

$$\frac{A_{10}}{43^0}$$

Paola Quadrelli

Le vite in versi

Figure di artisti e scienziati nella lirica tedesca moderna
(Benn, Enzensberger, Heiner Müller)



Copyright © MMVIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-2205-4

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: novembre 2008

Indice

7 Nota editoriale

9 *Capitolo I*

La poesia ritrattistica: origine, diffusione e tipologie di un genere letterario

Premessa, 9 – I. «Poesia ritrattistica» e lirica romantica, 11 – II. La «poesia ritrattistica» nel Novecento: Auden, Borges, Bobrowski, 15 – III. La “linea” Benn–Enzensberger–Müller, 17 – IV. La «disumanizzazione» dell’arte, 23– V. Io artificiale e impersonalità del dettato poetico, 29

39 *Capitolo II*

Vita e arte in Gottfried Benn

Introduzione, 39 – I. La lirica di Benn come «Montagekunst», 43 – II. La personalità dell’artista: Io «sociale» e Io «artistico», 50 – III. *Artistik*: vocazione e destino dell’artista, 54 – IV. Metafisica statica: arte e storia, 63 – V. Ritratto e autoritratto nelle poesie biografiche di Benn, 68

79 *Capitolo III*

Le ballate di Hans Magnus Enzensberger

I. I “grandi uomini del passato” – poesia e verità, 79 – II. La storia: una «finzione collettiva», 83 – III. *Mausoleum*: struttura della raccolta e contesto storico-filosofico, 97 – IV. Il dominio della tecnica, 103 – V. Un ritratto psicologico degli inventori di *Mausoleum*, 116 – VI. La ballata per Chopin e l’epitaffio per W.C. Williams, 123

- 139 *Capitolo IV*
La storiografia di Theodor Mommsen e la Germania riunita
in *Mommsens Block* di Heiner Müller
- 169 Bibliografia

Nota editoriale

Il presente volume riproduce senza variazioni sostanziali il testo della monografia già pubblicata con lo stesso titolo presso l'editore Aracne nel 2008. Rispetto a quella versione si è provveduto qui a riorganizzare per fini di chiarezza il primo capitolo in sottocapitoli, a integrare con aggiornamenti e modifiche l'apparato bibliografico e a riformulare il testo in alcuni punti che apparivano poco chiari. Laddove è stato possibile si è infine provveduto a emendare refusi ed errori materiali.

Paola Quadrelli

Milano, maggio 2012

La «poesia ritrattistica»: origine, diffusione e tipologie di un genere letterario

Premessa

La poesia ritrattistica che raffigura un artista o una grande personalità intellettuale costituisce una tipologia poetica che si afferma in età moderna ed è un corollario della celebrazione romantica del genio e dell'eroe. Si tratta di un genere poetico che nell'ambito della lirica europea annovera componimenti celebri: si pensi ai *Tombeaux* di Mallarmé, a *Sur Le Tasse en Prison* di Baudelaire, ai *Dramatic Monologues* di Robert Browning, ad alcune poesie di W.H. Auden in *Another Time* e ai componimenti poetici di Borges dedicati a Eraclito, Spinoza, Melville o Emerson. Nel contesto letterario tedesco, il genere del *Portraitgedicht* si afferma dopo il 1945 come un genere specifico e paradigmatico della lirica tedesca del dopoguerra con un ampio novero di poesie riconducibili a questa tipologia, da alcuni componimenti di Gottfried Benn, che qui indagheremo specificamente, a un significativo nucleo di liriche di Johannes Bobrowski¹.

