

# STUDI GERMANICI



Istituto Italiano di  
**STUDI GERMANICI**

---

**22 | 2022**

## **STUDI GERMANICI**

Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

### **Comitato scientifico:**

Martin Baumeister  
Piero Boitani  
Angelo Bolaffi  
Gabriella Catalano  
Markus Engelhardt  
Christian Fandrych  
Jón Karl Helgason  
Robert E. Norton  
Gianluca Paolucci  
Hans Rainer Sepp  
Claus Zittel

### **Direzione editoriale:**

Marco Battaglia  
Irene Bragantini  
Marcella Costa  
Francesco Fiorentino

### **Direttore responsabile:**

Luca Crescenzi

### **Direttore editoriale:**

Maurizio Pirro

### **Redazione:**

Luisa Giannandrea

L'Osservatorio Critico della Germanistica è a cura di Maurizio Pirro

### **Progetto grafico:**

Pringo Group (Pringo.it)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000  
Periodico Semestrale

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici  
Via Calandrelli, 25 00153 Roma

# Indice

## Saggi

- 9 Hölderlins und Novalis' philosophische Anfänge (1795)  
*Manfred Frank*
- 47 Das übertreibende Tier. Ein Beitrag zur historischen Anthropologie des Affen  
*Stefano Franchini*
- 71 Großstadtlyrik in Nachkriegszeiten. Heinrich Bölls Köln-Trilogie und andere Gedichte  
*Fabian Lampart*
- 93 *Die Stimme hinter dem Vorhang* di Gottfried Benn e *Die Box* di Günter Grass. Lo stile tardo e il *gap* tra generazioni  
*Elena Agazzi*
- 111 Die Altersfrucht des Frühreifen. Albert von Schirndings *Jugend gestern*  
*Vittorio Höslé*
- 127 Lexikalische Strategien der antihegemonialen Identitätsbildung in der populistisch-verschwörungstheoretischen Rhetorik der Alternative für Deutschland (AfD)  
*Vincenzo Gannuscio*

## Ricerche

- 149 Sulle tracce di Arthur Schopenhauer a Weimar. Il giovane filosofo e la biblioteca ducale  
*Francesca Fabbri*
- 169 Sui primordi della ricezione italiana di Stefan George. Il carteggio fra Robert Boehringer e Leone Traverso (1935-1939)  
*Maurizio Pirro*
- 221 Kritisches Feedback bei internationalen Videokonferenzen in der DaF-Lehrendenbildung  
*Sabine Hoffmann*

**243 Osservatorio critico della germanistica**

**337 Abstracts**

**341 Hanno collaborato**

# ***Die Stimme hinter dem Vorhang* di Gottfried Benn e *Die Box* di Günter Grass. Lo stile tardo e il gap tra generazioni**

*Elena Agazzi*

## 1. A PROPOSITO DELLO ‘STILE TARDO’

Qualche anno fa Karen Leeder ha dedicato la propria attenzione al Grass ‘maturo’ nel saggio *Günter Grass’s Lateness: Reading Grass with Adorno and Said*<sup>1</sup>, offrendo, tra l’altro, alcuni spunti di riflessione a Stuart Taberner per scrivere il capitolo dedicato all’autore di Danzica nella monografia *Aging and Old-Age Style in Günter Grass, Ruth Klüger, Christa Wolf, and Martin Walser. The Mannerism of a Late Period*<sup>2</sup>. Tuttavia, dall’anno in cui Leeder pubblicava il proprio articolo, cioè il 2008, sarebbero passati ancora sette anni fino alla scomparsa dello scrittore, che avrebbe avuto tempo di dare alle stampe, in quello stesso anno, *Die Box. Dunkelkammergeschichten*<sup>3</sup> e, successivamente, *Grimms Wörter. Eine*

1 Karen Leeder, *Günter Grass’s Lateness: Reading Grass with Adorno and Said*, in *Changing the Nation: Günter Grass in International Perspective*, ed. by Rebecca Braun – Frank Brunssen, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, pp. 49-66.

2 Stuart Taberner, *Old-Age Style and Self-Monumentalization in Günter Grass*, in Id., *Aging and Old-Age Style in Günter Grass, Ruth Klüger, Christa Wolf, and Martin Walser*, Camden House, Rochester (NY) 2013, pp. 40-91.

3 Günter Grass, *Die Box. Dunkelkammergeschichten*, Steidl, Göttingen 2008. Si osserva che su quest’opera le considerazioni più interessanti che concernono il rapporto tra autobiografia, memoria e confronto tra le generazioni emergono da alcuni articoli pubblicati tra il 2009 e il 2012, in un breve giro di anni dopo l’uscita del libro di Grass: Stuart Taberner, «*Kann schon sein, daß in jedem Buch von ihm etwas Egomäßiges rauszufinden ist*»: *‘Political’ Private Biography and ‘Private’ Private Biography in Günter Grass’s ‘Die Box’ (2008)*, in «*The German Quarterly*», 82 (2009), 4, pp. 504-521 (questo articolo è stato adattato da Taberner in forma di capitolo per la monografia *Aging and Old-Age Style...*, cit.); Richard E. Schade, *Photos, Family, Fiction: Günter Grass’s ‘Die Box’*, in «*Colloquia Germanica*», 42 (2009), 2, pp. 169-181; Hamid Tafazoli, *Formen von Gedächtnis und Erinnerung in ‘Beim Häuten der Zwiebel’ und ‘Die Box’*, in «*The German Quarterly*», 85 (2012), 3, pp. 328-349. Come ulteriore commento all’opera, cfr. anche Anne Feuchter-Feler, *Grass’ Zeichnungen (‘Beim Häuten der Zwiebel’, ‘Dummer August’, ‘Die Box’) als poetologische Etappen der literarischen Ich-Realisierung*, in *Image, Reproduction,*

*Liebeserklärung* (2010)<sup>4</sup> e *Vonne Endlichkeit* (2015)<sup>5</sup>, smentendo ampiamente l'impressione di essere giunto al capolinea della sua carriera letteraria.

Il senso della *lateness*, posta in primo piano nel saggio di Leeder, mostra senz'altro l'attenzione per il particolare registro stilistico-formale e per l'intenzione poetica di un Grass approdato ormai ampiamente nell'area della sua 'terza età', così come per la sua percezione di vivere nel presente in modo anacronistico. Si considera, infatti, come parte preminente della sua biografia, la lunga stagione del dopoguerra, che ha visto fiorire le opere più importanti: prima tra tutte, la *Danziger Trilogie*, fortemente correlata al non molto lontano passato nazista tedesco. Leeder osserva perciò, complici le prospettive critiche di Adorno e di Said, che la *lateness* non ha nulla a che vedere con la tappa finale della traiettoria psicologica e biologica dell'artista, ma esprime piuttosto una peculiarità stilistica in cui si rendono manifeste alcune posture comportamentali definibili come «intransigenza, difficoltà e contraddizioni irrisolte»<sup>6</sup>. Queste posture assorbono in se stesse anche la dimensione epocale, ed esprimono il ripudio culturale verso il semplice invecchiamento borghese, evidenziando specificamente «separazione, esilio e anacronismo»<sup>7</sup>. Scrive Leeder:

