggiunto una qualche maturità; ma la poesia si chiude con un interrogativo straziante all’io lirico, quasi un grido, che esprime l’impossibilità di un bilancio esistenziale: «ma dove ti colmasti e ti tingesti e maturasti tu?», con una drammaticità che dà la misura delle contraddizioni e delle tensioni intime del poeta. La Campo, come vedremo meglio, si allontana dal grido tragico di Benn, privilegiando il fine ultimo, la perfezione, al travaglio che ne accompagna il raggiungimento. Ed anche nel circoscrivere la figura del ‘confessore’ Benn, la scrittrice opera per sottrazione: affida alla sola evocazione della parola l’analogia tra il cespuglio di sorbi ed il morire. Lascia solo l’espressione, «un cespuglio di sorbo», e si affida poi ad un’enumerazione di altri sostantivi, di cui si sostanzia la poesia e la testimonianza di Benn, sostantivi che risaltano nella loro nudità e purezza: eppure valgono quali formule magiche, nella loro fissità, nel loro rispecchiare realtà immobili perché eterne, e perciò realtà all’ennesima potenza, perché realtà affidate all’intuizione ed alla coscienza poetica.

53 *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 277

54 Da *Kunst und Staat* (1927) citato da Amelia Valtolina, *op. cit.*, p. 89 a cui si rinvia per il significato e l’evoluzione del concetto di ‘forma’ in Gottfried Benn.

55 Da *Rede auf Heinrich Mann*, traduzione di Amelia Valtolina, *op. cit.*, p. 137.

56 Da *Epilog und lyrisches ich*, traduzione di Amelia Valtolina, *op. cit.*, p. 104.

57 Nella stessa poesia c’è anche il sostantivo *Tod* (‘morte’) e altrove ritroviamo gli altri termini.

L'ossessione della forma classica. L'ellittica prosa della Campo riesce dunque in poche righe a rendere conto delle questioni sollevate intorno a Gottfried Benn, alla sua adesione al nazismo e alla sua scelta di restare in Germania e non emigrare, che nel 1933 lo aveva portato alla celebre polemica con Klaus Mann. Qui non interessa ripercorrere quella questione, ma come essa venga superata dalla Campo, che dichiaratamente legge una pagina avendo solo il testo come «presenza assoluta», con «spirito contemplante» che non dev'essere distorto e perturbato dall' «ossessione storica» (80). Di ogni ossessione storica, tra cui, s'intende, anche quella di riferirsi al mondo antico.

Leone Traverso, si ricorderà, nella densa introduzione alle *Poesie* di Benn, ne aveva delineato la figura come una di quelle «robuste personalità» che permanentemente sopravvivevano dal marasma iconoclasta espressionista, il cui «sigillo di durata» era dato dallo stile. Proprio grazie allo stile, la poesia di Benn si connota come «statica», nel senso inteso da Traverso come opposta alla «dinamica» di cui si era abusato, non certo solo nelle forme artistiche, nella prima metà del '900: e perciò nella raccolta delle *Poesie statiche* la quiete, l'immobilità della forma, la 'perfezione', nei termini di Cristina Campo, ossia la conclusione in se stesso di ogni singolo componimento, la 'staticità', insomma, diventa forma di resistenza, fermezza nel sopportare tra le rovine del dopoguerra. Traverso però vi vedeva anche «un'allusione discreta agli ideali della bellezza classica», e in questo la Campo si allontana da lui. Perché la 'forma' di cui il poeta tedesco è stato il confessore ripudia la 'classicità' e il 'classicismo', del resto troppo compromessi, nella prima parte del Novecento, con i fascismi e troppo legati alla storia in generale. La 'forma' di cui Benn si fa apostolo era stata anzi fraintesa da quelle ideologie, se si pensa che nel 1934 il poeta era comparso con un discorso nelle pagine della rivista *Regime fascista* come colui che aveva annunciato l' 'epoca della forma'.⁵⁸

Ma «confessore della forma» vuol dire ben altro: Benn è infatti l'autore «di alcune poesie solo possibili al magistero del più alto maestro in molti anni di lingua tedesca, poiché di questo si tratta, alla fine» (77). Non altro conta che il riconoscimento di quella *formale Schulung*, 'maestria formale' nei termini di Karl Kraus, al cui giudizio su Benn qui probabilmente la Campo allude, correggendolo, però: perché non ne condivide l'ironia e il giudizio, dato che Kraus aveva scritto: «Benn non rinnega il magistero formale, ma lo porta intanto nella nuova casa», cioè a servizio di Hitler.⁵⁹

Nel suo argomentare, la Campo dunque segue e sostiene Benn, eppure lo supera nella fede nella 'forma'. La perfezione e la forma, di cui Benn tratta in riferimento alla lirica, sono per la Campo da ritrovarsi in ogni 'figura', e dunque anche nel gesto concreto, nella dignità composta nei momenti più estremi. La Campo porta un esempio da Plinio il Giovane, che fa il paio con l'aneddoto del *boxeur* cinese: mentre la Grande Vestale cala viva nella stanza sepolcrale, si volge a ricomporre la stola impigliata e respinge la mano del milite «con un ultimo gesto di delicatezza, come non desiderando insozzare tutto il corpo casto e puro». In quel gesto, ai limiti

58 Per tutta la questione vd. Amelia Valtolina, *op. cit.*, pp. 185-198.

59 Citato e discusso da Amelia Valtolina, *op. cit.*, p. 188.

dell'impossibilità, si racchiude un significato etico che travalica anche la parola. Chi abbia raggiunto la perfezione, si rivela capace di un'opposizione all'ora presente, persino all'ora della morte, che è alterezza e rinuncia silenziosa, ma luminosissima. Come nella donatrice del *Polittico Portinari*, «quella dama adolescente, mezza monaca, mezza fata, che adora il suo Dio col più fiorentino dei sorrisi» (87).

