

PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

- 32 -

COLLANA PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Commissione giudicatrice, anno 2012

Luigi Lotti (Presidente)

Piero Tani (Segretario)

Franco Cambi

Michele A. Feo

Mario G. Rossi

Vincenzo Varano

Graziella Vescovini

Elisabetta Terigi

**Yvan Goll**  
**ed il crollo del mito d'Europa**

Firenze University Press  
2013

Yvan Goll ed il crollo del mito d'Europa / Elisabetta Terigi. –  
Firenze : Firenze University Press, 2013.  
(Premio Ricerca «Città di Firenze» ; 32)

<http://digital.casalini.it/9788866555100>

ISBN 978-88-6655-510-0 (online)  
ISBN 978-88-6655-509-4 (print)

Immagine di copertina: © Jesse-lee Lang | Dreamstime.com

#### *Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

#### *Consiglio editoriale Firenze University Press*

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia (CC BY-NC-ND 3.0 IT: [www.creativecommons.by-nc-nd](http://www.creativecommons.by-nc-nd)).

**CC** 2013 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy  
[www.fupress.com/](http://www.fupress.com/)

*Al mio adorato babbo  
ed alla mia amatissima mamma*



# Sommario

<b>Introduzione</b>	9
<b>Elementi mitici nella poesia espressionista di Yvan Goll</b>	17
1.1. Le prime poesie, tra patria sognata e <i>Heimatlosigkeit</i>	17
1.2. Le liriche di Goll pubblicate nell'antologia espressionista <i>Menschheitsdämmerung</i>	28
1.2.1. <i>Wald, Karawane der Sehnsucht</i> e <i>Noemi</i>	28
1.2.2. Visione di un mondo: <i>Schöpfung</i> e <i>Wassersturz</i>	35
1.2.3. Le acque del <i>Panama-Kanal</i>	42
1.3. Europa da spazio mitico a cimitero	54
1.3.1. <i>Élégies Internationales</i>	55
1.3.2. <i>Requiem. Für die Gefallenen von Europa</i>	59
1.3.3. <i>Der Torso</i>	68
<b>Dall'Espressionismo al Surrealismo: la perdita dell'utopia</b>	73
2.1. Morte e destino dell'Espressionismo nei testi teorici di Yvan Goll	73
2.2. Due sopravvissuti dell'Espressionismo: Yvan Goll e Gottfried Benn	80
2.2.1. Yvan Goll traduttore di Gottfried Benn	84
2.2.2. <i>Mann und Frau durch Krebsbaracke</i> e <i>Baraque des cancéreux</i>	85
2.2.3. <i>Urgesicht</i> e <i>Élément premier</i>	86
2.3. Alla ricerca di un nuovo stile	90
2.3.1. Il Cubismo letterario da Parigi a Berlino	91
2.3.2. Lo Zenitismo nuovo <i>Sammelbegriff</i>	96
2.4. Yvan Goll a Parigi	101
2.4.1. <i>Surréalisme: Apollinaire</i> , maestro di Yvan Goll	103
2.4.2. Yvan Goll e André Breton, Surrealismi a confronto	106
2.4.3. Yvan Goll e André Breton negli Stati Uniti	113
<b>La nuova poesia moderna di Yvan Goll</b>	
<b>I testi post-espressionisti</b>	117
3.1. <i>Paris brennt</i>	117
3.1.1. Poesia manifesto del post-espressionismo	117
3.1.2. Breve analisi di <i>Paris brennt</i> : i contenuti	120
3.1.3. Giudizi sul valore della lirica	125

3.2 La metropoli, <i>Leitmotiv</i> della poetica di Yvan Goll	126
3.3 <i>Astral</i>	134
3.4. Poesie dedicate al mito di Orfeo	140
3.4.1. Le influenze letterarie	141
3.4.2. <i>Der neuer Orpheus</i> (1918)	145
3.4.3. Orfeo negli anni venti	149
3.5. Le metamorfosi di Orfeo in Yvan Goll	151
<b>Cosmopolitismo ed Europa: miti nell'opera di Yvan Goll</b>	157
4.1. Tra cosmopolitismo e due nazioni	157
4.2. Da Nuovo Orfeo a Giovanni Senza Terra	161
4.2.1. <i>Jean sans Terre</i> ed il suo autore	162
4.2.2. L'opera	164
4.3. Europa tema caro ai coniugi Goll	171
4.3.1. La prospettiva di Claire: tra Evoluzionismo e Primitivismo	171
4.3.2. Analisi dei romanzi	172
4.4. <i>Die Eurokokke</i> di Yvan Goll, opera senza genere letterario	181
4.4.1. Europa, mito e continente	181
4.4.2. Elementi narrativi: Parigi capitale della noia	185
4.4.3. Elementi narrativi: <i>Eurokokke</i> e la colpa del protagonista	191
4.5. La patria nel segreto della parola poetica: <i>Traumkraut</i>	195
4.6. Il destino di Yvan Goll in Italia	204
<b>Conclusione</b>	211
<b>Bibliografia</b>	215
<b>Appendice</b>	223



## Introduzione

«*Ich schreibe deutsch und französisch, gehöre aber nur Europa*»<sup>1</sup>

Così scrive, il 5 luglio del 1924 a Vladimir Majakovskij, Yvan Goll (1891-1950), poeta di padre alsaziano e di madre lorenese, cittadino tedesco, ma di origine francese, bilingue ed ebreo. Scrive in versi ed in prosa, articoli di giornale, traduzioni dal tedesco e dal francese, conosce i più grandi della sua epoca da André Breton a Tristan Tzara, da Pablo Picasso a Marc Chagall, da Rainer Maria Rilke a James Joyce. È loro amico, con alcuni collabora, di altri è eterno rivale, comunque è ben conosciuto negli ambienti artistici di avanguardia francesi e tedeschi di inizio novecento.

Oggi quasi più nessuno ricorda il suo nome, i suoi libri sono fuori commercio e solo in pochi vecchi negozi antiquari, se si ha fortuna, si trova qualche rara pubblicazione. Che amaro destino per un poeta che decide di fare della lirica lo scopo della sua vita e che estrae dalla sua stessa esistenza il *Leitmotiv* della sua opera in versi.

Ebreo errante ed Orfeo del XX secolo allo stesso tempo, per tutta la vita insegue tenacemente il sogno dell'Europa ma, in un periodo storico prodigo di guerre ed avaro di pace, assiste all'inesorabile crollo della sua utopica visione. Il vecchio continente, quale patria sognata e terra ideale di giustizia ed eguaglianza, è un elemento fondamentale della poetica di Yvan Goll presente nei versi giovanili, ma anche nell'ultima raccolta scritta sul letto di morte in pochi mesi nel 1950, *Traumkraut*.

Oggetto di questo studio è la storia di un sogno, la sua nascita e la sua fine a causa dell'immaturità dei tempi e delle profonde ferite che hanno segnato il vecchio continente nella prima metà del XX secolo. È particolarmente affascinante il modo in cui un poeta del novecento, che vive le due guerre mondiali, riesce ad infondere nuova vita ad un antico mito, apparentemente lontano e senza più alcun significato per la modernità. Goll invece è stato capace di dialogare con il passato leggendario per attualizzarlo ed infine per rivoluzionarlo.

L'autore immagina Europa prima come spazio geografico mitico, poi come continente malato ed in rovina. Con questo nome egli non indica più la principessa vergine rapita da Zeus sotto le mentite vesti di un toro bianco, ma talvolta si riferisce ad una creatura forte dai tratti maschili, che risorge dopo essere stata barbaramente uccisa. Nello stesso periodo per Goll, Europa è anche terra di rivoluzioni, di giustizia e di libertà. In altre liriche però lo stesso soggetto appare come scultura mozzata, campo di battaglia abbandonato, anziana prostituta ed infine bacillo epidemico.

<sup>1</sup> Loew, Roswitha (a cura di), *Majakovski in Deutschland. Texte zur Rezeption 1919-1930*, Berlin, Akademie Verlag, 1986, p. 367; «scrivo in tedesco ed in francese, ma appartengo solo all'Europa».

L'evoluzione e l'alternarsi delle sue visioni sono rintracciabili nei suoi versi prima che in altre forme artistiche di cui comunque è autore (cinema, teatro e romanzi). La poesia è per Goll la prima e l'ultima lingua nella quale si è espresso all'interno dell'universo letterario: quella che ama sopra tutte e che sente intimamente sua. È inoltre attraverso la lirica che egli sperimenta le avanguardie letterarie tedesche, francesi e croate di inizio novecento ed è in poesia che Goll si dimostra un eccellente traduttore dal tedesco al francese e viceversa.

Sono questi i motivi per cui, nella realizzazione del presente lavoro, si è scelto di occuparsi solo delle poesie dell'autore tralasciando i suoi scritti per il teatro ed i suoi romanzi. È nella lirica infatti che si registrano le principali innovazioni che hanno influenzato l'evoluzione del mito di Europa qui analizzato. Unica grande eccezione, cioè l'unico testo non in versi preso in esame nei capitoli finali della presente ricerca, è *Die Eurokokke*. Queste pagine sono tuttavia vicine alla sua opera poetica ed in ogni caso non sono assimilabili ai romanzi di cui successivamente Goll è autore.

Questa tesi è divisa in quattro capitoli attraverso i quali si segue lo sviluppo e l'evoluzione del motivo mitico nella poesia parallelamente alle vicende biografiche del poeta che inevitabilmente lo influenzano anche dal punto di vista artistico. La sua condizione di apolide, per esempio, si traduce in un particolare atteggiamento di vita che lo fa essere un artista sempre d'avanguardia, che si allinea tra le fila dell'Espressionismo prima e diventa poi portavoce e continuatore ideale del Surrealismo annunciato da Guillaume Apollinaire, ma in netta opposizione ad André Breton (questo è il tema principale del secondo capitolo). È affascinato dal Futurismo italiano per certi aspetti, dal Cubismo e dall'avanguardia croata di inizio novecento chiamata *Zenitism* per altri. Si mette spesso alla prova con ogni genere di sperimentazione artistica ed è attento alle innovazioni tecniche quali il cinema, che ritiene essere la vera ed unica forma d'arte del futuro, capace di racchiudere in sé tutte le altre: dalla poesia alla pittura, dalla musica al teatro. Scopo dell'arte è per Yvan Goll non un'imitazione della realtà esterna, bensì la creazione di una nuova realtà artistica come visione ed espressione e come esternazione dell'immanente<sup>2</sup>. È per questo motivo che si può parlare della creazione di uno spazio geografico mitico che Goll chiama Europa, la cui descrizione è in parte tema del secondo paragrafo del capitolo iniziale.

Il primo capitolo, intitolato "Elementi mitici nella poesia espressionista di Yvan Goll", ha una struttura tripartita. Nella prima parte si è creduto opportuno introdurre l'autore poco conosciuto sia in ambito della germanistica che in quello della romanistica. Proprio per capire la 'mitizzazione' di Europa da parte del poeta, è necessario comprendere bene le sue premesse, ossia la sua *Heimatlosigkeit*, il suo essere senza patria. Nato in una famiglia ebraica nel cuore dell'Europa antica, in Alsazia-Lorena, là dove scorre il leggendario Reno, l'autore non si sente né tedesco, né francese, ma in parte tedesco ed in parte francese. Incarna così perfettamente il destino dell'ebreo errante. Per questo motivo è condannato ad un'esistenza di vagabondaggio da un paese all'altro, senza mai sentirsi davvero a casa. La padronanza della lingua e la conoscenza della cultura d'arrivo, delle abitudini e della mentalità, evidentemente, non sono sufficienti per infondere il senso di appartenenza nazionale.

Alla luce di queste problematiche si comprendono anche le poesie analizzate nella seconda e terza parte del primo capitolo. Attraverso i testi della giovinezza e soprattutto

<sup>2</sup> Goll, Yvan, *Die drei guten Geister Frankreichs*, Berlin, Erich Reiß Verlag, 1919, p. 46.

to attraverso le sei liriche pubblicate nel 1920 nell'antologia *Menschheitsdämmerung* curata da Kurt Pinthus, si delineano già gli elementi essenziali di Europa quale spazio ideale e patria per tutta l'umanità. Questa però deve essere immaginata e costruita dall'uomo nuovo. Quest'ultimo è una figura entrata nel panorama letterario grazie all'originalità degli espressionisti del tempo. Non è un caso dunque che Goll dedichi più di una poesia al tema della creazione. Sono presenti riferimenti biblici, una delle liriche si intitola proprio *Genesis*, che devono fare immaginare al lettore la nascita di un mondo nuovo, dove regnino giustizia, fratellanza ed eguaglianza. L'acqua, presenza ricorrente nelle poesie dedicate a fiumi e canali, diventa metafora di un futuro dove, secondo Goll, regnerà l'armonia e non ci saranno emarginazioni. L'acqua è un'eccellente metafora: liquido che unisce sostanze eterogenee, scioglie ciò che è solido e diventa così simbolo dell'unione tra culture e popoli diversi. Tra le poesie più celebri della fase espressionista di Yvan Goll è *Panama-Kanal*, tema a cui il poeta in realtà lavora per più di dieci anni scrivendo cinque liriche (quattro in tedesco ed una in francese). È la prima volta che l'autore tenta di costruire un mito originale della modernità. La colossale opera di ingegneria marina, che ha danneggiato la natura ed è stata realizzata grazie a sofferenze ed immani fatiche di migliaia di operai, esprime la difficoltà ed il dolore che l'umanità deve sopportare per continuare il suo cammino verso il progresso e verso un mondo di armonia fatto di pace e di fratellanza. La necessità della sofferenza e la speranza di pace sono i due grandi temi di questa poesia come di quelle analizzate nella terza parte del primo capitolo che hanno per tema: l'Europa, teatro della prima guerra mondiale. La più famosa di queste liriche si intitola *Requiem für die Gefallenen von Europa*. Si tratta di un lungo componimento in versi, diviso per capitoli tematici. Ogni parte è dedicata ad un soggetto colpito dalla guerra: le donne che aspettano i loro mariti ed i soldati semplici che vedono morire i loro compagni in trincea sono solo due esempi. Ogni sezione narrativa è seguita da una corale dove viene dato spazio al cieco dolore che qui si fa universale. Goll dimostra in questo caso di sapere ben amalgamare gli stili con i contenuti e gioca abilmente tra i diversi generi letterari, tra poesia e prosa, tra tradizione e modernità.

Le liriche del periodo espressionista presentano tutte una struttura bipartita: a strofe dedicate alle tristi eredità lasciate dal conflitto epocale, se ne alternano altre che vedono nell'unicità della guerra la possibilità di redenzione e di riscatto. Dopo la distruzione totale, sembra suggerire Goll, non può che nascere un mondo migliore di quello precedente. Una spiegazione consolatoria forse, ma razionale, l'unica che può spingere l'essere umano a continuare nella crudele lotta per la sopravvivenza. Questo è il messaggio che ricorre sempre alla fine delle sue liriche espressioniste: persino il sopraccitato *Requiem* si conclude con un messaggio di speranza e con l'attesa della rivoluzione che da oriente sarebbe arrivata presto anche in Europa.

Nel secondo capitolo, "Dall'Espressionismo al Surrealismo: la perdita dell'utopia", si descrive il passaggio dall'avanguardia tedesca al Surrealismo francese e la contemporanea perdita delle speranze nel futuro. Non è facile spiegare le singole fasi di tale epoca che per Goll equivalgono ad un errare da un'avanguardia ad un'altra all'interno del panorama europeo. Si è tuttavia cercato di raccontare, nel modo più chiaro possibile, l'evoluzione poetica ricordando due aspetti fondamentali che hanno sempre caratterizzato non solo la sua esistenza, ma anche la sua opera: il bilinguismo e l'attività di traduttore. Proprio quest'ultima è di somma importanza per capire a fondo la personalità del poeta e per saper individuare gli autori che più lo hanno influenzato. Yvan Goll è rimasto sconosciuto anche in questa sua peculiarità, sebbene abbia fatto conoscere ai

francesi non solo Gottfried Benn, ma anche Carl Einstein, Georg Trakl e Johannes Becher, mentre ai tedeschi Henri Barbusse, Romain Rolland e Blaise Cendrars, solo per citarne alcuni. Attraverso i testi che l'autore sceglie di tradurre, soprattutto dal tedesco al francese, si comprende anche quale sia la continuità tra il suo Espressionismo ed il suo Surrealismo. Proprio per questo motivo è stata dedicata un'intera parte del II capitolo, la seconda, alle traduzioni dei testi di Gottfried Benn. Goll è un traduttore originale, che tradisce spesso la sua anima di poeta, non solo quando traduce le sue stesse poesie da una lingua all'altra, ma anche quando ha a che fare con testi di altri scrittori. Rende alcuni brani nell'altra lingua con scrupolosa letterarietà, mentre altri in modo del tutto arbitrario compiendo scelte a volte coraggiose. Nella stima ed ammirazione che Goll ha per autori quali Benn ancora alla fine dagli anni venti, come emerge da una lettera indirizzata a quest'ultimo, ancora inedita e custodita nell'archivio di letteratura tedesca di Marbach, risulta evidente che egli resta profondamente legato all'Espressionismo ed alla lingua tedesca, anche se dal 1919 in poi, scrive prevalentemente in francese ed i suoi contatti con la Germania sono sempre più sporadici.

Nell'affrontare il periodo parigino dell'autore, al quale è dedicata la parte conclusiva del capitolo, è stato necessario raccontare parallelamente la sua attività letteraria e le sue vicende biografiche. Nello scrivere di Goll a Parigi si deve fare riferimento al suo rapporto con il grande intellettuale dell'epoca: André Breton. Si è cercato di ricostruire la storia della loro "amicizia mancata" attraverso stralci di lettere e ricordando alcuni episodi curiosi ed ormai entrati nella storia della letteratura francese: la furibonda lite avvenuta nel novembre del 1926 a teatro, il tentativo di riappacificazione vent'anni dopo a New York e l'ennesima rottura.

Nel terzo capitolo, "La nuova poesia moderna di Yvan Goll. I testi post-espressionisti", si torna all'analisi puntuale delle liriche che hanno segnato il passaggio dall'Espressionismo al Surrealismo. Si è ritenuto che, solo analizzando i testi e facendo riferimenti puntuali e circostanziati, si potesse comprendere il periodo di transizione descritto nel secondo capitolo.

*Paris brennt*, *Astral* e *Der neue Orpheus* sono i tre complessi lirici esemplari per tale epoca vissuta dall'autore con estrema sofferenza. In quegli anni si sente infatti doppiamente orfano: senza patria e senza avanguardia letteraria a cui appartenere. Si parla di complessi lirici, perché in tutti e tre i casi Yvan Goll scrive più versioni della stessa poesia e sono tutte superiori ai cento versi. Egli non solo è autore di una poesia francese ed una tedesca per ciascuna delle tre tematiche, ma anche di vari testi nella stessa lingua, cambiando sostanzialmente il contenuto a seconda dello stato d'animo da cui è ispirato e dal momento storico in cui la compone. In questo è esemplare l'evoluzione a cui è sottoposta la figura di Orfeo analizzata nel paragrafo §3.4. Attraverso lo studio di questi cambiamenti si osserva concretamente cosa intendesse il poeta nei suoi articoli e brevi saggi che sono materia del secondo capitolo.

In *Paris brennt* ed *Astral*, come anche in *Ode an Berlin*, *Ode an Paris* e *Ode an London* (poesie a cui sono dedicati rispettivamente i paragrafi §3.1, 3.2, 3.3), il paesaggio ricorrente è la metropoli ed è proprio questo sfondo a diventare protagonista della poesia. L'autore non incarna più la figura di guida e profeta, ma è un uomo qualunque, è un commesso di un grande magazzino come Felix in *Astral* e la sua vita è ordinaria ed all'insegna della normalità. Per quanto riguarda il modo in cui Goll dipinge la metropoli si possono riconoscere evidenti influenze dell'Espressionismo tedesco (Trakl e Heym) e del Simbolismo francese (Baudelaire e Rimbaud). Parigi e Berlino diventano, da un certo punto di vista, equivalenti; le due capitali europee sono sì simboli di due

diverse culture, capitali di due diverse nazioni spesso in conflitto tra loro, ma sono unite dalla decadenza dei tempi, vittime dello stesso male, il male della modernità, malattia letale dell'occidente che richiama già il bacillo di nome *Eurokokke* poi figura principale del testo in prosa analizzato nel capitolo IV. Nelle liriche degli anni venti si legge già che la tubercolosi divora la Senna e Parigi sta diventando un immenso e sterile deserto. Berlino, dal canto suo, è ritratta con tinte altrettanto fosche.

Accanto a Felix, commesso fallito che non riesce a vendere le sue scarpe, cittadino ideale della metropoli infernale è Orfeo che, novello dio dell'arte, scende per resuscitare l'umanità ormai defunta (questa è rappresentata da una trasfigurazione moderna di Euridice). Esistono tre versioni di questa lirica scritte tra il 1918 ed il 1924. Se nella prima versione Goll rivoluziona il mito classico, facendo scendere l'eroe mitologico antico per due volte negli inferi, predicando così il suo successo finale, perché Orfeo riuscirà nel futuro a salvare la sua Euridice, nelle successive riscritture il poeta "demitizza" il suo nuovo mito e ritrae un Orfeo, uomo qualunque che fallisce ed infine, inascoltato dall'umanità, decide di uccidersi. Yvan Goll rinnova perciò in modo radicale la figura dell'Orfeo classico, tanto da chiamarlo *Der neue Orpheus* e riconosce nella realtà il suo nuovo mito: Leonard Frank, Guillaume Apollinaire ed infine Charlie Chaplin alias *Charlot* (§3.5) sono per Goll alcuni esempi di eroe mitologico moderno.

Dopo il *Panama-Kanal*(§1.2.2.) si è di fronte al secondo caso di riscrittura mitologica. Mentre per le liriche dedicate alla gigantesca opera di ingegneria il poeta ha costruito e distrutto un mito tutto suo, nel caso di Orfeo, ha a che fare con una grande tradizione letteraria che, dagli antichi greci con una certa continuità nella letteratura europea, giunge fino a lui. Questo caso di riscrittura quindi è sicuramente più interessante dal punto di vista dei contenuti e dello stile; sono da notare infatti le varianti e le contrapposizioni rispetto all'originale greco che rendono la figura del poeta e del musicista, figlio del re di Tracia, sempre attuale ed ideale *alter ego* del poeta novecentesco. Attraverso questa rapida evoluzione è inoltre possibile rintracciare il cammino del poeta dall'utopia alla disperazione, dalla costruzione di un mito alla sua distruzione, dall'Espressionismo al Surrealismo.

Il quarto capitolo, "Cosmopolitismo ed Europa nell'opera di Yvan Goll", che conclude il presente lavoro, si prefigge come obiettivo di analizzare il rapporto tra cosmopolitismo e l'idea di Europa all'interno della sua lirica.

Nel primo paragrafo del capitolo si ripercorre velocemente l'evoluzione del significato che la parola "cosmopolitismo" ha assunto in Germania a partire dal settecento: Herder, Wieland e Kant hanno esercitato un'influenza enorme. Successivamente si descrive invece come Goll usa tale parola.

Vedremo ancora una volta che è impossibile scindere il piano biografico da quello letterario. Il poeta ha sempre mantenuto una posizione ambigua, oscillando regolarmente tra la ricerca di una patria specifica delimitata da confini nazionali ed un tentativo di costruirne una universale per tutti gli apolidi come lui. Le sfumature di questi cambiamenti sono apprezzabili attraverso la lettura della corrispondenza che Goll ha con la moglie Claire e l'amico poeta Walter Rheiner.

Dopo aver riconosciuto in Orfeo un fratello, Goll si immagina di incarnare una nuova figura letteraria sempre di sua creazione. Si tratta di *Jean sans Terre*. Nello scrivere il lungo ciclo poetico trae spunto dalla storia medievale europea riferendosi al sovrano inglese Giovanni Senza Terra, che nel 1215 concesse ai suoi sudditi la *Magna Charta Libertatum*, ed al ricco patrimonio favolistico europeo per quanto riguarda il nome Giovanni.

In realtà, come puntualizza nell'introduzione, la raccolta di liriche ha solo il nome in comune con la figura storica del re britannico. Ispirazione vera e propria il poeta la trae dalla sua stessa esistenza. Nel periodo che trascorre a New York, come esule tra gli anni trenta e quaranta, Goll ha nuovi spunti per la sua opera e la fa tradurre in inglese. La sua condizione di esule, senza cittadinanza ed in attesa di ricevere quella americana, rende la sua vita di apolide ancora più drammatica (§4.2).

Il nucleo centrale del capitolo è rappresentato dall'analisi del testo in prosa *Die Eurokokke*. Innanzitutto si è tentato di contestualizzare l'opera, individuando da quali autori Goll viene influenzato. Luis Aragon, André Breton, Franz Kafka, Rainer Maria Rilke ed infine Claire Goll sono i modelli principali a cui egli fa costante riferimento. La moglie è autrice di un interessante romanzo in cui è riconoscibile un vero e proprio ribaltamento del mito classico. Claire scrive il suo testo nello stesso periodo in cui Yvan si occupa di *Die Eurokokke* (1927) ed è anche per questo che è stato dedicato un paragrafo al suo lavoro (§4.3).

In *Die Eurokokke* sono assenti veri e propri personaggi con sviluppo psicologico ed intreccio, ma prevalgono immagini forti e drammatiche che si succedono senza alcuno schema logico. Yvan Goll non definisce la sua opera qui presa in esame secondo un particolare genere letterario e lascia il pubblico volutamente nell'incertezza della definizione. Certamente non è un romanzo e nemmeno un racconto. Chi conosce *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* di Rainer Maria Rilke individua sicuramente una certa affinità con l'opera di Goll, soprattutto dal punto di vista dello stile e per alcuni temi trattati: una Parigi degradata e cadente è la città protagonista di entrambi i testi.

Interessante è anche il riferimento a *Der Prozess* di Franz Kafka ed originale è il modo con cui il poeta sviluppa il tema della colpa ereditato dall'autore praghese. Sia nel primo sia nel secondo caso non si tratta di indicazioni esplicite, ma sussurrate. A queste invece si contrappone il chiaro riferimento che Goll fa a *Peter Schlemihl* di Chamisso. Come quest'ultimo anche il protagonista di Goll perde l'ombra, perché ha perso ogni suo organo interno, ogni passione e sentimento, tutto gli è stato divorato dall'irriducibile bacillo di nome *Eurokokke*. Non esiste però nessun diavolo a cui il protagonista vende la sua ombra, non è una scelta cosciente e razionale all'origine della sua vita senza riflesso, ma una malattia che colpisce tutti gli esseri viventi. Il nuovo *Peter Schlemihl* inoltre non è solo al mondo, ma immerso in un paesaggio dove niente più ha ombra. Il mondo intero è ridotto ad essere un immenso castello di carte destinato a crollare alla prima folata di vento. Con un nuovo *Orfeo* ed un nuovo *Peter Schlemihl* Yvan Goll costruisce il panorama mitico del XX secolo.

È così che si chiude il ciclo tematico preso in analisi nel presente lavoro. Così Goll distrugge definitivamente il mito europeo che sembra essere ancora vivo nelle sue poesie espressioniste. Attraverso *Die Eurokokke*, opera quasi sconosciuta, Goll fa un annuncio profetico: l'Europa è condannata a soccombere di fronte alle forze fresche e sane di America ed Asia. La debolezza e la decadenza europee sono simboleggiate da un bacillo che conquisterà il vecchio continente. *Eurokokke* è il nome del virus portatore dell'epidemia e Goll descrive come questo sia capace di svuotare l'interno degli edifici, degli animali e persino degli uomini, per renderli poi solamente contenitori vuoti.

Non è un caso che a voler indagare sulla malattia, causa della fine d'Europa, sia uno scienziato americano. Il rappresentante del nuovo mondo è felice di constatare il decesso d'Europa, eterna concorrente del nuovo continente. In questo confronto e nella vittoria finale dell'America sull'Europa emerge con evidenza la paura di Goll di

vivere in un futuro in cui gli Stati Uniti rappresenteranno una potenza gigantesca a cui l'Europa sarà sottomessa. In contrapposizione a tutti i miti cosmogonici in cui si racconta l'origine, ossia come terra, mare, cielo, continenti e popoli si sono uniti per formare un tutto armonico, Goll si pone, con questo testo di prosa poetica, l'obiettivo di descrivere il crollo di questo mondo ideale. L'amara conclusione però è che Europa cova dentro di sé il proprio declino. Della sua malattia, della sua decadenza non deve incolpare nessun altro se non se stessa; i concorrenti esterni quali la civiltà asiatica o americana si limitano semplicemente a constatare il suo decesso. Ricordiamo che è proprio l'etimologia di Europa a suggerire a Goll questa desolante interpretazione. La parola proviene dalla radice semitica *rb* e da qui *ereb*, tramonto che suggerisce non solo l'idea di spostamento ad occidente seguendo il ciclo solare, ma anche quella di avvicinamento alla fine<sup>3</sup>.

Infine si è voluto indagare come il poeta abbia continuato a trattare i temi della giovinezza anche negli anni della maturità. Nella sua ultima raccolta di poesie *Traumkraut* emerge, in alcune liriche, lo stesso tema dell'Europa in frantumi (§3.5).

L'ultimo capitolo prima della conclusione invece è stato dedicato ad una particolare ricerca, ossia a come l'opera di Yvan Goll sia stata conosciuta in Italia: inizialmente ha avuto un'accoglienza entusiastica, poi è precipitata nell'oblio con l'eccezione di pochi tentativi da parte di coloro che volevano portare alla luce i suoi testi. Attraverso un'analisi attenta si sono ritrovate le poche traduzioni pubblicate, si sono analizzate e messe a confronto anche grazie ad interviste agli autori delle versioni italiane.

Dalla presente tesi di dottorato che si concentra sui motivi mitici presenti nella lirica di Yvan Goll, emerge infine un altro interessante aspetto legato al destino dell'opera dell'autore: un poeta che non sapeva tradurre se stesso se non creando di nuovo, ma che era al tempo stesso attento traduttore delle opere altrui, è stato, ora fedelmente, ora liberamente, reso in lingua italiana.

<sup>3</sup> Cfr. Passerini, Luisa, *Il mito d'Europa, radici antiche per nuovi simboli*, Firenze, Giunti, 2002, p. 16.





# Elementi mitici nella poesia espressionista di Yvan Goll

## 1.1. Le prime poesie, tra patria sognata e *Heimatlosigkeit*

Yvan Goll, poeta oggi quasi dimenticato in tutte le letterature mondiali, si chiamava in realtà Isaac Lang<sup>4</sup>. Nacque nel 1891 a Saint-Dié des Vosges in Alsazia, in quella regione per secoli tormentata da guerre e che, a seconda della vittoria dell'ultima battaglia, esponeva bandiera francese o tedesca. Nel 1891 era territorio tedesco, ma in casa Lang si parlava francese, poiché il padre era alsaziano e la madre lorenese. Nel 1897, alla morte del capo famiglia, Isaac e la madre si trasferirono a Metz nella vicina Lorena, dove il giovane frequentò una scuola tedesca. All'età di 18 anni, secondo una norma di allora, acquisì la cittadinanza tedesca<sup>5</sup>.

Sorge spontanea la domanda se già allora fosse da considerarsi un senza patria, colui che si trovava a metà strada tra due nazionalità, due culture e due lingue<sup>6</sup>. A questo è da aggiungersi un ulteriore fattore, la famiglia Lang era infatti di origine ebraica. È ben noto che, soprattutto nei lunghi secoli di diaspora, gli israeliti erano sì i cittadini di un determinato paese nel quale erano nati, cresciuti perfettamente integrati, ove prestavano servizio militare e dove pensavano sarebbero morti, ma facevano anche parte di una cultura altra, in cui la religione era l'elemento predominante, ma non il solo, perché arricchita di usi e costumi antichi, di norme alimentari e di una lingua di preghiera. Nato in una terra di confine, Isaac Lang poi Yvan Goll, percepì l'ebraismo come elemento ambiguo e straniante che andava ad aggiungersi a quello altrettanto incerto della sua terra natale. Proprio da questa sua particolare condizione biografica derivò la sua propensione all'internazionalismo e ad una visione della letteratura come arte cosmopolita che potesse diventare vero linguaggio universale<sup>7</sup>. Nell'Alsazia e nei suoi poeti, che come lui

<sup>4</sup> Poiché il poeta fece uso di numerosi pseudonimi, in totale quindici, per non creare fraintendimenti mi riferirò sempre al poeta oggetto del presente lavoro con il nome a cui rimase legato per più tempo, ossia Yvan Goll (secondo questa grafia) [N. d. R.].