The twentieth century has often seemed simply too ironic to acknowledge the transformative possibilities of lateness or to mourn such endings. However, the 1960s saw a reprise of a serious interests in lateness, and again predominantly in German scholarship. [...] A generation that had experienced a certain political and economic continuity before 1933 was, after 1945, forced to face its own passing. [...] One especially important thinker was Adorno. As early as the 1930s he took up the concept of 'Late Style', approaching it from an aesthetics grounded in Marxist thought rather than individual biography. [...] In his influential writings on Ludwig van Beethoven, he suggested that the key to late works lay not in any psychological

*Texte / Bild, Abbild, Text*, hrsg. v. Françoise Lartillot – Alfred Pfabigan, Peter Lang, Bern et al. 2012, pp. 13-43 e Rüdiger Görner, *Gottfried Benns «Die Stimme hinter dem Vorhang» und Paul Celans «Stimmen»: zur Praxis poetischer Theorie*, in Id., *Stimmenzauber. Über eine literaturästhetische Vokalistik. Salzburger Vorlesungen II*, Rombach, Freiburg i.B. 2014, pp. 165-178. Per una panoramica sulle opere del tardo Grass, cfr. anche il cap. 10 della monografia di Giulio Schiavoni, *L'ultimo decennio. Dalle vicende rimosse alla lingua tedesca ritrovata: «Il passo del gambero», «Sbucciando la cipolla», «Camera oscura» e «Le parole dei Grimm»*, in Id., *Günter Grass. Un tedesco contro l'oblio*, Carocci, Roma 2011, pp. 169-191.

4 Günter Grass, *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung*, Steidl, Göttingen 2010.

5 Günter Grass, *Vonne Endlichkeit*, Steidl, Göttingen 2015.

6 Leeder, *Günter Grass's Lateness*, cit., p. 51. Per l'opera di riferimento, cfr. Edward Said, *On Late Style. The Evolution of the Creative Life* (2006), trad. it. di Ada Arduini, *Sullo stile tardo*, con un'introduzione di Michael Wood, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 22.

7 Said, *Sullo stile tardo*, trad. it. cit., p. 30.

or organic life trajectory of the artist or composer but in the relation of art to the age itself. [...] Late style is thus no longer interpreted merely as the discordance of the artist with his era; it has become instead the product of the era's own inner contradictions<sup>8</sup>.

Michael Wood, che ha introdotto *On Late Style* (2006) di Edward Said, ha ricordato in sintesi, e usando parole dell'autore, il senso dell'opera che il grande studioso ha composto sull'argomento al termine della sua esistenza, senza riuscire a completarla: «per Said la tardività è 'una specie di esilio' [...], ma anche gli esiliati vivono da qualche parte e 'lo stile tardo è dentro il presente, ma ne è separato in un modo strano'»<sup>9</sup>. Si potrebbe, allora, interpretare la decisione di Grass di confessare l'adesione volontaria al corpo delle Waffen-SS in *Beim Häuten der Zwiebel* (2006) come una forma di feroce militanza contro il proprio tempo biologico e storico? Oppure come una forma di *cupio dissolvi*, che viene continuamente contrastata dall'ironia, proprio perché lo stile tardo non ammette le cadenze definitive della morte?

La maggior parte dei critici ha concepito in un primo momento il *coming out* di Grass scaturito dall'autobiografia – e situato strategicamente nel quarto capitolo, intitolato *Wie ich das Fürchten lernte*<sup>10</sup> – come una forma di intollerabile contraddizione tra il ruolo di 'istanza morale' assunto dall'autore nel panorama politico della *Bundesrepublik* a partire dagli anni Sessanta e lo sconsiderato gesto ideologico di un diciassettenne che sceglie deliberatamente di arruolarsi in un reparto delle *Waffen-SS* negli ultimi mesi della guerra. Col tempo, tuttavia, alcuni critici hanno pensato di sostituire la chiave di lettura dell'opera improntata alla *Schande* ('colpa') con una definita dalla *Scham* ('vergogna'). Alla vergogna sono state dedicate anche ricognizioni sull'intera opera di Grass nel segno del *mea culpa* dell'autore<sup>11</sup>. La speciale collocazione del *coming out* nel citato capitolo può essere, dunque, intesa come una *captatio benevolentiae*, che accompagna il gesto di ammenda di Grass.

Oggetto del nostro interesse, in ogni caso, non è qui la sua autobiografia più famosa, ma *Die Box*. Quest'opera ha goduto certamente di alcune interpretazioni interessanti, ma si presta in questo caso a essere svelata per la prima volta come un implicito omaggio a un autore am-

8 Leeder, *Günter Grass's Lateness*, cit., pp. 50-51.

9 Michael Wood, *Introduzione* a Said, *Sullo stile tardo*, trad. it. cit., pp. 11-18: 13.

10 Günter Grass, *Wie ich das Fürchten lernte*, in Id., *Beim Häuten der Zwiebel*, Steidl, Göttingen 2006, pp. 121-179.

11 Si veda ad esempio, a questo proposito, lo studio di Jennifer Zimmermann, *Unbarmherzige Augen. Eine Analyse der Scham im Erzählwerk von Günter Grass*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2015.

mirato da Grass: Gottfried Benn. È infatti possibile mettere a confronto l'impianto progettuale di uno dei testi dialogici meno studiati di Benn, *Die Stimme hinter dem Vorhang* (1951, pubbl. 1952)<sup>12</sup>, che egli considerò del tutto adatto a essere inteso come *Hörspiel*<sup>13</sup>, e *Die Box* di Grass, cogliendo alcune affinità tra i due testi. Si deve prendere coscienza, tuttavia, della diversa prospettiva storica che separa le due opere e della differente funzione letteraria che esse assumono nella fase tarda della carriera dei due scrittori. L'affinità più rimarchevole è senz'altro la presenza, in entrambi i testi, di un 'padre' (la «Stimme des großen Vaters» per Benn, «der altgewordene Vater» per Grass) che modera gli interventi dei figli chiamati a raccolta; se ne sta ben discosto dall'azione, ma vigila sulle testimonianze di ciascuno, prima di uscire 'definitivamente' di scena con tono sprezzante. Questo è certo, almeno, per quanto riguarda la chiusa dell'opera di Benn, che pubblica questo lavoro a pochi anni dalla sua morte. Grass termina, invece, *Die Box* con ben altro tono, alludendo a un atteggiamento ancora vitale, sebbene sia conscio dell'ostilità dei figli, che si sono sentiti strumentalizzati dall'iniziativa del padre e vorrebbero ora ridurlo al silenzio:

Schnelle Blicke wechseln. Halbsätze zerkaut, verschluckt: beteuerte Liebe, aber auch Vorwürfe, die schon seit längerer Zeit vorrätig lagern. [...] Schon heißen die Kinder, wie sie richtig heißen. Schon schrumpft der Vater, will sich verflüchtigen. Schon regt sich flüsternd Verdacht, er, nur er habe Mariechen beerbt und die Box – wie anderes auch – bei sich versteckt: für später, weil immer noch was in ihm tickt, das abgearbeitet werden muß, solange er noch da ist...<sup>14</sup>.

12 Gottfried Benn, *Die Stimme hinter dem Vorhang*, in Id., *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, hrsg. v. Holger Hof, Bd. 7.1: *Szenen. Dialoge. Das Unaufhörliche. Gespräche und Interviews. Nachträge. Medizinische Schriften*, Klett-Cotta, Stuttgart 2003, pp. 130-159.