La scrittrice amplia la portata dell'idea di 'forma', va oltre l'espressione lirica: il raggiungimento della forma diventa ambizione di un isolamento senza smagliature dalla realtà e dalla storia, diventa in altri termini aspirazione alla santità, all'unione mistica con Dio. Benn è stato grande poeta e testimone di ciò che immobilmente perdura. La perfezione imperdonabile di cui invece la Campo scrive si pone un gradino più in alto della testimonianza e della parola: si chiude in un silenzio assorto, diventa figura di perfezione, sciolta dalla passione, dal dolore, dalla paura, dalla cura. A partire anche dalle laiche osservazioni di Benn sulla natura della lirica e del suo farsi, quel Benn di cui pure Holthusen aveva evidenziato la profonda religiosità e tratti di misticismo⁶⁰, la Campo costruisce un'etica della perfezione che investe ogni aspetto della realtà, e nella sua realizzazione più completa e intensa fa a meno delle parole: il *boxeur* tace, la Vestale tace, senza parole è la danza sacra dei grandi Watussi del Ruanda, «così simili ai bianchi sacerdoti di Dura Europos», senza parole il gesto delle mani, che si aprono e chiudono come una corolla, di un bambino morente (87-88). Non c'è qui il grido finale di *Sorbi*.

La poesia perciò non è che un aspetto della perfezione, il più imperdonabile alla folla e al 'sistema'. Ma l'imperdonabilità sublime si realizza nel muto accostarsi al divino con spregio supremo, composto e tacito delle cose del mondo.

La Musa omerica. La Campo offre un esempio della forma lirica di Benn, e non un esempio casuale, ma una poesia perfetta di Benn, dove il sottinteso è – come abbiamo detto – che anche i poeti capaci di perfezione non scrivono sempre poesie perfette. L'esempio, la prova, che Benn dà «quasi senza volerlo» è «la piccola poesia, di così ferale bellezza, che comincia con le parole: *Welle der Nacht* e si trova nella raccolta *Statische Gedichte*» (78).⁶¹

«Quasi senza volerlo»: anche quest'inciso condensa parte della teoria poetica di Benn in *Problemi della lirica*. Lì dove egli parla, in una pagina intensa, dell'«oscuro germe creativo», della «materia psichica» che l'autore possiede.⁶² Il quale, imbattutosi in una parola, o in un ritornello (come, ad esempio, *Welle der Nacht*), questo diventa «motivo conduttore»⁶³, che lo guida come un misterioso «filo di Arianna», sì che «la poesia è già finita prima ancora che sia cominciata: solo, il

⁶⁰ *Introduzione*, in Gottfried Benn, *Saggi*, cit., pp. 18-19.

⁶¹ Non è un caso che la Campo citi il titolo della poesia e della raccolta in tedesco, non volendo fare riferimento alle traduzioni, tra cui quella di Leone Traverso.

⁶² *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 280.

⁶³ *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 277.

poeta non ne conosce ancora il testo». ⁶⁴ Da una tale tensione il poeta può uscire dopo settimane, dopo anni, ma il poeta non lascia andare quel filo prima che la poesia sia finita, spinto da una «forza interiore». «Potete anche dire che una poesia è come la nave dei Feaci di cui Omero narra che essa entra diritto nel porto senza bisogno del pilota». ⁶⁵ Cristina Campo sintetizza tutto questo discorso in un'incidentale: «quasi senza volerlo», dove il 'quasi' evidenzia che la consapevolezza c'è, l'autore sicuramente c'è, ma c'è come nell'idea arcaica della poesia epica: l'idea di Omero come io storico pare irrinunciabile, eppure chi sia Omero non lo sappiamo, né invero ha importanza, ché la Musa onnipotente canta la poesia, il ruolo dell'aedo si riduce invece a puro strumento, a pura voce.