<sup>5</sup> Ho preferito fare un breve accenno iniziale alla sua origine, poiché proprio attraverso la sua biografia diventa comprensibile l'importanza della frequente presenza all'interno delle sue opere letterarie di personaggi quali Orfeo, Matusalemme, Giovanni Senza Terra e Giobbe. Si tratta non solo di figure letterarie che tornano a dar vita a personaggi del patrimonio culturale collettivo, ora biblico, ora classico, ma di una raffigurazione mitica dell'io-lirico. (cfr. Assall, Paul, *Zerrissen bin ich in zwei Hälften gestellt: über den Dichter Yvan Goll*, in «Allmende: Zeitschrift für die Literatur», 21, 68/69: Prosa und Essay, 2001, p. 114 e sgg.).

<sup>6</sup> Cfr. Glauert-Hesse, Barbara (a cura di), *Je n'appartiens qu'à l'Europe*, in «Europe, revue littéraire mensuelle» 899, 2004, p. 114.

<sup>7</sup> L'apertura internazionale e cosmopolita, di cui l'arte doveva farsi emblema, fu per Goll un aspetto fondamentale per tutta la sua vita che avremo modo di sviluppare ampiamente nei successivi capitoli della presente tesi. Si ricorda brevemente che fu proprio l'aspetto «nazionale» che rischiò di far allontanare Yvan

condividavano la condizione di sradicati, nati in questa terra spesso campo di battaglia di eserciti nemici, Yvan Goll riconosceva il simbolo di tutte le bellezze del mondo europeo<sup>8</sup>. In un articolo Yvan Goll definiva cosa volesse dire essere alsaziano:

L'Alsace est un corridor plein de courants d'air entre l'âme de la France et l'esprit allemand. Il est naturel que l'on y contracte des bronchites<sup>9</sup>.

Goll vedeva nell'alsaziano lo spirito di contraddizione personificato, lo spirito diviso tra due civiltà. Per questo egli si sentiva straniero ovunque, inquieto e nervoso e, in cerca di pace, si metteva in viaggio su un immaginario treno che collegava Berlino-Strasburgo-Parigi e che nell'Alsazia aveva il suo fulcro<sup>10</sup>.

Yvan Goll cominciò presto a comporre poesie, intitolò la sua prima raccolta *Lothringische Volkslieder* che fu pubblicata già nel 1912. In queste liriche è rintracciabile un vivo interesse per le forme del canto popolare, ma non manca l'elemento drammatico del suo sentirsi sradicato. La sua prima lingua letteraria fu quella della scuola e non la materna parlata in famiglia, cioè fu il tedesco e non il francese. Come affermava lo stesso René Schickele, anch'egli di origini alsaziane, la lingua germanica era più forte rispetto alla romanza e finiva per affermarsi per prima nell'animo dei poeti di questa regione. Goll si spinse addirittura oltre la scelta linguistica, dichiarando di sentirsi, in quanto alsaziano, più vicino al carattere tedesco meridionale che non al francese<sup>11</sup>. Come scopriremo più avanti, tuttavia, il vero elemento che lo contraddistinse non fu quello di una convinta appartenenza né all'una, né all'altra nazione, bensì una sofferta, quasi tragica agitazione, un'inquietudine che lo fece attraversare diverse culture e lingue e lo rese sempre un intellettuale d'avanguardia: conobbe l'Espressionismo, il Surrealismo, il Cubismo per poi scrivere un manifesto sul Reismo. Alla sua attività ora lirica, ora prosaica, ora drammatica, accompagnò sempre l'attività di saggista e giornalista cercando ogni volta di dare un nome e di definire la sua attività d'artista in perenne cambiamento. Per firmare le sue opere usò diversi pseudonimi, forse per rendere più

Goll dal suo grande maestro Guillaume Apollinaire. Quest'ultimo infatti, sebbene come Goll fosse privo di una forte identità nazionale, perché nato in Italia da madre polacca e da un ufficiale borbonico, scelse come «patria d'elezione» la Francia ed era convinto che l'arte e la letteratura di un popolo potessero esistere anche in futuro solo se in chiave nazionale. Goll invece era convinto dell'esistenza di un «cosmopolitismo letterario». Questo aspetto sarà oggetto di più ampia analisi nel capitolo IV della presente tesi. Cfr. Müller-Lentrod, Matthias, *Poetik für eine brennende Welt, Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde*, Bern, Peter Lang Verlag, 1997, p. 90.

<sup>8</sup> Lo diceva in un articolo pubblicato nel 1939 in merito alla poesia di Henri Solveen, anch'egli alsaziano. Secondo Goll, la lirica dei poeti originari di questa regione rendeva questa striscia di terra il simbolo di tutte le bellezze d'Europa. Cfr. Goll, Yvan, *Elsässische Lyrik. Der Dichter Henri Solveen, Les Dernieres Nouvelles d'Alsace*, Strasbourg, 1939, p. 56.

<sup>9</sup> Cfr. Staiber, Marie e Finck, Adrien, *Goll et la littérature alsacienne* in Grunewald, Michel, Valentin, Jean-Marie (a cura di) *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écrivain*, Bern, Peter Lang Verlag, 1994, p. 19; [dove non diversamente indicato le traduzioni sono da considerarsi mie, N. d. R.], «L'Alsazia è un corridoio pieno di correnti d'aria tra l'anima della Francia e lo spirito tedesco. È naturale che vi si contraggano delle bronchiti». Questa definizione di Yvan Goll sull'Alsazia è stata pubblicata nel 1971 nel numero 16 della rivista intitolata «Dire Alsacien», fondata nel 1962 da Jean Vodaine che raccoglieva opere di grandi letterati di questa regione, tra cui Arp, Bergel, Dadalsen, Finck, Goll, Klée e tanti altri. Insieme a tale frase di Yvan Goll vennero pubblicati dei versi del poeta tratti da *Elégies d'Ihpétonga*.

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, pp. 12-13.

<sup>11</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Zur Psychologie der Elsässer*, in «Um Elsass-Lothringen», numero speciale per la rivista svizzera «Internationale Rundschau», 1917, p. 677.

chiara la sua evoluzione attraverso le avanguardie. Nella raccolta *Films* del 1914 usò il nome di Tristan Torsi<sup>12</sup>. Poi lo modificò in Iwan Lassang per la poesia dedicata al canale di Panama del 1914 e già l'anno successivo preferì il nome al quale sarebbe rimasto legato per gran parte degli anni seguenti, firmando la maggior parte delle sue opere con Goll<sup>13</sup>. L'attribuirsi sempre nomi nuovi (Iwan Lassang, Johannes Lang, Tristan Torsi, Johannes Thor e Tristan Thor, per citarne solo alcuni) non fu comunque una semplice attitudine artistica, ma rappresentava anche un modo di dare un'identità precisa a colui che in realtà se ne sentiva privo. Fu in Svizzera che cominciò a firmare i suoi scritti con Yvan Goll, nome al quale poi rimase legato per tutta la vita. Yvan è la variante slava del tedesco Johannes, del francese Jean e dell'inglese John, nomi che andarono tra l'altro a costituire parte del titolo delle edizioni tedesca, francese ed inglese dell'opera in versi dello stesso autore dedicata alla figura di Giovanni Senza Terra<sup>14</sup>. Questo nome non fu una scelta casuale, ma rientrava nel progetto di stilizzazione e di mitizzazione della propria identità che lo indusse a comporre opere che avevano come protagonisti personaggi ed eroi del mito che con lui condividevano la condizione di sradicato (*Noemi, Der neue Orpheus, Mathusalem, Jean sans Terre*)<sup>15</sup>. Oltre ad anticipare la sua simpatia per il leggendario regnante inglese privato della sua terra a causa della pubblicazione della *Magna Charta* del 1215, Yvan Goll scelse per sé questo nome anche per un altro motivo: si chiamava Giovanni una figura assai diffusa nel patrimonio fiabesco di molte tradizioni nazionali. Nelle favole il nome non viene utilizzato per indicare un individuo, ma una figura generica in cui ognuno si possa riconoscere. La scelta di Yvan Goll rientra proprio in questa visione. Yvan non rifletteva ai suoi occhi una personalità precisa, un tipo, bensì una figura qualunque, aperta ed universale: cosmopolita<sup>16</sup>.

Se si leggono le sue liriche, seguendo l'ordine cronologico, ci si accorge ben presto che due sono i suoi principali *Leitmotive*: l'amore e la *Heimatlosigkeit*, ossia la condizione di apolide. Richard Exner proponeva un originale collegamento tra i due *Schwerpunkte* sopra citati. Egli individuava nel binomio di *Eros e Thanatos*, ossia di amore e morte, il *Leitmotiv par excellence* di Yvan Goll ed all'interno di questo inseriva l'importante tematica della *Heimatlosigkeit*. Il poeta dai natali alsaziani incarnava, a suo vedere, il destino dell'uomo tragico che viveva solamente durante l'atto creativo della scrittura e trovava, per così dire, «asilo» solo nell'amore, fonte della sua ispirazione. L'amore non era tuttavia in grado di farsi vera patria per l'autore, poiché non era costante presenza nell'anima del poeta, ma solamente momentanea apparizione<sup>17</sup>. La *Heimatlosigkeit*, che si rintraccia come costante nella sua produzione artistica, non è solo da ricondursi alle sue vicende biografiche, ma diventò per lui una *Grunderfahrung* (cioè un'esperienza fondamentale) dell'uomo moderno che, anche se aveva avuto una

<sup>12</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, Berlin, Argon Verlag GmbH, 1996, vol. I, p. 8.

<sup>13</sup> Cfr. ivi, pp. 17; 25.

<sup>14</sup> Consultare §4.2. della presente tesi.

<sup>15</sup> Cfr. Schwandt, Erhard, *Mythische Darstellung in der Lyrik Yvan Golls, Der neue Orpheus, Jean sans Terre, Hiob*, in «Colloquia germanica: Internationale Zeitschrift für germanische Sprach und Literaturwissenschaft», 4, Bern, University of Kentucky by Francke Verlag, 1970, p. 233.

<sup>16</sup> Cfr. Lüthi, Max, *Märchen* a cura di Rölleke, Heinz, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2004, p. 28. Questo sarà oggetto di studio nel capitolo 4.2. dedicato proprio all'opera *Jean sans Terre*.

<sup>17</sup> Cfr. Exner, Richard, *Yvan Goll: zu seiner deutschen Lyrik* in «German life and letters», 8, 1954-1955, pp. 253-254.

patria, la perse inesorabilmente a causa delle tragiche vicende storiche della prima metà del XX secolo<sup>18</sup>. Goll cercò la sua patria ideale per tutta la vita, senza mai trovarla concretamente entro i confini di uno stato nazionale e finì per annunciarla nel regno della parola poetica. Questa inquietudine, frutto di una ricerca incessante, si rifletteva, come abbiamo accennato poco fa, anche nel suo atteggiamento artistico di continua sperimentazione. Non si fermava troppo a lungo in una lingua, ma dopo breve tempo lasciava il territorio linguistico dove si stava acclimatando ed andava altrove, in cerca di nuove esperienze. Nella vita come nell'arte emergeva chiaramente la sua ricerca di un'identità da una parte, ma al contempo il suo rifiuto di appartenenza definitiva a questa o a quella nazione, a questa o a quella avanguardia artistica. Per capire come Yvan Goll percepisse la sua condizione di senza patria sono di aiuto le parole che scrisse a Vladimir Majakovskij<sup>19</sup> in una lettera del 5 luglio del 1924: «ich schreibe deutsch und französisch, gehöre aber nur Europa»<sup>20</sup>. La sua identità non era solo costituita dalla somma degli influssi tedesco, francese ed ebraico insieme, ma si trattava di qualcosa di più complesso che per lui aveva il nome di Europa. Si può così affermare che nella persona di Yvan Goll, nella sua produzione artistica così come nelle sue vicende biografiche, si incarnava davvero il principio dell'internazionalità europea.

A conferma di ciò, in una breve nota biografica in occasione della pubblicazione di sei poesie nella raccolta di liriche espressioniste *Menschheitsdämmerung* curata da Kurt Pinthus del 1920, scriveva di sé:

Iwan Goll hat keine Heimat: durch Schicksal Jude, durch Zufall in Frankreich geboren, durch ein Stempelpapier als Deutscher bezeichnet. Iwan Goll hat kein Alter: seine Kindheit wurde von entbluteten Greisen aufgesogen. Den Jüngling meuchelte der Kriegsgott. Aber um ein Mensch zu werden, wie viel Leben bedarf es. Einsam und gut nach der Weise der schweigenden Bäume und des stummen Gesteins: da wäre er dem Irdischen am fernsten und der Kunst am nächsten<sup>21</sup>.

In questa sua precoce confessione di indeterminatezza, di ambiguità e di bilinguismo che rifletteva l'esperienza del poeta che, senza aver una casa, aveva già vissuto in Germania, Francia e Svizzera a poco più di vent'anni, si possono riconoscere, secondo Erhard Schwandt, le prime tendenze di una stilizzazione mitica della propria esistenza. La propensione di Goll a fare di se stesso un oggetto della propria rappresentazione e la sua inclinazione ad identificarsi con figure mitiche si radicano, secondo lo stesso

<sup>18</sup> Cfr. Horst, Eberhard, *Heimat im Gedicht: Yvan Goll*, in Idem, *Geh ein Wort weiter: Aufsätze zur Literatur*, Düsseldorf, Claassen Verlag, 1983, p. 158.

<sup>19</sup> Ricordiamo qui brevemente che già dal 1921 Goll si era avvicinato a questo poeta russo proponendo alcune traduzioni libere in tedesco delle sue liriche aiutato comunque da amici russi, come l'autore scrive nel breve articolo *Russische Revolutionenkyrik* che serviva da premessa alle sue traduzioni per la rivista «Menschen, Zeitschrift neuer Kunst». Cfr. Goll, Yvan, *Russische Revolutionslyrik* in «Menschen, Zeitschrift neuer Kunst» a cura di Stiemer, Felix 5, 1921-1922, pp. 33-34; 40-43.

<sup>20</sup> Loew, Roswitha (a cura di), *Majakowski in Deutschland. Texte zur Rezeption 1919-1930*, cit., p. 367; «scrivo in tedesco ed in francese, ma appartengo solo all'Europa».

<sup>21</sup> Pinthus, Kurt (a cura di), *Menschheitsdämmerung, ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien und Bibliographien* (1920), Hamburg, Rowohlt, 1959, p. 340; «Iwan Goll non ha patria: per destino ebreo, per caso nato in Francia, per la carta bollata segnato come tedesco. Iwan Goll non ha età: la sua infanzia venne assorbita da vecchi senza più sangue. Il Dio della guerra uccise il fanciullo. Ma per diventare una persona di quanta vita c'è bisogno. Solitario e buono alla maniera degli alberi silenti e della pietra muta: lì sarebbe lontanissimo da ciò che è terreno e vicinissimo all'arte».

studioso sopra citato, nella sua profonda insicurezza, in una permanente crisi dovuta all'impossibilità di dare una risposta certa alla richiesta di un'identità precisa ed univoca<sup>22</sup>. Se da un lato l'esser senza patria consentiva un'apertura alla fratellanza universale, dall'altro rappresentava un ostacolo insormontabile per essere davvero uomo. È per questo motivo che le poche righe sopra riportate suonano più come un credo, che come una classica nota biografica. Nel tentativo di superare la sua condizione di apolide, cercò la normalizzazione della sua esistenza, tuttavia non ci riuscì. Dire di non aver avuto infanzia e giovinezza, di esser stato privato della patria significava in poche parole dire di non aver avuto e di non avere una vita vera e propria quale sarebbe stato invece il suo ideale, che si rivelava purtroppo irraggiungibile<sup>23</sup>. Il *Kriegsgott*, presente nella breve nota biografica dell'antologia di Kurt Pinthus, era da identificare evidentemente con il *Dio* che aveva permesso la prima guerra mondiale e che aveva reso quasi tutti gli artisti della generazione di Goll dei senza patria e dei lacerati, spazzando via con un rapido colpo di mano quel mondo che Stefan Zweig nostalgicamente aveva chiamato il mondo di ieri, perché ormai irrimediabilmente perduto<sup>24</sup>.

Il tema della casa e, in modo più esteso, della patria è riconoscibile in alcune liriche di Yvan Goll che non sono mai state raccolte in un'edizione a sé, ma fanno parte dei tentativi giovanili. Questi testi occupano la parte iniziale dell'opera in quattro volumi curata da Barbara Glauert-Hesse dedicata a tutta la lirica di Goll<sup>25</sup>. Una delle poesie forse più significative di questo primo periodo è *Im uralten See* presente anche nel bel volume dedicato a Goll edito e curato dalla moglie Claire<sup>26</sup>. Si tratta di una breve poesia di sole tre strofe scritta nel 1907. L'attenzione del poeta si sposta dal mondo marino a quello umano. Nei mari antichissimi dimorano i pesci che temono il loro Dio. Nei nostri occhi di uomini, anch'essi antichissimi, vi è un sorriso dorato. Là imperversa una triste paura. È importante rilevare come il giovane poeta leghi il motivo della casa con quello della paura di Dio. Il mondo marino, o più in generale acquatico, entra nella lirica di Goll come termine di paragone, ma poi diventa una vera e propria costante della sua poesia. Un'altra lirica giovanile, intitolata *Die Mauer*, ci aiuta a comprendere lo stato d'animo di colui che allora si firmava Iwan Lazang. È un ipotetico dialogo con una parete che ostacola lo sguardo del poeta.

Wie stellst du dich so feindlich mir entgegen?  
 Ich bin kein Dieb, der deinen Herrn bestiehlt,  
 Ich bin ein Fremder nur auf Wanderwegen,  
 Ein Dichter, dem sein schöner Traum befiehlt<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Cfr. Schwandt, Erhard, *Mythische Darstellung in der Lyrik Yvan Golls, Der neue Orpheus, Jean sans Terre, Hiob*, in «Colloquia germanica: Internationale Zeitschrift für germanische Sprach und Literaturwissenschaft», 4, 1970, p. 233.

<sup>23</sup> Cfr. Schuhmann, Klaus, *Nachwort*, in Goll, Yvan, *Gefangen im Kreise*, a cura di Schumann, Klaus, Leipzig, Reclam, 1988, pp. 431-432.

<sup>24</sup> Basta pensare a questo proposito a Franz Werfel ed a Franz Kafka, per citarne solo alcuni. La *Zerrissenheit* (lacerazione) divenne la caratteristica dell'artista nei primi decenni del novecento.

<sup>25</sup> Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp. 273 e sgg.

<sup>26</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama Yvan Goll* a cura di Claire Goll, Berlino-Spandau Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1960, p. 10.

<sup>27</sup> Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 277; «Perché ti opponi a me in modo così ostile?/ Non sono un ladro che vuole derubare il tuo signore,/ sono uno straniero semplicemente in viaggio,/ un poeta cui il suo bel sogno comanda!/>».

Yvan Goll si immedesima innanzitutto nella condizione dello straniero sempre in viaggio. Era del resto questo suo sentirsi sempre emarginato che lo rendeva poeta. Anche nella lirica *Der Kanal*<sup>28</sup> (1913) compare l'immagine di colui che è in cammino di vallata in vallata, il viaggio è lungo, difficile ed è appesantito dal carico di pesi. Chiara l'identificazione dell'io poetico con il canale che attraversa città, ma che rimane sempre solo. L'acqua, che fluisce nella struttura artificiale, sembra tacitamente contrapposta a quella di un fresco ruscello, è acqua che non mormora e ha un sapore stantio. Più che uno schema di rime sono qui presenti delle assonanze e rime interne: *Tal, schmal, fahl, Qual* e poi allitterazioni con *langsam* ed il verbo *lassen*. Una delle caratteristiche più importanti della poesia di Yvan Goll, che lo distinguerà anche nella sua produzione successiva, è la compresenza di elementi concreti con quelli astratti nel campo linguistico. La lingua diventava quasi sensuale ed il contenuto della terra si trasformava, per contrasto, in qualcosa di astratto<sup>29</sup>. Sentimenti ed atmosfere venivano dipinti nella vivacità delle immagini del mondo concreto. La *Fremdheit* (estraneità) veniva espressa con un muro che si poneva davanti agli occhi dell'artista e ne impediva lo sguardo, la *Einsamkeit* (solitudine) e la *Heimatlosigkeit* (l'esser senza patria) venivano espresse con l'acqua di un canale<sup>30</sup> silente che scorreva lentamente, senza mai fermarsi.

Nella raccolta del poeta intitolata *Films*, del 1914, ossia di due anni più tardi dei canti popolari lorenese, si possono già individuare alcuni interessanti elementi per lo sviluppo futuro della sua vena poetica. Alle composizioni in versi l'autore, che qui si battezzava Tristan Torsi<sup>31</sup>, antepose una breve e lapidaria dichiarazione che qui di seguito ripropongo:

Der Herausgeber spricht:

Der Expressionismus ist keine neue Religion, die hier gegründet wird. Er ist schon längst das tägliche Brot der Malerei. Er ist eine Seelenfärbung, die (für die Techniker der Literatur) noch nicht chemisch analysiert worden war und daher keinen Namen hatte.

Expressionismus liegt in der Luft unserer Zeit, wie Romantik und Impressionismus die einzige Lebensmöglichkeit früherer Generationen waren.

Expressionismus entfernt sich streng von ihnen. Er verleugnet jene Kunstgattungen des art pour art, denn er ist weniger eine Kunstform als eine Erlebnisform. Im Goetheschen Sinn.

Expressionismus nähert sich der Klassik. Er hat mehr Gehirn als Gefühl, er ist mehr Ekstase als Traum. Und so ist er klassizistisch, ohne den Anspruch zu haben, je klassisch zu werden<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Cfr. *ibid.* Un'analisi più dettagliata della poesia avrà luogo nel paragrafo §1.2.2. dedicato all'acqua dei fiumi e dei canali come *Schwerpunkt* della lirica di Yvan Goll.

<sup>29</sup> Cfr. Exner, Richard, *Yvan Goll: zu seiner deutschen Lyrik* in «German life and letters», 8, 1954-1955, pp. 255-256.

<sup>30</sup> Viene spontaneo rilevare che, al posto di un fiume, protagonista della poesia in questione ora è un canale. L'elemento artificiale costruito dall'uomo viene preferito a quello naturale. L'acqua non è pura e mormorante, ma silente e sbiadita.

<sup>31</sup> Credo valga qui la pena ricordare l'opinione di Lionel Richard espressa in merito alla scelta di questo pseudonimo da parte del poeta. Quest'ultimo si sarebbe firmato Tristan Torsi seguendo una tendenza molto diffusa in quel tempo in Germania: quella di uscire dalla gravità delle città del nord per sposare invece l'esotismo del sud. Cfr. Richard, Lionel, *Expressionisme enrichi et prolongé*, in «Europe, revue littéraire mensuelle», 899, 2004, p. 73.

<sup>32</sup> GGoll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 9; «Il curatore parla:// L'Espressionismo non è una nuova religione che viene fondata qui. È già

Chiara era quindi la scelta di campo che fece il novello Tristan Torsi. Alla scelta linguistica del tedesco corrispondeva l'adesione all'avanguardia tedesca. In questa dichiarazione si comprende come con *Espressionismo* il poeta non intendeva un genere artistico a cui aderire o meno, ma una dimensione, una tonalità in cui l'umanità tutta si trovava. Era una *Erlebnisform* (forma di esperienza) prima di essere una *Kunstform* (forma d'arte), in quanto il lato estetico e stilistico non erano più quelli prevalenti, ma diventavano secondari rispetto a quello etico. Il poeta non era più artista solitario che evitava qualunque forma di contaminazione con la politica ed i problemi sociali a lui contemporanei, ma diventava un profeta, un salvatore dell'umanità. La sua arte nacque spontaneamente e non con delle teorie e dei grandi manifesti, questi vennero successivamente. I critici scoprirono l'Espressionismo quando aveva già un'esistenza propria, non aveva regole fisse, ma era un nuovo stato d'animo. È per questo che le poesie dell'avanguardia tedesca potevano essere così diverse tra loro: versi lunghi accanto a quelli brevi, elementi della realtà e della storia a confronto con quelli della mistica e dell'occultismo, paradossi e contraddizioni a non finire e pur sempre lo stesso *Weltgefühl* (sentimento mondiale) che poi venne battezzato Espressionismo<sup>33</sup>. Quest'ultimo non sarebbe mai diventato classico, perché destinato a rimanere sempre profondamente legato alla sua epoca storica, comunque si avvicinava al classico in quanto usava più la ragione del sentimento. Nelle quattordici poesie che seguivano tale dichiarazione si rintracciavano condensazione, concentrazione, procedimenti cinematografici ed uno stile telegrafico. Si voleva quindi una poesia moderna ed al passo con i tempi, che non fosse semplicemente forma d'arte, ma piuttosto forma di vita. Sullo sfondo di questo processo creativo stava inoltre la volontà di opporsi al passato e di proporre nuove idee. Scrivere saggi ed articoli su giornali e riviste più o meno diffusi implicava un ruolo della poesia e della letteratura in generale ben diverso da quello che questa aveva avuto negli anni precedenti. Questioni di ordine politico, filosofico ed estetico venivano qui ad incontrarsi, poesia e società trovavano quindi un nuovo punto di contatto in netta opposizione alla precedente *art pour art*. Al filosofo, al pensatore ed al sociologo si affiancava ora il poeta espressionista nello scrivere saggi nei quali si tentava di formulare un progetto utopico per fondare una nuova arte ed una nuova società<sup>34</sup>. Per cambiare il mondo e l'ordinamento sociale esistente era necessaria una lotta senza quartiere alla società costituita. Il poeta doveva smettere di essere egoista, amare gli uomini, combattere con le armi che possedeva quali il verso, contro l'apatia, il non spirito e la notte. L'arte non era più vista come una professione, ma come un destino e l'artista non doveva sorprendersi di non venir riconosciuto e di restare incompreso, poiché amando, amando troppo, rimaneva privo d'amore<sup>35</sup>.

da tempo il pane quotidiano della pittura. È una tonalità dell'anima che (per i tecnici della letteratura) non era stata ancora chimicamente analizzata e per questo non aveva nessun nome. //Espressionismo è nell'aria del nostro tempo come il Romanticismo e l'Impressionismo erano l'unica possibilità di vita delle generazioni precedenti.// Espressionismo si allontana fortemente da loro. Rinnege quei generi artistici dell'*art pour art*, poiché è più una forma di esperienza che una forma d'arte. In senso goethiano.// Espressionismo si avvicina al classico. Ha più cervello che sentimento, è più estasi che sogno. E così è classicista, senza avere la pretesa di diventare mai classico».

<sup>33</sup> Cfr. Goll, Yvan, *L'Expressionnisme* in «Action. Cahiers Individualistes de Philosophie et d'Art» 2, 1920, pp. 58 e sgg.

<sup>34</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Die deutschen Dichter und der Krieg* in «La revue Rhénane – Rheinische Blätter 2», 3, 1921 p. 937.

<sup>35</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Appell an die Kunst*, in «Die Aktion: Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur ; Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst» n. 7, 1917, pp. 599-600.

Con la composizione di *Films* del 1914 Goll si dichiarò esplicitamente espressionista e scelse, senza esitazione, la lingua tedesca. L'autore fu sempre molto attento alle novità in campo artistico, politico e tecnologico. Con questa prima raccolta di poesie quindi, oltre a rendere esplicita la sua adesione all'avanguardia tedesca, dimostrava di aver già notato l'importanza che il cinema avrebbe avuto nella modernità, intitolandola in suo onore. In queste poesie è già individuabile uno degli elementi fondamentali della sua lirica: la fusione del grido del cuore con la sperimentazione verbale. Altro tema principale che veniva qui anticipato era la mitizzazione della metropoli che poi sarebbe stata ripresa con *Der neue Orpheus*, *Paris brennt* ed *Astral*<sup>36</sup>. Chiari sono i riferimenti nelle liriche di *Films* alla città di Berlino. Tra i titoli delle poesie compaiono *Alexanderplatz* ed il *Karussell am Friederichsbahnhof*. Già in questa produzione lirica giovanile di Goll la città diventava simbolo degli inferi ed i suoi abitanti si trasformavano in creature sole, sofferenti e bisognose di salvezza<sup>37</sup>.

Una delle poesie presenti in questa raccolta espressionista, che si poneva all'interno dell'evoluzione del concetto di patria contrapposto alla sua drammatica situazione, si intitolava proprio *Heimat*. In questa occasione il poeta appariva orfano del suo paese di origine. Il primo verso essenziale e lapidario è composto solo da sostantivi:

Ein Schweizerhaus. Ein Dreadnought. Ein Boulevard:  
Ich schluchze überall nach Gott!<sup>38</sup>

La volontà di individuare una propria casa veniva associata subito ad un'altra altrettanto impossibile ricerca, quella di Dio. La breve poesia continua seguendo sempre questo parallelismo con la ricerca del Signore che, pur cercandolo non si trova, anzi si nasconde ai nostri occhi. Nelle altre poesie della piccola raccolta compaiono temi tipicamente espressionisti: oltre alla già menzionata grande città con le sue immagini apocalittiche di guerra si individuano antichi personaggi del mito rivisitati in chiave moderna: ora viene evocata la fuga verso un luogo beato, verso una casa ideale, ora si ricorda invece l'aspirazione dell'uomo a unirsi al divino. In *Die Flucht nach Lesbos* domina l'immagine di due giovani fanciulle Clo e Gym che, dopo essersi scatenate nelle danze, la mattina abbandonate dai loro compagni notturni in frac, fuggono di nuovo verso l'isola di Lesbo, isola felice per ritrovare pace e beatitudine. Il loro costume da ballo nero come la notte volazza nelle ore buie sopra la terra ed ormai si è compiuto il miracolo della riconciliazione delle due ballerine mitiche con la natura, con le nuvole, con i gabbiani, con le onde e con le conchiglie<sup>39</sup>. A Ganimede<sup>40</sup>, giovane rapito da un'aquila, portato sull'Olimpo e poi reso divino da Zeus per farlo suo eterno amante, il poeta dai natali alsaziani dedicò sei versi nei quali esprimeva la sua volontà di stargli vicino, guardando i suoi occhi entusiasti per poter, grazie a lui, avvicinarsi a Dio. Poi appariva il satiro, figura mitica maschile, compagno di Dioniso e Pan che abita i boschi

<sup>36</sup> Per l'analisi di queste poesie consultare il capitolo III della presente tesi.

<sup>37</sup> Cfr. Schwandt, Erhard, *Mythische Darstellung in der Lyrik Yvan Golls, Der neue Orpheus, Jean sans Terre, Hiob*, in «Colloquia germanica: Internationale Zeitschrift für germanische Sprach und Literaturwissenschaft», 4, 1970, p. 233.

<sup>38</sup> Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 10; «Uno chalet. Una nave da guerra. Un boulevard:/ Io singhiozzo dappertutto verso Dio!».

<sup>39</sup> Cfr. *ivi*, p. 13.

<sup>40</sup> Cfr. *ibid.*



e le montagne e ora nei caffè e nei *boulevard* della metropoli si trova in compagnia del poeta stesso. Il satiro, estasiato dalla vita pulsante della città, è così avido di conoscere e di vedere come una bestia feroce a cui si è aperta la gabbia<sup>41</sup>. Ad accomunare le poesie di questa raccolta sono le immagini forti e violente che colpiscono direttamente il lettore, vi è un continuo entrare ed uscire dalla storia: se infatti con poesie, come *Heimat*, *Karussell am Friederichsbahnhof*, *Alexanderplatz* e *Krieg*, ci si immerge nel tempo storico contemporaneo, con altre, come *Ganymed* e *Satyros*, si esce per un momento dal tempo presente dirigendosi verso un passato mitico, ma poi, raffigurando gli eroi leggendari in un ambiente a loro estraneo, ma vicino a quello della modernità del loro autore, si torna di nuovo nell'opprimente quotidianità. Emerge fin da queste prime composizioni un rapporto per così dire polemico con il patrimonio mitico greco. In *Karussell am Friedrichsbahnhof* Yvan Goll, ancora Tristan Torsi, dichiarava:

Die Götter Griechenlands will ich erhängen  
Längs an den Bogenlampensträngen  
Der steilen Friedrichstrasse!<sup>42</sup>

Chiaro si delineava fin dall'inizio il suo scopo: rileggere il mito in chiave moderna significava essenzialmente operare una radicale demitizzazione. I tempi della guerra, che era diventata drammaticamente mondiale, non permettevano più una continuazione della tradizione mitica, necessaria era invece la rottura con quel passato leggendario.