13 Friederike Ramm, autrice dell'unica monografia che si soffermi finora in modo dettagliato su *Die Stimme hinter dem Vorhang*, oltre che su *Drei alte Männer* (1948), si tormenta molto sulla definizione del genere di questi testi nella parte introduttiva della sua monografia, intitolata *Essay. Dialog. Drama? Zur Gattungsproblematik*, in Friederike Ramm, «*Sie müssen alle selber wieder aufheben...*». *Gottfried Benns späte Szenen*, Peter Lang, Frankfurt a.M. et al. 2004, pp. 15-21. La conclusione è che *Drei alte Männer* e *Die Stimme hinter dem Vorhang* dovrebbero essere considerati come *Dramendialoge*, dato il loro carattere misto di testi riflessivi e drammaturgici, fondati sul dialogo a prescindere dal numero delle persone coinvolte nella conversazione. Useremo questa connotazione del testo benniano nel corso della presente analisi.

14 Grass, *Die Box*, cit., p. 211. Mariechen (Maria Rama) è la figura che in *Die Box* funge da collettore dei ricordi passati e presenti del padre e dei suoi figli. La Agfa-Box, con cui ha sempre fotografato i momenti salienti della vita privata e, in parte, pubblica della famiglia Grass, è un magico strumento che permette di focalizzare nell'oggetto dello scatto non solo l'istante attuale, ma anche il passato e il futuro a esso correlati. Maria Rama è la destinataria di uno dei primi lavori di Grass,



Il divario generazionale tra il padre e i suoi figli – ai quali Grass ha dato un nome diverso da quello reale non tanto, evidentemente, per tutelarne l'identità, quanto per fare ancora una volta della loro storia, registrata con l'uso di un microfono, la 'sua' storia, presto trasformata in un nuovo prodotto editoriale – viene esibito dallo scrittore con un accento in cui confluiscono un po' di malinconia e, specialmente, il proverbiale atteggiamento narcisistico. Del resto, *Die Box* si propone di nuovo, successivamente a *Beim Häuten der Zwiebel*, come un'opportunità per Grass di ripercorrere alcune tappe della sua carriera e delle sue esperienze personali (tra le quali quelle erotico-sentimentali hanno sempre un ruolo di rilievo) attraverso le riflessioni e i ricordi dei suoi figli, spudoratamente reinventati o fatti nascere una seconda volta grazie alla regia del padre<sup>15</sup>.

Benn lavora, al contrario, con soggetti di pura invenzione, dichiarati come 'figli' (dieci in tutto, contro gli otto di Grass), che prendono la parola in successione, seguendo la lettera dell'alfabeto che definisce il loro nome: dalla A di Alfred alla K di Katja. Non sono, però, i soli a intervenire; cinque diverse figure, definite *Beispiele* e contraddistinte con numeri romani, rappresentano prototipi di borghesi davvero piccoli: dall'uomo di sessant'anni (I), al pensionato (II), dalla tenutaria di un

*Mariazuehren* (1973), che documenta la stretta collaborazione dell'amica fotografa con Grass nell'intreccio dei suoi scatti con i disegni e i pensieri dello scrittore contenuti nel libro. Cfr. Günter Grass, *Mariazuehren Hommage à Marie. In Marypraise*, Fotos Maria Rama, Layout P.J. Wilhelm, Bruckmann, München 1973.

15 Come è stato notato da Stuart Taberner, i figli compaiono anche in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (1972), ma il rapporto tra l'«Io privato» e l'«Io pubblico» di Grass segue là una dinamica molto diversa, come si evince anche dalla gestione di alcuni esibiti «vuoti di memoria», che all'epoca dell'uscita di *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* non possono certo essere attribuiti a un'età avanzata; essi sono riempiti di significato dall'«Io narrante», e non dai figli, e da lui completamente gestiti secondo la necessità. È opportuno riportare qui un ampio passo della riflessione di Taberner: «This distinction emerges from a subtle difference between the way Grass responds to his children's demands in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* that he tell who he is, and the way he responds to similar requests in his most recent work, *Die Box* (2008) [...]. In *Schnecke*, Grass at first replies: 'Manches verschweige ich: meine Löcher' – a hint perhaps of a concealed 'private' private self – only then to offer up a pre-fashioned 'political' private biography, including his time in the Hitler Youth, military service (without mention of the SS), and postwar attempts to redeem his 'exemplary' German past in art, poetry, and fiction. [...] In *The Box*, the emphasis is quite different. Here, it is insinuated that the gaps – the 'Löcher' – within which an 'authentic' self might be exposed will remain as ellipses demanding further enquiry [...]. Grass' 'political' private biography, it is implied in *Schnecke*, is shaped by the author. His 'private' private biography – a 'real' *ich* / *mich*, it is implied in *Die Box* – must be found within the torrent of words» (Taberner, «Kann schon sein, daß in jedem Buch von ihm etwas Egomäßiges rauszufinden ist», cit., pp. 506-507).

bordello (III) al proprietario di immobili (IV), fino alla figura – che esprime completamente l'umore personale e artistico del poeta alla fine degli anni Quaranta – del *Radardenker* (V)<sup>16</sup>.

Se Benn non sembra far emergere in questo dramma dialogico un chiaro rapporto tra vecchiaia e attività artistica, affiderà invece tre anni più tardi al saggio *Altern als Problem für Künstler* (1954) un'intensa riflessione sulle costanti che hanno caratterizzato il suo percorso poetico, a partire dalla prima fase dell'espressionismo degli anni Dieci e Venti<sup>17</sup>.

## 2. BENN NELL'ORIZZONTE LETTERARIO DI GRASS

Nel 1999 Grass pubblica *Mein Jahrhundert*<sup>18</sup>, una delle sue opere più suggestive, perché mette in primo piano, per ogni anno del Novecento, l'avvenimento che l'autore ha considerato più rilevante per fissare in modo simbolico il clima socioculturale e politico del momento. Vitale, per l'architettura di *Mein Jahrhundert*, è che lo sguardo dal basso e l'evento che si sviluppa nell'anno specifico si inanellano con avvenimenti più noti che hanno segnato, sul piano nazionale e internazionale, lo scorrere di cent'anni di storia<sup>19</sup>.

Il 1956 è dedicato alla scomparsa dei due dioscuro della letteratura del Novecento, l'uno della cultura tedesco-orientale e l'altro di

16 Gottfried Benn, *Der Radardenker* (1949), in Id., *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, cit., Bd. 5: *Prosa 3 1946-1950* (1991), pp. 65-79.

17 Cfr. il saggio di Paola Quadrelli, *Malinconia e 'stile del futuro' in «Invecchiare: problema per artisti» di Gottfried Benn*, in «Strumenti critici», 33 (2018), 3, pp. 477-496. Quadrelli evidenzia come, anche nella saggistica, Benn proceda «per associazioni, mescolando proposizioni teoriche ad aneddoti, affiancando a una cascata di dati statistici suggestivi passi narrativi (la descrizione della vecchiaia di Leonardo e di Flaubert), intercalando asserzioni sobrie e oggettive con audaci metafore [...], intrecciando un *ductus* ironico e garbatamente salottiero a solenni citazioni bibliche e montando con grande abilità citazioni da scritti propri e altrui» (pp. 484-485). Cfr. Gottfried Benn, *Altern als Problem für Künstler*, in Id., *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, cit., Bd. 6: *Prosa 4 1951-1956* (2001), pp. 123-150.

18 Günter Grass, *Mein Jahrhundert*, Steidl, Göttingen 1999. Per un'analisi ravvicinata di quest'opera cfr. Cesare Giacobazzi, *Voci e silenzi della storia. Percorsi di lettura in «Il mio secolo» di Günter Grass*, Medusa Edizioni, Milano 2006.