Il poeta, scrive Benn, «segue una voce interna che nessuno ode. Non sa donde venga questa voce, né ciò che essa alla fine vorrà dire». ⁶⁶ Ricordiamo l'inizio dell' *Iliade*: 'L'ira canta, dea, di Achille figlio di Peleo...', dove manca qualsiasi riferimento personale, anche solo un pronome, alla figura del cantore. In altre parole – scrive Benn citando Albrecht Fabri – «ogni poesia ha la sua questione omerica, ogni poesia è di parecchi autori, cioè di autore ignoto». ⁶⁷ Il richiamo ad Omero, non suona di maniera: Benn allude a quell'ideale rapsodo che, come Goethe scrive nel trattato (concepito nel 1797 insieme a Friedrich Schiller) *Über die epische und dramatische Dichtung (Sulla poesia epica e drammatica)*, «non dovrebbe apparire di persona nel suo poema»: «la cosa migliore sarebbe che egli leggesse dietro un sipario». ⁶⁸ Anche nelle successive riflessioni, in questo luogo di *Problemi della lirica*, sono contenute allusioni che risalgono appunto al carteggio tra i due grandi di Weimar, ove i due poeti si interrogano sulla differenza tra poesia ingenua (astratta dunque dalla soggettività) e sentimentale (moderna, dunque, e spinta da un interesse 'patologico' per l'io). ⁶⁹ Benn tenta qui di esprimere come il fare poetico moderno scaturisca da una tensione tra la prepotenza dell'io e la necessità della sua scomparsa ed astrazione, da un incontro dinamico e non immediato tra una spinta interiore (gli antichi avrebbero detto la Musa) e la disciplina della forma in cui si organizzano le parole, la quale sola conduce al poema (cioè, etimologicamente, a 'ciò che è fatto, che è costruito'). Sì che diventa ozioso chiedersi con scrupolo di storici se Omero sia

⁶⁴ *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 278.

⁶⁵ *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 278.

⁶⁶ *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 288.

⁶⁷ *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 278.

⁶⁸ «Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahirte und nur die Stimme der Musen im Allgemeinen zu hören glaubte», «Il rapsodo, in quanto essere superiore, non dovrebbe apparire di persona nel suo poema: la cosa migliore sarebbe che egli leggesse dietro un sipario, in modo che si possa far astrazione dalla sua persona e credere di udire la voce delle Muse nella sua universalità»: trad. it. in Stefano Zecchi (a cura di), J.W. Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 81-82.

mai esistito: esistono l' *Iliade* e l' *Odissea*, perché la poesia è «pura esistenza».⁷⁰ Perché anche Omero, per dirla con Cristina Campo, ha poetato 'senza volerlo'.

La poesia di feroce bellezza. Torniamo a *Welle der Nacht*. La scelta della poesia da parte della Campo non è casuale. Lo stesso Benn in *Problemi della lirica* porta quella poesia ad esempio di «lentezza della produzione», per dimostrare come il poeta, l'artista, non può rispettare scadenze esterne né essere condizionato da impulsi esteriori. I poeti non sono «assaltatori del cielo, dei titanidi, per lo più sono assai quieti, intimamente quieti»⁷¹, portano in se stessi motivi per anni silenziosi. Questo accade a Rilke, ma anche a Richard Wagner. Quindi Benn aggiunge un ricordo personale: «Nel mio volume *Poesie statiche* c'è una poesia composta solo di due strofe, ma fra le due strofe ci sono di mezzo vent'anni, la prima strofa l'avevo già, mi piaceva ma non sapevo trovarne una seconda, poi finalmente, dopo due decenni di tentativi, di esercizi, di esami, di rifiuti, mi è riuscita la seconda, è la poesia *Onda della notte* – così a lungo si deve portare una cosa dentro di sé, un arco così ampio è sotteso talvolta ad una poesia così piccola».⁷²

Cristina Campo cita espressamente Benn («ma tra le due strofe ci sono vent'anni di distanza», 78) e si prova allora in una intensa e breve analisi di quella poesia. Scrive: «Così l'una come l'altra strofa cominciano con l'identico accordo, si aprono in progressioni diverse, rifluiscono in cerchi alla loro sorgente, ciò che è solo possibile alla totalità e permanenza di un identico spirito commosso» (78).⁷³ Qui quasi si parafrasa la descrizione di Benn della tensione, «una sorta di miracolo», «una piccola strofa», dell'Io lirico che si confronta con il suo patrimonio linguistico: «lavora ad un'ellissi le cui curve dapprima tendono a discostarsi ma poi si sprofondano senza turbamento l'una nell'altra».⁷⁴ Cristina Campo, di converso, usa metafore musicali ('accordo', 'progressioni') adattate poi al fluire della coscienza

69 La distinzione tra 'ingenuo' e 'oggettivo', che elabora la distinzione di Schiller tra poesia ingenua (antica) e sentimentale (moderna) nell'omonimo trattato, è adottata più oltre da Gottfried Benn: «Un qualche cosa in voi fa erompere alcuni versi o prova a venir fuori con qualche verso, qualche altra cosa in voi prende subito in mano questi versi, li mette in una specie di apparecchio di osservazione, un microscopio, li esamina, li colora, va in cerca di punti patologici. Se il primo elemento è forse ingenuo, il secondo è qualcosa di assai diverso: raffinato e scettico. Se il primo è forse soggettivo, il secondo accosta il mondo oggettivo, è il principio formale, spirituale.» (*Problemi della lirica*, trad. it. cit., pp. 278-279). Si ricordi che Schiller aveva definito come 'patologico' l'interesse del poemetto epico *Hermann und Dorothea* di Goethe, per questo più tragico che propriamente 'epico' (lettera a Goethe del 26 dicembre 1797) e Goethe gli risponde il giorno successivo: «ben difficilmente sarà conquistato l'apprezzamento dell'epica senza un interesse patologico». Per tutta la questione rinvio all'introduzione in Sotera Fornaro (a cura di), J.W.Goethe, *Achilleide*, Roma, Salerno editrice, 1998, pp. 24-33.