La prima pubblicazione di rilievo del giovane poeta nativo di Saint-Dié des Vosges fu quella di sei poesie nell'antologia espressionista curata da Kurt Pinthus nel 1920, con il nome di *Menschheitsdämmerung* (Crepuscolo dell'umanità), volume uscito quando ormai l'Espressionismo era prossimo alla fine<sup>43</sup>. La presenza delle poesie di Goll accanto a quelle di René Schickele ed Ernst Stadler confermava la partecipazione dei poeti alsaziani e lorenesi al movimento d'avanguardia tedesco<sup>44</sup>. Se non ci limitiamo ad una lettura delle sei poesie di Goll incluse da Pinthus nella sua antologia, ma operiamo un confronto con quelle composte precedentemente alle quali abbiamo fatto qui un breve accenno, notiamo il percorso importante che in quegli anni, dal 1914 al 1920, aveva già compiuto il poeta. Questa evoluzione sul piano letterario è da mettere in stretta relazione con le sue vicende biografiche di quel periodo. Nel luglio del 1914 infatti Yvan Goll, cittadino tedesco, avrebbe dovuto prestar servizio per Guglielmo II, imperatore del Reich, contro la Francia. Si rifiutò categoricamente e si rifugiò in Svizzera, paese neutrale e qui trovò la sua ideale collocazione insieme a molti altri intellettuali tedeschi che non si riconoscevano più nelle scelte della loro madre patria. Ecco quindi che nella poesia di Goll cominciarono a prendere il sopravvento il pacifismo e la condanna nei confronti della guerra ed iniziava a farsi strada una nuova tendenza. Alle cupe

<sup>41</sup> Cfr. *ivi*, p.14.

<sup>42</sup> Cfr. *ivi*, p. 11; «Gli Dei della Grecia io voglio impiccare/ lungo le file di lampioni/ della ripida Friedrichstrasse//».

<sup>43</sup> Cfr. Mittner, Ladislao, *L'espressionismo*, edizione riveduta e aggiornata a cura di Paolo Chiarini, Bari, Laterza, 2005, pp. 10 e sgg.

<sup>44</sup> Cfr. Staiber, Marie e Finck, Adrien, *Goll et la littérature alsacienne* in Grunewald, Michel, Valentin, Jean-Marie (a cura di) *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écrivain*, cit., p. 13 e cfr. Mittner, Ladislao, *L'espressionismo*, edizione riveduta e aggiornata a cura di Paolo Chiarini, cit., p. 13.

poesie espressioniste di *Films* iniziò a contrapporre delle liriche che tradivano un nuovo sentimento, una speranza in un domani migliore, nella nascita di una società giusta ed in pace. Erano questi i sentimenti ora rintracciabili nelle poesie di Goll presenti nell'antologia del 1920 sopra citata. L'Espressionismo classicista, ma mai classico, come aveva già manifestato nella breve nota introduttiva di *Films*, raccoglieva in sé molte tendenze ed ideali, ogni poeta seguiva un proprio personale percorso e comunque si sentiva espressionista, in quanto rifletteva la modernità ed il disagio del proprio tempo. Quanto dichiarato nell'ultimo paragrafo della prefazione alla raccolta lirica, precedentemente presa in considerazione, sembrava essere in totale armonia con quanto si proponevano di fare i poeti espressionisti, tra i quali vi era lo stesso Yvan Goll, che videro alcune loro liriche pubblicate in *Menschheitsdämmerung* da Kurt Pinthus. In questa antologia infatti trovarono spazio tanti poeti, ognuno con la propria lirica, ma uniti da un'epoca. Come diceva lo stesso Kurt Pinthus nella nuova edizione dell'antologia *Menschheitsdämmerung* del 1959, ad unire i vari poeti era una *Humanitätsmelodie* (melodia dell'umanità) che doveva essere una vera e propria sinfonia a più voci capace di levarsi con l'intensità di un sentimento radicale, con l'innovazione delle idee, dell'espressione e della forma<sup>45</sup>. È comunque opportuno analizzare bene il percorso assai personale che Yvan Goll fece all'interno dell'Espressionismo elaborando ed interiorizzando il tema della guerra e quello della modernità. Le poesie presenti nella prima raccolta già citata, *Films*, erano sì liriche tipicamente espressioniste come veniva ammesso dalla dichiarazione iniziale dello stesso autore, tuttavia non erano dello stesso tenore delle sei poesie pubblicate nel 1920 da Kurt Pinthus accanto a quelle di Franz Werfel o Albert Ehrenstein, benché si potessero tutte definire esempi dell'avanguardia espressionista. I componimenti di Yvan Goll, scelti per l'antologia, annunciavano una fase nuova all'insegna del pacifismo, della fratellanza e di una speranza per l'umanità dopo la caduta rappresentata dalla prima guerra mondiale. Le poesie del 1914 erano invece di un Espressionismo cupo, negativo, pessimista ed annichilito dalla modernizzazione e dal progresso tecnico che sembravano disumanizzare l'uomo e portarlo verso la fine. Da una parte prevaleva la distruzione, dall'altra l'utopia. Qui di seguito si ha un esempio del tono di queste prime poesie:

Die Kerze

Aus schwachen Leibe schöpfe ich mein Licht,  
Aus hohlen Augen wächst und bricht  
Mein brennend Leben.

Jedoch von meinem Sein  
Werden die dunklen Zimmer alle leben,  
Von meiner Stille wird das Haus erbeben.

Und sterbe ich gepflückt von leisen Winden,  
Dann wird die ganze Welt mit mir erblinden  
Und überlebt mich nicht<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> Cfr. Pinthus, Kurt (a cura di), *Menschheitsdämmerung, ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien und Bibliographien* (1920), cit., pp. 14 e sgg.

<sup>46</sup> Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 16; «La candela// Da corpo debole attingo la mia luce,/ Da occhi infossati cresce ed erompe/ la mia

Oltre all'affascinante personificazione che illude il lettore facendogli credere che il poeta sia diventato candela stessa<sup>47</sup>, sono qui presenti gli elementi cupi del primo Espressionismo. Attraverso un uso ripetuto di ossimori e contrasti si può individuare un parallelismo tra la vita dalla candela, fatta di una debolezza che allo stesso tempo illumina ed il significato della poesia per gli uomini. Anch'essa ha un'esistenza marginale e difficile, tuttavia illumina e salva l'umanità<sup>48</sup>. La vita della candela potrebbe anche essere usata come metafora dell'esistenza umana in generale. Si tratta di una vita breve che finisce senza generare discendenti e che rischia nel miglior momento della sua esistenza di portare distruzione e miseria universali. Tutto il significato della lirica è racchiuso nella frase finale del componimento: il mondo continuerà ad esistere solamente se la candela illuminerà ancora.

Ad unire tutti i poeti espressionisti della prima generazione, quella precedente alla guerra mondiale, era la constatazione che un'umanità era diventata impossibile, poiché ormai dipendente dalle proprie stesse creazioni nella scienza, nella tecnica e nell'industria ed irrigidita nelle convenzioni. Una rivolta contro quella realtà esistente era necessaria e venne, per così dire, anticipata nelle loro visioni liriche. Si cercava di svegliare e di salvare l'uomo attraverso l'uomo e non attraverso l'ambiente e le condizioni circostanti, in evidente polemica con il precedente naturalismo. *L'homme pour homme* venne contrapposto all'*art pour art* alla quale si era deciso di voltare le spalle. La letteratura, o l'arte più in generale, non era più autoreferenziale, ma si assunse fini etici. Si parlava qui dell'uomo nudo, lineare e rigido che stava al centro di uno spazio infinito e sollevava le braccia per liberarsi da questo mondo meccanizzato e per raccogliere attorno a sé altri uomini nella sua stessa condizione<sup>49</sup>. Il poeta espressionista era l'unico che vedeva senza aver bisogno di guardare, vedeva l'essenza della realtà, mascherata altrimenti da falsi veli, vedeva oltre la realtà e nei suoi versi gridava la sua verità non prescindendo dai dati strettamente personali, ma rendendoli assoluti<sup>50</sup>.

All'indomani della guerra, o ancora nel bel mezzo dei combattimenti, cominciò a farsi vedere uno spirito di fratellanza, giustizia ed amore verso l'altro. La poesia diventava così *Zeitereignis*, ossia avvenimento epocale e non si faceva intimidire né dal caos che si temeva arrivasse dopo la distruzione della società esistente prima della guerra, né dal nuovo ruolo che la poesia si sarebbe assunta, cioè quello di dar parola e voce all'azione politica<sup>51</sup>. Ecco quindi che l'Espressionismo di cui Yvan Goll, non più Tristan

vita ardente.// Tuttavia del mio essere/ vivranno tutte le stanze oscure/ del mio silenzio tremerà la casa.// E se io muoio, colta da venti lievi,/ allora il mondo intero diventerà cieco con me/ ed a me non sopravvivrà!/>.

<sup>47</sup> Viene subito in mente il *Dinggedicht* rilkiano ed i procedimenti presenti nelle poesie raccolte nelle *Neue Gedichte*, dove il poeta diventa ora pantera, ora scultura di Rodin. Qui invece è più modestamente candela. Questa osservazione è confermata dalle parole di Marcel Brion in un suo breve scritto dedicato ad Yvan Goll. Egli parla di una sorta di metamorfosi del poeta nelle cose, di un panteismo estremizzato fino all'identificazione con le cose stesse. (Cfr. Brion, Marcel, *Yvan Goll*, in Romain, Jules, Brion, Marcel, Carmody, Francis, Exner, Richard, *Yvan Goll quatre études oeuvres choisies, fac-similés, portraits, dessins, inédits et documents, bibliographie*, Paris, Seghers, 1956, pp. 13-14).

<sup>48</sup> Qui si può già vedere l'allusione di Yvan Goll al mito di Orfeo a cui dedicherà vari componimenti a partire dal 1918 che verranno analizzati nei capitoli successivi del presente lavoro: cfr. §3.4.

<sup>49</sup> Cfr. Mittner, Ladislao, *L'espressionismo*, edizione riveduta ed aggiornata a cura di Paolo Chiarini, cit., pp. 26-27.

<sup>50</sup> Cfr. *ivi*, pp. 29-33.

<sup>51</sup> Cfr. Müller, Joachim, *Yvan Goll im deutschen Expressionismus*, Berlin, Akademie Verlag Berlin GmbH, 1962, pp. 3-5.

Torsi, si sentiva partecipe era quello della caduta e della resurrezione, della distruzione per poi costruire una forma nuova di società giusta e caratterizzata da profonda pietà verso il prossimo. Alla distruzione succedeva l'utopia. A segnare il cambiamento spirituale e lirico del giovane poeta fu anche il cambiamento nella scelta dello pseudonimo. Non fu più Torsi appunto, ma semplicemente Goll. Dopo un breve periodo trascorso all'interno di un Espressionismo caratterizzato dalla violenta manifestazione di smarrimento soggettivo e da una percezione apocalittica del mondo data dal presentimento e dal tragico avverarsi della guerra, Yvan Goll maturò una seconda fase espressionista in cui predominava la tematica del rinnovamento e della solidarietà degli uomini di spirito. Così si spiega il passaggio dalla prima raccolta poetica *Films* alle poesie immediatamente successive dedicate al canale di Panama ed alla figura di Noemi<sup>52</sup>.

## 1.2. Le liriche di Goll pubblicate nell'antologia espressionista *Menschheitsdämmerung*

### 1.2.1. *Wald, Karawane der Sehnsucht e Noemi*

Le poesie espressioniste più significative di Yvan Goll furono le sei liriche pubblicate all'interno dell'antologia curata da Kurt Pinthus *Menschheitsdämmerung* nel 1920. Se si osserva come fu organizzata la pubblicazione dei testi, riconosciamo subito quattro gruppi tematici che insieme andavano a comporre una sorta di sinfonia poetica. Il primo gruppo ha il nome di *Sturz und Schrei*, ossia caduta e grido, il secondo si chiama *Erweckung des Herzens*, cioè risveglio del cuore, il terzo *Aufruf und Empörung*, chiamata ed indignazione e per ultimo *Liebe den Menschen*, cioè amore agli uomini.

Le poesie di Goll sono suddivise negli ultimi tre gruppi nel modo seguente: *Wald e Karawane der Sehnsucht* fanno parte del gruppo risveglio del cuore insieme a liriche di altri poeti che come tema hanno la natura, l'amore, la nostalgia, il paesaggio e Dio. Nel penultimo gruppo, dove predominano toni rivoluzionari e di attivismo, leggiamo la poesia *Noemi* di Goll, mentre nell'ultima parte, dedicata all'amore per l'umanità, sono presenti ben tre suoi testi, ossia *Schöpfung, Panama-Kanal e Wassersturz*. Nell'osservare questo schema si dimostra la maturazione del poeta in seno all'Espressionismo. Possiamo ipotizzare per esempio che, se avesse scelto di pubblicare per tale occasione le poesie composte negli anni tra il 1914 ed il 1915, queste sarebbero andate a riempire la sezione dedicata alla caduta ed al grido.

La prima poesia di Goll che incontriamo nell'antologia è *Wald*, cioè bosco, collocata all'interno di un gruppo di liriche di Becher, Zech, Däubler, Heym e Klemm dedicate alla natura, al bosco ed agli alberi. *Wald* è composta da tre parti. Non si osserva alcuno schema metrico ed ogni sezione è composta da tre strofe. Predomina un'atmosfera triste, ma sussurrata e lieve, non tragica ed urlante. Il bosco diventa un patriarca lontano ed inavvicinabile. Lo straniero, quale il poeta è, nel bosco sente ancora accentuata la sua condizione di marginalità. Unico elemento di sollievo, che anima la solitudine percepita da ognuno, ma mai dichiarata, è un *Veilchen* (violetta) che cade ai suoi piedi. L'io poetico ed il fiore si illuminano reciprocamente ed ardono con violenza, volentieri griderebbero e si unirebbero in un bacio, invece appassiscono e muoiono sepa-

<sup>52</sup> Cfr. Colombat, Remy, *Yvan Goll et l'expressionisme* in AA.VV., *Yvan Goll, l'homme et l'écrivain dans son siècle*, Musée de Saint Dié des Vosges, 1991, p. 14.

rati. Dopo la caduta della seconda strofa vi è un'inaspettata ripresa nella terza ed ultima parte: questa inizia con il grande pathos di una frase che coincide con una terzina e termina con un punto esclamativo per esprimere la grande emozione della nuova scoperta di un io lirico in totale armonia con la natura.

In deinen tiefen Tieren aber,  
aus feuchten Augen wie aus gleichem Geiste dunkelnd,  
tratst du ebenbürtig mir entgegen Wald!

O dein Geschöpf zu sein,  
Nichts als ein Ton der Erde,  
[...]»<sup>53</sup>

Comincia così la rinascita con un progressivo crescendo che trionfa con la constatazione di essere parte del tutto, di essere un tono della terra e della pace fraterna.

È questa la nuova poesia espressionista di Goll che tuttavia ha ancora dei tratti della lirica precedente. È sempre presente lo stile telegrafico e denso, che quasi diventa parte del contenuto per la sua importanza, ma è volto ad una speranza, ad un bene, ad un sogno di santità sulla terra. Ravvisiamo inoltre il suo sentirsi *fremd*, straniero, condizione esistenziale del poeta che diviene presto un suo elemento costante, presente in ogni periodo della sua esistenza di artista. Le sue opere in versi hanno adesso una struttura bipartita, caratteristica che diventa evidente nelle liriche dedicate al canale di Panama analizzate più avanti. La rinascita, la speranza nel domani e l'utopia sono possibili solo dopo la caduta e la distruzione.

In *Karawane der Sehnsucht*, ossia carovana della nostalgia, poesia che compare nel gruppo dedicato al risveglio del cuore, è sempre presente un forte legame con la natura. Questa lirica, costituita da quattordici versi in un'unica strofa, può comunque essere divisa in due parti, seguendo un crescendo che dalle immagini concrete conduce all'assurdo. Tema centrale è l'irraggiungibilità della meta e la nostalgia viene paragonata ad una carovana in eterna ricerca di unoasi che mai trova<sup>54</sup>. È una poesia sulla condizione drammatica dell'uomo che, ebbro di nostalgia, è costretto a vagare incessantemente. Ancora una volta è l'acqua a farsi metafora della condizione umana. Loasi all'ombra delle ninfe è la meta sognata, ma irraggiungibile, che poi si scopre essere nient'altro che i campi elisi, unico luogo dove sarebbe possibile davvero riposare in pace. Questi potrebbero essere ovunque, ma ciononostante si continua ad errare senza pace ed unico appagamento dell'uomo sarebbe sentire scorrere sulla pelle l'acqua dei fiumi Nilo e Niagara. I nomi dei due grandi corsi d'acqua, citati negli ultimi due versi, ricordano con la loro enorme portata, l'implacabilità della sete della nostalgia per un mondo diverso da quello reale<sup>55</sup>.

Tratti importanti, che si ritrovano anche nella lirica successiva di Goll, sono l'elemento acquatico e la *Genitivmetapher* (metafora al genitivo) per quanto riguarda lo stile: il primo vuole significare la vita, in quanto flusso continuo ed inesorabile ed allo

<sup>53</sup> Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 123; «Nei tuoi animali profondi però,/ dagli occhi umidi come dallo stesso spirito creando oscurità,/ mi sei venuto incontro come mio pari, bosco!// Oh essere tua creatura,/ niente altro che un tono della terra [...]».

<sup>54</sup> Cfr. *ivi*, p. 154.

<sup>55</sup> Cfr. Müller, Joachim, *Yvan Goll im deutschen Expressionismus*, cit., p. 8.

stesso tempo unico modo per placare la sete di fratellanza e pace<sup>56</sup>, la seconda diventa presto la caratteristica fondamentale dello stile di Goll<sup>57</sup>.

Del gruppo di poesie *Aufruf und Empörung* fa parte l'inno *Noemi*. Con questa intensa lirica si introduce la figura dell'ebreo errante e senza patria, incarnata stavolta da una donna, Noemi, figlia del popolo del Talmud e del ghetto, figlia di Israele<sup>58</sup>. La tensione ed il pathos raggiungono qui livelli molto alti attraverso l'uso di anafore, di metafore al genitivo e di climax in un continuo crescendo fino alle ultime due strofe. L'inno è diviso in sei parti, ognuna ha un numero irregolare di strofe. Si tratta di un appello del poeta al popolo di Israele, quest'ultimo deve resuscitare e risvegliarsi. C'è chi vede nella struttura tripartita della lirica e nel passaggio dall'età dell'oro di vicinanza estrema con Dio, a quella del tempio ed infine a quella del ghetto, una progressiva discesa verso il basso, verso la degenerazione che rendeva il popolo sterile ed infelice, mentre la sua disgrazia non suscitava più la pietà di nessuno. Questa è la prima poesia in cui emerge chiaramente lo stretto legame del poeta al destino ebraico, non solo perché avuto in sorte, ma perché accresciuto dal suo esser nato in una terra di nessuno<sup>59</sup>.

O Israel, verwitterndes Gebirg,  
Alternder Gletscher,  
In Schrift und Zeichnung und Kabbala,  
Erörtertest du kalt  
Den Prozess des Himmels.  
Aber versteint war deine Seele,  
Vereist dein Herz!<sup>60</sup>

Bisogna quindi abbandonare le antiche usanze e tradizioni che hanno portato solamente a grandi sofferenze ed a dolori. Bene sarebbe ascoltare la parola del poeta che spinge alla rivolta e seppellire i canti ed il Dio degli scritti e dei lamenti. Nella quarta strofa l'appello del poeta si fa ancora più forte. A parole tedesche affianca parole di preghiera ebraiche e Noemi si rivolge al suo popolo appellandosi ad un voi collettivo, facendo attenzione a non farsi includere dal gruppo.

<sup>56</sup> A questo proposito voglio solo ricordare che una delle sue prime poesie si intitolava *Der Kanal*, già citata in queste prime pagine, successivamente abbiamo il Nilo ed il Niagara che sono presenti nei versi finali di questa breve lirica ed infine si arriva al *Panama-Kanal*, lirica più volte riveduta e modificata a seconda dei diversi tempi storici. Il canale in America centrale è per l'autore la realizzazione del sogno di unione e concordia tra i popoli.

<sup>57</sup> Si fa qui riferimento allo stesso titolo *Karawane der Sehnsucht* o al *Liebe* che in questa poesia diventa *Vögel des Schmerzes* al verso 3. (Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 154).

<sup>58</sup> Secondo Helmut Uhlig nel suo saggio dedicato alla poesia di Goll anteriore al 1930, Noemi rappresenta una variante dell'eterno tema dell'umanità, di speranza e caduta, di fortuna e d'indigenza, di fede e d'illusione, di nostalgia e di realtà. Con analoghe caratteristiche Goll fece propria la mitica figura di Orfeo. Non è comunque da tralasciare la componente ebraica presente in Noemi che poi tornò nelle rivisitazioni di altre figure bibliche quali *Mathusalem oder der ewige Bürger* e *Hiob*. (Cfr. Uhlig, Helmut, *Yvan Golls Werk bis 1930*, in Goll, Yvan, *Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama Yvan Goll* a cura di Claire Goll, cit., p. 806).

<sup>59</sup> Cfr. Staiber, Maryse e Finck, Adrien, *Goll et la littérature alsacienne*, in Grunewald, Michel, Valentin, Jean-Marie (a cura di), *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écrivain*, cit., pp. 12-15.

<sup>60</sup> Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 129; «Oh Israele, monte rovinato dal tempo,/ ghiacciaio invecchiato,/ discuti con freddezza/ nella lettera, nel disegno e nella cabbala/ il processo celeste. Ma la tua anima era diventata pietra,/ il tuo cuore ghiaccio!//».

Wo ist Elohim?  
O ihr Kodoschim?  
[...]  
In klebrigen Kaftanen  
Imitiert ihr die Geste der Ahnen,  
beim blutigen Pogrom, in der Kerkerkette,  
Im Mordviertel der Zyklöpenstädte,  
Nennt ihr euch Erben,  
und wollt nicht sterben!<sup>61</sup>

Nella poesia ritorna il tono di una litania e riecheggia il ritmo dello *Schemà' Israèl*, ossia *Ascolta Israele*, preghiera fondamentale dell'ebraismo che rappresenta il vero e proprio credo di questo popolo<sup>62</sup>. A richiamare tale modello contribuiscono non solo le parole ebraiche che interrompono, o meglio, arricchiscono i versi tedeschi, ma anche la struttura tripartita che caratterizza l'inno sin dall'inizio. La prima parte è composta da quattro strofe ed un verso finale dove si insiste ripetutamente sul succedersi degli elementi sempre a gruppi di tre: Io, Noemi, soffro tanto sotto il peso dell'eredità del destino trasmessami dalle mie madri bibliche, dalle mie profetesse, dalle mie regine. Il verso finale, che già lascia presagire il tono dei versi successivi, suona così: «Hör Israel, Adonai war dein Gott, Adonai war einzig!»<sup>63</sup>.

L'uso del verbo al passato può anche essere compreso come una critica all'ortodossia che ha portato alla corruzione ed alla miseria. A questo Dio, che fu quello degli anni del Talmud e degli anni del ghetto, che fu quello che portò gli ebrei a soffrire a causa della triste eredità toccata per sorte, si deve sostituire lo spirito di questo popolo che, come scopriamo nella quinta e penultima parte, è l'unico vero Dio al quale i discendenti di Abramo devono obbedire.

Hör Israel!  
Dein Geist ist die glänzende Neugeburt,  
dein Geist ist der alte Gott,  
Zum Sohne der Menschheit verjüngt.  
Dein Geist ist das Leben!

Hör Israel, dein Geist ist dein Gott,  
dein Geist ist einzig!<sup>64</sup>

<sup>61</sup> Ibid.; «Dove è Elohim?/ O il vostro Kodoschim?/ [...] Nei caffettani appiccicosi/ voi imitate i gesti degli antenati,/ nel sanguinoso Pogrom, nella catena da carcerato,/ nel quartiere della morte delle città ciclopiche,/ voi vi chiamate eredi,/ e non volete morire!//».

<sup>62</sup> La preghiera è costituita da tre gruppi di versetti biblici tratti dal libro del *Deuteronomio* e da quello dei *Numeri*. Nel primo gruppo si proclama l'unicità di Dio, nel secondo si assicura il premio a chi osserva i precetti ed il castigo a chi non li osserva, nel terzo, per mezzo della frangia da attaccare allo scialle da preghiera (tallit), si impone agli ebrei di ricordare e di eseguire sempre i precetti dettati da Dio. (Cfr. Filoramo, Giovanni (a cura di), *Ebraismo*, Bari, Laterza, 1995, p. 147).

<sup>63</sup> Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 127; «Ascolta Israele, Adonai era il tuo Dio, Adonai era l'unico! » Qui è evidente la ripresa del passo del Deuteronomio «Ascolta Israele, il Signore è il nostro Dio, il Signore è uno», cfr. *Deuteronomio*, 6,4, in *Pentateuco e Haftarah*, con traduzione italiana e note a cura di Elio Toaff, Roma, Assemblea rabbinica italiana, 1989, p. 302.

<sup>64</sup> Ivi, p. 130; «Ascolta Israele!// Il tuo spirito è la risplendente rinascita,/ il tuo spirito è l'antico Dio,/ ringiovanito a figlio dell'umanità./ Il tuo spirito è la vita!// Ascolta Israele, il tuo spirito è il tuo Dio, il tuo spirito è unico!//».

*Ascolta Israele* ritorna in una poesia dell'ultima raccolta di liriche *Traumkraut* (Erba di sogno) dedicata a Giobbe. Questa mostra quanto era importante l'appartenenza al popolo ebraico per Yvan Goll. Mentre in *Noemi* prevale un tono quasi ottimistico di adesione alla vita, nonostante le sofferenze e le rinunce, nella poesia della maturità, Giobbe appare stanco di vivere e si rivolge a Dio per chiedere la morte<sup>65</sup>.

Leggendo il passo di *Noemi* riportato sopra è importante sottolineare il rapporto tra l'uomo, ossia l'umanità tutta ed il suo Dio. Quest'ultimo diventa qui nuovo figlio dell'umanità, ringiovanito. Qui è evidente l'eco rilkeano e probabilmente anche nietzschiano. Nello *Stundenbuch* infatti, Dio e uomo sono in rapporto di reciproco scambio. L'uno vive in funzione dell'altro. Dio e l'uomo sono contemporaneamente creatura e creatore l'uno dell'altro. Questo concetto viene introdotto nella prima parte, *Das Buch vom mönchischen Leben* (Il libro della vita monastica) e ribadito poi in *Das Buch von der Pilgerschaft* (Il libro del pellegrinaggio)<sup>66</sup>. Il *Geist* (lo spirito) che è chiamato da Goll ad essere nuovo Dio del popolo d'Abramo, è grande e di vocazione internazionale, capace di illuminare i cinque continenti, di esser vincitore sui quattro elementi della vita (acqua, aria, fuoco e terra), di conquistare i tre regni, di liberare i due uomini, questo è l'unico spirito del popolo ebraico<sup>67</sup>. Non è difficile riconoscere in questo *Geist* lo spirito espressionista che, come principale compito, aveva quello di cambiare la realtà. Il *Geist* ebraico è per Goll la quinta essenza dell'Espressionismo e diventa il frutto di un *io* collettivo che si fa *noi*<sup>68</sup>.

Fu questo uno degli elementi determinanti ad indurre Kurt Pinthus ad inserire l'inno *Noemi* nella penultima sezione dell'antologia espressionista. Lo spirito della donna e del suo popolo è anche lo spirito rivoluzionario che costruisce e plasma un mondo nuovo. Nelle strofe conclusive diventa sempre più chiaro l'appello di Noemi alla rivolta e, nelle due strofe centrali, al viaggio ed all'abbandono della condizione presente. Da questi versi il lettore impara qualcosa di più sul destino del popolo di Abramo: al periodo buio del ghetto sarebbe seguito il tempo dell'utopia attraverso il quale, con l'introduzione dello spirito come nuovo Dio, sarebbero stati ripresi i medesimi toni dell'età dell'oro, quando Dio ed il suo popolo erano in perfetta armonia.

Noemi, alla maniera di un Orfeo al femminile, come suggerisce Helmut Uhlig, ha come missione quella di risvegliare il suo popolo dai sogni e di portarlo a vivere in una

<sup>65</sup> Goll, Yvan, *Hiob- Giobbe* in id. *Liebesgedichte 1917-1950*, in *Die Lyrik in vier Bänden* a cura di Barbara Glauert- Hesse, vol. II, cit., pp. 322-323. Trad. it. Id., *Erba di sogno*, [tit. orig. *Traumkraut*] a cura di Lia Seci, Torino, Einaudi, 1970, pp. 50-53.

<sup>66</sup> Cfr. Rilke, Rainer Maria, *Das Buch vom mönchischen Leben* (1899) e *Das Buch von der Pilgerschaft* (1901) in *Das Stundenbuch, Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, vol. I Frankfurt am Main, Insel, 1975, pp. 283; 314.

<sup>67</sup> Con parole mie ho parafrasato qui una delle strofe della quinta parte dell'inno. In questo climax di elementi e gioco di numeri si parte dal cinque e diminuendo si arriva fino all'uno, numero di somma importanza che ricorda l'unicità del Dio ebraico, tratto distintivo della religione di questo popolo semitico in contrapposizione agli altri popoli ancora pagani. Evidente è per me il richiamo alla Haggadah, storia recitata in occasione della Pasqua in cui ad ogni numero viene associato un ruolo importante nella religione e nella storia del popolo ebraico. Goll riprende lo stile ed il metodo di questa sovvertendone però il contenuto. Ad ogni numero viene associato un significato di universalità e fratellanza.

<sup>68</sup> Cfr. Mittner, Ladislao, *L'Espressionismo. Fra impressionismo e "Neue Sachlichkeit"*, in Chiarini, Paolo, Antonella Gargano, Roman Vlad (a cura di), *Expressionismus una enciclopedia interdisciplinare*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 52-66.



nuova luce con una luna anch'essa nuova<sup>69</sup>. Il declino di Israele è tuttavia da interpretare anche come metafora del declino dell'umanità tutta ed il Dio trascendente, fosse esso quindi quello ebraico o il cristiano, deve cedere il posto al principio immanente dello spirito che assume la missione salvifica un tempo riservata al Creatore dei cieli e della terra<sup>70</sup>.

Se pensiamo che, durante gli anni della prima guerra mondiale, Yvan Goll si era rifugiato in Svizzera e viveva nella colonia di artisti di nome *Monte verità*, dove circolavano ideali nuovi di uguaglianza e fratellanza, si intuisce che il *Geist*, a cui Goll faceva riferimento, era molto più reale di quanto non si possa pensare leggendo tale lirica. Nell'articolo *Vom Geistigem* del 1917 Goll definiva il *Geist* come «das Vermögen im Alltag, die Wahrheit zu erkennen und die Freiheit zu spüren»<sup>71</sup> all'insegna di un radicale cambiamento del modo di pensare e più avanti sosteneva:

Der Geist ist immer dagegen. Und deshalb ist er der schöpferische Teil des Lebens. Er bewirkt die Dynamik der Welt. Er bekämpft das Alte, das Steinernes, das Morsche, das Mürbe und bereitet den Sturm um das Licht vor. [...] Der Geist ist der ewige Kampf, die alltägliche Geburt, die fortwährende Auferstehung. [...] Der Geist allein ist Flamme, Bewegung, Impuls, Wille.[...]<sup>72</sup>

Lo spirito, a cui qui Goll alludeva, era una volontà ottimistica che aveva lo scopo di organizzare la vita non secondo idee morali già prescritte, ma in modo creativo ed autonomo<sup>73</sup>. Si trattava quindi di una forza rigenerativa, sempre nuova, di opposizione che fuggiva ad ogni definizione e ad ogni ragionamento razionale<sup>74</sup>. Nel suo saggio *Vom Geistigen* (Dello Spirituale), Goll individuava due parti: il *per* ed il *contro*. Coloro che difendevano il *per* erano, a suo vedere, dei parassiti che si ostinavano a ripetere la storia e come mezzo di azione avevano l'odio. Loro compito era uccidere, combattere ed istituire il male. Chi era per il *contro* invece aveva dalla sua parte lo spirito che rappresentava la parte creatrice della vita, il dinamismo del mondo che perseguitava tutto ciò che era vecchio, marcio ed ammuffito e come strumento aveva l'amore. Con

<sup>69</sup> Cfr. Uhlig, Helmut, *Yvan Golls Werk bis 1930*, in Goll, Yvan, *Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama Yvan Goll* a cura di Claire Goll, cit., p. 806.