19 Si è osservato giustamente che «l'organizzazione di cent'anni di memoria esige un ordine cronologico che, se da un lato riproduce il tempo vettoriale scandito dalle pagine di un calendario, dall'altro non vuole significare alcun progresso, ma è anzi in evidente contrasto, nell'esibire la sua linearità, con l'irrazionalità degli eventi narrati» (Stefania Sbarra, «*Mein Jahrhundert*». *Cento voci raccontano un secolo lungo*, in *Ex Oriente Picaro. L'opera di Günter Grass*, a cura di Maurizio Pirro, Edizioni B.A. Graphis, Bari 2006, pp. 170-182: 171).

quella tedesco-occidentale: Bertolt Brecht e Gottfried Benn. Grass immagina un loro incontro sulla tomba di Heinrich von Kleist, nelle vicinanze del Wannsee a Berlino, dove Kleist si tolse la vita insieme con l'amica Henriette Vogel.

L'atmosfera che circonda questo evento è due volte 'inaudita', perché si accompagna allo shock provato da Grass alla notizia della scomparsa, in un breve torno di giorni, di due giganti della letteratura tedesca e, allo stesso tempo, perché mette in scena l'improbabile dialogo dei due scrittori nel corso del quale, con tono semiserio, ognuno commenta l'opera dell'altro. L'anno 1956 è introdotto con queste parole:

IM MÄRZ JENES TRAUERTRÜBEN JAHRES, in dem der eine im Juli und bald nach seinem siebzigsten Geburtstag, der andere, keine sechzig alt, im August starb, worauf mir die Welt öde, die Bühne leergefegt vorkam, begegnete ich, ein Student der Germanistik, der im Schatten zweier Giganten fleißig Gedichte fertigte, den beiden am Kleistgrab [...]. Ich nehme an, sie hatten Ort und Stunde insgeheim, womöglich mit Hilfe vermittelnder Frauen vereinbart. Zufällig war nur ich dabei, das Studentlein im Hintergrund, der den einen kahlköpfig buddhahaft, den anderen gebrechlich und schon von Krankheit gezeichnet auf zweiten Blick erkannte<sup>20</sup>.

Leggendo il capitolo dedicato a questo fatidico anno, risulta evidente che Grass ha voluto accorciare la distanza tra due tendenze artistiche molto distanti, cioè il nichilismo espressionista di Benn, che ha aderito per un breve periodo al manifesto culturale del nazionalsocialismo<sup>21</sup>, e il socialismo scientifico di Brecht, che trova, però, le sue radici nell'espressionismo. Grass omaggia in entrambi i casi le scelte di campo dei due autori e condivide anche il loro disagio, ricordando come, durante la Guerra Fredda, essi siano stati oggetto di un'indubbia strumentalizzazione:

Galt der eine dem Westen der Stadt als literarischer, deshalb ungekrönter König, war der andere die nach Belieben zitierbare Instanz der östlichen Stadthälfte. Da in jenen Jahren zwischen Ost und West Krieg, wenn auch nur kalter, herrschte, hatte man beide gegeneinander zugespitzt<sup>22</sup>.

Nella cornice di un luogo che onora la grandezza e celebra il lutto per una delle figure artistiche più significative della Germania

20 Grass, *Mein Jahrhundert*, cit., pp. 200-203: 200.

21 Si potrebbe supporre che Grass abbia individuato in questa deplorabile decisione di Benn una forma di cecità simile a quella che aveva condotto lui stesso alla scelta di arruolarsi nelle Waffen-SS, per quanto egli fosse, a quel tempo, assai giovane.

22 Grass, *Mein Jahrhundert*, cit., pp. 200-201.

romantica, Heinrich von Kleist, ribelle verso ogni forma di indottrinamento militare e di condizionamento della fantasia, Benn recita a memoria la seconda strofa di *Der Nachgeborene* di Brecht: «Wenn die Irrtümer verbraucht sind / Sitzt als letzter Gesellschafter / Uns das Nichts gegenüber»<sup>23</sup>. Brecht si muove invece, in modo più circospetto, tra i versi di una poesia tratta dalla raccolta *Morgue* di Benn, *Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke*: «Hier schwillt der Acker schon um jedes Bett. / Fleisch ebnet sich zu Land. Glut gibt sich fort. / Saft schickt sich an zu rinnen. / Erde ruft»<sup>24</sup>. Questa chiusa, che lascia presagire la fine terrena dei due scrittori, viene ancora accompagnata da un ultimo guizzo di orgoglio politico. In una breve schermaglia, infatti, Benn rinfaccia a Brecht la sua passione per Stalin e Brecht, a Benn, quella per Hitler, finché non risuonano per bocca di Benn i primi versi della terza parte della poesia di Brecht, *An die Nachgeborenen*, scritta nel periodo dell'esilio a Svedenborg e pubblicata nel 1939: «Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut / In der wir untergegangen sind / Gedenkt / Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht / Auch der finsternen Zeit / Der ihr entronnen seid»<sup>25</sup>.

Non è casuale il fatto che entrambe le poesie scelte per questo capitolo di *Mein Jahrhundert* siano dedicate ai *Nachgeborene*, perché uno dei messaggi più chiari del *Mio secolo* è che nelle generazioni che verranno è riposta la speranza di conservare la memoria degli eventi passati, con l'auspicio che esse siano in grado di storicizzarli<sup>26</sup>; i giovani dovranno raccontarli sempre di nuovo, anche con parole proprie, come fa del resto Grass, che smaschera l'enfatica oratoria

23 Ivi, p. 201. Per la poesia di Brecht, cfr. Bertolt Brecht, *Der Nachgeborene*, in *Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band*, hrsg. v. Suhrkamp Verlag, für die Gedichte 1 bis 3 in Zus. mit Elisabeth Hauptmann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004<sup>12</sup>, p. 99.

24 Benn, *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, cit., Bd. 1: *Gedichte 1* (1986), p. 16; Grass, *Mein Jahrhundert*, cit., p. 201.

25 Bertolt Brecht, *An die Nachgeborenen*, in *Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band*, cit., pp. 722-725.

26 Tom Kuhn commenta così, in breve, il senso della poesia *An die Nachgeborenen* nella *Einführung* al secondo volume del *Brecht-Handbuch*, dedicato alla poesia di Brecht: «In *An die Nachgeborenen* stellte B. die Bemühungen seiner Generation als vorläufig oder gar flüchtig dar und bat die Nachgeborenen, wenn sie deren Werke betrachten, 'mit Nachsicht' an die finstere Zeit zu denken, in der sie lebten. In diesen vielfachen Hinsichten ist B.s Werk unzweifelhaft ein Monument der Literatur- und Geistesgeschichte und ein Dokument dunkler vergangener Tage (die er als eine Übergangszeit auffasste)» (Tom Kuhn, *Einführung*, in *Brecht-Handbuch*, Bd. 2, hrsg. v. Jan Knopf, Metzler, Stuttgart-Weimar 2001, pp. 1-21: 19). Un intero commento alla poesia, a opera di Karl-Heinz Schoeps, è in questo stesso volume alle pp. 274-281. Questa poesia è stata concepita da Brecht tra il 1934 e il 1938 durante l'esilio danese e poi pubblicata a Parigi il 15 giugno 1939 in «Die neue Weltbühne».

politica e militare dei potenti di tutti i tempi come un inganno e, in *Mein Jahrhundert*, restituisce la voce alla gente comune.