¹ Fondamentali per una definizione della «poesia ritrattistica» e per una ricognizione sulla diffusione del genere nella letteratura tedesca della seconda metà del Novecento sono gli studi di Wolfgang Braune-Steininger (vedi bibliografia), in particolare la sua dissertazione *Das Portraitgedicht als Gattung der deutschen Nachkriegslyrik. Poetik, Erscheinungsformen, Interpretationen*, 5 Microfiche, Gießen 1988. Qui, alle pp. 19-20, Braune-Steininger definisce preliminarmente il *Portraitgedicht* come «un testo letterario incentrato dal punto di vista tematico sulla biografia di una persona pubblica (artisti, filosofi, scienziati e scopritori, sportivi e attori del cinema famosi, personalità politiche di spicco)». Il ritratto in poesia, ovvero la riduzione di una biografia in versi, costituisce un'operazione ambiziosa che presuppone, osserva lo studioso, «selezione, concentrazione, riduzione». Il merito maggiore della dissertazione di Braune-Steininger, che passa in rassegna un numero amplissimo di liriche del secondo Novecento (da Celan a Benn a Wolf Biermann), consiste nell'imponente lavoro classificatorio, finalizzato alla differenziazione del *Portraitgedicht* rispetto a generi contigui (come il *Rollengedicht*, lo *Adressengedicht*, il *Souvenirgedicht*, il *Werkbearbeitungsgedicht*) e proteso, d'altro canto, alla definizione di tipologie interne al *Portraitgedicht* (il ritratto che abbraccia l'intera biografia, come è il caso della stessa lirica *Chopin* di Benn, o il «ritratto di una situazione» che coglie la persona ritratta in un momento preciso e significativo della sua esistenza).

A questa tipologia, ovvero al genere della poesia ritrattistica, possono essere ricondotte le poesie che intendiamo qui indagare: *Chopin* di Gottfried Benn (1944, poi raccolta in *Statische Gedichte*), le trentasette ballate di *Mausoleum* di H.M. Enzensberger (1975) e la lunga lirica *Mommsens Block* di Heiner Müller (1993). Sono testi che provengono da un arco cronologico molto ampio e da autori in parte diversissimi (si pensi alla distanza che separa la *poésie pure* di Benn dal marxista Müller) e che tuttavia risultano accomunati da alcuni tratti così specifici da rendere questi ritratti di artisti e scienziati assai diversi dai ritratti romantici o dagli esempi sopra citati di Auden, Borges, Bobrowski.

L'esposizione muoverà innanzitutto dalla caratterizzazione della "poesia sull'artista", indagata nelle sue radici storiche e nelle sue motivazioni estetiche e poetologiche. Ci si volgerà quindi alla specificazione dei tratti caratterizzanti le poesie di Benn, Enzensberger e Müller, inquadrando il contesto storico e la riflessione estetica e intellettuale da cui nascono queste poesie e tratteggiando inoltre i legami e le affinità che possono essere rintracciate fra i tre poeti. L'indagine di queste poesie, poesie necessariamente documentate e "colte", scritte da tre poeti che possono legittimamente aspirare alla qualifica di "poetae docti", si rivelerà come un percorso privilegiato per comprendere la poetica degli autori in questione e per delineare omogeneità e discontinuità in quasi mezzo secolo di lirica tedesca, dal ritratto di Chopin, emblema dell'autonomia artistica propugnata da Benn, all'appassionato e variegato confronto di Enzensberger con le biografie di "uomini illustri" basate su di un'originale riflessione storico-filosofica e intessute di stilemi benniani, all'"interrogazione del passato" di matrice brechtiana che Heiner Müller conduce in una continua tensione dialettica con i tempi presenti.

Preponderante in questa trattazione sarà la lirica di Enzensberger che più di ogni altro poeta tedesco moderno ha praticato la poesia ritrattistica, indagando in poesie, saggi e romanzi-collage i presupposti storico-filosofici sottesi alla ricostruzione di eventi e di uomini del passato.

I. «Poesia ritrattistica» e lirica romantica

La pratica della raffigurazione di un artista nelle opere d'arte stesse è strettamente legata a un fenomeno estetico che caratterizza l'età moderna: la riflessività dell'arte. Alla riflessione dell'autore sulla propria opera, sulle scelte espressive compiute e dunque anche sulla propria condizione e il proprio ruolo, è riconducibile la messinscena di un artista all'interno del romanzo, praticata in area tedesca con una tale varietà di modi e una tale continuità da indurre alla definizione di un genere specifico, quel «Romanzo dell'artista» indagato da Herbert Marcuse nella sua dissertazione del 1922.