<sup>70</sup> Cfr. Schäfer, Dietrich, *Die frühe Lyrik Iwan Golls – Darstellung und Deutung seines lyrischen Werkes bis zum Jahre 1935. Mit einer Bibliographie des Gesamtwerks*, Dissertation, Kiel, 1965, p. 77.

<sup>71</sup> Goll, Yvan, *Vom Geistigen* in «Die Aktion», 29, 1917, pp. 678-679; «la capacità di riconoscere la verità e di sentire la libertà nella quotidianità».

<sup>72</sup> Ibid.; «Lo spirito è sempre contro. E per questo è la parte creativa della vita. Influenza la dinamica del mondo. Combatte ciò che è vecchio, pietrificato, marcio, friabile e prepara la tempesta per la luce. [...] Lo spirito è l'eterna battaglia, la nascita quotidiana, la resurrezione continua. [...] Lo spirito solo è fiamma, movimento, impulso, volontà [...]».

<sup>73</sup> Leggendo le righe appena riportate riecheggiano le parole della *Nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche. Alla fine del ventesimo capitolo di questa rivoluzionaria opera, il filosofo tedesco usava pressappoco gli stessi termini quando ancora sperava nella rinascita dello spirito greco tragico presocratico in età moderna. «[...] Ein Sturmwind packt alles Abgelebte, Morsche, Zerbrochne, Verkümmerte, [...]» Ossia una tempesta afferra tutto ciò che è spento, marcio, rotto ed appassito una volta che il nostro mondo è stato toccato dalla magia dionisiaca, Cfr. Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie (1872)*, dritte Abteilung erster Band, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montanari, Berlin, Walter de Gruyter, 1972, p. 128; trad. it. Idem, *La nascita della tragedia*, a cura di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 1972, p. 136.

<sup>74</sup> Qui venne sicuramente influenzato dalle coeve produzioni degli intellettuali che operavano in ambito tedesco. Mi riferisco in questo caso a Klaus Mann con il suo *Geist und Tat* (1911) ed a Vasilij Kandinsky con il suo *Über das Geistige in der Kunst* (1912) che condizionarono tutti i poeti poi definiti espressionisti.

questa visione Goll si poneva in profondo contrasto con la morale cristiana dell'epoca che pretendeva di distinguere tutto entro i due principi classificatori di bene e di male. A differenza della cultura, che si apprendeva a scuola e diventava esclusiva delle classi privilegiate che potevano permettersi la scolarizzazione, lo spirito illuminava ogni essere umano, indipendentemente dalla sua classe sociale, lo spirito apparteneva a tutti, ricchi e poveri, intellettuali ed analfabeti<sup>75</sup>. Con un nuovo spirito si sarebbe potuta creare una nuova società utopica. Goll usava *Geist* per esprimere quel che per lui in realtà era la *geistige Arbeit*, ossia il lavoro spirituale a cui era destinato il poeta. Per lui, in quel periodo, l'idea era più importante dell'azione e riconosceva nei tedeschi un popolo pieno di spirito, cosa che non sembravano essere i francesi (forse è anche per questo motivo, per la sua ritrovata fratellanza spirituale con il popolo tedesco, che le sue poesie fino al 1919 sono quasi esclusivamente in questa lingua)<sup>76</sup>. Risulta evidente che, per il poeta, tale tema implicava un confronto tra i due popoli a cui egli si sentiva intimamente legato: il tedesco ed il francese. Riconoscere nell'animo tedesco la presenza dello spirito non significava tuttavia una scelta di campo dell'autore che invece rimase sempre lontano da ogni tipo di schieramento<sup>77</sup>. Leggendo alcuni suoi scritti, talvolta però è facile confondersi. In un saggio sull'arte del teatro, per esempio, Yvan Goll diceva che i francesi erano *geistlos*, ossia senza spirito, che amavano in modo ingenuo lo sfarzo ed il kitsch per lui orrendi al massimo grado<sup>78</sup>. Quel che sosteneva per il teatro francese valeva anche per lo spirito politico della Francia degli anni venti che descriveva con parole taglienti:

Blindheit, Unkenntnis der europäischen oder mondialen Situation [...] Frankreich ist das Paradies des Kleinbürgertums und das unmodernste Land der Welt<sup>79</sup>.

Yvan Goll e tutti i poeti espressionisti tedeschi furono profondamente influenzati dalla filosofia di Nietzsche<sup>80</sup> che, sulla scia di Wagner, dedicò ampio spazio al tema del *Geist* ed anche al confronto tra tedeschi e francesi. Nella sua opera *La nascita della tragedia* (1872) il filosofo appena citato riconosceva nel popolo tedesco un carattere nobile e puro, estremamente sano che, per sua fortuna, non era stato ancora contaminato dalla cultura moderna come invece era accaduto per il francese. Nel popolo tedesco si celava una forza antichissima che era in attesa del futuro risveglio. Nietzsche allora vedeva un filo rosso che univa la Grecia presocratica con la natura tedesca. A partire da

<sup>75</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Vom Geistigen* in «Die Aktion», 29, 1917, pp. 678-679.

<sup>76</sup> Cfr. Knauf, Michael, *Yvan Goll, ein Intellektueller zwischen zwei Ländern und zwei Avantgarden*, Bern, Peter lang, 1996, pp. 57-60.

<sup>77</sup> Più avanti potremo vedere come, secondo il poeta, la presenza di spirito e di ideali, ma la completa assenza di *Tat*, ossia di azione, di concretezza di legami con la storia abbiano reso i tedeschi dei cacciatori di nuvole, incapaci di agire.

<sup>78</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Pariser Theater*, in «Das Tagebuch», 5, 1924, pp. 149 e sgg. Ed in Goll, Yvan, *Gefangen im Kreise*, Schuhmann, Klaus (a cura di) cit., 1988, p. 374-375.

<sup>79</sup> Ivi, p. 373, «Cecità, ignoranza della situazione europea o mondiale [...] La Francia è il paradiso della piccola borghesia ed il paese meno moderno del mondo». L'amarezza di tali parole era dovuta anche alla delusione che ebbe il poeta nel vedere che in Francia, all'indomani della prima guerra mondiale, non vi fu un ritorno ai grandi ideali della rivoluzione francese.

<sup>80</sup> Questo viene tra l'altro testimoniato da Gottfried Benn in *Nietzsche – nach fünfzig Jahren (1950)* in *Gesammelte Werke in acht Bänden*, a cura di D. Wellershoff, vol. IV, Wiesbaden, 1964, p. 1046. Tutto quel che veniva discusso nei circoli letterari che questi frequentava era già stato detto. Bastava citare le parole del grande Friedrich Nietzsche.

qui, secondo l'autore di questo forte ed originale libro, si sarebbe compiuta la rinascita del mito tedesco, intendendo per mito «das zusammengezogene Weltbild», ossia l'immagine concentrata del mondo<sup>81</sup>.

Attraverso queste letture Goll elaborò la sua nozione di *Geist* sopra esposta, elemento non contrario, ma complementare alla vita. Con la creazione di una nuova società, in cui doveva trionfare lo spirituale, il poeta si era proposto, durante il periodo espressionista, di risvegliare gli uomini dal loro torpore. Egli si poneva al vertice di questa attività creativa che non sarebbe stata all'insegna della prosecuzione del passato, bensì della rottura con esso e con il suo patrimonio mitico. Ecco quindi che gli dei greci, impiccati ai lampioni della *Friedrichstrasse* di Berlino ed il Dio ebraico della scrittura e dei lamenti appena seppellito, sarebbero stati sostituiti da qualcosa di nuovo, dallo spirito non più di un solo popolo, ma universale e cosmopolita. Questo era il sogno del poeta di Saint-Dié des Vosges, eterno straniero, ma che in questo momento si riconosceva più vicino al popolo tedesco<sup>82</sup>.

A questa nuova società erano necessari anche dei miti che, dopo la demitizzazione di quelli antichi, sarebbero stati originali e moderni. Di seguito si cercherà di analizzare i tratti fondamentali di questa sua nuova patria che risiedeva ancora solo nel suo immaginario poetico ed era destinata purtroppo a non trovare mai un equivalente geografico. Nei suoi versi sono rintracciabili la descrizione della creazione, la distruzione e la rinascita utopica dell'unico spazio geografico che poteva essere sua terra di appartenenza, ossia l'Europa e la costruzione di opere ciclopiche che di umano avevano poco e che si ergevano a simboli della fratellanza universale. Questa si sarebbe presto realizzata attraverso lo sforzo umano come nel caso della costruzione del canale di Panama. L'abitante di questo nuovo mondo, che si presentava come universo cittadino, era Orfeo, l'artista per eccellenza, colui che metteva il suo talento a servizio dell'amore per Euridice, ora non più donna singola, ma umanità tutta. L'arte diventava l'unico mezzo per poter salvare la sua lei, a patto che quest'ultima sapesse ascoltare le parole del suo salvatore Orfeo. Attraverso le liriche, dedicate ai temi sopra brevemente esposti, sarà dunque possibile vedere quale mondo sognasse Goll per l'avvenire e quale significato avesse per lui la modernità con i suoi nuovi miti.

### 1.2.2. Visione di un mondo: *Schöpfung* e *Wassersturz*

Nelle tre liriche che sono di seguito analizzate, inserite insieme nella quarta sezione di *Menschheitsdämmerung*, intitolata *Sinfonia*, emerge chiaramente il carattere messianico dell'Espressionismo di Goll che celebra la creazione del mondo ed è in perfetta armonia con quanto dichiarato nella prefazione da Kurt Pinthus<sup>83</sup>. Dopo

<sup>81</sup> Cfr. Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie* (1872) a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montanari, cit., p. 141. trad. it.op. cit., p. 151.

<sup>82</sup> Credo sia opportuno ricordare fin da subito che il poeta non mantenne questa posizione a lungo. I traumatici eventi legati alla prima guerra mondiale ed il repentino esaurirsi dell'avanguardia espressionista contribuirono ad allontanare il poeta dall'ambiente intellettuale tedesco. Fu così che dalla Svizzera passò all'atmosfera frizzante di Parigi.

<sup>83</sup> Così scriveva Pinthus nella sua antologia per definire i suoi autori: «Diese Dichter fühlten zeitig, wie der Mensch in die Dämmerung versank [...], sank in die Nacht des Untergangs[...], um wieder aufzutauchen in die sich klärende Dämmerung neuen Tags.» trad. it. «Questi poeti sentirono per tempo come l'uomo sprofondava nel crepuscolo, [...] si inabissava nella notte della caduta [...], per riapparire di nuovo all'alba del nuovo giorno che si fa chiara». Ecco quindi spiegato il significato pieno della parola *Dämmerung* che qui

l'inno *Noemi* in cui viene raffigurata la figlia del popolo del ghetto e del Talmud che si ribella al suo Dio e decide di servire solo il *Geist*, che è in lei come nella sua gente, qui l'autore concentra la sua attenzione quasi esclusivamente su temi quali: la fratellanza e l'amore universale che devono sovrastare, con lo spirito, i cinque continenti ed i quattro elementi vitali. Già la prima delle tre poesie, con il titolo significativo di *Schöpfung* (creazione), ha le dimensioni del mito cosmogonico. Joachim Müller vede in questi versi la descrizione di un mito della creazione su tre diversi piani: l'uomo nasce in un paesaggio fantastico ed eroico pieno di elementi esotici, nel mezzo dell'abbraccio del mondo con la tempesta di musica d'organo, del cielo con la terra, del dolore con l'amore<sup>84</sup>.

Con questo titolo Yvan Goll scrisse due poesie in rapida successione, tanto da essere pubblicate insieme già nel 1916 nel numero 6 della rivista «Die Aktion»<sup>85</sup>. La seconda poesia, più lunga rispetto alla prima, ha una struttura tripartita ed è lo stesso componimento pubblicato poi nell'antologia espressionista di Kurt Pinthus del 1920<sup>86</sup>. La prima parte è una riscrittura della precedente lirica, mentre nelle due stanze successive il materiale poetico è totalmente nuovo. In questo caso siamo di fronte ad una poesia che da semplice e breve si fa più complessa e più ampia. Nella primo componimento del 1916<sup>87</sup> si ha un susseguirsi di immagini che, al contrario di quanto preannunciato nel titolo, sembrano suggerire al lettore una scena apocalittica di morte universale. La lirica si apre con un grido di madre che si leva nella notte al frantumarsi del cielo come fosse un guscio e si chiude con un terremoto ed una goccia che si scioglie dal ghiacciaio della montagna, elementi che significano morte per la valle. Questa lirica, modificata in alcuni punti chiave, andò a formare la prima stanza del secondo componimento ed il tono del poeta si fece, per così dire, narrativo<sup>88</sup>. La poesia assume il carattere di mito della creazione grazie all'uso del tempo passato, in contrapposizione al presente della precedente lirica ed al moltiplicarsi degli eventi che costituiscono l'oggetto della poesia. Scompaiono le figure più violente della prima versione sopra citate e non è più la morte della valle a chiudere il componimento poetico. Goll procede verso un progressivo addolcimento dei termini e delle immagini. La goccia, dopo il terremoto che scuote la montagna, si scioglie dai ghiacciai e precipita nella valle, diventando lacrima e non simboleggia più la morte imminente, bensì il primo sorriso del Signore. L'uomo emerge dalle rive scure e, quando più gli piace, comanda al sole che ruota attorno alla terra di fermarsi<sup>89</sup>. In questi versi si an-

allo stesso tempo significa crepuscolo ed alba. Pinthus, Kurt (a cura di) *Menschheitsdämmerung, ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien und Bibliographien* (1920), cit., p. 25.

<sup>84</sup> Cfr. Müller, Joachim, *Yvan Goll im deutschen Expressionismus*, cit., p. 8.

<sup>85</sup> In questo caso alludiamo alla poesia che si può leggere nell'edizione seguente, la più completa per ora dedicata alla lirica di Yvan Goll, Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 286.

<sup>86</sup> Il secondo testo a cui facciamo riferimento è qui riportato cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 115, per le spiegazioni sulle riscritture della poesia qui brevemente descritte consultare cfr. *Textkritische Erläuterungen* in Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp. 382; 390.

<sup>87</sup> Cfr. ivi, p. 286.

<sup>88</sup> Cfr. ivi, p. 115.

<sup>89</sup> Credo qui sia da riconoscere un riferimento a Giosuè, designato da Mosè come colui che avrebbe dovuto portare a compimento la sua missione, cioè quella di condurre il popolo d'Israele nella terra assegnatagli da Dio. Nel capitolo dieci del libro di Giosuè dell'Antico Testamento si assiste a come il Divino esaudi il sogno

nuncia un uomo nuovo, un uomo che non è più servo, ma padrone della sua stessa vita, che sta tra cielo, terra e tra le colonne del canto che si levano da quest'ultima. E così si chiude:

Aus dem steinernen Leid  
Tief im rauschenden Schoß der Liebe,  
war der Herrliche auferstanden!<sup>90</sup>

Come si intuisce anche da questi versi, le parole non sono precise e lasciano un ampio margine alla fantasia del lettore. Le immagini, dice Helmut Uhlig nel suo breve saggio sulla poesia giovanile di Goll, si fanno fantasmagorie. Viene evocato un mito dell'approssimativo, dell'impreciso e dell'indeterminato come nel caso di Giosuè, che qui viene velocemente introdotto con un valore peraltro nuovo ed inconsueto. Il poeta canta liberamente nella forma di inno alla terra. Alberi, colline e ghiacciai, che riempivano l'immaginario collettivo già all'epoca della creazione del mondo, diventano poi oggetti vivi, che sentono ed agiscono, diventano sorriso divino ed abbraccio del mondo. Si ha quindi un moltiplicarsi di immagini che dal concreto vanno verso l'astratto, ma non rischiano di cadere nell'assurdo, perché sono parte del sistema poetico di Goll che è costituito da elementi precisi che ricorrono nelle sue poesie, come l'acqua che ritorna spesso sotto forma di oceano, fiume, canale ed ora ghiacciaio<sup>91</sup>. In queste tre brevi stanze viene narrato il mito di una *neue Schöpfung*, nuova creazione, o meglio di una *Auferstehung*, resurrezione, dopo che la civiltà moderna del recente passato era finita per autodistruggersi con la grande guerra. Dal dolore estremo può nascere nuovo amore e nuova vita. In questa sua personale evoluzione all'interno dell'avanguardia tedesca, il poeta rivela che solamente in prospettiva della creazione di una società nuova si possono sopportare i dolori della guerra<sup>92</sup>.

Yvan Goll passa ad un Espressionismo nuovo che sublima l'energia della rivolta in una visione umanitaria come potremo vedere nelle poesie dedicate per esempio al canale di Panama<sup>93</sup>. Già nel leggere le due liriche dal titolo *Schöpfung* è possibile notare, come abbiamo spiegato sopra, questo passaggio.

di un uomo: fermare il sole. Mai più successe cosa simile. Così veniva sancita l'alleanza suprema di Dio con il popolo, suo figlio. Per quanto riguarda la presente lirica sembra piuttosto essere una variante del mito di Prometeo. L'esser in grado di fermare il sole infatti non è più segno di amore di Dio nei confronti dell'uomo a Lui devoto, ma diventa invece segno dell'indipendenza acquisita dall'esser umano nei confronti del suo Creatore. Come si è già visto in *Noemi*, il Dio del Talmud e del ghetto era destinato a venir sostituito con lo spirito del popolo stesso. La storia biblica viene introdotta e riproposta dal poeta novecentesco con profonde modifiche che vanno a smentire l'essenza originaria della fonte. Uomo quindi diventa capace di regolare gli elementi naturali, non è più figlio di Dio, ma padre.

<sup>90</sup> Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 116; «Dal dolore di pietra,/ nelle profondità del grembo scrosciante dell'amore,/ era risorto il Magnifico!//».

<sup>91</sup> Cfr. Uhlig, Helmut, *Yvan Golls Werk bis 1930*, in Goll, Yvan, *Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama Yvan Goll* a cura di Claire Goll, cit., pp. 811-812.

<sup>92</sup> Cfr. Wermester, Catherine, *Les Métamorphoses d'Orphée*, in «Europe», 899, 2004, p. 181. È qui evidente che Yvan Goll aveva ben presente la concezione ciclica del tempo e l'idea che la natura fosse una creatura viva. Al crollo doveva comunque seguire una rinascita. Solo con questa convinzione si potevano sopportare le guerre, le distruzioni e la barbarie di quegli anni.

<sup>93</sup> Cfr. Colombat, Rémy, *L'expressionisme contrarié*, in Grunewald, Michel, Valentin, Jean-Marie (a cura di), *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écrivain*, cit., p. 105.

Credo sia interessante confrontare quest'ultimo componimento lirico con un'altra poesia di Yvan Goll che riporta il nome di *Genesis*<sup>94</sup>. I due titoli, che rimandano l'uno alla radice germanica, l'altro a quella biblica, rinviano al momento della creazione, ma il loro tono ed il loro contenuto sono opposti. *Genesis* si sviluppa in un immaginario dialogo a tre: l'arcangelo (*der Erzengel*), il coro di angeli (*die Engel*) ed il portavoce (*der Sprecher*) si alternano nella narrazione di un passato mitico. L'arcangelo narra, il coro di angeli conferma e chiarisce quanto raccontato ed il portavoce fa da mediatore con i suoi brevi interventi chiarendo quali siano stati i risultati sulla terra di tali movimenti creativi. Se il titolo vuole richiamare il momento biblico della creazione, segue una smentita già al primo verso. La parola che apre il primo libro del pentateuco è בְּרֵאשִׁית ossia *berescith*, in principio, quella invece scelta da Yvan Goll per la sua *Genesis* è «nach siebenhunderttausend Jahrmiliarden» ossia dopo settecentomila miliardi di anni<sup>95</sup>. La creazione si pone nell'immaginario di Goll dopo un qualcosa di cui non viene detto niente che però fa già capire che questa creazione, per l'esser umano fondamentale perché al principio della sua esistenza, non si colloca affatto in un inizio assoluto.

Togliendo alla creazione il suo primato il poeta dette un grande contributo alla distruzione dell'immagine mitica del divino. Rimasto per settecentomila miliardi di anni ad occhi chiusi, diceva Goll nei suoi versi, Dio alzò la sua stanca palpebra. Il Suo primo sguardo fu la prima stella, germoglio dei mondi e successivamente entrarono nuove costellazioni nell'ordine celeste. Dio creava guardando e per questo motivo la Sua parola non viene mai riportata, a differenza di quanto si legge nelle prime righe della Genesi biblica. Nel testo sacro si legge che fu solo in seguito al Suo nominare la luce giorno e le tenebre notte che si determinò il susseguirsi dei giorni. La lirica novecentesca è una descrizione del processo della creazione divina che segue i movimenti del Dio senza però proferire parola. In una poesia tutta coniugata al passato il poeta scrisse che Dio, novello artigiano, creò il sole, i pianeti, lune intere e spezzate, gli anelli di Saturno, le labbra di Cassiopea, i capelli di Berenice e così via. Fu poi spaventato nel vedere l'eterno volto del pianeta Terra che era terribilmente solo tra gli altri mondi. Per colmare il suo vuoto, per cercare un rimedio alla sua solitudine creò i quattro venti, il giorno e la notte. Era arrabbiato poiché la Terra gli aveva mostrato la sua nuda solitudine e così rovesciò vulcani e spostò montagne. Poi Dio pianse talmente tanto che si formarono ruscelli, torrenti, fiumi ed oceani. Interessante è la parte finale di tale processo creativo quando Dio, per liberarsi da se stesso, creò delle creature per ognuna delle Sue molte *Wesenheiten* (sostanze) che andarono poi a popolare il mondo. Così nacque la paura, il dubbio, il pentimento, la gelosia e la giustizia. Nacque l'amore materno e l'omicidio. Così si stabilì la legge della natura, secondo cui il più forte mangia il più debole fino a giungere all'allodola che si nutre anche dei vermi che, a loro volta, sono fatti per mangiare gli esseri umani. La morte poi fu promossa a dominatore uni-

<sup>94</sup> Tale poesia si trova nel volume curato ed edito da Claire Goll (Cfr. Goll, Yvan, *Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama Yvan Goll* a cura di Claire Goll, cit., pp. 11-14), ma non è stato incluso nella raccolta curata da Barbara Glauert-Hesse. Nel volume curato dalla moglie del poeta lorenese non è purtroppo riportata la data di composizione che ci sarebbe stata di grande aiuto interpretativo. È da presumere che faccia comunque parte delle poesie giovanili, data la collocazione all'interno dell'opera tra composizioni che sono databili con sicurezza tra il 1906 ed il 1914.

<sup>95</sup> Credo sia interessante osservare che viene mantenuto il numero sette. Al settimo giorno Dio si riposò, nel testo di Goll dopo settecentomila miliardi di anni Dio cominciò l'opera della creazione. Già dall'esordio possiamo vedere il tono di polemica e opposizione rispetto al modello biblico scelto dal poeta.

versale della terra rievocando il finale della prima versione di *Schöpfung* menzionata nelle pagine precedenti.

DER SPRECHER

Denn über sie alle  
Setzte Gott als Herrscher den Tod<sup>96</sup>

In questa poesia, come in altre che vedremo di seguito (mi riferisco precisamente al ciclo lirico dedicato alla costruzione del canale di Panama), si intuisce il percorso di Goll nella fase espressionista. Anche quando si tratta di scrivere una cosmogonia poetica, questi descrive un cammino che dalla solitudine porta alla comunità<sup>97</sup>. Esso si riflette anche dal punto di vista contenutistico dal momento che da liriche frammentarie si procede verso una sintesi, dall'astrazione verso una ricchezza e varietà di immagini sempre maggiore<sup>98</sup>.

Con la struttura di questa lirica il poeta mirava ad una sorta di «demitizzazione del divino», scopo che si era già posto in *Noemi* sostituendo il Dio della scrittura e dei lamenti con lo spirito del popolo<sup>99</sup> e in *Karussell am Freidrichsbahnhof* dicendo di voler impiccare gli dei della Grecia lungo la *Friedrichstrasse* di Berlino<sup>100</sup>. Così richiama inevitabilmente altre opere letterarie del recente passato che avevano per tema principale la creazione, ma operavano una riscrittura con sensibili variazioni. Mi riferisco agli *Schöpfungslieder* (1844) di Heinrich Heine<sup>101</sup> ed al primo racconto delle *Geschichten von lieben Gott* (1904)<sup>102</sup> di Rainer Maria Rilke<sup>103</sup>.

Nel primo caso l'autore si faceva artefice di un'operazione di demitizzazione. Lo *Schöpfer* divino diventava umano, appariva sudato e stanco per l'atto della creazione e rivelava che era una menzogna che egli avesse fatto il mondo dal nulla, come invece la religione tramandava. In conclusione confessava di aver creato il mondo perché, così facendo, aveva posto fine alla sua malattia ed era tornato sano.

La fatica divina nel creare il mondo è un elemento presente anche nel *Das Märchen von den Händen Gottes* (Fiaba delle mani di Dio) di Rainer Maria Rilke, la prima delle *Storie del buon Dio* che erano state scritte in pochi giorni nel novembre del 1899. In questo originale racconto giovanile l'autore praghese descriveva come Dio avesse creato il mondo. Tale opera rappresenta un primo tentativo di affrontare la tematica del

<sup>96</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama Yvan Goll* a cura di Claire Goll, cit., p. 14; «IL PORTAVOCE: Poiché su tutti loro/ Dio mise come sovrana la morte!/>».

<sup>97</sup> In questo caso tale percorso è esemplificato da Dio che per rimediare alla solitudine crea il mondo.

<sup>98</sup> Cfr. Uhlig, Helmut, *Yvan Golls Werk bis 1930*, in Goll, Yvan, *Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama Yvan Goll* a cura di Claire Goll, cit., pp. 811-812.

<sup>99</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Noemi*, in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp. 127-131.

<sup>100</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Karussell am Friedrichsbahnhof*, *Films*, ivi, p. 11 e §1.1. della presente tesi p. 15; 20-23.

<sup>101</sup> Cfr. Heine, Heinrich, *Schöpfungslieder (1844)*, *Werke und Briefe in zehn Bänden*, a cura di Hans Kaufmann, vol. I, Berlin e Weimar, Aufbau, 1972, pp. 266-269.

<sup>102</sup> Cfr. Rilke, Rainer Maria, *Das Märchen von den Händen Gottes, Geschichte vom lieben Gott (1904)*, *Sämtliche Werke*, vol. VII, cit., p. 295; trad. it. Idem, *Le storie del buon Dio, La fiaba delle mani di Dio* a cura di Sabrina Mori Carmignani, Firenze, Passigli Editore, 2007, p. 29.

<sup>103</sup> Da una pagina del diario parigino di Yvan Goll ci è data anche prova che lui conoscesse bene i due poeti di madre lingua tedesca sopracitati. Li sentiva a sé vicini proprio perché come lui erano di cultura germanica ed avevano vissuto a Parigi. Di tale esperienza ne avevano dato testimonianza nella loro opera. Cfr. Goll, Yvan, *Pariser Tagebuch Januar 1920*, in idem, *Gefangen im Kreise*, a cura di Schumann, Klaus, cit., pp. 319-320.

divino ed il suo rapporto con l'uomo che poi troverà ampio sviluppo nella produzione successiva di Rilke. Non è qui il caso di addentrarci in un'analisi di questo testo, ma è comunque interessante notare alcuni punti di contatto con la lirica di Yvan Goll qui proposta. L'autore delle famose *Elegie Duinesi* dipingeva un Dio, per così dire, umanizzato che si affaticava per il troppo lavoro. Il Dio rilkiano comunque vigilava sempre sul proprio creato ed anzi delegava le Sue mani da sole a plasmare l'uomo. Il Dio di Yvan Goll invece faceva un'operazione diversa: delegava la morte a fare le Sue veci sulla Terra. Rilke, come poi fece Goll, scelse la forma dialogica per il suo racconto, anche se in una cornice prosaica e non poetica come nel caso dell'autore di *Genesis*. Il linguaggio è piano e semplice in entrambi i casi e ricorda da una parte lo stile della leggenda, dall'altro, essendo in versi, quello del canto popolare. Rilke non specificava il motivo che spinse Dio alla creazione degli esseri viventi, a differenza di quanto fece Yvan Goll.

Parallelamente a quanto descritto da Heine, anche per l'autore novecentesco la *Genesis* non era opera divina compiuta per generosità, ma era legata a fini egoistici. Se per Heine la creazione aveva risolto la malattia divina, l'arcangelo di *Genesis* sosteneva che Dio avesse generato le creature per liberarsi delle sue stesse *Wesenheiten*, (sostanze) e così vi furono fame, mitezza ed ira sulla terra<sup>104</sup>. Al componimento di Goll manca tuttavia l'ironia che caratterizza l'opera di Heine presa qui a confronto. La lirica del primo si conclude, non certo in modo ironico o leggero, ma con la desolante immagine della morte sovrana che governa il mondo. Alla creazione, di solito premessa di nascita e di vita, si oppone un'immagine finale di morte.

Ancora una lirica del novecento presenta alcuni tratti in comune con la poesia di Goll qui presa in esame. Si tratta di *Psalm* di Paul Celan<sup>105</sup> che compose questi versi, poi inclusi nella raccolta *Die Niemandrose*, molto più tardi di quando Yvan Goll scrisse a proposito della creazione<sup>106</sup>. Tuttavia, proprio in virtù della vicinanza poetica tra i due, merita fare un breve confronto. Ci si limita solo a riconoscere un elemento che accomuna queste due poesie che per argomento hanno l'atto creativo: in entrambi i casi siamo di fronte ad un'atmosfera cupa e funerea. Troviamo sempre un evidente richiamo alla *Genesis*, ma sia Goll sia Celan ne prendono le distanze ed apportano significative varianti. Si potrebbe quasi vedere nella poesia di Goll il passaggio simbolico dalla poesia ricca di spirito ed ironia di Heinrich Heine a quella invece infinitamente triste e problematica di Paul Celan, ossia dall'ottocento, secolo ancora ricco di speranze e di ideali, al novecento, annichilito dal succedersi in pochi anni di due guerre mondiali.

Tornando all'esame delle poesie di Goll, pubblicate nell'antologia di Kurt Pinthus, troviamo *Wassersturz*<sup>107</sup>. Il suo tema principale è il legame tra l'uomo e la natura attraverso metafore che affiancano l'essere umano all'acqua, in quanto sono entrambi elementi in eterno movimento creati da Dio. Risulta evidente, come dice Rémy Colombat

<sup>104</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama Yvan Goll* a cura di Claire Goll, cit., p. 13.

<sup>105</sup> Cfr. Celan, Paul, *Niemandrose (1963), Gesammelte Werke, Gedichte*, vol. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, p. 225, trad. it., Idem, *Poesie* a cura di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, I meridiani, 1998, pp. 378-379.

<sup>106</sup> Se Goll scrisse i testi sulla creazione negli anni della prima guerra mondiale, Celan compose *Psalm* tra il 1959 e il 1963.