Da notare è che l'attenzione puntata da Grass su quest'anno per lui 'speciale' del lungo dopoguerra tedesco è riconducibile alla precedente ricostruzione di una fase molto critica per l'espressione artistica dei tedeschi, presentata dall'autore nella *Poetik-Vorlesung 'Schreiben nach Auschwitz'* (1990)<sup>27</sup>. Anche qui Benn viene citato accanto a Brecht e agli interpreti del primo espressionismo in qualità di potenziale punto di riferimento per una generazione di scrittori in cerca di una forma poetico-letteraria con cui potersi esprimere dopo la frase lapidaria pronunciata da Adorno e riferita alla *Shoah*. Il filosofo aveva dichiarato nel 1949, salvo poi chiarire il proprio concetto, che «scrivere poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie». L'articolata argomentazione di Grass approdava allora a questa considerazione, su cui ritorneremo in conclusione:

Sobald ich mich als lyrisches Jungtalent neben den Jungtalenten Enzensberger und Rühmkorf sehe, fällt mir auf, daß unsere Vorgaben – und Talent ist nichts als Vorgabe – spielerisch, artistisch, kunstverliebt bis ins Künstliche waren und sich wahrscheinlich kaum der Rede wert ausgelebt hätten, wären ihnen nicht rechtzeitig Bleigewichte verordnet worden. Eines dieser Gewichte, das auch dann noch lastete, wenn man es als Gepäck aus-schlug, war Theodor W. Adornos Gebot. Seiner Gesetzestafel entlehnte ich meine Vorschrift<sup>28</sup>.

### 3. DIE STIMME HINTER DEM VORHANG

Il dramma dialogico, lungo una trentina di pagine, che Benn finì di comporre all'inizio degli anni Cinquanta, fu pubblicato nel marzo 1952 dall'editore Limes. Il testo si presenta con una dedica, posta in calce al titolo, dalla quale si evince l'età anagrafica molto più giovane di quella che Benn indica come «meine Frau»<sup>29</sup>. Il forte legame con la moglie, Ilse Kaul (1913-1995), sposata nel 1946 e anch'essa medico, non fu d'ostacolo al fatto che nel 1952 sbocciasse un rapporto di profonda amicizia con Gerda Pfau, una giornalista di trent'anni più giovane, che poi rimase al suo fianco fino alla morte; appena dopo, nel 1954, Benn sviluppò un'intesa amorosa con Ursula Ziebarth (1921-2018), che durò

<sup>27</sup> Günter Grass, *Schreiben nach Auschwitz*, in Id., *Werke. Göttinger Ausgabe*, Bd. 12: *Essays und Reden 1980-2007*, Steidl, Göttingen 2007, pp. 239-261.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 246.

<sup>29</sup> Benn, *Die Stimme hinter dem Vorhang*, cit., p. 130.

fino alla fine dei suoi giorni. L'evidente divario di età tra il poeta e le sue donne è stato quasi una condizione necessaria per amarle e la dedica di *Die Stimme hinter dem Vorhang* conferma che la più giovane età della moglie si rivela ai suoi occhi come una probabile garanzia di maggiore sicurezza per la vecchiaia: «Gewidmet meiner Frau, / eine Generation jünger als ich, / die mit zarter und kluger Hand / die Stunden und die Schritte / und in den Vasen die Astern ordnet»<sup>30</sup>. Il fatto che il tema dell'amore sia da considerarsi come il nucleo dell'intero *Stück* è confermato dalla frase con cui Benn commentò per la figlia Nele, in una lettera del 18 marzo 1952, il senso dell'opera: «...Ich habe etwas neues *schreckliches* veröffentlicht über – Liebe. Ich wage es Dir gar nicht zu schicken – kalt u. zynisch, aber gut. *Die Stimme hinter dem Vorhang*. Soll ich es Dir schicken!»<sup>31</sup>. L'accento cade, dunque, sulla 'terribile' prospettiva con la quale viene indagato il tema dell'amore. Le ragioni di questa definizione possono essere colte in modo frammentario, dato che i confini del discorso si spostano poi nella direzione di una diagnosi su come si gestisce il peso della quotidianità nel dopoguerra: una diagnosi gravata da un acuto pessimismo, ma pur sempre sostenuta da un certo sguardo cinico sulla realtà.

Il *Dramendialog* si divide in tre parti: la prima favorisce l'ingresso in scena – accanto ai figli – dei *Beispiele*, i quali declinano la propria concezione di cosa sia l'amore in diversi modi, tutti decisamente deludenti; il punto di vista dei figli crea una sorta di contrappunto rispetto a queste testimonianze, senza che si approdi a delle conclusioni vere e proprie sull'argomento. Altrettanto deludente si mostra il fatto che proprio colui il quale dovrebbe suggellare l'occasione di incontro con una manifestazione d'affetto, cioè il padre, si sottragga al proprio compito e preferisca ascoltare di nascosto le voci altrui, evitando di entrare in un rapporto empatico con gli astanti. Sembra proprio che l'aspettativa 'tradita' di discutere con il padre su ciò che vi è di più sacro, l'amore, incluso quello di un genitore per i propri figli, rappresenti l'innescò di un'ampia riflessione sull'infedeltà<sup>32</sup>.

Il primo figlio a parlare nel testo benniano è il primogenito Alfred, che si rivolge al padre tratteggiandone per sommi capi le abitudini

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Nele Poul Soerensen, *Mein Vater Gottfried Benn*, Limes Verlag, Wiesbaden-München 1984<sup>2</sup>, p. 119.

<sup>32</sup> Il tema del tradimento è, di fatto, una costante anche in *Die Box* di Grass; qui si fa ampia allusione, grazie alla ricostruzione del passato familiare per bocca dei figli, alla tendenza del padre a coltivare contemporaneamente più storie erotico-sentimentali, lasciando supporre così anche la sua assoluta inaffidabilità come padre amorosamente dedito alla propria prole.

(il fumare la pipa, il lisciarsi la barba, il frequente appisolarsi), senza dargli un volto ben definito; lo definisce però «großer Vater», proiettandolo in una dimensione superiore, metafisica, tanto che la funzione che costui assume è solo di moderare il discorso usando una campanella dal suono più chiaro, perché si giunga al dunque senza scendere troppo nei dettagli, e una dal suono più scuro, affinché si sostì più a lungo su un singolo pensiero, approfondendone i contenuti. Se l'impegno richiesto a tutti i convenuti è di individuare l'elemento 'sacro' nelle cose del mondo, ciò lascia supporre che il «großer Vater» non sia soltanto il patriarca, ma Dio, che sovrasta con la sua presenza l'assemblea dei suoi figli, uomini e donne, e i tipi umani coincidenti con i *Beispiele*<sup>33</sup>.

La seconda parte del *Dramendialog*, intitolato *Die Sonntagszeitung*, collega la necessità dell'uomo moderno di essere informato su quanto accade nel mondo all'idea che l'incessante profluvio di informazioni di cui si fruisce ogni giorno annienti lo spirito critico degli uomini, resi incapaci di formulare opinioni indipendenti da quelle fornite dai giornali. Non a caso, se la *Stimme* non riesce a esimersi dall'intervenire qua e là con qualche breve commento sulle notizie di giornale riferite dai figli, ancor prima di prendere commiato da tutti osserva con un accento colmo di amarezza e di ironia:

Die Masse hat immer recht, die Presse hat immer recht, wie sollen denn die Annoncen unter die Leute kommen, wenn nicht vorher so was steht? Außerdem hat der heutige Mensch ein genauso echtes Bedürfnis nach Meinungen und Stellungnahme wie der frühere nach Riten, der Nachrichtenaustausch ist der heutige Kosmos der weißen Erde<sup>34</sup>.