L'interesse per la figura dell'artista ha prodotto innanzitutto una novellistica popolata di figure immaginarie di poeti, pittori e musicisti: si pensi ai racconti di Heinse, Tieck, E.T.A. Hoffmann o alla *Lucinde* di Friedrich Schlegel e allo *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis. D'altro canto, proprio in età romantica, acquisiscono un rinnovato fascino quelle figure di artisti, realmente esistiti, che si sono scontrati con il potere e la "prosa del mondo", finendo i propri giorni nella follia, nella povertà e nell'esclusione sociale

Dal Tasso di Goethe e Baudelaire, al Lenz di Büchner e, con un balzo cronologico in avanti, al particolare culto di figure quali Kleist e Hölderlin nella DDR degli anni Settanta e Ottanta, l'artista prescelto diventa rappresentativo della condizione dell'artista in età moderna, scisso tra la vocazione poetica e la ragione di Stato, tra la straordinarietà del proprio talento e l'incapacità di vivere. L'artista assume i tratti dell'individuo geniale, contrapposto ai piccolo-borghesi e a un mondo banale e prosaico, e di fatto il *Philister* è uno dei bersagli privilegiati del sarcasmo dei poeti tedeschi di primo Ottocento. Tale culto dell'artista geniale e tormentato, insofferente delle regole borghesi, ha rappresentato del resto una delle eredità più persistenti del Romanticismo sino a trasformarsi in caricatura e in *kitsch*².

² Heinz Schlaffer in uno splendido saggio del 1961 ha ricostruito l'evoluzione del *Dichtergedicht* nell'Ottocento (con *Dichtergedichte* egli intende «componenti poetici che riflettono sul ruolo del poeta in generale, su altri poeti o sulla propria esistenza poetica») adducendo, tra gli altri, esempi dalla lirica di Emanuel Geibel, di Annette von Droste-Hülshoff, di Friedrich Hebbel, di Gottfried Keller e di Detlef von Liliencron. Il misconoscimento da parte del volgo, la diversità, la solitudine costituiscono i tratti caratteristici con cui è raffigurato il poeta in questi componenti, che contrappongono il poeta ai suoi contemporanei, qualificati,

Il culto dell'individualità geniale è un evidente corollario delle poetiche romantiche. Un epigono del Romanticismo, il vittoriano Thomas Carlyle, inserisce Dante e Shakespeare nel novero degli eroi e nel suo ciclo di lezioni *On Heroes* (1841) dedica una lezione alla figura dell'eroe-poeta. La ricerca di una nuova costellazione letteraria, distinta e alternativa rispetto al canone classicistico trådito e basata sulla nozione di genio, cioè di eccellenza individuale, contribuisce inoltre all'individuazione e alla esaltazione di singole figure esemplari (si pensi appunto alla venerazione di Shakespeare in età romantica) che dialogano tra di loro e che costituiscono perciò una trama culturale simultanea, sottratta al tempo, alla storia e alle differenze linguistiche. Se nelle estetiche del classicismo la perfezione del codice era assolutamente prioritaria e la creazione personale era interamente sottoposta al rispetto di quella perfezione, nell'estetica romantica la personalità artistica vale più del codice linguistico in cui essa si esprime: da ciò consegue, appunto, la valorizzazione dell'apporto artistico personale e dell'individualità del poeta.