70 Cfr. *Mondo dell'espressione*, nei *Marginalia*: «Per contenuto di realtà [il mondo dell'espressione] è quanto di più concreto; nell'arte, per esempio, si deve sempre esserci, subito, senza introduzione, senza spiegazioni, senza premesse: iniziare ed esserci – pura esistenza.» (*Lo smalto sul nulla*, trad. it. cit., p. 350).

71 *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 286.

72 *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 287.

dell'autore che resta identico nonostante passino vent'anni, nonostante la vita e la storia siano scorse: «Io sono stato quello che sarò», scrive Benn alla fine di *Invecchiare: un problema per artisti*.⁷⁵ Identiche perciò restano le visioni, nel flusso interiore e lento che a stento oltrepassa la soglia della coscienza, secondo quanto Benn poteva aver imparato da Konrad Fiedler.⁷⁶ Si tratta di 'onde', appunto, secondo una prosa più tarda di Benn: «Nuove onde lontane, metamorfosi quasi impercettibili, tardività – e inesaudibile, tutto».⁷⁷

Di fronte ai dualismi critici che spaccano la figura e l'opera di Gottfried Benn (da una parte il poeta, dall'altra il prosatore; da una parte il nazista, dall'altro l'artista; da una parte l'espressionista, dall'altra il cultore della forma classica; da una parte il suo dionisismo, dall'altra l'apollineo), con levità, ma anche decisione, la Campo ribadisce l'unitarietà dell'io poetico di Gottfried Benn, la sua coerenza che non va giudicata con l'occhio dello storico e del censore materialista, ma con quello dello stile, di chi aspira alla perfezione, quello in cui Benn è coerente 'maestro'. La poesia *Welle der Nacht* è dunque dalla Campo assunta come 'prova' della teoria poetica di Benn, con un rovesciamento rispetto alla posizione del primo editore, Dieter Wellershoff, per cui sono le prose di Benn a cercare di spiegarne la produzione poetica.

E perciò l'analisi della poesia, in quattro succinti righe, non è esegetica dei versi (che sono addotti e tradotti), che sarebbe critica accademica, quanto della poetica che li sorregge. Il nesso di parole, *Welle der Nacht*, diventa un accordo, rievocando nella metafora musicale il *refrain*, il gusto della ripetizione, caro anche al primo Benn.⁷⁸ Il movimento che poi la Campo sottolinea è quello del cerchio, del rifluire delle strofe alla loro sorgente, nel porsi dunque come emblemi di quella circolarità che nella riflessione di Benn costituisce la possibilità di rappresentare la storia, di contro alla concezione lineare del tempo sia del marxismo che del liberismo, di contro dunque a

73 Nell'uso insistito dell'aggettivo 'identico' è contenuta un'allusione al titolo di uno dei *Marginalien* di Gottfried Benn, *Wiederkehr des Gleichen* (*Ritorno dell'identico*), nello stesso primo volume delle *Gesammelte Werke* (trad. it. cit., pp.350-352). Cfr. anche l' 'autoritratto' alla fine di *Invecchiare: un problema per artisti*: «Il ritorno dell'identico, finché ancora qualche cosa resta uguale. E se nulla più rimane identico a se stesso e le grandi regole si mutano – a una specie di ordine si resta pure ancorati» (trad. it. cit., p. 335). Vd. anche Holthusen, nella citata *Introduzione*, p. 12: Benn è rimasto per quarantacinque anni fedele a se stesso, e da qui viene fuori la verità della sua poesia che affascina gli ascoltatori, «verità come dispiegamento di un senso non condizionato storicamente, che riguarda cioè ciò che è perenne e sempre identico, universalmente umano».

74 *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 289.

75 Trad. it. cit., p. 335.

76 Per Gottfried Benn e il pensiero di Fiedler cfr. Amelia Valtolina, *op. cit.*, pp. 88-89.

77 Gottfried Benn, *Sguardi* (1944) in: *Romanzo del fenotipo*, traduzione di Amelia Valtolina, Milano, Adelphi, 1998, p. 53.

78 Cfr. Amelia Valtolina, *op. cit.*, pp. 95-97.

quell' «epoca di progresso puramente orizzontale», la presente, con il cui compianto la Campo apre *Gli imperdonabili* (73). La poesia rappresenta, nel suo fluire, la circolarità e la permanenza dell'io poetico, ma anche della storia, secondo i versi celebri di Goethe che Benn cita nel suo saggio *Problematica della poesia*: «Che tu non possa finire, questo ti fa grande, e che tu mai cominci, questa è la tua sorte; il tuo canto ruota come volta stellata, inizio e fine perpetuamente lo stesso.»⁷⁹