Si può percepire come nelle sue parole tuoni il giudizio 'divino' sulle miserie umane, incluse le rivendicazioni dei figli nei confronti dei padri:

Ihr intellektuellen Schimpansen, betreibt nur weiter euren Ausverkauf – Rentner, Huren, Hausbesitzer, alles Freiplatzschnorrer, wiehern auf der Galerie, wenn in der Szene die Herzen sterben [...]. Was ereifere ich mich überhaupt? Ihr sagt, ich hätte euch gezeugt? Das ist wohl zu persönlich gesehen und zu mechanisch, an euch habe ich bestimmt nicht gedacht, als ich mit eurer Mutter ging, ich habe an ganz anderes gedacht, ihr Gesicht wurde immer so schön bei der Liebe<sup>35</sup>.

33 Cfr. Ramm, «*Sie müssen alle selber wieder aufheben...*», cit., p. 107, per la doppia natura umana e divina della *Stimme*.

34 Benn, *Die Stimme hinter dem Vorhang*, cit., p. 144.

35 *Ivi*, pp. 154-155.

Considerando che nessun preambolo apre la scena e che i figli devono, all'inizio, prendere la parola in ordine alfabetico, è indubbio che Alfred senta gravare su di sé la responsabilità del coordinamento effettivo del dialogo tra i fratelli; percepisce, però, l'artificialità della situazione e dice:

Das Programm lautet, was sagt der Erzeuger zu seinen Söhnen und Töchtern – heutzutage. Erzeugungsjahre liegen zwischen dreißig und vierzig Jahre zurück. Etwas frisiert wird ja die Sache werden, aber man soll ja kein Kauderwelsch reden. Ich persönlich befinde mich in der besonderen Lage, daß ich das, was ich aussprechen möchte und aussprechen könnte, nicht mehr aussprechen mag. Also von vornherein ein Kompromiß. *Entweder nämlich wälzt sich die Sache von selber weiter, dann braucht man nicht zu reden, oder sie muß gestoßen werden, und dann möchte ich nicht es sein, der es täte*<sup>36</sup>.

Questo gesto di astensione *a priori* rispetto all'eventualità di animare il dibattito trova una premessa nella prospettiva con la quale Benn ha definito il suo nuovo prototipo umano nello scritto del 1949 *Der Radardenker*. Costui solleva molti dubbi sui nessi causali che collegano gli accadimenti esterni, ma viene guidato da una voce interiore che lo interpella su varie questioni e innesca una serie di domande concernenti un problema principale: come un individuo possa immaginarsi di intervenire sugli avvenimenti sociopolitici e naturali circostanti, interiorizzandone i processi, e così dando loro una forma e un significato. Solo associazioni mentali o costruzioni analogiche possono perciò – questa la sua diagnosi – generare la fugace sensazione di appropriarsi dei fatti e delle cose che animano il mondo. Avviene così anche nelle relazioni amorose:

Ich denke mir einen Dialog. Wie hieß deine Freundin damals, vor zwanzig Jahren? Ellen Lohmeyer. Wie sah sie aus? Wie Frauen aussehen, mittelgroß, Haarschopf oben. Was triebt ihr zusammen? Was man treibt, halb Lust, halb Langeweile. Wie war der Abschied? Wir gingen auseinander. – *Beachten Sie*: So verlaufen die Dinge, auch die mit Wirklichkeit beladenen, auch die echten. Mehr ist natürlich auch der Radardenker nicht – Ellen Lohmeyer – etwas allgemeine Gültigkeit mit Zeichen von Situationärem<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 131. Ritornerebmo brevemente più avanti sul valore simbolico che il mito di Sisifo – cui alludono le parole di Alfred – assume nell'opera di Grass; a esso l'autore di Danzica dedica il titolo di una raccolta di saggi: *Steine wälzen. Essays und Reden 1997-2007*, mit einem Nachwort v. Oskar Negt, Steidl, Göttingen 2007. Il corsivo è mio.

<sup>37</sup> Benn, *Der Radardenker*, cit., p. 78.



Cilly, una delle figlie, chiamata a intervenire in assenza del fratello Berthold, viene provocata da Alfred, che dichiara senza mezzi termini di essere attualmente interessato a «Fehlritte in glücklichen Ehen» e afferma spudoratamente: «gute Regie ist besser als Treue»<sup>38</sup>. Se Cilly parrebbe assecondare «die sämtlichen Klischees der dem Mann intellektuell nicht gewachsenen Frau»<sup>39</sup> e rappresentare la «Ausgeburten einer frauenfeindlichen Einstellung»<sup>40</sup>, si può riconoscere in lei anche l'occasione che Benn sfrutta per mettere in luce come il mondo femminile non sia, a sua volta, scevro da tradimenti e da compromessi.

Nella prima parte del *Dramendialog*, ognuno dei personaggi avanza una serie di motivazioni a giustificazione delle proprie scelte personali, ma lo specchio nel quale ciascuno deve regolarmente riflettersi è il senso generale della vita. Per Benn, infatti, non è centrale far emergere dalle testimonianze dei personaggi vizi o virtù, classificarli come più morali o meno morali, bensì testarne la reazione di fronte ai condizionamenti sociali, economici e sessuali e descrivere come essi, quasi fossero cavie da esperimento, riescano a trovare la via d'uscita dal labirinto o, almeno, si illudano di farlo.

È Berthold, che ora ha raggiunto il gruppo, a voler affrontare il tema della sacralità cui si è accennato al principio, ma la questione viene rimandata a un momento successivo, quando prende la parola Isaak con tono profetico; ora altri misteri della vita, meno universali, si concretizzano nello scambio di impressioni dei figli. Costoro stentano a instaurare un vero e proprio dialogo, ma intrecciano piuttosto vari punti di vista, cercando di orientarsi tra i molti dubbi che sorgono via via sul mondo e sugli uomini. Prevale a tratti l'attenzione per l'istante, per l'immagine di cose colte in un momento di cui si percepisce già la fuggevolezza: questo è quanto si evince dalle parole di Berthold, che osserva come le percezioni fugaci del mondo esterno

38 Benn, *Die Stimme hinter dem Vorhang*, cit., p. 132.

39 Friederike Ramm evidenzia la presenza di ruoli femminili in *Die Stimme hinter dem Vorhang* rispetto a *Drei alte Männer*. Per un'analisi di *Drei alte Männer* mi permetto di rinviare a Elena Agazzi, *Disiecta membra di Gottfried Benn: Presente e rimemorazione in «Drei alte Männer»*, in *Avantgarde, Modernität, Katastrophe*, hrsg. v. Eberhard Lämmert – Giorgio Cusatelli, Olschki, Firenze 1995, pp. 201-208 e Ead., *Zukunftsvisionen und Todesbilder in Bennis Prosa und Lyrik der 50er Jahre*, in *Poesie und Kritik in den 50er Jahren*, hrsg. v. Elena Agazzi – Amelia Valtolina, Winter, Heidelberg 2012, pp. 117-130. Cfr. anche la scheda di commento dedicata da Thomas Wegmann a *Die Stimme hinter dem Vorhang*, in *Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Christian M. Hanna – Friederike Reents, Metzler, Stuttgart-Weimar 2016, pp. 245-246.