<sup>107</sup> Pubblicata per la prima volta nell'antologia *Menschheitsdämmerung* di Kurt Pinthus del 1920 e riprodotta in Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930, Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 302. È inoltre presente senza alcun cambiamento nella medesima raccolta (Cfr. ivi, p. 87) all'interno di *Dithyramben* del 1918.



nel suo studio dedicato all'Espressionismo di Yvan Goll, che qui come in *Wald* ed in *Schöpfung* (la seconda versione, quella pubblicata in *Menschheitsdämmerung*) il tema centrale sia il «panpsichismo», elemento classico dell'Espressionismo, ossia la mescolanza di spiritualismo e panteismo da cui si genera il sentimento di comunione universale tra gli esseri viventi e la natura<sup>108</sup>. I temi centrali di *Schöpfung*, cioè la fratellanza e la concordia universale, esemplificate con immagini di alberi ricolmi di *Weltumarmung* (abbraccio mondiale) e di *Orgelsturm* (tempesta d'organo) caratterizzeranno il nuovo mondo di cui proprio l'uomo è il creatore. L'acqua, elemento vitale per animali e piante, liquido capace di far sciogliere e quindi fondere insieme altre sostanze e di rendere infine omogeneo ciò che di natura non lo è, diventa immagine perfetta per esprimere l'abbraccio del mondo profetizzato per il futuro. L'essere umano, che nella lirica dedicata alla creazione compare su una riva tenebrosa rivelando così la sua origine marina<sup>109</sup>, in *Wassersturz* diventa addirittura fratello dell'acqua, poiché entrambi sono spirito, ossia istinto di tutti gli istinti, sempre in eterno movimento. Secondo il poeta non esiste più nessuna rupe e nessun Dio: qui è da riconoscere un'allusione a Prometeo ed alla rupe a cui fu incatenato dagli dei per punizione. L'uomo è adesso libero come lo è l'acqua del mare e dei fiumi. Anche l'uomo diventerà liquido, infinito amante della terra, immortale scorrerà sugli uomini e così non sarà più solo, ma in un eterno connubio con la natura e l'umanità tutta<sup>110</sup>. Nella terza ed ultima strofa si legge «zurück zur Menschheit will ich ergießen»<sup>111</sup>, il poeta vuole donarsi all'umanità con tutto il suo amore, sapendo che inesauribili sono i ghiacciai della Terra così come le sorgenti del cuore. In questa poesia è possibile riconoscere anche un'allusione al mito orfico, fondamentale motivo della poetica di Goll che verrà analizzato più avanti. In *Wassersturz* l'io poetico, che si paragona all'acqua di una cascata, vuole scendere nelle valli scure dei vinti e degli asserviti, nei deserti grigi degli arrivisti e di coloro che non generano discendenza, nelle infinite pianure dei poveri e dei balordi, nei porti fumosi degli sfruttati e degli oppressi. Dalla cima, dove egli si trova, il poeta misura la profondità delle tristi vallate terrene. L'uomo, fattosi Dio, scende sulla terra per donarsi, perché solo donando se stessi ci si può davvero arricchire e perché, solo così, ci si può liberare dalla solitudine.

In *Wassersturz* emergono almeno due elementi che rendono l'uomo fratello dell'acqua: non solo l'essere in eterno movimento, ma anche la solitudine. In un'altra poesia, *Die Frager vor dem Ozean*, scritta negli stessi anni, attorno al 1917, Yvan Goll interrogando l'oceano scriveva:

O Menschenseele, Wasserseele  
Die wild das All umbuhlt, umarmt, umstellt, -  
Und doch die Einsamste der Welt!<sup>112</sup>

<sup>108</sup> Cfr. Colombat, Rémy, *L'expressionisme contrarié*, in Grunewald, Michel e Valentin, Jean-Marie (a cura di), *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écrivain*, cit., p. 108.

<sup>109</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp. 115-117.

<sup>110</sup> Utili alla comprensione sono i generi tedeschi rispettivamente maschili per *der Wasserfall* (la cascata) e *der Dichter* (il poeta) e femminili per *die Erde* (la terra) e *die Menschheit* (l'umanità) che rendono perfetto il parallelismo tra le due coppie di amanti.

<sup>111</sup> Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 87; «indietro nell'umanità, io voglio riversarmi».

<sup>112</sup> Ivi, p. 153; «O anima dell'uomo, anima dell'acqua/ che a tutto aspira, abbraccia, circonda.../ e tuttavia è la più sola al mondo!!/».

In questi versi si sente risuonare *Gesang der Geister über den Wassern* (Canto degli spiriti sulle acque) di Goethe. Quest'ultimo, proprio come faceva Goll, vedeva l'anima dell'uomo simile all'acqua, poiché come questa, quella ripeteva per l'eternità il movimento dall'alto verso il basso e viceversa (qui pensa all'anima eterna dell'uomo da una parte ed alle cascate, alla pioggia, alle onde e all'evaporazione dall'altra). Nel verso *O Menschenseele, Wasserseele* Yvan Goll sembrava quasi riunire i due versi goethiani: «Des Menschen Seele// gleicht dem Wasser»<sup>113</sup>.

L'acqua è un elemento costante nella poesia di Goll che lo accompagnò dalla giovinezza, attraverso la maturità, fino alla fine, cioè quando tornò al verso in lingua tedesca nella raccolta *Traumkraut*. Nella poesia tarda *Stunden*<sup>114</sup> essa diventava metafora del tempo per il suo eterno fluire. Se nelle prime composizioni espressioniste l'acqua veniva associata alla vita, alla fratellanza ed alla bontà che unisce gli uomini, nella lirica della maturità diventò invece immagine del tempo che fluisce inesorabilmente e che porta alla morte. Le ore diventavano portatrici d'acqua, *alias* di tempo e quindi portatrici d'ombra. La simbologia legata a questo elemento, radicata profondamente nell'opera di Yvan Goll, è dinamica e segue uno sviluppo parallelo alla sua linea poetica<sup>115</sup>. È interessante anticipare qui, proprio alla luce del tema centrale del presente studio, ossia l'Europa quale spazio geografico mitico ormai in rovina, che la transitorietà della vita venne espressa sia con il fluire dell'acqua, sia attraverso l'immagine della polvere che si disperde nell'aria (*Staubbaum* in *Traumkraut*)<sup>116</sup>. La *Wassersymbolik*, simbologia acquatica, diventa complementare alla *Erdsymbolik*, simbologia terrestre, nello spiegare la caducità dell'esistenza umana che è tema centrale nella sua lirica. Si può così capire come anche le poesie dedicate al *Panama-Kanal* possano essere avvicinate ad altre che fanno più strettamente parte della *Erdsymbolik* come quelle analizzate più avanti (*Requiem für die Gefallenen von Europa, der Torso*): in entrambi i casi si tratta di liriche che, alternando utopia a disperazione, cantano il mondo sognato quale culla di fratellanza e solidarietà<sup>117</sup>.

### 1.2.3. Le acque del *Panama-Kanal*

La costruzione del canale di Panama venne decisa già negli ultimi anni del XIX secolo (nel 1881 venne approvato il progetto di Ferdinand de Lessep), ma a causa delle difficili condizioni climatiche e dei fallimenti delle imprese di costruzione che man mano avevano preso in consegna il lavoro, l'attuazione del grande progetto edile procedeva con lentezza e con lunghe pause. Agli inizi del '900, quando gli Stati Uniti assunsero il controllo dei lavori, vennero razionalizzate le risorse umane e materiali.

<sup>113</sup> Per un confronto puntuale consultare il *Gesang der Geister über den Wassern* (1789). Cfr. Goethe, Johann, Wolfgang, *Gedichte 1756-1799* a cura di Karl Eibl, in *Sämtliche Werke, Briefe Tagebücher und Gespräche in vierzig Bände*, vol II, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1987, p. 318-19. Trad. it. Idem, *Inni*, trad. di Baioni Giuliano, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1972, pp. 92-95.

<sup>114</sup> Goll, Yvan, *Liebesgedichte, 1917-1950*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. II, cit., p. 317, trad. it. op. cit., pp. 34-35.

<sup>115</sup> Cfr. Heselhaus, Clemens, *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll: die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*, Düsseldorf, Bagel, 1961, pp. 423-424.

<sup>116</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Liebesgedichte, 1917-1950*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. II, cit., p. 344, trad. op. cit., pp. 120-121.

<sup>117</sup> Cfr. Heselhaus, Clemens, *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll: die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*, cit., pp. 423-424.

Così si ebbe una riduzione drastica del numero di vittime sul lavoro che purtroppo però aveva già raggiunto la cifra di 6000 morti.

A partire dal 1912 Yvan Goll si interessò alla costruzione del canale in America centrale e pensò alla composizione di una poesia dedicata a questa opera ciclopica già prima dell'ultimazione dei lavori terminati solo nel 1914<sup>118</sup>. Anche se l'inaugurazione ebbe luogo nell'agosto di quello stesso anno, a causa dello scoppio della prima guerra mondiale, i festeggiamenti vennero rimandati al 1920. Nell'interesse dell'autore per la costruzione di questa grande infrastruttura si denota un cambiamento importante nella sua poetica: se infatti fino ad allora aveva dedicato le sue liriche ad elementi della natura locale, ossia alla Lorena<sup>119</sup>, adesso invece preferiva scrivere del grande mondo, attraversando simbolicamente l'oceano Atlantico e facendo diventare il canale di Panama simbolo di fratellanza e di pace tra i popoli. Così lasciò il racconto su argomenti passati per occuparsi di tematiche presenti ed addirittura future. Per quanto riguarda la forma preferì la poesia epica alla strofa popolare dei *Lothringische Volkslieder*. L'interesse verso il canale di Panama non si esaurì semplicemente nella composizione di una poesia a questo dedicata, ma si trattò di un motivo poetico che interessò l'autore per circa dieci anni. Compose più versioni, persino una in francese e così non solo il canale, ma la sua stessa costruzione assunsero un significato simbolico, quello della futura fratellanza tra gli uomini, cioè di una speranza messianica.

Attraverso una lettura di tutte le versioni delle poesie dedicate al tema, si può seguire il percorso poetico dell'autore che non mancava mai di confrontarsi con gli eventi del suo tempo. Fu Joachim Müller, nel 1962, a pubblicare, a commentare ed a paragonare per la prima volta le quattro versioni della poesia *Panama-Kanal* nella sua opera dedicata al ruolo di Goll nell'Espressionismo tedesco<sup>120</sup>. Egon Menz<sup>121</sup>, in un suo saggio contenuto in una raccolta di scritti critici dedicati alle poesie presenti in *Menschheitsdämmerung*, nove anni dopo affiancò le liriche scritte in tedesco dedicate al canale di Panama alla versione francese fornendo inoltre interessanti chiavi di lettura. È bene chiarire sin da subito che la poesia francese *Le canal de Panama*<sup>122</sup>, poi compresa nella raccolta *Le nouvel Orphée* del 1923, non si limita ad essere una semplice traduzione delle precedenti liriche tedesche, ma è una vera e propria riscrittura.

Per affrontare la tematica del canale di Panama nella poesia di Yvan Goll è necessario fare una premessa. Il motivo del canale nella sua poesia era già presente, indipendentemente dalle liriche dedicate all'infrastruttura dell'America centrale. All'ac-

<sup>118</sup> Come vedremo di seguito attraverso l'analisi delle poesie di Goll dedicate al canale di Panama, il poeta si interessò alla vicenda storica della costruzione del canale ed è per questo che nei suoi poemi sono presenti anche particolari realistici, tuttavia la visione utopica generale che qui caratterizza l'opera in versi l'allontana dai più drammatici eventi di cronaca di quegli anni. Cfr. Menz, Egon, *Iwan Goll - Der Panama-Kanal*, in Denkler, Horst, *Gedichte der Menschheitsdämmerung. Interpretationen expressionistischer Lyrik*, Munich, 1971, pp. 231-233.

<sup>119</sup> Mi riferisco qui ai *Lothringischen Volkslieder* del 1912 in cui si può sì riconoscere un certo attaccamento alla sua terra d'origine, sebbene non manchino elementi negativi che rivelano il disagio e l'amarrezza del poeta che non si sentiva né tedesco, né francese. Cfr. Schuhmann, Klaus, *Nachwort*, in Goll, Yvan, *Gefangen im Kreise*, a cura di Schumann, Klaus, cit., pp. 431-432.

<sup>120</sup> Cfr. Müller, Joachim, *Yvan Goll im deutschen Expressionismus*, cit., pp.10-13; 52-65.

<sup>121</sup> Cfr. Menz, Egon, *Iwan Goll - Der Panama-Kanal*, in Denkler, Horst, *Gedichte der Menschheitsdämmerung. Interpretationen expressionistischer Lyrik*, cit., pp. 219-251.

<sup>122</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp. 240-242.

qua libera e pura della cascata<sup>123</sup> viene affiancata prima quella del grande fiume e poi quella del canale artificiale che porta con sé elementi meno positivi. Il canale compare per la prima volta in una poesia del 1913<sup>124</sup>. Qui il poeta si identifica con il percorso artificiale, con la sua acqua che si muove sì, ma lentamente, ristagnando nei bacini ed emanando un cattivo odore. Non è una lirica difficile, predomina la paratassi ed ogni frase coincide con ciascun verso. Tuttavia è di iniziale ostacolo alla comprensione del testo il fatto che sia lo stesso canale a rivolgersi al lettore della lirica. Diversa, e da questo punto di vista più facile alla comprensione, è la seconda versione che, per la prima volta, comparve nel 1918 nella rivista mensile *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*<sup>125</sup>, poi rielaborata in una versione successiva del 1919<sup>126</sup>. Qui infatti non è più rintracciabile l'identificazione del poeta con il canale. Nella prima strofa si introduce l'immagine di un corso d'acqua artificiale e per questo non libero, ma costretto in forme non proprie.

Sein Atem ist verhalten. Seine Wellen schlagen matt und schal  
 Hat er keine Leidenschaften, die sich in ihm streiten,  
 und keine Freunde? Pappeln nicht, die ihn hinausgleiten?<sup>127</sup>

La prima osservazione da fare è di ordine stilistico e si riferisce al verso lungo qui utilizzato. Questo era un tratto tipico dell'Espressionismo e si intendeva così ritrarre un ipotetico movimento, virtuosamente senza fine, parallelo al progressivo crescere di un astratto pathos sociale<sup>128</sup>. Il canale conduce, agli occhi del poeta, un'esistenza solitaria senza amici, senza compagni, repressa persino nel respiro ed accoglie i suicidi. Nell'ultimo verso viene addirittura chiamato, nella versione del 1919, *Menschenbruder*, cioè fratello dell'uomo, fratello nella sua solitudine di flusso d'acqua artificiale, mentre il testo pubblicato nel mensile sopraccitato nel 1918 terminava in modo meno forte con un «oft gleicht der Mensch dem glatten, langen, langsamen Kanal»<sup>129</sup>. In entrambi i casi è da notare la scelta di iniziare e terminare la poesia con il piatto, lungo e lento canale che conferisce alla lirica una simmetria perfetta ed un andamento ciclico. Il canale è per Goll fratello dell'uomo nella sua triste condizione di abitante della terra in

<sup>123</sup> Nel §1.1. abbiamo già preso in considerazione alcune delle liriche dedicate all'elemento acquatico. Subito nella poesia giovanile *In uralten Seen* si parla di pesci che hanno la loro casa negli antichissimi mari (Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp. 273-274), nelle poesie *Karawane der Sehnsucht*, e *Wassersturz*, presenti nell'antologia curata ed edita da Kurt Pinthus precedentemente menzionate, trova ampio spazio l'acqua rappresentata come elemento che dà la vita e viene associata anche all'immagine di grandi fiumi quali il Nilo ed il Niagara (Cfr. *ivi*, p. 154 e per quanto riguarda la *Wassersymbolik* cfr. §1.2.1.).

<sup>124</sup> Cfr §1.1.

<sup>125</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Der Kanal* in «*Neue Blätter für die Kunst und Dichtung*» 1, maggio 1918-marzo 1919, p. 105.

<sup>126</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 165.

<sup>127</sup> *Ibidem*, «Il suo respiro è trattenuto. Le sue onde battono fiacche e stantie./ Non ha dunque passioni che si combattono in lui,/ e non ha amici? Non i pioppi che lo accompagnano?!».

<sup>128</sup> Cfr. Mittner, Ladislao, *L'Espressionismo. Fra impressionismo e "Neue Sachlichkeit"*, in Chiarini, Paolo, Antonella, Gargano, Roman, Vlad (a cura di), *Expressionismus una enciclopedia interdisciplinare*, cit., p. 34.

<sup>129</sup> Goll, Yvan, *Der Kanal* in «*Neue Blätter für die Kunst und Dichtung*», 1, maggio 1918-marzo 1919, p. 105; «spesso l'uomo somiglia al piatto, lungo, lento canale».

piena solitudine<sup>130</sup>. Se, secondo Goll, il canale è vicino all'uomo nella sua condizione di sradicato ed emarginato, in altre parole nella sua *Fremdheit* (estraneità), i corsi d'acqua naturali sono metafora dell'unione degli opposti e di ciò che prima era diviso. L'acqua, con il suo perpetuo scorrere, è metafora dell'eterno divenire e della resurrezione continua dello spirito, premessa fondamentale per la rivoluzione che avrebbe portato ad un nuovo ordine sociale più equo ed assolutamente anti-borghese<sup>131</sup>.

La prima opera lirica dedicata al canale di Panama risale al 1914 e venne pubblicata nel luglio dello stesso anno nel «Lyrisches Flugblatt» di Berlino<sup>132</sup>. In questo caso si osserva come l'autore all'epoca si firmava con lo pseudonimo di Iwan Lassang. È già chiara la trasformazione netta del nome nel quale viene meno ogni retaggio biblico, mentre per il cognome si è di fronte ad una semplice storpiatura derivata dalla fusione del proprio cognome Lang e di quello materno Lazard<sup>133</sup>. Con la prima composizione di *Panama-Kanal*, Yvan Goll aveva trovato un suo nuovo modo di espressione che lo distinse poi per tutta la sua produzione: cominciò qui ad unire l'evidenza realistica con un'entusiastica adesione alla vita. La nota di fondo era la nostalgia verso il mondo, la fiducia nell'uomo, il pensiero di fratellanza e la speranza di pace. Questi erano gli elementi che costituivano il mito e contemporaneamente l'utopia di Yvan Goll. Il *Panama-Kanal* divenne simbolo di tutto ciò che unisce e fa confluire insieme gli opposti, ossia di ciò che consente il superamento di tutti i confini. Nelle liriche dedicate a questo colosso dell'ingegneria marina è interessante notare l'assenza di ogni riferimento al canale come fratello dell'uomo in quanto essere solitario in eterno cammino e senza riposo<sup>134</sup>. La pubblicazione di tale poesia, che in sintesi conteneva messaggi di fratellanza ed amore universale, precedette solo di un mese la dichiarazione di guerra della Germania alla Russia, alla Francia e all'Inghilterra (1, 3, 4 agosto del 1914). In questa strana coincidenza, che tale non poteva certo essere, Egon Menz riconosce come Yvan Goll di fatto sia sempre stato al di fuori della politica e, nonostante le apparenze, le sue poesie miravano a degli ideali astratti assolutamente estranei al mondo contingente<sup>135</sup>.

Questa poesia è divisa in due parti, *Die Arbeit* e *Das Fest*, il lavoro e la festa. Mentre per il lavoro Yvan Goll impiegò ben sei stanze, per la festa non fece una netta divisione, ma preferì un susseguirsi libero di strofe. Nella poesia del 1914 la presenza del-

<sup>130</sup> In questo caso vorrei ricordare sia i primi versi di *Wassersturz* in cui si legge: «Wasser und Mensch/ ihr seid die ewige Bewegung!» dove l'uomo è fratello non del canale, ma dell'acqua in generale, entrambi in eterno movimento, sia i versi di *Frager vor dem Ozean* in cui l'uomo e l'acqua dell'oceano sono fratelli nella loro solitudine «O Menschenseele, Wasserseele [...] und doch die Einsamste der Welt!». A questi ultimi versi ho dedicato alcune righe nel precedente paragrafo. Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp. 87;153.

<sup>131</sup> Cfr. Hamann, Richard e Hernand, Jost, *Expressionismus*, Berlin, Akademie Verlag, 1975, pp. 111 e sgg. Nelle poesie *Wassersturz* e *Karawane der Sehnsucht* si trovano esempi in cui Goll esalta l'acqua delle cascate e quella dei grandi fiumi. Tutti questi sono elementi positivi di eterno movimento.

<sup>132</sup> Cfr. Lassang, Iwan (Yvan Goll), *Der Panama-Kanal* in Mayer, Alfred Richard, «Lyrisches Flugblatt», 1914, p. 16.

<sup>133</sup> Per la scelta del nome Iwan come pseudonimo si rinvia al primo paragrafo del presente capitolo, Cfr. §1.1. Ricordiamo che il suo nome era Isaac Lang.

<sup>134</sup> Cfr. Uhlig, Helmut, *Yvan Golls bis 1930*, in Goll, Yvan, *Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama* a cura di Claire Goll, cit., p. 803.

<sup>135</sup> Cfr. Menz, Egon, *Iwan Goll - Der Panama-Kanal*, in Denkler, Horst, *Gedichte der Menschheitsdämmerung. Interpretationen expressionistischer Lyrik*, cit., p. 233. Trovo assolutamente convincente l'idea di Menz, soprattutto se messa in relazione ai motivi lirici sviluppati in seguito ed alle affinità tra Gottfried Benn e Yvan Goll che verranno analizzate e discusse in seguito.

la rima fa già pensare all'auspicata armonia tra i popoli. Tuttavia l'inizio della poesia è quasi ambiguo, in quanto non è subito chiaro se addirittura rappresenti una critica alla costruzione del canale. Al lento e stantio canale artificiale vengono contrapposti ed elogiati la natura, i boschi vergini dei tempi passati ed il flusso vivace e veloce dei corsi d'acqua naturali. È invece nella VI sezione della prima parte ed in *Das Fest* che si evince chiaramente il significato simbolico che la costruzione di questa grande opera riveste. Come dice lo stesso Joachim Müller nel suo saggio dedicato a Yvan Goll nell'Espressionismo tedesco<sup>136</sup>, nella prima parte della lirica si descrive la violenza dell'opprimere tecnica della modernità che avanza, contrapposta ad una natura costretta a difendersi con le sue armi: con la peste della palude, con i parassiti, le frane e le cadute di massi. A questo punto potremmo dubitare se il collegamento tra i due oceani possa diventare metafora della fratellanza tra i popoli. La risposta decisiva arriva nella seconda parte dell'opera quando si dice che la costruzione del nuovo canale diventerà il nuovo battito del cuore della terra. L'elemento nuovo, nato dalla tecnica, non sarà più eterogeneo nei confronti degli altri elementi naturali e diventerà tutt'uno con la Terra, anzi ne diventerà il centro propulsore che dà la vita. I popoli che qui si incontreranno, si capiranno e si ameranno. Chiude la poesia un'immagine entusiasta ed utopica.

Ach die Augen aller trinken Brüderschaft  
 Aus der Weltliebe unendlich tiefer Schale:  
 Denn hier liegt verschweißst und verschwistert alle Erdenkraft,  
 Hier im Kanale<sup>137</sup>.

Questa visione assolutamente piena di speranze per il futuro viene contrapposta a quelli che erano i rapporti interpersonali all'interno della società moderna industrializzata. In questa ottica il canale di Panama, cantato da Goll, rappresenta un motivo lirico esemplare per arricchire di nuove immagini l'insegnamento espressionista dell'uomo nuovo, ossia *der neue Mensch*<sup>138</sup>.

Una seconda stesura, che poi venne inserita nella raccolta di poesie e ditirambi *Torso*, risale al 1918 ed è identica alla versione pubblicata in *Menschheitsdämmerung*<sup>139</sup> da Kurt Pinthus. In questo caso il poeta abbreviò la prima parte che portava sempre il titolo *Die Arbeit*, mentre la seconda parte venne intitolata *Die Weihe*, ossia la benedizione e non più *Das Fest*, la festa<sup>140</sup>. Il canale di Panama viene qui ad assumere, già dal titolo della seconda parte, un valore sacrale e simbolico per l'umanità. Tra la prima e la seconda versione del componimento non si assiste a grandi cambiamenti di conte-

<sup>136</sup> Cfr. Müller, Joachim, *Yvan Goll im deutschen Expressionismus*, cit., p. 10.

<sup>137</sup> Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 24; «Ah gli occhi di tutti bevono fratellanza/ dalla coppa infinitamente profonda dell'amore del mondo:/ poiché qui giace saldata ed unita fraternamente tutta la forza della terra,/ qui nel canale!/>».

<sup>138</sup> Cfr. Vietta, Silvio (a cura di), *Lyrik des Expressionismus*, Tübingen, Niemeyer, 1999, pp. 140-141; 145-150.

<sup>139</sup> Cfr. Pinthus, Kurt (a cura di), *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung (1920)*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1920, p. 300. Qui viene indicata come composta nel 1912, ma tale data non è attendibile.

<sup>140</sup> Già in questa scelta di cambiare il titolo della seconda parte possiamo notare una tendenza che verrà poi confermata nell'analisi delle liriche successive. Come sarà per *Litenei* e *Requiem* (vedi §1.2.3), Goll amava usare un linguaggio religioso per poi rivoluzionarne il significato.

nuto, ma alla rinuncia a alcune immagini<sup>141</sup>. Si arriva così ad una maggiore chiarezza e nitidezza delle scene che Goll sceglie di mantenere<sup>142</sup>. La prima parte si riduce da sei a quattro stanze, mentre la seconda rimane invariata salvo poche eccezioni, come nel penultimo verso dove rimane solo il participio *verschwistert* e non più in coppia con *verschweift*. Rimane comunque immutato l'entusiasmo per questa opera che faceva sperare in un futuro di pace ed armonia fra i popoli, anche se si era appena conclusa la prima guerra mondiale che dietro di sé aveva lasciato tanti caduti in trincea e tanta miseria. La completa disarmonia tra il tono poetico ancora utopico e la drammaticità dei tempi spingono Egon Menz a definire la parte finale di questa prima rielaborazione del *Panama-Kanal* una falsa profezia. La profezia infatti, in questo caso non sarebbe dovuta essere annunciata con il presente (come tempo verbale), bensì con il congiuntivo dell'irrealtà. Questo è, secondo il citato critico, ulteriore conferma della estraneità di Goll ai fatti a lui contemporanei<sup>143</sup>.

Un'evoluzione più sensibile nel contenuto è invece rintracciabile nell'elaborazione della poesia in ditirambi scritta sempre nel 1918, ma data alle stampe in *Kameraden der Menschheit, Dichtungen zur Weltrevolution*<sup>144</sup> un anno più tardi ed inserita contemporaneamente all'interno della raccolta *Dithyramben* dedicata a Claire Aischmann Studer, diventata poi sua moglie. Questo testo, collocato dopo alcuni ditirambi consacrati alla figura mitica di Orfeo (*Der große Frühling* e *Die Alpenpassion*), assume un significato ambiguo, in quanto sembra relativizzare il messaggio ancora positivo di un Orfeo salvatore dell'umanità<sup>145</sup>. In questa nuova versione del *Panama-Kanal* emergono toni forti e disincantati. La costruzione di questa enorme infrastruttura si rivelava essere un fallimento e non certo in grado di diventare simbolo di una nuova società retta sui principi di fratellanza, solidarietà e giustizia<sup>146</sup>. Questo componimento è diviso in quattro parti. Le prime tre sono dedicate alla descrizione di uno scenario di indigenza, miseria, odio tra i popoli e disperazione. I ditirambi seguono un ordine cronologico nella descrizione degli eventi e nella ripartizione in stanze, conferendo così, anche grazie all'uso dei tempi verbali al passato, un carattere narrativo al testo poetico. Al paesaggio edenico di pace ed armonia fra mondo animale e vegetale, seguì invece l'arrivo delle truppe di lavoratori che assunsero le sembianze di un esercito invasore. Con la venuta degli spagnoli, cioè degli europei, si ruppe ogni equilibrio preesistente. E fu lavoro e fu miseria. Alle *Arbeitstrupps* dell'epoca della conquista spagnola suc-

<sup>141</sup> Mi riferisco per esempio alle ferrovie costruite per il canale di Panama che compaiono nella III strofa della I stanza paragonate a banchi che escono dalla terra dopo una tempesta estiva (Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp. 19;132).

<sup>142</sup> A conferma di ciò basta analizzare e confrontare dei singoli passi come quelli a pag. 19 ed a pag. 132 dove vengono chiariti tutti i punti che potevano suggerire delle ambiguità o indeterminazioni.

<sup>143</sup> Cfr. Menz, Egon, *Iwan Goll - Der Panama-Kanal*, in Denkler, Horst, *Gedichte der Menschheitsdämmerung. Interpretationen expressionistischer Lyrik*, cit., p. 242.

<sup>144</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Der Panamakanal*, «Kameraden der Menschheit, Dichtungen zur Weltrevolution: eine Sammlung», Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1919, pp. 133-136.

<sup>145</sup> In queste liriche non viene menzionato direttamente Orfeo, ma vi sono dei chiari riferimenti alla figura mitica a cui Goll dedicò una lirica nel 1918. In quel caso l'eroe classico, come qui il più generale *Mensch* evocato sia in *Der große Frühling* sia in *Die Alpenpassion*, è colui che, dopo il primo fallimento, potrà tornare sulla terra e salvare l'umanità tutta. Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp. 95-111.

<sup>146</sup> Cfr. Colombat, Rémy, *L'expressionisme contrarié*, in in Grunewald, Michel, Valentin, Jean-Marie (a cura di) *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écrivain*, cit., p. 110.

cedettero quelle moderne, ossia i santi ed i sofferenti *Proletarier*. I proletari, a cui qui si allude, sono evidentemente gli operai portati in America centrale per la costruzione del canale di Panama. Nella descrizione di questi ultimi il tono cambia. Non vi è più quello della feroce accusa di violenza nei confronti della natura incontaminata. Si ha piuttosto compassione e pietà verso questi operai che hanno sostituito i neri di un tempo e che, come loro, sono ridotti ad una condizione di schiavitù e spesso cadono vittime del lavoro<sup>147</sup>.

Das aber waren die modernen Arbeitstrupps. Das waren die heiligen leidenden Proletarier.

Sie hausten in Baracken und Lattenhütten stumpf. Geruch des Bratfisches und der Ekel des Branntweins schwälten. Die hölzernen Betten stießen sich an wie Särge im Friedhof.

Am Sonntag sehnte sich eine Ziehharmonika nach Italien oder nach Kapland. Irgendein krankes Herz schluchzte sich aus für die tausend andern. [...]

Und wieder kam das Taghundert der Arbeit<sup>148</sup>.

È così che la terra si trasformò nell'enorme giaciglio di un morente dove tutto era dolore, detriti e zolfo. La gente moriva in un infinito cimitero per il troppo lavoro che disumanizzava ed era chiamato flagello che frustava senza ragione. La quarta ed ultima parte invece è un ritorno alla visione utopica del canale di Panama così come era stata nelle versioni precedenti. I proletari, sfiniti e non più uomini, niente sapevano del grande progetto del canale. Questa costruzione avrebbe portato ad una pace universale tra i popoli e tutti sarebbero stati liberi ed uguali. Fin qui l'ultima parte della composizione in ditirambi ricalca *Das Fest* e *Die Weihe* delle precedenti stesure, ma vi è anche qualcosa in più, un nuovo cambiamento. Il sogno di felicità, fratellanza e pace avrebbe avuto la durata di un'esperienza onirica, cioè un attimo, il tempo di destarsi con un battito di ciglia per poi tornare di nuovo al monotono ed infinito *Taghundert der Arbeit* (ossia cento giorni di lavoro, da notare qui l'originalità di questo neologismo nato sul calco della parola tedesca *Jahrhundert* che significa secolo). Se da una parte vi è, più o meno velata, la protesta contro lo sfruttamento dei più deboli e contro l'ordine della società, elementi tipici dei poeti espressionisti che vedevano di buon occhio i nuovi venti che spiravano dalla Russia rivoluzionaria, dall'altra vi è un'amara constatazione. L'uomo e l'umanità tutta avranno da soffrire eternamente, perché questo è il loro destino. Per gli abitanti della Terra non sembra esserci via d'uscita dal loro infinito dolore<sup>149</sup>. Dopo quell'unione di popoli ed oceani, durata un giorno, l'umanità sarebbe tornata subito a lottare contro la vecchia Terra<sup>150</sup>.

<sup>147</sup> Si stima che per la costruzione del canale persero la vita 27500 operai. Per maggiori informazioni cfr. Cfr. AA.VV., *Encyclopedia Americana*, Vol. 21, Handcover, 1965 p. 239.

<sup>148</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 89; «Queste erano le moderne truppe di lavoro. Questi erano i santi, sofferenti proletari./ Vivevano in baracche ed in capanne una vita opaca. Si diffondevano lenti l'odore del pesce al forno e lo schifo dell'acquavite. I letti di legno cozzavano tra loro come bare nel cimitero./ La domenica un'armonica a fiato aveva nostalgia d'Italia o della provincia del Capo. Qualche cuore malato singhiozzava per altri mille. [...] e tornarono i cento giorni di lavoro//».