La traduzione come sintonia. L'analisi di *Welle der Nacht* da parte della Campo non parla di rime, non si sofferma sulla metrica. La Campo riconduce la poesia solo alla tensione della forma, alla sua interna dinamicità, al suo rifluire per rinchiudersi in un cerchio con la sorgente: il testo, insomma, come presenza assoluta. Ma Cristina Campo non intende commentare la poesia non solo perché rifugge la scrittura accademica; ma anche perché ne offre indirettamente il commento più efficace e dimostrativo, la traduzione. E qui si oppone a Benn: il quale in *Problemi della lirica* afferma che «la poesia è l'intraducibile per eccellenza»⁸⁰. Invece la Campo traduce, e così indirettamente riproduce nella propria «coscienza» (avrebbe detto Benn), il rintocco di quelle parole che dal tedesco passano negli alessandrini italiani senza perciò perdere il loro fluire e sfuggire alla rete di risonanze ed echi che le imprigionano. Eppure lo stesso Benn scrive nel medesimo saggio: «Dovremo accettare il fatto che le parole possiedono un'esistenza latente che opera come incantesimo su individui regolati in sintonia e li mette in condizione di trasmettere questo incantesimo».⁸¹ Ecco: con la traduzione Cristina Campo intende mostrare la propria sintonia con le parole del poeta tedesco, sfidando l'intraducibilità della poesia ed il legame indissolubile alla lingua nazionale proclamato da Benn, elementi che renderebbero la poesia legata ad una sola lingua e perciò diversa da altre opere «internazionali», cioè «quadri, statue, sonate, sinfonie».⁸² Attraverso la traduzione, Cristina Campo esemplifica invece la «potenza difficilmente esplicabile della parola, che scioglie e congiunge»⁸³, e perciò diventa essenziale rileggere quella traduzione, che persegue la perfezione attraverso l'ordine delle parole⁸⁴ che vale quanto un giudizio critico ed un'analisi stilistica:

Onda di notte – arieti di mare e delfini
con il carico appena sommosso di Zacinto,

⁷⁹ *Smalto del nulla*, trad. it. cit. p. 44.

⁸⁰ *Problemi della lirica*, trad. it. cit., 281.

⁸¹ *Problemi della lirica*, trad. it. cit., 284.

⁸² *Problemi della lirica*, trad. it. cit., 281.

⁸³ *Problemi della lirica*, trad. it. cit. p. 284, che è un'autocitazione da *Epilog und lyrisches Ich*.

⁸⁴ Secondo il detto di Pascal citato dallo stesso Benn in un passo di *Doppelleben*, in *Sämtliche Werke. Prosa. 3. [1946 - 1950]*, cit., p. 132.

i laurocèrasi e i travertini
spirano intorno al vuoto palazzo istriano.

Onda di notte – due conchiglie insieme isolate
accorrono sulle alte correnti dagli scogli,
e poi, corona e porpora insieme smarrite,
la bianca perla rotola nuovamente nel mare.(78)⁸⁵

Poesia e destino. A questo punto degli *Imperdonabili*, Cristina Campo ha detto quale a suo modo di vedere fosse l'imperdonabile magistero di Benn: quello di una forma che si pone agli antipodi del formalismo, che non può essere giudicata con gli strumenti della critica storica, che anzi alle categorie dell'ossessione storicistica sfugge; e perciò imperdonabile, non potendosi qualificare nelle categorie del fascismo né della reazione, meno che mai del materialismo storico o della poesia sociale, e pur tuttavia permanendo, nella tensione che nel suo farsi attraversa i decenni. Imperdonabile nella sua identica commozione che porta ad una bellezza che è ferale come qualsiasi bellezza. Imperdonabile perché racconta di un processo tragico dell'io lirico, perché la 'forma' sottintende e ricompono sempre una tensione tragica. Non solo in chi la cerca e la compone, ma anche in chi la fruisce: «leggevo Hölderlin senza interruzione; - scrive la Campo a Gianfranco Draghi nell'aprile del 1958 – ed era per me come assistere alle letture della Passione in una qualche abbazia perduta tra le montagne. Un vivere ogni parola a capo chino, sommersi nelle lacrime.»⁸⁶

Ma a dispetto di questo processo e della tragicità del suo farsi, la poesia perfetta, assoluta, è tacciata nel presente di inutilità, insiste la Campo. Eppure i poeti, a dispetto dei censori che vorrebbero imporre alla poesia i loro argomenti, hanno schiere di lettori. «Cenobi di ragazzi leggono Gottfried Benn» (79).⁸⁷ Sì che essi risultano imperdonabili alla fin fine soprattutto agli artisti mancati, a coloro che non sono e non sono stati capaci di percorrere il cammino impervio ed ascetico che porta alla perfezione dello stile. Perciò costoro, disdegnando quel magistero, al poeta chiedono altro: l'impegno, la presenza. Questi sono invece da considerarsi alibi per l'incapacità di esercitare la maestria, ma anche e soprattutto di esercitare la critica: la quale deve essere «spirito contemplante» in nulla preoccupato dall' «ossessione storica» (80). Perciò l'ultimo critico in Italia, secondo la Campo, è stato Leopardi: cioè chi ha letto la letteratura in quanto scrittore, con lo spirito non perturbato e distorto dallo storicismo, a cui ha dato invece inizio De Sanctis. Implicitamente, la Campo afferma che il critico può essere solo lo scrittore, come Leopardi, appunto,

85 Per il confronto con le altre traduzioni italiane (Leone Traverso, Giuliano Baioni) vd. Vincenza Scuderi, *Il palinsesto invisibile. La poesia di Gottfried Benn in Italia*, Acireale-Roma, Bonanno, 2006, pp. 124-129.