40 Ramm, «*Sie müssen alle selber wieder aufheben...*», cit., p. 101.

sono quell'«unwiederbringlich Verlorenes»<sup>41</sup> che non si dovrebbe mai sperimentare sul proprio cammino.

Proprio questo senso di disorientamento, che possiamo rilevare nei figli, contrasta con la natura dei *Beispiele*, che hanno invece la funzione, seppur limitata, di sottoporre all'attenzione della *Stimme* i propri problemi quotidiani, riferiti al ruolo che svolgono, per quanto ciò possa essere di scarsa utilità per la collettività. Di queste figure è possibile cogliere un vero carattere, ovvero l'ipocrisia del *Beispiel I* (l'uomo di sessant'anni), l'accidia del *Beispiel II* (il pensionato), lo spirito pratico e disponibile del *Beispiel III* (la tenutaria del bordello), la scontrosità e lo spirito speculativo del *Beispiel IV* (il proprietario di immobili). Il *Radardenker*, che compare solo nella seconda parte del dramma e, come si è detto, non crede in nessuna forma di causalità, rifiuta l'idea che si possa ricostruire in alcun modo la genesi dei problemi; affronta le questioni esclusivamente come 'accadimenti', perché la mente rimanga sgombra da vincoli o condizionamenti. In un primo momento viene liquidato da Herwarth come «antiquierter Autobrodler»<sup>42</sup>, ma si comprende poi, procedendo nella lettura, che la sua posizione è molto più gradita alla *Stimme* di qualsiasi altra, perché non reca alcuna traccia di presunzione.

Da questa considerazione è possibile riallacciare il rapporto tra il testo del 'tardo' Benn<sup>43</sup> e quello di Grass. Infatti, la lettura collettiva dei fatti riportati dalla *Sonntagszeitung* che occupa la seconda parte di *Die Stimme hinter dem Vorhang*, permette a Emil di evidenziare l'utilità per la vita di tale pratica; con ciò, egli tocca il tasto sensibile della riflessione sull'identità umana in relazione all'economia generale della realtà dell'epoca, della storia passata e presente e dei progetti per il futuro. Emil difende l'idea che «wir bedürfen Inhalte, wenn wir weiterwollen, nur aus Produktivität regeneriert sich das Formwollende nicht, es bedarf der Stoffe»<sup>44</sup>. La sua dichiarazione, perciò, va proprio nella direzione contraria di ciò che per Benn dovrebbe essere l'«Io moderno», che se da un lato non può aspirare a risolvere i suoi problemi alla luce di verità metafisiche, dall'altro deve rassegnarsi a considerare se stesso tutt'al più come un insieme di

41 Benn, *Die Stimme hinter dem Vorhang*, cit., p. 139.

42 *Ivi*, p. 151.

43 Benn non accetta, di fatto, questa definizione, come emerge in *Altern als Problem für Künstler*, perché «la irriducibilità della biografia artistica e personale a un'interpretazione teleologica è connessa in Benn con la frammentarietà dell'«Io moderno, dissociato in ruoli e funzioni diverse e ormai privo di contenuti metafisici» (Quadrelli, *Malinconia e 'stile del futuro'*, cit., p. 486).

44 Benn, *Die Stimme hinter dem Vorhang*, cit., p. 143.

‘sintomi’, avendo perso, ormai, qualsiasi identità sostanziale. Questo è quanto emerge dal saggio del 1950, che Benn dedica a Nietzsche con il titolo *Nietzsche – Nach 50 Jahren*, in cui scrive:

Nietzsche, sehen wir heute, inaugurierte den ‘vierten Menschen’, von dem man jetzt so viel spricht, den Menschen mit dem ‘Verlust der Mitte’, die man romantisch wieder zu erwecken sucht. Der Mensch ohne moralischen und philosophischen Inhalt, der den Form- und Ausdrucksprinzipien lebt. Es ist ein Irrtum, anzunehmen, der Mensch habe noch einen Inhalt oder müsse einen haben. Der Mensch hat Nahrungssorgen, Familiensorgen, Fortkommensorgen, Ehrgeiz, Neurosen, aber das ist kein Inhalt im metaphysischen Sinne mehr [...]. Dieser beschwörende Mensch ist nicht mehr da. Es ist überhaupt kein Mensch mehr da, nur noch Symptome<sup>45</sup>.

Esattamente sull’interrogativo su come ‘svolgere una funzione’ giovando soprattutto a se stessi si concentra il significato dei *Beispiele*, che, pur profilandosi secondo uno specifico carattere, riescono solo a dar conto del loro umore e delle loro nevrosi. La loro vita consiste in un insieme di microcronache quotidiane senza rilevanza: sono dei ‘tipi’ che la società esprime continuamente, presto fagocitati di nuovo dal sistema e dimenticati.

Senza ricorrere a interpretazioni gnostiche, come fa Friederike Ramm nel suo studio su *Die Stimme hinter dem Vorhang*, si ha la chiara impressione che la *Stimme* voglia definire una netta separazione tra le banalità delle aspirazioni conoscitive e culturali dei figli e la vastità cosmica delle prospettive del creato; questo si può forse evincere anche dal fatto che alla fine della seconda parte, quando la *Stimme* ‘*Vater-Gott*’ ha lasciato la scena per concedersi un ultimo periodo a puro contatto con la natura, i figli cantano in coro, traendo ispirazione dai contenuti della *Sonntagszeitung*. Essa si sviluppa, pagina dopo pagina, in una sorta di *Genesi* in ottavo, perché contiene riferimenti alle cose umane, animali e vegetali, anche se Donath la considera come uno ‘schedario’ (*Kartei*), che raccoglie lo scibile umano. A questo punto si manifesta una crisi generale, tutto appare relativo e diventa ‘Tohuwabohu’, secondo Alfred<sup>46</sup>, cioè caos.

Al posto della *Stimme*, nella terza ed ultima parte di *Die Stimme hinter dem Vorhang* intitolata *Melancholie und Neonbeleuchtung*, si renderà percepibile un coro; al posto del padre sarà invece un *Chorführer*, molto più loquace del padre, ma occupato, in sostanza, da un pensiero ni-

45 Gottfried Benn, *Nietzsche – Nach 50 Jahren*, in Id., *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, cit., Bd. 5: *Prosa 3*, pp. 198-208: 207.

46 Benn, *Die Stimme hinter dem Vorhang*, cit., p. 147.

chilista che culmina nelle parole finali: «Ihr, Beispiele und Sprecher, wovor könnten wir noch knien? Höchstens doch vor seinem seltsamen Wort: 'Im Dunkel leben, im Dunkel tun, was wir können' – aber wie ist das wohl zu deuten?»<sup>47</sup>.