<sup>149</sup> Cfr. Müller, Joachim, *Yvan Goll im deutschen Expressionismus*, cit., pp.11-12.

<sup>150</sup> È questa la trasposizione dell'ultimo verso della versione in ditirambi del canale di Panama. Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 91.



La quarta ed ultima versione tedesca è del 1924 e presenta sempre la struttura bipartita in *Die Arbeit* e *Die Weihe*, ma la divisione in stanze è sostanzialmente semplificata. Suo modello di riferimento non è la versione ditirambica, bensì il primo componimento in versi del 1914. Questa venne inclusa nella raccolta *Der Eiffelturm* che si apriva con il *Neuer Orpheus* (1923). Il nuovo Orfeo, a differenza di quello del 1918 che tornava una seconda volta sulla terra a coronare con successo la sua missione nei confronti dell'umanità, novella Euridice, si sparò un colpo al cuore poiché incapace di salvare tutti gli esseri umani. Quest'Orfeo non prometteva salvezza, ma ammetteva amareggiato il suo fallimento uccidendosi. A quest'immagine Goll opponeva di nuovo l'immagine del canale di Panama che doveva essere una sorta di reliquia dell'utopia e non la desolante figura ditirambica.

La prima parte *Die Arbeit* viene ulteriormente ridotta sino a tre stanze e solamente la prima di queste rimane invariata rispetto alle precedenti versioni, per le parti successive vi è un progressivo ridursi di immagini, ma non di intensità. Si arriva tuttavia ad un maggior equilibrio tra *Die Arbeit* e *Die Weihe*, partendo invece da una situazione iniziale che vedeva la prima dominare sulla seconda. Malgrado non ci sia quel grido di disperazione della versione ditirambica del 1918, la fiducia nell'avverarsi dell'utopica visione dettata dal sogno dell'unione dei due grandi oceani, diventato realtà grazie al canale di Panama, si fa comunque sempre più lieve e pallida. A conferma di ciò metto a confronto l'ultimo verso di ciascuna delle tre liriche:

Das Fest

[...]Denn hier liegt verschweißt und verschwistert alle Erdenkraft,  
hier im Kanale<sup>151</sup>.

Die Weihe

[...]Denn hier liegt verschwistert alle Erdenkraft,  
hier im Kanale<sup>152</sup>.

Die Weihe

[...] heute ankert alle Erdenkraft  
hier im Kanale<sup>153</sup>.

*Erdenkraft* è da intendersi come essenza concentrata della terra. È sostanza che in sé raccoglie tutte le epoche storiche, dall'epoca dell'uomo primitivo a quella della civiltà e tecnologia in cui viene costruito il canale. Attraverso il confronto diretto dei versi finali delle tre liriche dedicate al *Panama-Kanal*, si osserva come proprio la forza della Terra sia sempre meno legata al canale. Se prima era ben salda ed unita quasi da un legame di sangue alla grande opera edilizia, adesso invece è semplicemente ancorata, ogni soffio di vento potrebbe portarla via. Oggi, *heute*, all'inizio del verso sottolinea che la precarietà e l'insicurezza sono figlie delle guerre che hanno dilaniato e messo a dura prova la forza di resistenza della Terra stessa. Anche se nella struttura in versi la quarta ed ultima versione tedesca della poesia si riallaccia più ai primi due testi che

<sup>151</sup> Ivi, p. 24; «La festa [...] poiché qui giace saldata ed unita fraternamente tutta la forza della terra,/ qui nel canale//».

<sup>152</sup> Ivi, p. 135; «La benedizione [...] poiché qui giace unita fraternamente tutta la forza della terra,/ qui nel canale//».

<sup>153</sup> Ivi, p. 260; «La benedizione [...] oggi tutta la forza della terra è ancorata/ qui nel canale.//».

non a quello ditirambico, notiamo che sul piano contenutistico invece quest'ultimo ha lasciato una traccia indelebile. Nella quarta ed ultima parte, raccontata al tempo passato, non vi è più traccia dell'utopia ancora presente nei primi componimenti. Con questa metamorfosi è come se il poeta confessasse che il cuore dell'umanità, che inizialmente batteva proprio sul punto in cui era costruito il canale di Panama, adesso non esistesse più o non fosse più là<sup>154</sup>.

Alle quattro stesure in tedesco va aggiunta la poesia francese che si intitola *Le canal de Panama*. Essa venne pubblicata la prima volta nella rivista francese «Action» nell'ottobre del 1920<sup>155</sup>. Egon Menz, che è il primo ad offrire un'interpretazione della poesia francese, la definisce *geistlos* e giustifica la sua scelta ricordando che con questo testo il poeta voleva in un certo senso ridimensionare di valore un modello che cercava di comprendere la grande azione umana. Con il cambiamento linguistico il poeta aveva operato anche una *sachliche Fassung*, in cui si perdeva ogni sfumatura astratta e la lirica diventava fatto<sup>156</sup>. Non ha una struttura bipartita, come invece eravamo abituati con le versioni tedesche, ma è composta da quattro stanze. Mentre nelle prime tre si descrive un quadro a tinte fosche dove la natura viene quasi violentata dall'opera dell'uomo e questa si difende facendo scatenare la peste ed altre malattie mortali, la quarta ed ultima parte, quasi a ricordare il *Die Weihe* tedesco, si apre con un *enfin* che vuole creare un senso di attesa nel lettore che si aspetta chiaramente un cambiamento dopo quel succedersi ininterrotto di immagini di morte. Assenti però sono l'ottimismo e la speranza di un domani migliore fatto di fratellanza e pace, sostituiti qui da una profonda amarezza visibile soprattutto negli ultimi versi della terza parte<sup>157</sup>.

Tout s'écroula  
Tous ces ouvriers fraternels  
Qui suçaient pour deux sous la glace à la vanille  
Et qui mangeaient la friture du lac Gatun –  
Maintenant: chacun dort dans sa fosse<sup>158</sup>

La poesia francese è una rielaborazione delle quattro versioni tedesche e non una puntuale traduzione di una di esse. Leggendo i versi sopra riportati è però chiaro che il modello di riferimento principale fu il testo in ditirambi del 1918<sup>159</sup>. Rispetto alle versioni fino ad ora prese in considerazione vi è una più forte contrapposizione tra il dio pagano degli indigeni e quello cristiano dei coloni spagnoli, il primo sbocciato dalle fiamme ed il secondo nato da una donna che venne imposto nel nuovo continente con

<sup>154</sup> Cfr. Menz, Egon, *Iwan Goll - Der Panama-Kanal*, in Denkler, Horst, *Gedichte der Menschheitsdämmerung. Interpretationen expressionistischer Lyrik*, cit., pp. 243-247

<sup>155</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Le canal de Panama*, Fels, Florent e Sauvage Marcel (a cura di) «Action. Cahiers Individualistes de Philosophie et d'Art», 5, 1922, pp. 167-170.

<sup>156</sup> Cfr. Menz, Egon, *Iwan Goll - Der Panama-Kanal*, in Denkler, Horst, *Gedichte der Menschheitsdämmerung. Interpretationen expressionistischer Lyrik*, cit., pp. 247-248.

<sup>157</sup> Cfr. Romain, Jules, Brion, Marcel, Carmody, Francis, Exner, Richard, *Yvan Goll quatre études oeuvres choisies, fac-similés, portraits, dessins, inédits et documents, bibliographie*, cit., pp. 30-31.

<sup>158</sup> Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 242; «Tutto crollò/ tutti gli operai fraterni/ che succhiavano per due soldi il gelato alla vaniglia/ e che mangiavano la frittura del lago Gatun.../ ora: ognuno dorme nella sua fossa/». Il lago Gatun è un bacino artificiale sul fiume Chagres, costruito tra il 1907 ed il 1913, da cui si attinge l'acqua necessaria per il funzionamento del canale di Panama.

<sup>159</sup> A questo proposito leggere il testo citato a pag. 38.

la violenza. Inoltre l'elemento di differenziazione rispetto alle precedenti versioni è che l'incontro tra i popoli risale all'epoca della costruzione del canale e si attua tramite gli operai di diverse nazioni uniti nell'estrema fatica del lavoro, mentre poi ognuno di loro è solo di fronte alla morte<sup>160</sup>. La quarta stanza, chiamata a sostituire la *Weihe* o il *Fest* tedesco, è un inno al lavoro dell'operaio costato fiumi di sangue. I grandi lampioni che si distendono da mare a mare illuminano le lunghe notti invernali. Immagine nuova della poesia in francese, rispetto alle precedenti versioni tedesche, è il nuovo Prometeo che non ha più sembianze umane. Egli presenta delle braccia enormi come le due chiuse del canale che diventano nuovi angeli guardiani dalle ali meccaniche<sup>161</sup>. La conclusione nuova, rispetto alle precedenti tedesche, lascia un finale aperto che non rinnega la drammatica metamorfosi ditirambica, ma che non esclude neppure la rinascita in un domani utopico:

Les cœurs du monde qui s'embrassent  
 Barques Navires Dreadnoughts de toutes les races  
 face à face<sup>162</sup>

Questo finale aperto è espresso significativamente anche dalla mancanza di un punto all'ultima parola del verso finale. Sembrava così che la poesia fosse stata solo interrotta ed il poeta potesse riprendere a scrivere in un secondo momento, magari alla luce di nuovi avvenimenti storici<sup>163</sup>.

Nell'evoluzione del tema *Panama-Kanal* nella poesia di Goll si incrociano, sempre seguendo le riflessioni di Joachim Müller, il canto di riconoscimento e di gratitudine per il progresso tecnologico e per la fratellanza tra i popoli che la costruzione di questo canale consentirà, con il tono elegiaco dato dalla miseria sociale che attanaglia l'umanità tutta. Queste sono anche le due facce dell'avanguardia espressionista che compaiono alternandosi nelle opere degli artisti aderenti a questo movimento. È interessante notare che in Goll l'entusiasmo per l'umanità della prima stesura in versi del *Panama-Kanal* risalgia al 1914, mentre la disperazione ditirambica per la triste sorte umana al 1918. La prima guerra mondiale aveva avuto un ruolo determinante nell'evoluzione della visione del canale di Panama: dall'utopia all'amarezza ed al pessimismo. Tuttavia, se si osserva lo sviluppo della poetica di Goll più in generale, si può chiaramente notare che si passa da una fase di smarrimento soggettivo e di visione apocalittica del mondo iniziali (la raccolta di poesie *Films*, 1914) ad una seconda fase utopica ed idealista (poesie espressioniste per *Menschheitsdämmerung* 1920). All'interno di questa grande linea evolutiva si hanno però dei casi "eccezionali" come il ciclo del *Panama-Kanal* in cui, da una lirica dedicata alla fratellanza ed all'unione dei popoli, si arriva ad una visione molto più realistica ed allo stesso tempo drammatica.

La continua rielaborazione dello stesso tema poetico rappresenta la prima critica che Goll rivolge proprio a se stesso cercando di salvare il tema, nonostante i tempi

<sup>160</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 241-242.

<sup>161</sup> Cfr. *ivi*, p. 242.

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 242, «I cuori del mondo che si abbracciano/ barche, navi, dreadnoughts di tutte le razze/ faccia a faccia//».

<sup>163</sup> Cfr. Menz, Egon, *Iwan Goll - Der Panama-Kanal*, in Denkler, Horst, *Gedichte der Menschheitsdämmerung. Interpretationen expressionistischer Lyrik*, cit., p. 248.

assolutamente contrari alla nascita di ogni speranza o utopia. Dalle prime due versioni in versi, che erano esempio di Espressionismo utopico, Goll passa, attraverso la versione ditirambica, ad un tipo di Espressionismo socialista per poi arrivare alla versione francese cimentandosi per la prima volta nell'avanguardia cubista<sup>164</sup>. Si riconosce così il cambiamento del poeta attraverso le avanguardie europee di inizio novecento e, pur mantenendo costante il tema, muta radicalmente il significato. Credo sia degno di nota soffermarsi brevemente sulla forma scelta da Goll per la stesura più pessimista del canale di Panama. Il poeta opta per la forma ditirambica. È innegabile qui l'importanza della funzione svolta da Nietzsche come modello con i suoi ditirambi dionisiaci non solo per Yvan Goll, ma per tutta la poesia espressionista. Il poeta in questione sceglie infine la poesia ditirambica per esprimere la disperazione dell'uomo lavoratore che, ignaro del meraviglioso progetto del canale di Panama, vive la sua vita misera e grama e, dopo il miracolo di affratellamento e pace universale dell'inaugurazione del canale che durerà un attimo, tornerà nella sua disperazione obbedendo quasi alla visione ciclica della storia in cui tutto eternamente torna.

La frequente presenza del canale di Panama nella poesia di Yvan Goll, dal 1914 al 1924 con le sue relative variazioni, segna sicuramente il travaglio di un percorso intellettuale costretto dall'esaltazione del lavoro al disincanto. Questo trova conferma nell'articolo di Massimo Morasso<sup>165</sup>. L'entusiasmo utopico per la costruzione di questa grande opera cede il passo ad uno scetticismo crescente motivato dalle amarezze della vita, la speranza cede il posto alla realtà, l'inno all'elegia. In questo sviluppo tragico del significato simbolico da attribuire al canale di Panama, che ha la svolta chiave nella composizione ditirambica del 1918, si potrebbe riconoscere anche una esemplificazione del fallimento dell'utopia espressionista. Qui infatti il poeta appariva rassegnato di fronte alle invariate condizioni dell'uomo alla fine della guerra, disilluso che la solidarietà potesse diffondersi davvero tra gli uomini che invece erano destinati a rimanere per sempre divisi tra sfruttatori e schiavi. Tuttavia è da ritenere che i momenti in cui descrive il nuovo canale come cuore che batte al centro della terra (le prime due composizioni in versi in tedesco) siano assolutamente autentici, mentre Richard Exner è convinto che Goll non abbia mai creduto fino in fondo alla possibile *Menschheits-Verbrüderung* (fratellanza dell'umanità) che il poeta pareva cantare in questa occasione<sup>166</sup>.

La costruzione di tale opera edile fu sicuramente di grande impatto sia dal punto di vista economico, sia per il significato che essa aveva in relazione ai rapporti internazionali ed Yvan Goll non fu l'unico poeta europeo a dedicare al canale di Panama una poesia. Un altro autore, Blaise Cendrars, intitolò uno dei suoi più importanti te-

<sup>164</sup> Cfr. *ivi*, p. 249.

<sup>165</sup> Cfr. Morasso, Massimo, *1914-1918: guerra ed esilio in Yvan Goll* in "Quaderni del dipartimento di lingue e letterature straniere moderne", Università di Genova, 1997, p. 96.

<sup>166</sup> Cfr. Exner, Richard, *Yvan Goll: zu seiner deutschen Lyrik* in «German life and letters», cit., p. 254. A sostegno della critica a Exner si deve riflettere anche solo su questo lungo processo di maturazione attorno al motivo del canale di Panama. Se poi è prevalsa la visione negativa, lo si deve agli eventi storici che, ahimè, non davano altra scelta. Il punto di vera rottura lo si ha con la stesura dei ditirambi del 1918. Da lì scompare il titolo *Das Fest* o *Die Weihe* per la seconda parte. Infine Yvan Goll ha dimostrato a più riprese di credere profondamente nel progetto pacifista di Romain Rolland che incontrò nei suoi anni passati in Svizzera di cui si leggerà fra breve.

sti poetici giovanili proprio a Panama. In realtà si chiamava Frédéric-Louis Sauser, (Le Chaux-de-Fonds 1887, Parigi 1961), ma preferiva firmarsi con uno pseudonimo. Cendrars ebbe un importante ruolo nello sviluppo e nella fioritura delle avanguardie cubista e surrealista in Francia. La sua influenza su Guillaume Apollinaire infine è ancora oggi argomento di studi e discussioni.

Insieme a *Les Pâques à New York* e alla *Prose du transibérien et de petite Jeanne de France, Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*<sup>167</sup> è simbolo della profonda originalità dell'opera poetica di Cendrars. La pubblicazione di questi tre testi lirici provocò lo sconcerto dei poeti a lui contemporanei e l'entusiasmo degli artisti di altre discipline, soprattutto pittori, come Chagall e Delaunay<sup>168</sup>. Si trattava di una poesia che si poneva in netta rottura con la tradizione del XIX secolo. Nella sua opera elementi autobiografici erano sempre indissolubilmente legati al processo di creazione letteraria. Non è sicuro che Yvan Goll, quando compose i suoi testi dedicati al canale di Panama, conoscesse le liriche di Cendrars sullo stesso tema che erano state terminate già nel 1914 alla vigilia della prima guerra mondiale, ma furono pubblicate più tardi. Sorprende osservare che, malgrado motivo di ispirazione fosse sempre la costruzione del grande canale nel nuovo continente, i toni e le tematiche ad esso associate fossero differenti. Se Goll vedeva nel canale il simbolo della fratellanza universale, Cendrars preferiva concentrare la sua attenzione sul dramma dei singoli uomini a cui il crac della società, che avrebbe dovuto portare a termine il progetto, distrusse sogni di libertà e di indipendenza economica. Si può riconoscere l'influenza dell'autore viaggiatore su Goll nelle parti che quest'ultimo dedicò alla *die Arbeit*, al lavoro ed alla violenza dell'uomo contro la natura esotica per la costruzione dell'opera colossale. Dal punto di vista stilistico, il testo di Goll come quello di Cendrars è piuttosto lungo e si colloca a confine tra la prosa e la lirica.

Nel concludere queste pagine dedicate alle poesie che Yvan Goll dedicò al canale di Panama, credo si possa parlare della costruzione di un nuovo mito e della sua immediata demitizzazione: dopo essere venuto a conoscenza della costruzione della grande opera, Goll uscì, per così dire, dalla storia assolutizzando l'evento e vedendolo come simbolo di nuova fratellanza, come nuova luce, accettando anche la violenza fatta alla natura e lo sfruttamento delle squadre di operai ridotti a nuovi schiavi del XX secolo. Il poeta aveva così creato un nuovo simbolo positivo per l'umanità, trasfigurando l'utopia sociale in visione mitica del combattimento contro la natura, fondendo le immagini moderne del progresso e l'idea di un'emancipazione dell'umanità. Tale visione ottimistica si rivelò ben presto ingenua e non fu in grado di sostenere il confronto con la storia<sup>169</sup>. Per questo motivo il poeta fu presto costretto a rientrare nell'incessante susseguirsi degli eventi e, a causa della loro drammaticità, dovette distruggere quel mito appena uscito dalla sua penna<sup>170</sup>.

<sup>167</sup> Cfr. Cendrars, Blaise, *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* (1918), in Cendrars, Blaise, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Edition Denoël, 1947, pp. 33-52.

<sup>168</sup> Cfr. Dumay, Raymond, *Des mythes aux poèmes*, ivi, p. V.

<sup>169</sup> Sarebbe questa una delle ragioni, secondo Uhlig, per cui il poeta scrisse ben cinque versioni dello stesso componimento, come se il poeta facesse fatica a trovare la forma giusta per cantare questa enorme opera di ingegneria marina. Cfr. Uhlig, Helmut, *Yvan Golls Werk bis 1930*, in Goll, Yvan, *Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama Yvan Goll* a cura di Claire Goll, cit., p. 803.

<sup>170</sup> Cfr. Müller, Joachim, *Yvan Goll im deutschen Expressionismus*, cit., pp. 13-14.

### 1.3. Europa da spazio mitico a cimitero

Alla demitizzazione del canale di Panama, come simbolo di fratellanza e solidarietà tra i popoli, fanno eco i testi poetici di Yvan Goll che descrivono la desolazione dell'Europa devastata dallo scoppio della prima guerra mondiale. L'autore, rifiutandosi di servire il *Kriegsgott*, ossia il Dio della guerra, decise di lasciare la Germania per rifugiarsi in Svizzera dove, insieme ad altri intellettuali francesi e tedeschi animati da ideali pacifisti, cominciò a scrivere articoli e poesie come si diceva all'epoca «au-dessus de la mêlée» sotto la guida di Romain Rolland<sup>171</sup>. In un articolo scritto per la «Internationale Rundschau» di Zurigo nel 1917, Claire Aischmann Studer, poi Goll, che conobbe Rolland personalmente durante gli anni della guerra passati in Svizzera, lo descriveva come un novello Tolstoj che cercava di diffondere l'ideale della fratellanza fondando una sua «chiesa» in cui si raccoglievano tutti coloro che credevano nello spirito dell'uomo. Lo definiva la più grande luce del tempo ed il più grande europeo, grazie al quale lo spirito del vecchio continente e la sua forza di amare sarebbero sopravvissuti. Seguendo l'esempio di Romain Rolland altri intellettuali avevano iniziato a fare della scrittura un'arma, sia di protesta contro la guerra, che di rivoluzione dei valori: tra questi Claire Studer ricordava Henri Guilbeaux, editore della rivista pacifista «Demain» con il quale lo stesso Goll lavorò ad alcune pubblicazioni, Claude le Maguet, editore di «Les Tablettes», e poeti «esplosivi» come J. P. Jouve o il disegnatore Frans Masereel<sup>172</sup>. Yvan Goll, poco più che ventenne, conobbe Hans Arp e René Schickele, come lui desiderosi di lasciare la patria in guerra per raggiungere la neutrale Svizzera. Una volta arrivato, egli soggiornò a Losanna, ma per alcuni periodi visse anche a Ginevra ed a Zurigo dove si incontrò con fuoriusciti tedeschi e francesi. Fu qui che conobbe James Joyce, Stefan Zweig e Carl Gustav Jung<sup>173</sup>. Nel 1917, grazie alla mediazione di Henri Guibellaux, Yvan Goll incontrò Claire Aischmann, sposata Studer, poetessa giunta in Svizzera per collaborare alla traduzione in tedesco di autori francofoni. In quegli anni Yvan Goll scrisse articoli contro la guerra per le riviste pubblicate in Svizzera<sup>174</sup>. Questi vedeva il pericolo della perdita della sua unica patria possibile che aveva identificato con l'Europa per il suo multiculturalismo, per il suo legame con le tradizioni letterarie del passato e per l'esistenza, al suo interno, di grandi imperi che potevano sopravvivere, poiché non si era ancora affermato il concetto di unità nazionale (ci si riferisce

<sup>171</sup> Cfr. Schuhmann, Klaus, *Nachwort*, in Goll, Yvan, *Gefangen im Kreise*, a cura di Schuhmann, Klaus, cit., p.433. Ricordiamo inoltre che Romain Rolland, scrittore e drammaturgo francese (Clemenz, 29 gennaio 1866 – Vézelay, 30 dicembre 1944), dedicò l'opera e la vita alla diffusione di un credo umanitario di pace e di fraternità cercandone conferma, non senza un certo eclettismo idealistico, nella filosofia orientale e nella rivoluzione russa. Allo scoppio della prima guerra mondiale, Rolland si trovava in Svizzera ed attorno a sé riunì intellettuali di varie nazionalità che insieme condividevano l'ideale pacifista. L'atteggiamento con cui Rolland si proponeva al mondo in quegli anni drammatici diede anche il titolo ad una raccolta di articoli pubblicati sul *Journal de Genève* (e in seguito in volume): *Au-dessus de la mêlée* (1915; Al di sopra della mischia), che fece scandalo per la forte intonazione antimilitarista.

<sup>172</sup> Cfr. Goll (Studer), Claire, *Im Zeichen Romain Rollands*, in «Internationale Rundschau» 3, 1917, pp. 699-700.

<sup>173</sup> Cfr. Morasso, Massimo, *1914-1918: guerra ed esilio in Yvan Goll* cit., pp. 97 e sgg.

<sup>174</sup> Mi riferisco a «Demain», mensile fondato da Guibellaux, unica rivista dal sapore davvero europeo prima che non sprofondasse negli ideali russi dell'epoca. Vi era poi «Feuille» di Jean Debrit simpatizzante per la stampa della Svizzera romanza e assolutamente contro la guerra ed infine «Les Tablettes» che, grazie a contributi audaci ed ai disegni di Masereel, divenne la rivista più famosa che abbia mai avuto la Svizzera.

qui all'impero austro-ungarico, il russo e l'ottomano)<sup>175</sup>. In ognuno di questi nuovi stati Goll sarebbe sempre rimasto *fremd*<sup>176</sup>. È con particolare pathos e partecipazione che scrisse ora articoli per riviste, ora componimenti lirici per l'Europa morente.

Nei paragrafi seguenti verranno prese in considerazione le poesie in cui il poeta si metteva a confronto con questa nuova desolante realtà.

### 1.3.1. *Elégies Internationales*

In *Elégies Internationales* (1915) il vecchio continente assumeva le forme di una creatura barbaramente uccisa dai suoi figli che altro non erano che vanagloriosi popoli guerrieri. È inoltre interessante notare che l'autore scelse, per la prima volta in quest'occasione, di scrivere nella lingua neolatina<sup>177</sup>. Nei francesi il poeta riconobbe il primo popolo che, aggredito ed umiliato, si oppose e rifiutò la guerra<sup>178</sup>.

Peuples guerriers!  
Peuples des chansons militaires! Rêveurs! Européens!  
[...] Pourquoi cherchez-vous l'amertume et la douleur, le tambour claquant de ses os  
et la plainte des tombes dans les dunes?  
Peuples rêveurs!  
Et vous aviez déjà la guerre hurlante dans les galeries de vos houillères! Et la guerre  
sournoise qui rongeat les fabriques carrées et grises, les bureaux du coton et du tabac!  
L'état-major des banques! Le blé était le génie de victoire! L'eau était l'ennemi! La ruse  
d'un express déraillant sur le pont armé! La faim criarde des vos femmes! L'anarchie  
de vos fils! Peuples guerriers! Tisserands! Ouvriers! Vos chèques! Les journaux! Quels  
combats! Hauts-fourneaux! Le sang au cœur et dans les yeux!  
O peuples héroïques! Vous qui cherchez votre grande bataille!  
Vous en perdités la plus grande, Européens!  
L'Europe!<sup>179</sup>

<sup>175</sup> Se il crollo del primo e del terzo corrispondevano alla nascita di forti entusiasmi nazionali, causa prima delle disgregazioni delle enormi entità statali ottocentesche, diverso fu il destino dell'impero russo. Ci fu la rivoluzione e ci fu la guerra civile, si depose lo Zar e si instaurò un nuovo sistema basato su valori radicalmente diversi a quelli precedenti, quali il Socialismo con l'utopia di instaurare un vero Comunismo. Tuttavia all'impero succedette l'unione di repubbliche socialiste sovietiche. Questo significava che tale organizzazione statale conservava il suo carattere multi-etnico ed il nazionalismo venne sempre ritenuto un nemico del sistema sovietico.

<sup>176</sup> Nel componimento giovanile *Heimat* tenta di identificare il problema della patria che non trova con una vana ricerca verso Dio. Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 10.

<sup>177</sup> Se nei primi anni della sua produzione Yvan Goll sentiva la lingua tedesca particolarmente vicina al suo stato d'animo, poi gradualmente passerà ad un uso sempre maggiore della lingua romanza. Tale decisione non è solo da ricondurre agli eventi storici dell'epoca, ma anche ad un suo progressivo avvicinamento ai movimenti artistici francesi, rispetto a quelli tedeschi che gradualmente abbandonò. Ricordiamo inoltre che, anche grazie alla sua attività di traduttore dal tedesco al francese, trovava in Francia più possibilità di esprimere la sua arte e di essere compreso dal pubblico. Sono perciò molteplici i fattori da considerare per valutare tale cambiamento che fu ragionato e non istintivo, come ragionati furono i suoi sporadici ritorni alla lingua di Goethe.

<sup>178</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Die drei guten Geister Frankreichs*, cit., p. 19.

<sup>179</sup> Goll, Yvan *Elégies Internationales* (1915), in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 27; «Popoli guerrieri!// Popoli delle canzoni militari! Sognatori! Europei!// [...] Perché cercavate l'amarezza e la sofferenza, il tamburo che rimbombava delle proprie ossa ed il lamento delle tombe nelle dune?// Popoli sognatori!// E voi avevate già la guerra urlante nelle

Le *Elégies Internationales* furono pubblicate a Losanna dalle *Editions de Cahiers Espressionistes* nel 1915. Tale libretto fu di grande impatto emotivo, ma lo stesso autore dovette riconoscere la scarsa tenuta stilistica di queste dodici prose, tanto da evitare di riproporle in raccolte successive<sup>180</sup>. Si tratta di elegie con un tono sentimentale e patetico, ma esse non rispettano una forma metrica precisa, i versi infatti si allungano fino a farsi prosa. Tale opera può essere addirittura paragonata ad un ciclo cosmico, in quanto ogni componimento interagisce con gli altri per dare alla natura un ruolo di primo piano. Qui viene inequivocabilmente rievocata l'immagine della prima parte delle varie versioni del poema dedicato al canale di Panama. In entrambi i casi siamo di fronte ad una natura ferita e violentata dalla barbarie umana. Per rendere ancora più solenne tale immagine della natura in guerra, il poeta si riferiva alle stagioni dell'anno, l'autunno e la primavera, come se esistesse una primavera ed un autunno di guerra, facendo delle stagioni una metafora della sorte di ogni uomo. La scelta delle due non era casuale, si rievocava così il momento del cambiamento, ma non inteso al positivo, nel senso di una rigenerazione, bensì come una degenerazione ed un avvicinamento alla morte. A chi all'epoca leggeva le *Elégies Internationales* l'Europa appariva un paese in rovina, dove non c'era più spazio per i sognatori.

Ogni singola elegia ha un titolo e sviluppa un tema proprio. In *Charleroi* si legge come l'euforia della guerra e della battaglia venisse presto sostituita da una lunga distesa di cadaveri. Goll dedicò una delle sue elegie alla cittadina belga *Charleroi* dove, nell'agosto del 1914, vi fu un duro scontro tra le truppe francesi e quelle tedesche. Furono quest'ultime a vincere e la quinta armata francese del generale Lanzerac batté in ritirata. Un incendio distrusse quel poco che restava della città, ma incredibilmente Goll chiudeva l'elegia dedicata a tale battaglia con una presa di coscienza piena di fiducia. Questa forma di alternanza tra sentimenti negativi e positivi caratterizzò sempre le poesie di Goll, sin dai primi tentativi giovanili, come abbiamo visto nei primi paragrafi del presente capitolo. Ad aprire la decima elegia della raccolta erano i minatori che, prima dello scoppio della battaglia, forgiarono la grandezza d'Europa e poi si ritrovarono a cantare la sua morte:

Dans les halls de la nuit nous forçons la grandeur Européenne, Et nous étions sa gloire.  
[...] Dans les halls de la nuit, dans le bercaïl du fer, les régiments des travailleurs  
chantèrent la mort de l'Europe<sup>181</sup>.

Paradossalmente però, sul finire, al martirio della città veniva affiancato un quadro antropomorfo. *Charleroi*, come il canale di Panama, era diventato, nell'immagina-

gallerie delle vostre miniere! E la guerra subdola che rodeva le fabbriche squadrate e grigie, le rivendite di cotone e di tabacco! Lo stato maggiore delle banche! Il grano era il genio della vittoria! L'acqua era il nemico! Lo stratagemma di un espresso che deraglia sul ponte armato! La fame delle vostre donne che strilla! L'anarchia dei vostri figli! Popoli guerrieri! Tessitori! Operai! I vostri disegni! I giornali! Che combattimenti! Altiforni! Il sangue al cuore e negli occhi!// Oh popoli eroici! Voi che cercate la vostra grande battaglia! Voi perdeste la più grande, Europei!// L'Europa!//».

<sup>180</sup> Cfr. Morasso, Massimo, *1914-1918: guerra ed esilio in Yvan Goll* in *Quaderni del dipartimento di lingue e letterature straniere moderne*, Università di Genova (Genova, Italy), 9, 1997, p. 103.