Il ritratto dell'artista, benché più frequente nella prosa, è tuttavia presente anche nella lirica ove l'intera esistenza dell'artista può essere condensata solamente in una scena o in una situazione esemplare e dove la singola individualità prescelta è talora un semplice spunto per considerazioni più vaste di ordine poetico o esistenziale. Inoltre, il *Porträtgedicht* si differenzia da una lirica più tradizionalmente intimistica, fedele al principio secondo cui la poesia sarebbe un genere letterario più incline all'espressione in prima persona³.

appunto, come «piccolo-borghesi» e filistei (cfr. H. SCHLAFFER, *Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert. Topos und Ideologie*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 10, 1961, pp. 297-335, cfr. pp. 302 e s.). Schlaffer mostra altresì come i *Dichtergedichte* ottocenteschi siano perlopiù componimenti di secondo o terz'ordine (p. 329), contrassegnati da un insopportabile tono retorico e declamatorio, singolarmente divergente rispetto all'intonazione personale e intimista che connota la migliore lirica tedesca dell'Ottocento, dalla Droste a Mörike. Il *Dichtergedicht* comincia ad assumere una sua autenticità, lontana dalla ripetizione di cliché ormai triti, solamente nel *fin de siècle*, con Hofmannsthal, Rilke e George, ossia nel momento in cui, osserva acutamente Schlaffer, avviene un'intima identificazione tra l'io soggettivo del poeta e l'idea del poeta come figura eccezionale e geniale. Il *topos* del poeta come figura distinta dal volgo, isolata e misconosciuta, assume una valenza di dolorosa autenticità in un'età in cui l'arte diviene sempre più autonoma, autoreferenziale, sganciata dal pubblico borghese e incomprensibile ai più.

³ Non va tuttavia commesso l'equivoco di sovrapporre l'io lirico e l'io empirico. Interessanti come esempio di poesie dedicate ad artisti in cui viene radicalmente negata la coincidenza tra

Nelle poesie ottocentesche dedicate ad artisti s'incontrano alcune caratteristiche che rispecchiano il gusto romantico: l'esaltazione del genio creatore e la raffigurazione empatica delle sue sofferenze, che trae origine dal culto del grande uomo, sottoposto in vita ad angherie ed ingiustizie da parte di persone a lui infinitamente inferiori. Indicativa è in questo senso la celebre lirica *Sur Le Tasse en Prison d'Eugène Delacroix* di Baudelaire (1844, pubbl. 1864) che ritrae il poeta malato e ossessionato dalle allucinazioni, rinchiuso nel sordido ospedale di Sant'Anna a Ferrara. Nell'ultima strofa («Quel dormiente svegliato dall'orrore del sito, / è ben questo il tuo emblema, Anima dagli oscuri / sogni, tu che il Reale soffoca fra i suoi muri!»)⁴ il Tasso derelitto simboleggia la condizione di ogni artista la cui fantasia creatrice è avvilita e frustrata dalla miseria delle condizioni terrene⁵. La figura di Tasso fu recepita da molti altri poeti del primo Ottocento come esemplare della miseria dell'artista (cfr. *The Lament of Tasso* di Byron nonché il dramma di Goethe) e, come ha scritto Giovanni Macchia, «l'ospedale ove il Tasso passò sette anni di vita, tra gli alienati, divenne per la poesia una sorta di luogo simbolico, un Golgota laico che valeva per la storia della poesia ciò che fu la croce per la religione di Cristo, la stanza di un sacrificio senza riscatto»⁶. Per comparare questo tipo di poesia con i nostri testi tedeschi novecenteschi, è comunque interessante rilevare che la raffigurazione del Tasso in prigione, qui filtrata dall'omonimo quadro di Delacroix, è condotta con un ritmo incalzante e con tonalità fortemente patetiche e mira all'esaltazione della grande personalità.

chi parla e chi scrive sono i *Dramatic Monologues* di Robert Browning, dedicati ad Andrea del Sarto, Pictor Ignotus, Fra Lippo Lippi: proprio a questa loro negazione del «pregiudizio autobiografico della critica italiana sulla poesia in prima persona» può essere del resto forse imputata la scarsa fortuna di Browning in Italia. Nicola Gardini parla della «comune resistenza degli italiani ad accettare quella scrittura in versi [...] in cui, per dichiarato intento dell'autore, chi parla non è chi scrive» (N. GARDINI, *L'antico, il nuovo, lo straniero nella lirica moderna*, Dell'Arco, Milano 2000, p. 26).