#### 4. IL GIORNALE DI BENN, LA MACCHINA FOTOGRAFICA DI GRASS

La *Sonntagszeitung* di Benn e la camera oscura di Grass sono due oggetti funzionali a fissare la storia del presente con le sue luci e ombre, ma che consentono di spaziare senza limiti verso orizzonti geografici lontani e attraverso il tempo. È difficile dire cos'abbiano in comune il *Tohuwabohu* benniano, nel quale nessuno dei figli che si alternano in *Die Stimme hinter dem Vorhang* è più in grado di trovare un punto di riferimento per esprimere un giudizio sui fatti che accadono nel mondo o per misurare il proprio grado di moralità, e il *Kuddelmuddel* (la baraonda), che è l'espressione con cui la fotografa dei desideri inespressi e delle inattese rivelazioni sul passato e sul futuro, Maria Rama, definisce il momento in cui qualcosa di brutto si affaccia all'orizzonte della collettività dei figli che occupa la scena in *Die Box*. Una delle cause dello stress familiare, di cui sia Maria Rama, sia i figli sono consci, ha a che fare con la tendenza di Grass a imbracciare una causa politica senza valutare le conseguenze delle sue scelte. Il 'padre' che compare in *Die Box* (*alter ego* di Grass) intrattiene da sempre un rapporto conflittuale con i giornalisti e i critici letterari che, come rilevano i ragazzi, non sopportano che lo scrittore s'immischi nella politica del momento, come fa effettivamente con la pubblicazione di *örtlich betäubt* nel 1969: in quest'opera Grass affronta argomenti scabrosi come il perdurare di sentimenti nazionalsocialisti o di inclinazioni revisioniste nella *Bundesrepublik* degli anni Sessanta. Ma a questo caos si aggiunge anche quello prodotto dalle turbolenze affettive che caratterizzano la vita privata del 'padre'. Già dal 1972 lo scrittore e la prima moglie Anna Schwarz si dividono, dopo che da questa prima unione sono nati i gemelli Raoul e Franz, e poi Laura e Bruno. Dopo questa crisi, che si coglie in modo frammentario dalle testimonianze dei figli, nasce da un nuovo legame con Veronika Schröter la figlia Helene, ma nel 1979 si aggiunge alla già nutrita schiera di eredi anche la piccola Nele Krüger, frutto della relazione con la lettrice Ingrid Krüger. In questo stesso anno, Grass sposa l'organista Ute Grunert, avendo da lei i figli Jasper e Paul. Che Grass abbia potuto rispecchiarsi, quindi, nell'incostanza sentimentale

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 159.

di Benn è facile intuirlo, senza però caratterizzare impietosamente le nascite dei figli come ‘incidenti di percorso’ sul cammino dell’amore<sup>48</sup>, come fa la *Stimme* di Benn.

Che Grass abbia studiato scientemente, dopo il 2006, una via di fuga dalle critiche piovutegli addosso per la confessione sul proprio passato in *Beim Häuten der Zwiebel* è altamente probabile, ma, dal punto di vista della relazione con l’incipiente senescenza, questo stratagemma letterario ha trovato un accettabile punto di equilibrio nel confronto con i figli che, comunicando tra loro davanti al microfono acceso, non risparmiano strali nei confronti della frequente latitanza, dei vari peccati veniali e dell’incrollabile narcisismo del genitore:

Grass’ self-stylization as a victim, whether of his media critics or political enemies, or, meant less seriously, his children’s indifference to his protests, depends upon our readiness to believe in his *vulnerability*. We are encouraged to picture him as a marginalized, exposed, and, above all, as an old man who has become disengaged and is no longer capable of telling his own story and of defining his own image. His children now narrate who he *is*, or so it appears, allowing only rare corrections and seeming scarcely more sympathetic to his cause than those professional critics in the public sphere that the more vigorous, if forgetful, Grass successfully rebutted in *Beim Häuten der Zwiebel*<sup>49</sup>.

In conclusione, per quanto si sia tentati di andare alla ricerca di altri aspetti che segnalano come Grass potrebbe essersi lasciato ispirare dal testo di Benn, mettendo in scena un dialogo tra i figli con la partecipazione monologante del padre, certamente comune ai due autori sono il ‘dubbio’ e il rifiuto dell’ipocrisia; queste posture si manifestano nella loro opera in varia forma. Esse esprimono uno scetticismo nei confronti della possibilità di pervenire alla scoperta della verità ultima delle cose e mostrano la propensione dei due scrittori per una dimensione ‘disincantata’ dell’esistere.

La vera opera-testamento di Grass arriva più tardi, nel 2015, con *Vonne Endlichkait*, quando ormai il corpo è in rovina e la nostalgia per le esperienze del passato ha completamente preso il posto delle ambizioni pubbliche e private. Il «far rotolare pietre fino in cima al

48 Relativamente al comportamento del vecchio padre in *Die Box*, si trova un’osservazione sul suo malcelato imbarazzo alla fine del capitolo: «Jetzt weiß der Vater nicht, was tun: tilgen, was geschrieben steht? Ersatzweise Harmloses finden, dem keine Empfindlichkeiten abzuleiten sind? Oder den Streit verlängern? [...] Einige Kinder haben ihm schon zuvor, als es um ‘Vattis Neue’ und ‘Mamas Liebhaber’ ging, Unwillen signalisiert. Sie wollen nicht mehr nach seinen Worten» (Grass, *Die Box*, cit., p. 94).

49 Taberner, *Old-Age Style and Self-Monumentalization in Günter Grass*, cit., p. 69.

monte» (*Steine wälzen*) di cui si è fatto carico Grass, riconoscendo in Sisifo l'emblema del proprio stesso spirito combattivo, è chiaramente contrapposto al rifiuto dello Alfred in *Die Stimme hinter dem Vorhang* di promuovere uno sforzo per superare l'ignavia di un mondo borghese in declino e oramai disorientato<sup>50</sup>; purtroppo, però, il vecchio Grass non può più prostrarre questa fatica. Così recita l'ultima parte del suo scritto *Angst vor Verlust* in *Vonne Endlichkeit*, in cui la ricerca di un'umile gomma da cancellare – preziosa per il suo lavoro di artista e di scrittore – diventa motivo di paura della fine, percepita come imminente, ma ancora compensata dalla presenza amorevole dell'ultima compagna:

Neulich suchte ich, wie schon so oft, meinen Radiergummi. Vergeblich. Angst, dieser Köter, fiel mich an: Nach letztem Zahn könnte ich dies noch und das verlieren, den Stein, den ich wälzte, und auch Dich, die jüngste Verluste beglichen hat<sup>51</sup>.

Grass non è mai stato un fautore dello scandaglio interiore, ha aborrito ogni forma di psicologismo, perché la sua vita è stata quella di un 'combattente' finché le forze lo hanno sostenuto. Si è mantenuto fedele alla sua passione per la letteratura espressionista optando apertamente per Döblin<sup>52</sup>, come mentore del suo percorso di artista, piuttosto che per Benn. Il *Radardenker* di Benn conserva, infatti, i tratti di quell'ascetismo che Grass critica apertamente nel suo scritto del 1990, pur ammettendo che l'ascesi comporta in ogni caso, coraggiosamente, «seinen Standort zu bestimmen»<sup>53</sup>.

50 «Entweder nämlich wälzt sich die Sache von selber weiter, dann braucht man nicht zu reden, oder sie muß gestoßen werden, und dann möchte ich nicht es sein, der es täte» (Benn, *Die Stimme hinter dem Vorhang*, cit., p. 131).

51 Günter Grass, *Angst vor Verlust*, in Id., *Vonne Endlichkeit*, cit., p. 123.

52 Cfr. ad esempio la *Rede zur Verleihung des Alfred-Döblin Preises 2001*, in cui Grass ricorda anche il discorso tenuto nel 1967 in occasione del decimo anniversario della morte di Döblin con il titolo *Über meinen Lehrer Döblin* (Günter Grass, *Rede zur Verleihung des Alfred-Döblin Preises 2001*, in Id., *Werke. Göttinger Ausgabe*, Bd. 12, cit., pp. 613-614).

53 Günter Grass, *Schreiben nach Auschwitz*, cit., p. 247.