<sup>181</sup> Goll, Yvan *Elégies Internationales* (1915), in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp. 32-33, «Nei saloni notturni noi forgiavamo la grandezza europea. E noi eravamo la sua gloria. [...] Nei saloni notturni, nell'ovile del ferro, i reggimenti dei lavoratori cantarono la morte dell'Europa!//».



rio poetico golliano, creatura con un cuore che, malgrado tutto, non aveva cessato di battere, ma era aperto. La catastrofe, avvenuta sul campo di battaglia belga, raccoglieva in sé una pluralità di significati: qui l'esistenza dell'Europa, come somma di popoli e culture diverse (non come entità assoluta ed astratta), era stata messa in pericolo dalle violente azioni dei suoi stessi figli, dal momento che qui si erano affrontati i due popoli a cui Goll si sentiva appartenere. Lo scontro franco-tedesco assumeva per il poeta un significato che andava al di là di quello nazionale e diventava europeo.

Sia la costruzione del canale di Panama<sup>182</sup>, sia il grande scontro bellico erano eventi che il poeta scelse sempre di accompagnare con la descrizione delle esperienze e dei sentimenti delle masse, allora operai sfruttati, ora invece minatori e soldati<sup>183</sup>. Sembra quasi che il poeta voglia suggerire che le grandi opere architettoniche o i grandi eventi storici sono possibili solamente attraverso il lavoro di tanti, piccoli e miseri uomini: in entrambi i casi sono visti come membri di una massa e non più singolarmente. Il tema della fratellanza tornava così ad essere protagonista della poesia di Goll, nonostante i tempi non inducessero a parlare di tale sentimento.

Nell'elegia *Le frère des frères* il poeta cerca di risvegliare l'umanità e l'amore per il prossimo. Sul campo di battaglia non ci sono più esseri umani, ma solo numeri che fanno statistiche, tuttavia – e qui si alza la voce del poeta – seppur numeri, sono fratelli, proprio nella loro magra e riduttiva condizione di numero, sono fratelli nell'amore per la propria terra e per il proprio lavoro. Poi partono per andare a combattere tra le file dell'esercito del gran generale. E nella guerra diventano ciechi e non sono più vivi. Distruggono città di fratelli, violentano donne e fanno rapine. Per tornare ad esser amici è necessario amarsi di nuovo<sup>184</sup> l'un l'altro, dimenticare generali, elmi e partiti politici per condividere ancora una volta la vita che a tutti riserva una comune sorte<sup>185</sup>. La frase carica di significato e sentimento con cui termina la raccolta elegiaca<sup>186</sup> ha indotto giustamente Jean-Marie Valentin, nel suo articolo dedicato all'utopia europea nella poesia di Yvan Goll, a parlare di una involuzione presente nel testo poetico. Per il critico francese infatti, non si tratterebbe più di elegie, bensì di inni sotto il segno di *agapè* (amore fraterno).

Merita qui ricordare il significato originario del termine elegia che si è differenziato nei secoli attraverso il passaggio dalla letteratura greca alla latina ed infine a quelle medievali. In origine, a partire dal VII secolo a. C., per elegia si intendeva un componimento poetico con uno schema metrico ben preciso (il distico elegiaco era una coppia di versi, esametro e pentametro), ma assolutamente vario nei temi, dalla guer-

<sup>182</sup> Cfr. *ivi*, pp. 240-242.

<sup>183</sup> Interessante è osservare la caratteristica della poesia di Goll che viene sempre riproposta: grandi eventi descritti come entità astratte vengono poi associati ad immagini concrete di vita quotidiana. In questo caso il riferimento ai proletari, agli operai o ai soldati, descritti nella loro miseria e povertà, hanno la funzione di bilanciare la descrizione astratta dell'evento in sé.

<sup>184</sup> Credo sia qui interessante ricordare quanto sia importante l'amore nella produzione di Yvan Goll. *Die Liebe* fu uno dei *Leitmotive* che lo accompagnò fino alla morte, quando, negli ultimi giorni di vita, compose la raccolta di poesie *Traumkraut*. Se in questo caso parla di amore per l'umanità, quindi in senso plurale del termine, poi estenderà il suo canto anche all'amore del singolo per la propria donna. L'amore era l'unico modo, per un senza patria come lui, di trovare un rifugio (Cfr. Exner, Richard, *Yvan Goll zu seiner deutschen Lyrik*, in *German life and letters: a quarterly review* - 8 (1954/55), pp. 252-259).

<sup>185</sup> Cfr. Goll, *Yvan Elégies Internationales (1915)*, in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp. 33-34.

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 34: «Mes frères, pour être des hommes nous nous aimerons!», ossia «Fratelli miei, per essere degli uomini ci ameremo!».

ra all'amore, in cui prevaleva un tono di incitamento e di incoraggiamento: alle gesta individuali venivano preferite le azioni collettive. Attraverso l'evoluzione ellenistica ed il passaggio alla letteratura latina, le componenti autobiografiche ed individuali presero il sopravvento (elementi che Callimaco escludeva dalle elegie riservandoli agli epigrammi) e le elegie divennero così genere letterario funebre riservato alla celebrazione del lutto (con Orazio ed Ovidio poi l'elegia venne associata sempre di più al pianto, tanto da divenire un *topos*). In questo caso perciò si deve cercare di comprendere tutti i significati possibili dell'elegia come genere letterario antico e moderno, tentando così di giustificare la scelta del poeta novecentesco. Non è necessario quindi introdurre un altro genere letterario, per così dire, nascosto<sup>187</sup>.

In questi testi elegiaci, che rinnovano una tradizione antica con temi della modernità, la guerra, indubbiamente condannata dal poeta, in quanto simbolo di regressione spirituale e culturale, non assumeva tuttavia le vesti di un'esasperazione planetaria della lotta di classe<sup>188</sup>. Yvan Goll interpretava la guerra piuttosto come fuga illusoria davanti ai problemi posti dallo sviluppo della società moderna, ossia come un tentativo di esteriorizzare i conflitti che in primo luogo erano interni all'individuo. Con le *Élégies Internationales* il poeta voleva mettere in evidenza il dramma dell'umanità che, invece di andare avanti, sembrava volere tornare indietro, ossia tornare ad una condizione primitiva, nel senso negativo del termine, quando ancora non si conoscevano la libertà, la democrazia e tutte le norme che regolano la vita in comune degli esseri umani. Le città, rase al suolo dai bombardamenti, erano l'immagine più eloquente per esprimere tale involuzione dell'uomo<sup>189</sup>. Anche in quest'ultima conclusione si può osservare la contraddittorietà del pensiero golliano dell'epoca: se talvolta all'origine corrispondeva un *status quo* edenico, utopico a cui tornare<sup>190</sup>, talvolta invece l'epoca primordiale stava a significare la condizione primitiva e barbara dell'uomo ancora incapace di vivere in società. In questa situazione di estrema indigenza, in cui si era ritrovata l'umanità europea, il poeta era l'unica persona capace di salvare il vecchio continente, ossia la sua patria ed i suoi "connazionali". Se nelle *Élégies Internationales* questo messaggio era ancora implicito, esso diventava più chiaro nel suo saggio *Appell an die Kunst*<sup>191</sup>, dove Yvan Goll affidava all'artista il compito di risvegliare i popoli e di riportare la speranza sulla terra<sup>192</sup>. L'arte non era limitata come una professione, non era elitaria come un destino, ma era

<sup>187</sup> Cfr. Valentin, Jean – Marie, *L'utopie poétique de l'humanité reconciliée Ivan Goll: élégie internationales et requiem für die Gefallenen von Europa* in Pollet Jean – Jacques e Saint-Gille Anne-Marie (a cura di) *Écritures franco-allemandes de la grande guerre*, Arras – Cedex, Artois Presses Université, 1996, p. 147.

<sup>188</sup> Questo punto è assolutamente centrale per poter comprendere poi la sua posizione riguardo agli eventi storici a lui contemporanei e la sua discussa partecipazione politica. Nell'analisi del *Requiem für die Gefallenen von Europa*, che segue tra poco, grazie all'aiuto del testo di Silvia Schlenstedt ed ai confronti con poeti a lui contemporanei, sarà più chiara la sua posizione.

<sup>189</sup> Cfr. Valentin, Jean – Marie, *L'utopie poétique de l'humanité reconciliée Ivan Goll: élégie internationales et requiem für die Gefallenen von Europa* in Pollet Jean – Jacques e Saint-Gille Anne-Marie (a cura di) *Écritures franco-allemandes de la grande guerre*, cit., p. 148.

<sup>190</sup> Basta pensare alle prime due stanze della prima versione di *Panama-Kanal* 1914 dedicate alla *Arbeit* degli operai. Cfr. Goll, Yvan, *Der Panama – Kanal*, in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp.19-20.

<sup>191</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Appell an die Kunst*, in «Die Aktion, Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur, Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst» N. 7, 1917, pp. 599-600.

<sup>192</sup> In questo caso vediamo la tendenza tipicamente espressionista del poeta che, immerso nella sua epoca, si pone obiettivi che vanno ben aldilà del campo letterario.

alla portata di tutti come l'amore. Quest'ultimo, possiamo noi osservare fin da ora, aveva in Goll una doppia funzione. Se da una parte era il sentimento che portava all'apertura totale ed alla massima divulgazione dei messaggi di contenuto tra gli uomini, dall'altra era visto come sentimento volto all'individuo e non alla pluralità. Questo secondo aspetto allontanava la sua produzione da quella di altri poeti suoi contemporanei più spiccatamente legati alla politica, come quella di Johannes R. Becher. Nell'articolo qui sopraccitato Goll si riferiva all'amore nella prima accezione. Per lui l'arte era un'attività sociale che era fatta d'amore e le invocazioni del poeta, del musicista o del pittore dovevano sempre essere rivolte all'uomo in *medias res*<sup>193</sup>. L'artista possedeva inoltre il mezzo migliore con il quale poteva convincere tutti, anche i più scettici, della correttezza delle proprie idee, egli infatti aveva Dio<sup>194</sup>. Con questa sua formidabile arma fatta d'amore si doveva combattere la guerra contro il torpore e l'apatia umana.

Ormai per l'autore franco-tedesco era evidente la necessità che l'artista amasse<sup>195</sup>. In queste poesie o scritti letterari, che appartengono decisamente alla fase espressionista, la conclusione era sempre un imperativo all'amore tra i popoli. Anche se argomento dell'opera era la guerra o la precaria condizione dell'uomo, non mancava mai la speranza nel futuro, il poeta aveva ancora una grande fiducia nelle possibilità dell'essere umano.

### 1.3.2. *Requiem. Für die Gefallenen von Europa*

Con *Requiem. Für die Gefallenen von Europa* Yvan Goll realizzò un vero e proprio canto funebre per le vittime della prima guerra mondiale. L'opera venne dedicata a Romain Rolland e fu pubblicata in francese con il titolo *Requiem. Pour les morts de l'Europe* nel 1916 per la rivista ginevrina di nome «Demain» ed un anno più tardi in tedesco a Zurigo<sup>196</sup>. Come ha già osservato Massimo Morasso ci troviamo di fronte ad un poema con una struttura formale assai articolata e di gran lunga superiore a quella delle *Elégies Internationales*<sup>197</sup>. Nel *Requiem* il poeta riprendeva la forma di poesia ciclica già sperimentata in *Der Panama-Kanal*, con passaggi epico – narrativi (*Rezitative*) alternati da momenti lirici ed altamente patetici corali o cantati da singoli personaggi (*Chöre e Klagen*) per un totale di ventiquattro brani, divisi in modo equilibrato tra elegie, poesie, ballate e recitativi. Versi brevi si alternano a versi lunghi non rimati ed a brani in prosa. Ai recitativi seguono elegie, cori o ballate in versi. È stato già osservato che testi, dove domina il soggetto singolo, vengono alternati a componimenti dove la parola è data a dei gruppi o a degli individui rappresentativi come la moglie o il cosmopolita. Imperante è il tono solenne del lamento e del pianto. Dal punto di vista formale Jean-Marie Valentin nota come l'insistita presenza del coro ricordi la struttura

<sup>193</sup> Sarà interessante vedere nelle pagine seguenti, come il destinatario del messaggio poetico sia ora al singolare, ossia rivolto all'uomo in quanto individuo, ora al plurale, ossia indirizzato alla massa di uomini. Cercheremo anche di capire se questo avvicinarsi dal singolare al plurale abbia un significato sostanziale.

<sup>194</sup> Qui è da intendersi Dio secondo la nuova concezione, cioè lo Spirito, che era chiamato a sostituire il vecchio Dio trasmesso dalla tradizione. Del *Geist* abbiamo già parlato in occasione del commento a *Noemi* vedi §1.1.

<sup>195</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Appell an die Kunst*, in «Die Aktion, Zeitschrift fuer freiheitliche Politik und Literatur, Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst», 7, 1917, pp. 599-600.

<sup>196</sup> AA.VV. *Yvan Goll (1891-1950) Poète européen des cinq continents*, Saint-Dié des Vosges, Société des Amis de la fondation Yvan et Caire Goll, 1999, p. 18.

<sup>197</sup> Cfr. Morasso, Massimo, *1914-1918: guerra ed esilio in Yvan Goll in Quaderni del dipartimento di lingue e letterature straniere moderne*, Università di Genova (Genova, Italy), 9, 1997, pp. 105-106.

della tragedia greca antica, quella di Eschilo o di Sofocle dove il coro femminile aveva una grande importanza a livello letterario e religioso<sup>198</sup>. Se è perciò riconoscibile un'influenza di genere e di stile da parte della tragedia, il titolo dell'intera opera, *Requiem* appunto, non deve trarre in inganno facendo pensare ad un canto religioso<sup>199</sup>. I termini legati ai riti furono scelti accuratamente dal poeta per aumentare la solennità dell'opera stessa, ma anche per entrare in polemica con i principi della religione, come era il caso del penultimo recitativo dedicato agli Europei<sup>200</sup>. *Messe für die Dichter*<sup>201</sup>, ossia *Messa per i poeti*, per esempio, non era certo un sottotitolo scelto per essere compreso letteralmente, bensì per esprimere, con una forte ed adeguata immagine, come la gente si dovesse rivolgere ai poeti, ossia con la massima devozione e rispetto. La terminologia sacrale che, comunque anche da lontano, rievocava la liturgia cristiana, la presenza del coro che richiamava inevitabilmente la struttura drammatica eschilea, l'inserimento dell'elegia dedicata ai migranti e dell'inno in onore ai morti, generi poetici elevati di origine greca, mantenevano il tono dell'intero componimento alto e solenne.

Modelli antichi e cristiani si riunivano nell'espressione del dolore che 'letteralmente' trascendeva le culture, i popoli, le lingue, per poi riunirli nel grande ed unico flusso della storia. Se anche nelle *Elégies internationales* eravamo di fronte ad una sorta di ripresa e variazione del genere letterario classico, qui assistiamo al tentativo, più o meno riuscito, di riunire i generi letterari di ogni epoca in un tutto armonico. Lo stesso Goll, all'inizio dell'opera, confessava il proprio ambizioso obiettivo «Alle Klagen will ich sammeln und widersagen»<sup>202</sup>. Si trattava perciò di una contaminazione dei generi letterari presenti nelle letterature mondiali esplicitamente voluta e dichiarata. Questo ardito tentativo non permetteva più al poeta di fare riferimenti a degli avvenimenti precisi e puntuali, come era stato nel caso delle *Elégies internationales*: nel *Requiem* infatti troppe erano le scene simboliche che dovevano essere necessariamente spiegate. Riferimenti ad eventi contingenti avrebbero inesorabilmente abbassato il tono dell'opera che invece doveva essere mantenuto elevato<sup>203</sup>. In questa impre-

<sup>198</sup> Cfr. Valentin, Jean – Marie, *L'utopie poétique de l'humanité reconciliée Ivan Goll: élégie internationales et requiem für die Gefallenen von Europa* in Pollet Jean – Jacques e Saint-Gille Anne-Marie (a cura di) *Écritures franco-allemandes de la grande guerre*, cit., pp. 151-152.

<sup>199</sup> È interessante notare che nello stesso anno in cui uscì la versione del *Requiem* in tedesco, Goll pubblicò un'altra poesia con il titolo *Litenei per Aktionsbuch* (a cura di Franz Pfemfert, si tratta di un'antologia edita dalla medesima casa editrice della rivista «Die Aktion» appunto). Anche in questo caso, come osserva Silvia Schlestedt, siamo di fronte ad una radicale secolarizzazione rispetto a quello che il titolo poteva suggerire al lettore. Come per il *Requiem* anche in *Litenei* viene riproposta la solennità conferita al messaggio dal linguaggio religioso, ma anche qui la forma liturgica viene utilizzata per nuovi scopi. Fin da queste prime considerazioni vediamo come Goll, sia nella forma come nel contenuto, compia scelte talvolta in contraddizione tra loro. La litania del proletariato può infatti essere anche letta come polemica nei confronti della predica dell'amore, qui ritratto nella sua impotenza, mentre altrove veniva visto come unica arma per combattere i malanni dell'umanità (basta pensare all'*Appell an die Kunst* ed alle parti finali del *Requiem* stesso). Cfr. Goll, Yvan *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 284 e cfr. Schlenstedt, Silvia, *Wegscheiden, Deutsche Lyrik im Entscheidungsfeld der Revolutionen von 1917 und 1918*, Berlin, Akademie-Verlag, 1976, pp. 74-75.

<sup>200</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp. 54-56.

<sup>201</sup> Cfr. *ivi*, p. 43.

<sup>202</sup> *Ivi*, p. 37, «tutti i lamenti voglio raccogliere e ridire».

<sup>203</sup> Cfr. Valentin, Jean – Marie, *L'utopie poétique de l'humanité reconciliée Ivan Goll: élégie internationales et requiem für die Gefallenen von Europa* in Pollet Jean – Jacques e Saint-Gille Anne-Marie (a cura di) *Écritures franco-allemandes de la grande guerre*, cit., p. 153.

sa, dal punto di vista formale, si può tuttavia riconoscere un messaggio che va al di là della letteratura ed invade nuovamente il campo della storia. Se diversi erano i generi, i poeti, le lingue, i metri e gli avvenimenti per cui i testi erano stati scritti, medesimo era il sentimento e medesime erano le lacrime della madre che sotterrava il figlio morto in battaglia. Nel succedersi degli eventi vi era una costante  $x$  legata all'uomo, alla sua anima o, come avrebbe detto Goll, al suo cuore. Il tentativo del poeta di riunire ciò che era diverso, poiché di altra origine e cultura, voleva essere un nuovo modo per esprimere che tutti i sentimenti, da cui i componimenti letterari delle diverse culture erano nati, erano in fondo uguali.

Insieme all'umanità tutta, vittima della guerra fu proprio l'Europa, che non appariva solo nella sua dimensione spaziale, ma acquistava una vita propria, una sorta di coscienza<sup>204</sup>. Lo scoppio della guerra è qui raffigurato attraverso l'immagine di un brusco e traumatico risveglio di Europa, come se fosse davvero una fanciulla strappata al sonno dal suono delle trombe in festa che piomba nella sua fluttuante camera<sup>205</sup>. In pochi versi si descrive la febbrile atmosfera di quei momenti, l'agitazione e il nervosismo che regnavano sovrani nelle grandi città<sup>206</sup>. Nel terzo recitativo, a conferma di questa sorta di 'doppia identità' di Europa, troviamo la sua descrizione in cui si menziona una piccola e stretta figura, a livello fisico, contrapposta ad un grande cuore<sup>207</sup>. L'Europa è, agli occhi del poeta, una realtà fluttuante: all'abituale forma di continente in rovina si alterna ora quella corporea di donna, ora quella di busto marmoreo maschile (ci si riferisce qui a una lirica che verrà presa in esame fra poco, *Der Torso*)<sup>208</sup>.

Esattamente a metà del lungo componimento è introdotta l'immagine della rivoluzione, quasi in contrapposizione a quella della guerra<sup>209</sup>. Tale contrasto è reso ancora più evidente dall'accostare la guerra ai colori autunnali, al mese di novembre, alla neb-

<sup>204</sup> Come abbiamo visto, già in *Charleroi* in *Elégies internationales*, al campo di battaglia era stata conferita una forma antropomorfa. Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 33.

<sup>205</sup> È in modo sottile, quasi impercettibile che viene introdotta qui Europa rievocando l'immagine femminile del mito classico. Se nell'antichità si raccontava di una ragazza rapita e portata via da un toro bianco, qui invece si intravede la figura di una giovane addormentata nella sua stanza, simbolo di innocenza e purezza che viene strappata al sonno da un suono che, stentoreo, penetra dall'esterno (le trombe piombano nella sua stanza, lett.). Entrambe sono quindi immagini di violenza. cfr. Goll, Yvan *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 38.

<sup>206</sup> Il tema della metropoli è caro ad Yvan Goll come avremo modo di approfondire nelle parti seguenti del presente lavoro. Basta pensare all'intero ciclo *Unterwelt* o alle odi dedicate rispettivamente a Berlino, Parigi e Londra. Cfr. *ivi*, pp. 137-171; 262-264.

<sup>207</sup> Cfr. *ivi*, p. 41. Il cuore è spesso usato come metafora dei sentimenti. Anche il canale di Panama è descritto come cuore della terra (Cfr. §1.2.2). Questo elemento ci ricorda quanto fossero importanti per Goll le passioni: quando, infatti, il poeta parlava di rivoluzione, come vedremo più avanti, è sempre riguardo a una rivoluzione dell'animo e solo in secondo luogo viene collegata all'azione.

<sup>208</sup> Cfr. Morasso Massimo, *1914-1918 guerra ed esilio in Yvan Goll*, in «Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne», Università di Genova (Genova, Italy), 9, 1997, p. 104.

<sup>209</sup> Sembra qui di essere di fronte ad una cesura come quella delle varie versioni del *Panama-Kanal* dove la struttura bipartita era evidente. Qui la divisione in due parti è meno netta ed è rilevabile solo attraverso l'analisi dei temi e dei toni della lirica. Ad un tono negativo e funereo, ne succede uno pieno di speranza. Dopo la lettura dei testi dedicati all'apertura del famoso canale nel 1914 è chiaro che ciò che allora era reso in modo esplicito, viene qui espresso in modo implicito. Lo stile e il fine del poeta restano comunque immutati. Si tratta sempre di una dialettica di sentimenti positivi e negativi, alla depressione a causa della guerra succede l'entusiasmo per la rivoluzione.

bia ed alla pioggia, mentre la rivoluzione è associata ai colori della primavera<sup>210</sup>, come se si trattasse di una vera e propria rinascita. Il tono, con cui inizia il recitativo centrale, è di festa: «O roter, erster Mai! Volksfest mit Kokarden!»<sup>211</sup>, ed è accompagnato dalla musica del suo carosello. A questo si contrappone sin da subito il sinistro carnevale che la morte celebrava nei campi di battaglia ed il pianto delle madri sulle tombe dei loro figli, immagini evocate nei due brani immediatamente precedenti.

Silvia Schlenstedt, nel suo volume *Wegscheiden*, individua proprio in questo passaggio, ossia nel tentativo del poeta di avvicinare le due tematiche della guerra e della rivoluzione, soldati da una parte e proletari dall'altra, la chiave di lettura principale del *Requiem*. A suo vedere, nella lirica prevale la critica alla manipolazione politica e ideologica delle masse. A queste viene comunque sempre dato un significato positivo. La massa fa rivivere l'uomo nella sua infanzia e per questo lo fa essere indifeso e vittima di manipolazione<sup>212</sup>. Partendo dalle considerazioni di Silvia Schlenstedt è interessante osservare che, quando raramente nel *Requiem* viene menzionato l'uomo al singolare, ossia l'individuo, prevalgono la rabbia ed il disgusto suscitati da tale guerra e non il tono di compassione e lamento altrimenti caratteristici<sup>213</sup>. Se da un lato i soldati furono ridotti a quella misera condizione di combattenti al fronte, poiché manipolati dall'alto, dall'altro venivano messi sotto accusa perché, con il loro comportamento, mettevano i popoli l'uno contro l'altro attentando alla sopravvivenza dell'umanità stessa. È in questa denuncia che il soldato, non a caso al singolare, viene chiamato *Bürger*<sup>214</sup>. La poesia non è comunque così semplice, poiché non si basa solamente sulla contrapposizione del valore negativo della guerra a quello positivo della rivoluzione, conclusione cui non arriva neppure la Schlenstedt, che però non sembra si soffermi adeguatamente sul tema. È necessario infatti ricordare che il soldato di Goll, proprio come abbiamo detto poco fa per l'Europa, è una figura polimorfa che ha più sfumature. Da vittima diventa poi carnefice. Nel primo caso abbiamo la sua descrizione come membro di una massa indistinta o come fratello, nel secondo come individuo. A differenza delle prime due versioni di *Panama-Kanal*, dove l'esplicita struttura bipartita corrispondeva davvero ad un passaggio da un tono negativo ad uno positivo, qui siamo di fronte ad un alternarsi, ad un vero e proprio avvicinarsi di toni. Nel coro dei proletari, che segue il re-

<sup>210</sup> Ancora una volta notiamo che le stagioni prese in considerazione da Goll sono sempre la primavera e l'autunno. Se ricordiamo quanto detto in merito alla loro prima citazione, all'interno delle *Elégies Internationales* osserviamo che né all'una né all'altra veniva associato un significato positivo. Questo può aiutarci a presagire come la primavera abbinata qui alla rivoluzione non abbia esclusivamente una interpretazione ottimista.

<sup>211</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 45, «O primo maggio rosso! Festa popolare con coccarde!»

<sup>212</sup> Cfr. Schlenstedt, Silvia, *Wegscheiden, Deutsche Lyrik im Entscheidungsfeld der Revolutionen von 1917 und 1918*, cit., pp. 56-60.

<sup>213</sup> Faccio riferimento soprattutto all'immagine che conclude il quarto recitativo: l'umanità moriva lentamente e, per esprimere meglio la drammaticità di tale momento, si descrive un unico braccio nudo dell'ultimo soldato ucciso che spunta dalla terra, cfr. Goll, Yvan *Die Lyrik Frühe Gedichte 1906-1930*, cit., p. 43. Anche in questo caso, come già spesso notato, è rintracciabile un tipico elemento espressionista, quello dell'uomo nudo che, senza nome, senza volto e senza personalità, è staccato dalle cose e non sa imporre più il proprio metro di valutazione all'ambiente circostante. Cfr. Mittner, Ladislao, *L'Espressionismo* edizione riveduta ed aggiornata a cura di Paolo Chiarini, cit., p. 25).

<sup>214</sup> Nel recitativo in cui viene affiancato il tema della rivoluzione a quello della guerra, si menziona il soldato di professione a cui viene prescritto il lavoro di combattente. Questo è il cittadino, o meglio il borghese, che Goll disprezza. Cfr. Ivi, p. 46.

citativo in onore alla rivoluzione, *vergebens* (invano) è messo per quattro volte a inizio verso, quasi per indicare l'inutilità della loro rivolta. Sembra allora di essere di fronte ad una contraddizione, giacché poco prima si era esaltata la rivoluzione. Nel recitativo, che segue il coro dei carcerati, viene dato nuovamente ampio spazio alla guerra, una guerra invisibile che è diventata in realtà la febbre degli uomini, che risuona nelle campagne dei paesi e rotola nei temporali notturni.

Yvan Goll alludeva ad una guerra mondiale che penetrava ogni spazio dell'esistenza umana: tutto veniva subordinato ai combattimenti. In base a questi tristi eventi si segnava una data sul calendario e rimanevano impresse le cifre del secolo. La guerra condizionava il sospiro dei poveri e la maledizione dei deboli, la loro fame e la loro morte.

Krieg war Europas Aderlass. Krieg brachte die Cholera in der Städte stumpfe Gass.  
Krieg hauchte die Geister an zu heißem Hass. [...]  
Rot waren die Hügel des Frühlings. Im Winter fiel roter Schnee.  
Blut sprang aus den Bergen in Strom und See.  
[...] Die Zeitungen mit Blut gedruckt.  
Die Fernsprecher von Blutschrei durchzuckt.  
Das Herz von Europa war gebrochen.  
Das Rote Meer tanzte<sup>215</sup>.

In questi versi è rilevante notare l'ambivalenza del colore rosso. Rosso infatti era già stato definito il primo maggio, mentre adesso erano rosse le colline della primavera e la neve per il sangue dei caduti. Ancora una volta è fortemente presente il tono ambiguo con cui il poeta si avvicina al tema della rivoluzione ed a quello della guerra. Diventa quasi impercettibile il passaggio dalla descrizione dell'uno a quella dell'altro: si tratta infatti di due momenti che caratterizzano traumaticamente la storia dell'umanità. Sebbene i fini e le cause fossero completamente diversi tra loro, simili erano state la violenza e la sofferenza degli uomini.

Con la guerra il cuore d'Europa era irrimediabilmente rotto ed il mare, rosso di sangue, danzava. Si apriva una scena macabra davanti agli occhi dell'autore in cui l'Europa, perdendo il sangue dei suoi figli, stava ormai per morire. Quest'ultima veniva, qui per la prima volta, avvicinata alla malattia, precisamente al colera, patologia infettiva estremamente pericolosa e persino mortale. Più tardi, nel testo in prosa *Die Eukokke* che verrà analizzato più avanti<sup>216</sup>, ci sarà un bacillo che imperverserà nel vecchio continente portando morte e distruzione prima alle cose, poi alle piante ed agli animali per poi infine colpire gli uomini. Europa diventò agli occhi di Goll portatrice di un terribile bacillo e venne poi contrapposta alle terre nuove americane ed asiatiche fresche, giovani ed ancora sane.

Nel *Requiem* voci femminili si alternano sempre ai recitativi che rappresentano le unità più importanti dal punto di vista del contenuto. Dopo una strofa dedicata alle donne abbandonate dai soldati che dovettero partire per la guerra, nel penultimo re-

<sup>215</sup> Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp. 52-53, «Guerra era il salasso d'Europa. Guerra portava il colera nei vicoli tetri delle città. Guerra soffiava sopra gli spiriti odio accanito.// [...] Rosse erano le colline della primavera. In inverno cadeva neve rossa./ Sangue schizzava dalle montagne facendosi corrente e mare./ [...] I giornali erano stampati con il sangue./ I telefoni attraversati da grida di sangue./ Il cuore d'Europa era rotto./ Il mare rosso danzava//».

<sup>216</sup> Consultare il paragrafo §4.4. della presente tesi.

citativo leggiamo una vera e propria dichiarazione di intenti per l'avvenire. Da notare, per prima cosa, il cambio del tempo verbale, dal passato si passa al presente ed al futuro. A provocare la guerra non sono stati semplicemente gli uomini, ma è stata una colpa atavica, un peccato dell'umanità tutta trasmesso nei secoli. Questo recitativo si oppone all'atmosfera religiosa evocata attraverso il titolo dell'opera, attraverso il linguaggio solenne ed attraverso i sottotitoli che sempre richiamano la liturgia cristiana. Il brano ricorda subito il tono della lirica espressionista *Noemi* dello stesso autore pubblicata in *Menschheitsdämmerung*<sup>217</sup>. Stavolta la religione, fosse la cristiana, l'ebraica o la musulmana, era vista come una sorta di impedimento alla libertà ed all'indipendenza dell'individuo. Come la poesia dedicata alla figlia del popolo di Abramo, anche questo testo si chiude con un'incitazione a scoprire nel prossimo un fratello, anziché un nemico. In questa occasione si ribadisce che il nuovo Dio universale dovrà essere lo spirito e nessun altro. Nelle parti finali del *Requiem* infine si torna ad esaltare la rivoluzione, ma dovrà essere una rivoluzione del sentimento.

Per sciogliere tale nodo è utile confrontare l'utopia rivoluzionaria di un poeta come Becher con quella di Goll. Se Johannes R. Becher, nelle sue poesie, alludeva ad una rivoluzione intesa come concreto sovvertimento degli ordini e delle classi sociali prestabiliti, dopo la quale si sarebbe potuto istituire un nuovo stato e sarebbe potuto nascere un uomo nuovo<sup>218</sup>, Yvan Goll vedeva le due suddette fasi nell'ordine diametralmente inverso. All'azione contrapponeva l'«Aufbrechen des Gefühls» (lo sbocciare del sentimento), questa era la premessa necessaria per il rinnovamento della vita degli uomini. Era la coscienza dell'uomo, prima della condizione esteriore, a dover cambiare<sup>219</sup>. L'ultimo testo del *Requiem*, intitolato *Friedenfest* (Festa della pace), si distingue dagli altri per la sua originalità: qui ha luogo infatti una grande composizione musicale. Vi si può riconoscere anche una connotazione religiosa in base alla scelta degli strumenti: l'organo, il timpano, il trombone, lo schofar, il cembalo ed il basso, il tutto accompagnato dal coro del popolo. Ad ogni strumento corrisponde un ruolo ben preciso. Se è il cembalo ad esortare l'Europa alla rivolta, a spingerla ad uscire dal suo opaco destino verso una nuova alba di porpora, a lui risponde l'organo che esorta i popoli, una volta nemici, ad unirsi intimamente come fanno i mari quando vengono eliminate le barriere che li dividono<sup>220</sup>. Lo schofar invece, con il suo soffio, si limita a descrivere la paziente attesa di un domani migliore da parte dell'umanità, rievocando così il carattere

<sup>217</sup> Cfr. *ivi*, pp. 127-131 e §1.2.1. del presente lavoro.