⁴ Si cita la traduzione di G. Raboni in C. BAUDELAIRE, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 1999 (IV edizione), p. 317.

⁵ Questa alterità del poeta rispetto agli altri uomini e la sua tragica inconciliabilità con il mondo terreno sono espresse anche nel finale di una delle più celebri poesie delle *Fleurs du mal*: «L'Albatros».

⁶ G. MACCHIA, *Tasso e la prigione romantica*, in *Saggi italiani*, Mondadori, Milano 1983, pp. 236-256, qui p. 236.

Se in Baudelaire la figura biografica del Tasso è ancora ben presente e concreta, nei *Tombeaux* di Mallarmé, invece, così come nel *Toast funèbre* (in onore di Théophile Gautier) la figura del poeta, del resto qui evocato al momento della sua scomparsa terrena, perde la sua fisionomia concreta. Nel *Tombeau* per E.A. Poe (scritto nel 1876, un anno dopo l'erezione a Baltimora del monumento funebre per Poe) l'incomprensione a cui Poe fu soggetto in vita diviene un riflesso più generale della condizione dell'artista. Nel *Toast funèbre* Mallarmé, non credendo in nessuna vita ultraterrena⁷, ritiene che Gautier sia interamente racchiuso nel sepolcro, «eccetto la gloria ardente del mestiere».

Citiamo a tal proposito il commento di Hugo Friedrich:

qui invece [nel *Toast funèbre* che H. Friedrich contrappone al *Tombeau de Th. Gautier* di V. Hugo, N. d. A.] il morto è sospinto in una lontananza irraggiungibile, è “consumato” da un pensiero per il quale con la morte l'anima muore, mentre il suo spirito sopravvive nell'opera poetica che ha lasciato, la quale solo ora che l'uomo è spento diventa libera nella sua desiderata impersonalità – insomma una doppia disumanizzazione⁸.

In questo senso le liriche citate di Mallarmé, che del resto corrispondono al genere peculiare del *tombeau*, non sono qualificabili come poesie “biografiche” in quanto la figura celebrata è di per sé assai evanescente ed è forse solo un “pretesto” per considerazioni più vaste sulla fama in vita dell'artista, sull'incomprensione del volgo, sull'immortalità dell'opera. In ogni caso l'artista viene nettamente distinto dalla gente comune e trasferito in una sfera in cui egli è deprivato delle bassezze umane.

⁷ In questo senso credo vadano intesi i vv. 3-4 della lirica: «Ne crois pas qu'au magique espoir du corridor / J'ouffre ma coupe vide où souffre un monstre d'or», laddove l'«espoir du corridor» indicherebbe la fiducia nel passaggio a un'altra vita dopo la morte.

⁸ H. FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, trad. di P. Bernardini Marzolla, Garzanti, Milano 1971, p. 118. Sul concetto di disumanizzazione cfr. il seguito della presente trattazione.

II. La «poesia ritrattistica» nel Novecento: Auden, Borges, Bowerski

Abbiamo citato inizialmente i nomi di Auden e di Borges come autori di «poesie ritrattistiche». Nella raccolta *Another Time* (1940), W.H. Auden, un poeta conosciuto ed apprezzato sia da Benn sia da Enzensberger⁹, compone alcune liriche dedicate a Rimbaud, Melville, Pascal oltre che lunghi epitaffi in memoria di Yeats, di Freud e di Ernst Toller. Queste poesie, spesso oscure e costruite con una retorica un po' farraginoso, esaltano l'eccellenza morale dei grandi uomini, visti come «modelli di trasgressione e di rinnovamento morale e artistico»¹⁰ in una prospettiva pedagogica e civile che è affine a quella di Carlyle. Alcuni di questi ritratti mostrano interessanti somiglianze con la tipologia da noi proposta con la triade Benn–Enzensberger–Müller: così, *Voltaire at Ferney* ha un andamento singolarmente sobrio e propone in apertura un'immagine quotidiana di Voltaire che cammina nelle strade di Ferney, salutato da un falegname e da un fattore. Il seguito della poesia si attiene ancora con concretezza alla figura storica di Voltaire per concludersi però con uno scarto metafisico («In alto / le impassibili stelle componevano il loro limpido canto»)¹¹. Le altre poesie audeniane di questo genere sono anch'esse caratterizzate da una densità espressiva e da una rifrazione simbolica che determinano un tipo di poesia spesso cifrata e simbolista, sostanzialmente differente da quella lirica narrativa e documentaria inaugurata da Benn con *Chopin* e praticata anche in *Mausoleum*.