86 Cristina Campo, *Il mio pensiero non vi lascia*, cit., p. 81.

87 Cfr. Hans Egon Holthusen nell' *Introduzione ai Saggi*: «Lo si considera [sottinteso: Benn] un autore universalmente noto, ha dei discepoli, schiere di discepoli [...], ma sappiamo veramente quel che egli rappresenta?».

per il quale il testo è «presenza assoluta» ed ogni pagina deve prestarsi ad una «lettura multipla» (80, corsivo dell'autrice).

«Evito di pensare – conclude la Campo il terzo paragrafo – al suo [di Leopardi] esame di una pagina contemporanea. Fosse tra le più belle, suppongo che egli noterebbe innanzi tutto l'assenza quasi totale del *come* o dell'ablativo assoluto: la carenza di spirito analogico, se non vogliamo dire metaforico, della facoltà compiutamente poetica – profetica – di volgere la realtà in figura, vale a dire in destino» (80).

Anche in queste considerazioni c'è Gottfried Benn, che in *Problemi della lirica*, pur indicando nell'uso del 'come' un elemento accessorio e deteriore della poesia, sottolinea la grandezza dei 'come' di Rilke.⁸⁸ C'è Benn che a proposito dell'*Artistik* di ascendenza nietzschiana come unica possibilità di rispondere al nichilismo con la creazione di una «trascendenza del piacere creativo», di un «Olimpo dell'apparenza», afferma: «Questa è una svolta. Questo non è l'estetismo che ha attraversato il secolo diciannovesimo come un baleno [...] questo era qualche cosa di diverso, per esso c'è solo una parola di suono antico: destino».⁸⁹ Ed ancora c'è Benn che chiama la voce interiore dell'artista, che gli assegna il cerchio entro quale deve muoversi il suo operare, con uno dei nomi greci del destino: Moira.⁹⁰ C'è anche il Benn tanto equivocato che legge Stefan George e nella 'forma' perfetta della sua poesia vede una l'unica via per uscire dal nichilismo, che vede nell'arte l'unica realtà assoluta e perciò destino non individuale, ma sovra-storico, profetico, il destino dell' 'Io lirico'.

Welle der Nacht, dunque, per la Campo è animata da una tensione interiore che non ne sconvolge l'equilibrio, è sintesi, potremmo dire, tra dionisiaco ed apollineo, è fluire ininterrotto che nel suo stesso movimento diventa immobile. «Nulla di più immobile di una freccia in volo»: questo il detto più ricordato qualche pagina dopo dalla Campo a commento dell'esibizione del grande mimo italiano Moretti (81); avrebbe potuto dire, con una similitudine omerica che è facile supporre avesse in mente: 'parole come frecce alate'. Una similitudine, invero, oscura: ché le parole come frecce solcano e tagliano l'aria, certamente, e come suono e canto, inoltre, mirano con precisione all'ascolto; ma le parole sono frecce immobili, perciò la loro bellezza che è «ferale» (78), trafigge e uccide, inchioda, non lascia scampo: «Questo solo è il pugnale che trafigge - scrive più oltre la Campo -: uscito dal fodero in virtù di due monosillabi, disposti secondo un ordine semplice e imperscrutabile» (84). Riflessione che dà conto dell'importanza vitale della poesia, recuperando un'immagine che è di Hölderlin traduttore e commentatore

88 *Problemi della lirica*, trad. it. cit., pp. 275-277.

89 *Problemi della lirica*, trad. it. cit., 272.

90 *Problemi della lirica*, trad. it. cit., 290.

dell'*Antigone* di Sofocle⁹¹, ma anche di Benn («Quindi, parola che inebria; parola che uccide [...]») ⁹².

Con le spalle al muro. La 'forma', dunque, così come la Campo la intende leggendo Benn, «la forma che è il contenuto più alto»⁹³, è quiete che sussume l' «esperienza tragica vissuta dai poeti su se stessi»⁹⁴; è il risultato raro di un esercizio costante, di un percorso etico, di una pratica dell'esistenza spirituale che si pone consapevolmente fuori della storia e si astrae dalla realtà in divenire. Pertanto, in una splendida immagine nella conferenza *Invecchiare: problema per artisti* che qui occorre rileggere, il poeta esorta alla lettura assorta di Giobbe e Geremia:

«Le cose dello spirito sono irreversibili, vanno avanti per la loro strada sino alla fine, sino alla fine della notte. Con le spalle al muro, nell'angoscia delle stanchezze, nel grigio del vuoto, leggete Giobbe e Geremia e tenete duro. Formulate le vostre tesi nella maniera più spietata, perché solo le vostre frasi restano a rappresentarvi e a dare la vostra misura quando l'epoca volge al tramonto e pone fine al canto. Ciò che non esprimete non esiste. Vi fate dei nemici, sarete soli, un guscio di noce sul mare, un guscio di noce dal quale si leva un cigolio di suoni ambigui, un battere di denti nel freddo, uno sperduto tremare davanti ai vostri stessi brividi: ma guardatevi dal lanciare un SOS – prima di tutto non vi ode nessuno, e poi la vostra fine sarà dolce dopo tanto navigare.»⁹⁵

Senza enfasi parenetica, l'invito di Benn torna negli *Imperdonabili* quasi come un ritornello per definire la solitudine del poeta⁹⁶ e poi come splendida chiusa⁹⁷: «Chiarezza, sottigliezza, agilità, impassibilità. Siedi contro il muro, leggi Giobbe e

91 Hölderlin scrive: «La parola tragica greca è fattivamente mortale, perché davvero uccide il corpo che afferra» («Das griechischtragische Wort ist tödtlichfactisch, weil der Leib, den es ergreifet, wirklich tödtet»): *Anmerkungen zur Antigone*, in: *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, VII, 4, Stuttgart, Kohlhammer, 1977, p. 269.