Una valutazione analoga può essere espressa a maggior ragione per le poesie ritrattistiche di Borges in cui non vi è alcuna concretezza nel ritratto dei grandi uomini, eroi del coraggio e dell'azione (i guerrieri o il Melville marinaio) ma anche della contemplazione, come Spinoza,

⁹ Si tratta di una stima e di un apprezzamento documentabili. Benn scrisse un'introduzione all'edizione tedesca di *The Age of Anxiety*; Enzensberger introdusse Auden nel suo *Museum der modernen Poesie* (1960) e tradusse poi una raccolta di poesie di Auden (W. H. Auden, *Gedichte*, Berlin 1975). Nell'antologia *Geisterstimmen* (1999), una silloge di traduzioni e libere invenzioni del poeta, Enzensberger ha riproposto tre poesie di Auden (*In Memory of W.B. Yeats, Brussels in Winter, Gare du Midi*).

¹⁰ Cfr. la postfazione di N. Gardini a W. H. AUDEN, *Un altro tempo*, edizione con testo a fronte a cura di N. Gardini, Adelphi, Milano 1997, p. 216.

¹¹ Cfr. W.H. AUDEN, *op. cit.*, p. 65.

che vengono anzi calati in un'aura trasfigurata. Grazie allo specifico linguaggio borgesiano, capace di dilatare la parola e il dettato in uno spettro amplissimo di suggestioni, il singolo, stagliato sulla infinitezza del cosmo, è ritratto in un momento di epifania in cui egli appare infine, paradossalmente, come la chiave del disegno universale¹².

Si citava all'inizio Johannes Bobrowski che ha dedicato numerose poesie a poeti, musicisti e artisti figurativi, da Villon a Mickiewicz, da Bach a Mozart, da Barlach a Javlenskij. In alcuni di questi testi il poeta evocato diviene il nume tutelare di quella ideale unità culturale sarmatica, di quel mondo tedesco-slavo permeato di cultura ebraica che costituiscono il nucleo della lirica di Bobrowski. In queste poesie prevalgono l'attenzione al paesaggio e alla natura, tipiche di Bobrowski. *Brentano in Aschaffenburg* o *Hölderlin in Tübingen* si configurano, per esempio, come la descrizione delle impressioni paesaggistiche (colori, suoni, odori) percepite dai due poeti. La poesia *An Jawlenskij* è interamente costruita su dati paesaggistici, con uno stravolgimento coloristico di stampo espressionistico. Si tratta nel complesso di poesie costruite su impressioni minimali, a tratti fortemente oscure e riconducibili, seppur con qualche semplificazione, al genere della *Naturlyrik*¹³.

¹² Cfr. a questo proposito la poesia *Spinoza*. Le poesie di Borges dedicate a grandi personalità sono contenute in *El otro, lo mismo* [L'altro, lo stesso], 1964 e in *La moneda de hierro* [La moneta di ferro], 1976. La galleria borgesiana degli «antenati nello spirito» prosegue inoltre con i ritratti di Browning, Joyce, Heine, Swedenborg e molti altri (vedi l'introduzione di R. Paoli a J. L. BORGES, *Poesie (1923-1976)*, introd. e note di R. Paoli, trad. di L. Bacchi Wilcock, Rizzoli, Milano 1980, pp. 22-23, il quale osserva preliminarmente che «Una rilevazione statistica degli "argomenti" [...] farebbe assomigliare la poesia di Borges a una ricca collezione privata di ritratti, rappresentanti uomini di lettere e uomini d'armi. Poche figure esulano da queste due tipologie, che si contrappongono e, insieme, si integrano»).

¹³ Roberto Fertonani parla di una «solida aderenza al concreto», di «un rilievo dato al particolare realistico che trattiene sulla terra ogni tentazione evasiva fine a se stessa» (introduzione di R. Fertonani a J. BOBROWSKI, *Poesie*, introd. e trad. di R. Fertonani, Mondadori, Milano 1969, p. 18). Lo stesso Bobrowski rifiutava l'"etichetta" di *Naturlyrik* per la propria poesia poiché si dichiarava interessato non tanto alla natura come vuota cornice, ma alla natura come spazio storico abitato dagli uomini. Sulle poesie di Bobrowski dedicate ad artisti cfr. il saggio di Adelsbach (E. ADELSBACH, *Bobrowskis Widmungstexte an Dichter und Künstler des 18. Jahrhunderts*, Röhrich, St. Ingbert 1990), la quale parla per queste poesie di «Widmungstexte». Braune-Steininger, seguendo un'indicazione di Bernd Leistner, suggerisce per la lirica di Bobrowski *Hölderlin in Tübingen* la dizione di *Personengedicht* anziché *Portraitgedicht* (W. BRAUNE-STEININGER, *Das Porträtedicht*, cit., p. 8). Come si nota, la diversità delle definizioni proposte è indicativa della difficoltà di qualificare quella serie di liriche

III. La “linea” Benn–Enzensberger–Müller

L’ipotesi che avanziamo in queste pagine, e che cercheremo di suffragare nel corso del lavoro, è che le liriche di Benn, di Enzensberger e di Heiner Müller inizialmente proposte si distinguono rispetto alle poesie ritrattistiche dei poeti romantici e novecenteschi citati in virtù di alcune peculiarità specifiche che riassumiamo per il momento come segue:

– in queste poesie l’artista o lo scienziato non sono rivestiti di alcun valore esemplare, ossia di quei crismi di “eccellenza morale” che ancora Auden, erede in ciò dell’Illuminismo, attribuiva ai personaggi ritratti in *Another Time*;

– l’artista non può vantare particolari qualità caratteriali e umane; sotto il profilo umano egli non è superiore ai suoi simili, anzi manifesta talora tratti decisamente meschini e mostra una pressoché totale incapacità a partecipare ai comuni piaceri della vita (cfr. i personaggi di *Mausoleum* di Enzensberger); l’immagine dell’artista nella sua quotidianità non ha nulla di edificante (Chopin è un amante fallito che non gode di nessun credito con i figli della Sand, il Rembrandt del beniano *Gewisse Lebensabende* è uno squallido ubriaccone; il Leibniz di Enzensberger è ritratto come un automa, mentre Turing è un paranoico). Nel *Mommsens Block* di Heiner Müller sono piuttosto tratteggiati il fallimento personale, la fragilità della singola individualità umana, ma la sensazione del fallimento, connaturata alla perenne insoddisfazione dell’artista sempre sospinto dalla volontà di andare oltre i limiti umani, coglie anche Chopin che dispone il rogo di tutti i suoi manoscritti. Il grande uomo, inoltre, è intellettualmente solo: nel caso di Mommsen questa solitudine si qualifica sostanzialmente come estraneità al clima politico e morale del tempo, mentre la mancata partecipazione dell’artista agli affetti e alla vita quotidiana è connessa in Benn all’autonomia dell’arte da lui propugnata e alla conseguente dicotomia tra uomo e artista, da cui discende l’insignificanza delle vicende biografiche dell’artista ai fini della comprensione della sua opera;

come poesie ritrattistiche.