92 *Irrazionalismo e medicina moderna*, trad. it. in *Lo smalto del nulla*, cit. p. 84.

93 *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 279.

94 *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 277.

95 *Invecchiare: un problema per artisti*, trad. it. cit., p. 334.

96 «Da testi simili [come un passo da *The Antiphon* di Dijuna Barnes, che la Campo cita e traduce] è protetto il ragazzo che voglia, secondo Benn, 'tener duro, sedere contro la parete, leggere Giobbe e Geremia'»; «[...] cessi un solo momento quel poeta di sedere contro la parete, di leggere Giobbe e Geremia; quale strazio allora [...]»: *Gli Imperdonabili*, cit., p. 86

97 Anche l'immagine dell'uomo che in treno o in una sala d'aspetto guarda con occhi eroici di chi ha saputo contemplare la bellezza e non ne è fuggito, che chiude il saggio *Gli imperdonabili* potrebbe essere ispirata da quella dell'uomo che scende da una navicella in un aeroporto e continua a guardare il mondo, i pioppi, il fiume, come se nulla fosse immutato in cui si ritrae simbolicamente Benn alla fine di *Invecchiare: un problema per artisti* (trad. it. cit., pp. 334-335).

Geremia. Attendi il tuo turno, ogni rigo è profitto. Ogni rigo del libro è imperdonabile.» (86). Ove si ribadisce che la pratica della poesia, dunque, equivale ad una devozione spirituale, segue una divorante «passione di verità», ma inevitabilmente si traduce nel gelo di una disperata solitudine.⁹⁸ Ad esergo del paragrafo cinque, Cristina Campo sceglie perciò opportunamente due versi di Benn incipitari di una delle sue ultime poesie, *Worte (Parole)*: «Solo, tu con le parole:/ e questa è veramente solitudine» (84).⁹⁹

L'imperdonabile. Ed allora credo si debba tornare al titolo del saggio della Campo ed al suo ambivalente significato. Cosa è imperdonabile? L'ansia aristocratica per la perfezione, lo abbiamo detto, la pretesa di porsi fuori dalla storia, di non assecondare il pubblico, di non obbedire a doveri imposti, tutto questo, sì, è imperdonabile «a chi legga con gli occhi della carne» (87). Ma è lo spirito, abbiamo anche accennato, che deve guidare l'estrema attenzione alle figure e coglierne il significato segreto. Imperdonabili gli artisti che colgono ancora e con coraggio la bellezza anche nei suoi frammenti, quella bellezza che invece spaventa chi è immerso nel presente e ne è distratto e turbato. Imperdonabile l'isolamento e la solitudine di chi persegue la perfezione, il suo non voler partecipare della frenesia dell'epoca, il restare in quiete proprio quando tutto corre. Imperdonabile risulta il non volersi mai adeguare, in fin dei conti.

Varrebbe forse la pena di un'analisi dell'aggettivo 'imperdonabile' nella scrittura di Cristina Campo; ad esempio lo usa nelle lettere per definire il silenzio seguito al regalo di una poesia¹⁰⁰, dunque ciò che non ammette perdono perché ha tenuto in poco conto l'amore altrui. Ma non si può, credo, ignorare che *Das unverzeihliche (L'imperdonabile)* è il titolo di una poesia di una sola strofa di Friedrich Hölderlin, titolo con funzione esegetica:

Se scorderete gli amici, se schernirete i poeti,
E se lo spirito acuto crederete meschino e ordinario,
Dio lo perdonerà, però non turbate mai
La pace degli amanti.¹⁰¹

Dio può perdonare se ci si scorda degli amici, se si mettono in ridicolo i poeti, se si scambia per piccolo ed ordinario lo spirito più profondo: ma non chi disturba la pace

⁹⁸ Cfr. anche Paola Capriolo, *op. cit.*, p. 88.

⁹⁹ Sulla solitudine dell'artista, «abbandonato al silenzio e al ridicolo», con la «responsabilità di se stesso», sugli artisti come fari solitari «che illuminano per lungo tempo il gran mare della creazione ma restano, loro, nelle tenebre» insiste Benn in *Problemi della lirica*, trad. it. cit., p. 288.

¹⁰⁰ Vedi ad. es. la lettera a Giorgio Orelli del febbraio 1958, in Cristina Campo *Il mio pensiero non vi lascia*, cit., p. 184.

¹⁰¹ «Wenn ihr Freunde vergeßt, wenn ihr den Künstler höhnt, / Und den tieferen geist klein und gemein vesteht, / Gott vergiebt es, doch stört nur / Nie die Frieden der Liebenden». (Traduzione Luca Crescenzi).

degli amanti, che è lo stato di beatitudine più alto che l'uomo possa raggiungere. Attraverso l'amore, l'uomo può sperare di elevarsi al divino, diventa divino egli stesso. Visto alla luce della poesia di Hölderlin, il titolo, e dunque il contenuto del saggio, appare sì ammonitorio: imperdonabile alla 'gente media', si è detto, risulta ogni rigo di un libro perfetto, la bellezza, lo stile, la forma. Ma cos'è la passione per la perfezione se non un atto d'amore? L'amore è verità, la passione per la perfezione significa la sua ricerca. L'amore realizzato è stasi perfetta, incorruttibile, isolamento dal mondo e dalla realtà. Anche i poeti, dunque, sono amanti di cui non si deve turbare la pace e la quiete, l'assolutezza del loro isolamento, la loro estrema solitudine. La poesia è infatti una forma d'amore, cioè di unione e dialogo tacito con l'assoluto e la verità, e come ogni amore deve restare imperturbabile dalla realtà e dalla storia. È in fin dei conti «felicità» (84).¹⁰² Ma l'amore più puro e incorruttibile è l'amore per Dio. Turbare la pace di chi ha raggiunto l'unione mistica è la più grave delle imperdonabilità.

Resta però, tornando a quella espressione particolare di perfezione che è la poesia, una contraddizione ed una nota di malinconia: imperdonabili i poeti diventano anche a loro stessi quando, per sete di perfezione, turbano inevitabilmente nel loro cuore il silenzio necessario all'aspirazione alla forma, quando avvertono ed esprimono tragicamente la tensione della passione per la perfezione nella difficoltà dell'esercizio che tale passione esige. «Troppe parole – scrive Cristina Campo a Giorgio Orelli nell'aprile del 1958 – mi separano da quell'unica che vorrei dire: con la poesia sto in un rapporto di tensione, come tra coniugi che non rimangono mai soli. Devo far piazza pulita degli intrusi che ci dividono, ma intanto cresce il terrore che nel frattempo venga disimparato l'amore». Il che sarebbe davvero imperdonabile.

Bibliografia:

[Arndt](#), A., *Ungeheure Größen: Malaparte - Céline - Benn: Wertungsprobleme in der deutschen, französischen und italienischen Literaturkritik*, Berlin-New York, de Gruyter, 2005.

Benn, G., *Essays*, Wiesbaden-München, Limes, 1951.

Benn, G., *Poesie*, trad. it. e cura di Leone Traverso, Firenze, Collana Cederna-Vallecchi, 1954.

Benn, G., *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hrsg. von Dieter Wellershoff, Wiesbaden, Limes, 1958-1961.

Benn, G., *Poesie statiche*, a cura di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi, 1972.

Benn, G., *Lo smalto sul nulla*, a cura di Luciano Zagari, Milano, Adelphi, 1987

Benn, G., *Romanzo del fenotipo*, traduzione di Amelia Valtolina, Milano, Adelphi, 1998.

¹⁰² Un vero peana per l'«inoperosa felicità, in senso virgiliano, per la felicità di leggere» Benn, ma anche la poesia in generale, vd. anche Hans Egon Holthusen nell' *Introduzione ai Saggi*, cit., p. 6 e poi p. 11: Benn ha, per così dire, «trovato il 'momento fecondo', per mezzo del quale soltanto la felicità diventa afferrabile dallo spirito umano nella sua perfezione, come una felicità al di là della felicità stessa», che ha avuto influenza nell'uso di questa parola da parte della Campo negli *Imperdonabili*.

- Benn, G., *Lettere a Oelze. 1932-1945*, a cura di Harald Steinhagen e Jürgen Schröder. Edizione italiana a cura di Amelia Valtolina, Traduzione di Giancarlo Russo e Amelia Valtolina, Milano, Adelphi, 2006.
- Campo, C., *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.
- Campo, C., *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998.
- Campo, C., *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1957)*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2007.
- Campo, C., *Il mio pensiero non vi lascia: lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, Milano, Adelphi, 2011.
- Capriolo, P., *L'assoluto artificiale. Nichilismo e mondo dell'espressione nell'opera saggistica di Gottfried Benn*, Milano, Bompiani, 1996.
- De Stefano, C., *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002⁴.
- Farnetti, M., *Cristina Campo*, Ferrara, Luciana Tufani, 1996, 2001².
- Goethe, J.W., *Achilleide*, a cura di Sotera Fornaro, Roma, Salerno editrice, 1998.
- Goethe, J.W., *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di Stefano Zecchi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- Hölderlin, F., *Anmerkungen zur Antigonae*, in *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, VII, 4, Stuttgart, Kohlhammer, 1977.
- Larcati, A., *La fortuna di Paul Celan in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, in: Diletta D'Eredità, Camilla Miglio, Francesca Zimarri (a cura di), *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media (2007-2014)*, Roma, Sapienza Università editrice, 2015, pp. 339-352.
- Scaffai, N., *Fortini, o dell'imperdonabile* in «Le parole e le cose», 19 dicembre 2014: <http://www.leparoleelecose.it/?p=17168>.
- Scuderi, V., *Il palinsesto invisibile. La poesia di Gottfried Benn in Italia*, Acireale-Roma, Bonanno, 2006.
- Valtolina, A., *Il sogno della forma. Un'idea tedesca del Novecento in Gottfried Benn*, Roma, Quodlibet, 2013, 2016².