<sup>218</sup> Cfr. Schlenstedt, Silvia, *Wegscheiden, Deutsche Lyrik im Entscheidungsfeld der Revolutionen von 1917 und 1918*, cit., pp. 14-52. Basta pensare ad alcune sue poesie come *Baracken*. Cfr. Becher Johannes, *Dichtung erster Teil*, Berlin, Aufbau Verlag, 1952, pp. 142-147.

<sup>219</sup> È in questo punto che si spiega la differenza tra Becher e Goll e soprattutto tra gli autori evidentemente a sinistra ed i poeti che, come Goll, si sentivano sostenitori degli ideali progressisti, ma poi mostravano grande ammirazione per contemporanei come Gottfried Benn. Quest'ultimo si fece portavoce di chi, come lui, non voleva mischiare la politica all'attività intellettuale. Questa vicinanza è nota a pochi e raramente affrontata nelle monografie presenti su Yvan Goll.

<sup>220</sup> Qui è evidente il riferimento alla funzione del canale di Panama, che non solo unì mari, ma addirittura oceani. L'opera artificiale diventava quindi metafora per esprimere quel sentimento ideale di fratellanza tra i popoli che gli uomini sembravano aver dimenticato, troppo presi dalle loro attività quotidiane. È importante qui notare che il *Requiem* venne composto nel 1917 quando ancora il canale di Panama rappresentava per il poeta un simbolo di unione tra i popoli, che da astratto poteva farsi concreto. Come abbiamo già visto nel precedente paragrafo, l'interpretazione del poeta data al suddetto canale nel 1918 nella versione in ditirambi, era radicalmente diversa, disincantata, scettica e pessimista.



principale del popolo ebraico che da millenni aspetta il Messia. Lo schofar, strumento antico di origine orientale, viene suonato tutt'oggi in occasione delle più importanti festività ebraiche, come Rosh Ha-Shanà, Yom Kippur e Pesach. Questo ha un significato simbolico e metaforico e non si tratta di un semplice accompagnamento musicale. Con il suono del corno biblico si ricorda lo «scopo» della creazione e si celebra l'inizio di un tempo nuovo<sup>221</sup>. La presenza dello strumento biblico nell'ultima parte del *Requiem* è di grande importanza ai fini di una corretta interpretazione della lirica: la raccolta dedicata ai caduti d'Europa si conclude paradossalmente con un messaggio di speranza e rinascita. Dalle macerie del tempo antico si predicava solennemente, con il suono dello shofar appunto, la nascita di un'epoca nuova che non poteva essere che migliore della precedente. Goll, come altri poeti suoi contemporanei, sperava in un cambiamento, sperava nella rivoluzione che, come vediamo, veniva in un certo senso salutata a gran festa con l'accompagnamento di musica solenne. Nonostante l'importanza data da Goll al sentimento, componente che deve spingerci a relativizzare l'importanza che per lui aveva la rivoluzione, non si può definire la sua poesia astratta e svuotata di ogni riferimento concreto<sup>222</sup>. Le liriche ispirate alla costruzione del canale di Panama analizzate nel paragrafo precedente, la litania scritta in onore della morte di Liebknecht, le stesse *Elégies Internationales* ed il breve, ma significativo *Appell an die Kunst* confermano quanto l'autore confidasse nell'effettivo potere della poesia.

Sicuramente è presente nell'opera di Goll la fase dell'interiorizzazione e dell'abbandono del ruolo dell'*écrivain engagé*: questa è da riconoscere nell'allontanamento dall'Espressionismo all'indomani del fallimento della rivoluzione tedesca e la proclamazione della Repubblica di Weimar.

Massimo Morasso, nel suo saggio già menzionato, è fermamente convinto della positività e della visione ottimistica che Goll ha quando compone il *Requiem*. Egli sostiene che, nell'osservare anche solo i titoli dei componimenti che poi vanno a formare il *Requiem*, si può riconoscere la volontà dell'autore di desumere dall'esperienza devastante del conflitto una sorta di fenomenologia antropologica del dolore che, seppur ingiustificato, poiché frutto di un'insensata guerra, è comunque redimibile nella voce profetica che, nominandolo, lo esorcizza in vista di uno spazio salvo che può spalancarsi dalle macerie<sup>223</sup>. Proseguendo secondo questa linea interpretativa si può facilmente osservare che il grande dolore sofferto durante la grande guerra cedette il posto ad un sentimento di resurrezione. Si fece spazio l'idea che la sofferenza, dovuta al conflitto mondiale, potesse esser spiegata solo in vista della realizzazione di un ideale rivoluzionario e solo attraverso la resurrezione dell'umanità intera con un sollevamento collettivo. Il poema poteva dirsi allora in completa sintonia con il titolo scelto, ossia *Requiem*, in quanto nel segno dell'armonia e della riappacificazione di ciò che è mortale con ciò che non lo è<sup>224</sup>.

<sup>221</sup> Cfr. Valentin, Jean-Marie, *Lutopie poétique de l'humanité reconciliée Ivan Goll: élégie internationales et requiem für die Gefallenen von Europa* in Pollet Jean-Jacques e Saint-Gille Anne-Marie (a cura di) *Écritures franco-allemandes de la grande guerre*, cit., p. 155.

<sup>222</sup> Cfr. Schlenstedt, Silvia, *Wegscheiden, Deutsche Lyrik im Entscheidungsfeld der Revolutionen von 1917 und 1918*, cit., p. 64.

<sup>223</sup> Cfr. Morasso Massimo, *1914-1918 guerra ed esilio in Yvan Goll*, in «Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne», Università di Genova (Genova, Italy), 9, 1997, p. 106.

<sup>224</sup> Cfr. Wermester, Catherine, *Les métamorphoses d'Orphée*, in «Europe, revue littéraire mensuelle», 899, 2004, p. 181.

Nella storia, così come nel *Requiem* di Goll, rivoluzione e guerra erano momenti estremamente legati ed è, riferendosi proprio all'esempio russo, non a caso non europeo, che Goll pensava alla possibilità di una rigenerazione dell'umanità. Secondo lui questo ideale non era così distante ed utopico, ma vicino: lo dimostrano i suoi articoli scritti per la rivista «Die Menschen» tra il 1921 ed il 1922<sup>225</sup>. In questi scritti in prosa di stile quasi giornalistico, ben lontani da ogni tipo di lirica, vi era una netta contrapposizione tra un noi ed un loro, tra un noi europeo ed un loro russo. I popoli occidentali del vecchio continente erano sempre al seguito degli slavi e da questi potevano solo imparare.

Vorbreitend doch unerlöst, zu zielhaft um ganz frei zu sein: Krampf, Forderung, Analyse war die europäische Dichtung der Kriegszeit, Erst in Russland explodierte die Bombe des schweren Herzens. In roter Märzluft, in Feuern gesäubertes Urgefühl schwang sich wieder aus der verhaltenen Brust, dem verknorpelten Leib des Menschen. Wenn bis heute der Osten, ausblutend seine Schöpfungsthat, nichts weiter produziert hätte als diese räuberische Revolutionslyrik: sie genügte, um über dem Scheiterhaufen verwesenden Jahrhunderts Signal aufwärtsschreitender Menschheit zu sein<sup>226</sup>.

Risultava inoltre evidente l'atto di accusa nei confronti del capitalismo e della sua società corrotta in cui non era più possibile essere dei veri artisti. In contrapposizione all'occidente morente, ad oriente era nata una nuova arte e Goll la chiamava direttamente *Kommunistische Kunst* (arte comunista). Questa derivava da un *ethos* comune all'umanità tutta e mirava a costruire un regno a misura d'uomo, fatto dall'uomo per l'uomo. Era cambiata la concezione dell'arte, al centro non stava più l'artista come individuo creatore, ma l'arte stessa come esperienza finale, come un frutto maturo di un organismo intero, che in questo caso era la comunità nella sua collettività. Ormai era passato il tempo del collezionista di pezzi d'arte, che privava le masse dei grandi capolavori, l'artista doveva invece ritrovare il legame con la massa dei proletari, solo così poteva nascere un vera e nuova arte<sup>227</sup>. Negli anni della prima guerra mondiale e in quelli successivi, non esisteva ideale più potente da mostrare del comunista e non ci sarebbe stato nessuno capace di contrapporgli un ideale più energico o anche più divino di questo che era nato dalle masse sfruttate. Mentre l'Europa si dissanguava per i suoi antichi dei, che dei poi non erano affatto, mentre l'Europa guardava spaventata la sua stessa vacuità, emergeva un'arte nuova, maturata naturalmente nella collettività. Le masse avrebbero aiutato l'artista, a cui Goll rivolgeva il suo appello, nel costruire un regno umano per l'uomo, l'arte prodotta sarebbe stata universale come un tempo erano stati universali i tempi cristiani<sup>228</sup>.

<sup>225</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Kommunistische Kunst e Russische Revolutionslyrik* in «Menschen: Zeitschrift neuer Kunst» a cura di Felix Stierner, 5, 1921-1922 pp. 10-11; 33-34.

<sup>226</sup> Goll, Yvan, *Russische Revolutionslyrik* in «Menschen: Zeitschrift neuer Kunst» a cura di Felix Stierner n.5, 1921-1922 pp. 33-34. «In preparazione ma non liberata, troppo determinata per essere completamente libera: spasmo, esigenza, analisi era la poesia europea del periodo di guerra. Solamente in Russia esplose la bomba del cuore triste. Sentimento primitivo purificato nel fuoco oscillava di nuovo nell'aria rossa di marzo, uscito dal petto trattenuto, dal corpo di cartilagine dell'uomo. Se fino ad oggi l'Est, dissanguando la sua opera di creatore, non avesse prodotto niente altro che questa depredate lirica rivoluzionaria, sarebbe stata sufficiente per essere segnale di una umanità che va avanti sui roghi del secolo in decomposizione».

<sup>227</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Kommunistische Kunst* in «Menschen: Zeitschrift neuer Kunst» a cura di Felix Stierner, 5, cit., p. 11.

<sup>228</sup> Cfr. ibidem.

*Una breve divagazione*

Agli inizi del novecento, soprattutto negli anni attorno alla prima guerra mondiale, furono tanti i poeti del panorama tedesco e non solo ad essere sconvolti dalla drammaticità della guerra, uno fra tutti Georg Trakl. Non deve quindi stupire più di tanto la presenza di un requiem, anche se di grandi dimensioni, nella produzione golliana dedicato ai caduti d'Europa.

Proprio in relazione a questa tematica abbiamo scelto di mettere per iscritto qualche breve riflessione su alcuni elementi che vedono la poesia di Yvan Goll a tratti avvicinarsi a quella di Gottfried Benn. Quest'ultimo era un poeta tedesco, ma di madre francese, uno dei pochi che, proprio come Goll, sopravvisse all'Espressionismo. Come scopriremo più avanti, nel secondo capitolo della presente tesi, Goll fu traduttore di Gottfried Benn dal tedesco al francese, stimava molto il medico letterato, temeva il suo giudizio per le traduzioni e subì inevitabilmente la sua influenza. Nell'analisi delle poesie di Yvan Goll e dei suoi rapporti con l'autore che tanto apprezzava, si sono notati alcuni tratti in comune proprio per la tematica del *Requiem*. Si è deciso quindi di concludere questo capitolo con un breve confronto tra i testi dei due sopravvissuti dell'Espressionismo. Questo aiuta a comprendere la complessa visione di Goll riguardo all'avvenire dell'umanità e la sua posizione all'interno dell'avanguardia espressionista.

All'interno della raccolta di poesie *Morgue* (1912), Gottfried Benn aveva inserito un breve testo di tre strofe, di cui due in rima, intitolato *Requiem*<sup>229</sup>. A differenza del testo di Goll, quello di Benn è molto più breve, non vi sono momenti corali di cui invece è ricco il *Requiem* commentato nel paragrafo precedente. In entrambi i casi però si tratta di una sorta di smentita del titolo. Sebbene operino in modo diverso, nei due testi c'è sdegno di fronte al carnevale che la morte stava celebrando. Il testo di Yvan Goll iniziava con una netta smentita del titolo, ma poi vi si riconciliava alla fine, il *Requiem* benniano rappresentava una vera e propria negazione di tale genere poetico<sup>230</sup>. Lo stile telegrafico ed il linguaggio medico allontanavano ancora di più il testo dal genere lirico solenne a cui il titolo si riferiva<sup>231</sup>. Accanto a corpi nudi ed incrociati di uomini e donne (immagine inusuale quella della promiscuità dei cadaveri in un obitorio) veniva evocato l'atto sessuale. La nascita o meglio la rinascita che apre e conclude la lirica, come conseguenza di quell'ultimo atto tra cadaveri, contrasta con la morte celebrata già nel titolo. In questo caso siamo di fronte ad una cruda rappresentazione della realtà che ormai non lascia più speranze e smentisce ogni tipo di visione del mondo cristiana e piena di speranza. L'uomo morendo, invece di acquisire la dignità di solito conferita a chi è trapassato, viene rappresentato in tutta la sua degenerazione<sup>232</sup>.

<sup>229</sup> Cfr. Benn, Gottfried, *Requiem in Gedichte I, Sämtliche Werke in fünf Bänden*, in collaborazione con Ilse Benn e Gerhard Schuster, vol. I, Stoccarda, Klett-Cotta, 1986, p. 13.

<sup>230</sup> Cfr. Dyck, Joachim, *Requiem in Steinhagen*, Harald (a cura di), *Interpretationen, Gedichte von Gottfried Benn*, Stuttgart, Reclam, 1997, p. 20.

<sup>231</sup> Cfr. *ivi*, p. 15. Mentre Goll aveva rinunciato ad ogni riferimento all'immanente per mantenere alto il genere della poesia, Benn si muoveva nella direzione opposta.

<sup>232</sup> Cfr. Wodtke, Friederich Wilhelm, *Gottfried Benn*, in Rothe, Wolfgang (a cura di), *Expressionismus als Literatur, Gesammelte Studien*, Bern und München, Franke Verlag, 1969, pp. 313-314.

In questa poesia del 1912, Benn sembrava già presagire la vacuità dello spirito di fronte alla realtà, concetto che elaborò in modo più complesso più tardi attraverso una rilettura dei testi di Hölderlin<sup>233</sup>.

Anche in Yvan Goll tuttavia, nonostante nella sua fase espressionista torni sempre, alla fine ad una visione fiduciosa nel futuro ed in un certo senso ottimista, sono presenti immagini crude e forti simili ai quadri offerti da Benn<sup>234</sup>. Se in *Friedenfest* Goll tornava al significato religioso della parola 'Requiem' attraverso la metafora degli strumenti musicali, Benn si riferiva, in ognuna delle tre strofe, a precisi passi della Bibbia, dove il corpo viene interpretato come tempio dello Spirito Santo. La nudità dei corpi e la mancanza di vergogna della prima strofa, secondo Dyck, fanno pensare, per contrasto, alla condizione edenica di Adamo ed Eva. Attraverso una catena di associazioni contenute nelle tre strofe, Benn arrivava a negare il titolo della lirica<sup>235</sup>. Nonostante l'atteggiamento polemico e critico con cui entrambi i poeti ripropongono una nuova versione del requiem, emerge chiaramente che, al contrario di Benn, Goll mantiene un atteggiamento positivo e di speranza legato alla sua visione utopica per il futuro anche se, come vedremo, questa fiducia non durerà a lungo.

Il confronto con le poesie di Gottfried Benn è utile per comprendere il distacco di Goll dall'avanguardia tedesca ed il suo avvicinarsi al Surrealismo francese che coincide con un avvicinarsi all'Espressionismo così come lo concepì Benn.

### 1.3.3. *Der Torso*

Risale al 1918 il componimento intitolato *Der Torso* che venne pubblicato nella rivista «Die Aktion»<sup>236</sup>. Si tratta di un testo ditirambico con il quale l'autore voleva evidentemente riprendere la forma poetica nietzscheana. Con questo, come con altri testi che vengono chiamati appunto ditirambi Goll, tenendo ben presente l'esempio del suo celebre predecessore, voleva spiegare un'immagine attraverso una trama, intendeva raccontare una storia attraverso alcune figure<sup>237</sup>. In questo caso ciò che doveva essere spiegato, o meglio interpretato in modo nuovo, era l'Europa. Quest'ultima stavolta assumeva l'orribile immagine di un busto, un torso, privato di tutte le sue estremità. L'Europa, che per Goll aveva i tratti dell'unica possibile patria, associata non al mito d'Europa classico, ma alla sua dimensione spaziale, tornava ora ad assumere tratti corporei, ma non di persona viva, bensì di un busto in marmo<sup>238</sup>.

<sup>233</sup> Cfr. Dyck, Joachim, *Requiem* in Steinhagen, Harald (a cura di), *Interpretationen, Gedichte von Gottfried Benn*, cit., p. 27.

<sup>234</sup> In questo caso mi riferisco ad alcune immagini presenti in *Hymne an die Toten* del *Requiem* («Ein roter Klee /wächst aus schmerzschäufelter Erde,/schaukelt um euer gefranstes Haar!//») ossia «un trifoglio rosso/ cresce dalla terra spalmata di dolore,/ ondeggia attorno ai vostri capelli sfilacciati//») e nella prima parte di *Torso* che sarà analizzato tra breve. Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p.59; 124-126.

<sup>235</sup> Cfr. Dyck, Joachim, *Requiem* in Steinhagen, Harald (a cura di), *Interpretationen, Gedichte von Gottfried Benn*, cit., pp. 25-26.

<sup>236</sup> Goll, Yvan, *Der Torso* in «Die Aktion: Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur, Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst», 8, 1918, pp. 27-29.

<sup>237</sup> Cfr. Heselhaus, Clemens, *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll: die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*, cit., p. 26.

<sup>238</sup> In questo caso si può riconoscere un vero e proprio tratto fondamentale della poetica di Yvan Goll. I modelli, che il poeta prende in considerazione, vengono poi svuotati al loro interno e rovesciati. Dal pun-

La prima stanza si apre con il paesaggio apocalittico del campo di battaglia a combattimento finito. C'è una sola mano di figlio somigliante ad una stella a cinque punte, che si vede tra le macerie nel terreno di Steinfeld<sup>239</sup>. Le primavere che soffiano verdi credono ingenuamente, come se fossero persone, che sia stato il mare a mugghiare e ad aver rigettato cervelli invertebrati e mani a forma di stella<sup>240</sup>. Non si tratta invece del mare, bensì di un oceano di uomini folli che si è abbattuto su tutta l'Europa fino a Gibilterra rovinando il mondo. Così la mano mozzata dell'uomo, che spunta dalle masse dei cadaveri, è in mille pezzi e non sono più riconoscibili le cinque dita. Dappertutto, dove il contadino impiega il suo aratro, dove l'operaio scava la terra, si innalza la mano bianca, come il gesso contro la luce, bianca perché ormai non è nient'altro che ossa. Il povero agricoltore allora si spaventa, si inginocchia e vorrebbe baciarla, ma glielo impedisce lo spergiuo del fratello che, chissà, magari è già morto in guerra (così sembra suggerire l'autore). Il pensiero di baciare la mano del nemico ha una forza ancora maggiore della sua preghiera<sup>241</sup>.

Sempre attraverso la chiave interpretativa proposta da Silvia Schlenstedt per il *Requiem* è possibile, anche per questo testo, riconoscere la contrapposizione tra massa ed individuo che, secondo la specialista della letteratura della DDR e dei rapporti tra letteratura e Socialismo, adombra ad ulteriori significati. Le prime due strofe sono dominate dalla metafora dell'oceano di uomini che invadono e rovinano l'Europa combattendo tra loro. Questi ultimi vengono perciò presentati come oceano, come un gruppo compatto che si fa massa, in quanto tutti sono diventati fratelli condividendo la terribile situazione della guerra. La terza strofa si apre con «Weh, der Mensch ist ein Rumpf geworden»<sup>242</sup> e poi viene descritta la misera condizione dell'uomo diventato scultura in rovina che tuttavia, siamo di nuovo di fronte ad un paradosso, deve continuare a vivere. «Der tote Rumpf muss leben im Ruhm und Sieg. Der tote Rumpf darf nicht sterben»<sup>243</sup>. Goll sembra voler arrivare qui ad ogni costo a conclusioni paradossali accostando per ben due volte i termini di vita e di morte. A prima vista sembra davvero non avere senso, ma non bisogna dimenticare i significati attribuiti alla parola 'vita' ed alla parola 'morte' di derivazione nietzscheana e forse anche rilkeana. Si può vivere la propria morte e continuare a vivere al suo interno<sup>244</sup>. Il torso, ossia il corpo defunto,

to di vista formale fa una cosa simile intitolando un ciclo di liriche *Requiem für die Gefallenen von Europa*, non rispettando però lo stile ed il tono tipici dei Requiem. Qui, ritornando all'immagine corporea di Europa, la rivoluziona totalmente. Da figura femminile diventa maschile e da quella di fanciulla vivente, si trasforma in busto marmoreo in rovina.

<sup>239</sup> Si riferisce probabilmente al paese Steinfeld/Pfalz a confine con la Lorena che contò 31 caduti durante la prima guerra mondiale. Con questo chiaro riferimento ad una battaglia della grande guerra, torna alla mente *Charleroi* in *Elégies Internationales*, Cfr. §1.3.1. della presente tesi.

<sup>240</sup> In merito è da notare la sinestesia del poeta che alle primavere che soffiano aggiunge la nota di colore verde. Le primavere inoltre acquistano anima e sono in grado di pensare, mentre le mani dei cadaveri diventano delle sinistre stelle marine.

<sup>241</sup> Interessante notare che nella prima parte della poesia vi è solo un colore ad apparire insistentemente attraverso la presenza di vari oggetti, oltre al verde delle primavere rammentato solo una volta. È il bianco dei crani dei caduti in battaglia, della spuma delle onde, delle zanne dei leoni, dello spavento notturno ed infine degli scheletri in cui si inciampa ancora vagando sui campi di battaglia.

<sup>242</sup> Goll, Yvan *Die Lyrik Frühe Gedichte 1906-1930*, cit., p. 125, «Ahimè, l'uomo è diventato un tronco. [...]».

<sup>243</sup> Ibid., «Il tronco morto deve vivere nella fama e nella vittoria. Il tronco morto non può morire!//».

<sup>244</sup> Sapere vivere la propria morte e non farsi divorare dalla paura è, secondo Goll, dimostrazione di estremo coraggio. Nel testo in prosa *Die Eurokokke* (§4.4. della presente tesi) viene preso in esame proprio questo aspetto dell'esistenza umana. Goll parla dell'eroismo di sapere vivere la propria morte, atto ormai sconosciuto nelle grandi metropoli del XX secolo.

non deve però essere dimenticato una volta spirata la vita, ma deve sopravvivere nella memoria collettiva dei vivi:

IV

Europa, du schütternder Torso!

Auf dem Sockel der Massengräber stehst du, tief im Jahrhundertstutt der Schlachten.

Nichts als ein schwarzer Knäuel, ein rauer Krampf der Erde gegen Himmel.

Du massige Anklage gegen den Menschen: Torso du unsterbliches Denkmal des Mords.

Um dich tanzen die nächsten Sieger schon, du Götze des eisernen Kriegs.

Gelbes Meer wird kommen, dich umrauschen. Die weißen Neger von Amerika werden dich umschleichen.

All deine Freiheit wird als schöner Traum entflattern.

Deine Märtyrer werden ihre Tyrannen auf Knien küssen.

Auf dem Newsky-Prospekt wird ewiges Begräbnis sein.

In Keiserschlössern harter Tower eingerichtet.

Europa, du bröckelnder Torso, du Rumpf der Welt!<sup>245</sup>

Così nella quarta e penultima parte del componimento si scopre che il torso nient'altro era che Europa. È da dedurre perciò che quest'ultima sia ogni essere umano mutilato sul campo di battaglia. Si può riconoscere la figura retorica della sineddoche<sup>246</sup> mettendo in relazione la terza e la quarta strofa della lirica. Se infatti nella terza strofa era l'uomo singolo ad essere chiamato torso, poi è l'Europa tutta. Ad una seconda lettura si può dedurre che il *toter Rumpf*, obbligato a vivere ad ogni costo, fosse riferito all'intero continente. Qui l'Europa è chiamata sia *Rumpf* sia *Torso* facendo riferimento ora alla parte anatomica del busto, cioè la parte centrale del corpo umano che ospita gli organi vitali, ora al torso scultoreo che invece, privato delle parti periferiche, dà l'idea di incompiutezza, di opera non finita o privata di una sua parte. Ancora una volta Goll fa sue due caratteristiche espressioniste, cioè quella dell'ambivalenza e quella della compresenza di due forze o tendenze discordanti e concorrenti: urlo e geometria insieme, vita e morte, utopia e disperazione. L'Europa è metaforicamente il torso alla base delle fosse comuni che ospitavano migliaia di cadaveri senza nome. Si trasforma in tumulto di tutti i caduti della guerra europea diventata mondiale, incarnazione della sua stessa morte, della morte del suo mito. La nuova Europa acquisisce i tratti di una figura maschile e diventa statua dai tratti umani che però si sbriciola. È perciò immagine di morte<sup>247</sup> e viene profeticamente già vista come corpo morente attorno a cui danza-

<sup>245</sup> Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 126. «IV// Europa, tu torso tremante!/ Sullo zoccolo delle fosse comuni, stai tu, in profondità tra le macerie del secolo delle battaglie./ Niente altro che un groviglio nero, un ruvido spasmo della terra verso il cielo./ Tu, grave accusa contro gli uomini: torso, tu monumento immortale della morte./ Attorno a te danzano già i prossimi vincitori, tu idolo della guerra di ferro./ Verrà il mare giallo a muggiare attorno a te. I bianchi neri d'America ti gireranno attorno./ Tutta la tua libertà svanirà volteggiando nell'aria come un bel sogno./ I tuoi martiri baceranno in ginocchio i loro tiranni./ Sul Nevskij Prospekt ci sarà un eterno funerale./ Allestiti nei castelli dell'imperatore della dura torre./ Europa, tu torso in frantumi, tu tronco del mondo!//».

<sup>246</sup> La sineddoche è una figura retorica che piaceva molto ad Yvan Goll. Nel testo in prosa del 1927 *Die Eukrokke* Parigi rappresenta la decadenza dell'Europa intera (§4.4. della presente tesi).

<sup>247</sup> Cfr. Delvaux, Peter e Papiór, Jan (a cura di), *Eurovisionen Vorstellungen von Europa in Literatur und Philosophie*, Hamburg, Spiegel Verlag, 2001, p. 21.

no i nuovi vincitori, ossia gli altri continenti giovani e forti, qui sintetizzati dall'America, dal mare Giallo, ossia il continente asiatico e dal *Nevskij Prospekt* di San Pietroburgo, cioè la Russia. Su questo enorme viale, lungo più di quattro chilometri, si celebrerà un funerale infinito. Qui l'interpretazione può essere duplice. Se infatti questo verso richiama subito alla mente la domenica di sangue del 22 gennaio del 1905 in cui degli operai si diressero affamati verso il palazzo d'Inverno per protestare contro lo zar e fu loro risposto a colpi di arma da fuoco, Goll potrebbe qui anche riferirsi al funerale d'Europa, ormai troncato in frantumi, ma anche busto del mondo, la cui morte era già stata profetizzata nelle *Elégies internationales* del 1915.

Nella quinta ed ultima parte Goll, come aveva già fatto nelle prime stesure del *Panama-Kanal*, torna ad una utopica visione per un futuro ancora lontano, ma comunque possibile. Si rivolge direttamente al suo lettore e si sente con esso complice nella speranza che in futuro verrà qualcuno, un uomo nuovo, che gratterà via la menzogna del tempo con il dito e scoprirà il cuore dimenticato sotto l'uniforme d'acciaio, poiché gli assassini dimenticarono di fermare il suo battito<sup>248</sup>. E, proprio come una fontana sepolta torna inaspettatamente a zampillare, anche questa ripresa del battito cardiaco è segno di vita. Così il torso torna ad essere splendente contenitore dell'anima<sup>249</sup> di Dio e diventa opera d'arte del mondo. C'è dunque ancora bisogno delle mani e delle braccia, delle parole, dei desideri, dei cannoni e delle rivoluzioni? A tale domanda Goll risponde che solo il cuore dell'uomo nuovo parlerà e l'uomo sarà beato ed immortale. Con questi ditirambi emerge l'irrefrenabile fiducia che Yvan Goll, nonostante l'atrocità della guerra, riponeva ancora nell'uomo ed in una sua possibile metamorfosi. Il poeta franco-tedesco dimostrava così di seguire gli insegnamenti del suo maestro spirituale, cioè Romain Rolland<sup>250</sup>.

<sup>248</sup> Elemento che accomuna il presente testo in ditirambi al ciclo dedicato al canale di Panama è la presenza vitale e positiva del battito cardiaco, nel caso del ciclo precedentemente analizzato sarebbe stato il canale a diventare battito cardiaco del mondo, mentre in questo caso il cuore del torso-Europa avrebbe ricominciato a battere. Il cuore quindi dà ancora una volta l'idea della resurrezione dopo la morte, il continente ormai defunto, torna qui a vivere. È così spiegata la solo apparentemente paradossale compresenza di *Rumpf* e *Torso*, ossia di vita e di morte (Cfr. Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp. 23; 126).

<sup>249</sup> Credo sia interessante notare che qui è assente la parola *Geist*, che invece sarà presente in altri componimenti come *Noemi* ed al suo posto c'è la *Seele* (anima). È bene però ricordare che il significato del *Geist* (spirito) espressionistico era polivalente e poteva anche includere l'anima impressionista che aspettava il miracolo, mentre lo spirito ne era il fautore. Per ulteriori chiarimenti rimando a Cfr. Mittner, Ladislao, *L'Espressionismo*, edizione riveduta ed aggiornata a cura di Paolo Chiarini, cit., pp. 75-76.

<sup>250</sup> Cfr. Morasso Massimo, *1914-1918 guerra ed esilio in Yvan Goll*, in «Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne», Università di Genova (Genova, Italy), 9, 1997, pp. 100-101.





## Dall'Espressionismo al Surrealismo: la perdita dell'utopia

### 2.1. Morte e destino dell'Espressionismo nei testi teorici di Yvan Goll

Nel 1914, nella prefazione della sua raccolta di poesie intitolata *Films*<sup>251</sup>, Yvan Goll definiva l'Espressionismo come una *Erlebnisform* (forma di esperienza), piuttosto che come una *Kunstform* (forma d'arte), che si poteva sentire nell'aria come in passato si era percepito il Romanticismo e l'Impressionismo. In poche righe dava una chiara e precisa definizione di Espressionismo che, a suo modo di vedere, si trovava in netta contrapposizione con tutti i generi letterari precedenti.

Nel 1917, in *Das neue Frankreich*, tornava a puntualizzare che l'avanguardia tedesca si opponeva nettamente al passato e spiegava che solo poeti ed artisti espressionisti avevano finalmente compreso come il mondo cominciasse e finisse con l'uomo, come questi dovesse abbracciare tutti i continenti senza staccarsi dalla sua dimensione terrena e come la sua esistenza non dovesse perciò essere paragonata ad una parabola che parte dalla terra per raggiungere regni lontani, separati da essa, ma ad un semicerchio, ad un arcobaleno che ha inizio e fine sul nostro pianeta. Tra tutti i suoi simili l'artista aveva comunque un ruolo particolare, era il profeta dei tempi e scriveva sulla porta del ventesimo secolo un'unica parola dorata e universale: 'umanità'. Questa non era un semplice gruppo di lettere, ma un elemento vitale con incredibile significato<sup>252</sup>. L'arte non era una professione, ma una missione che pochi esercitavano per poter salvare il mondo. Poiché questa salvezza sembrava, all'epoca, essere possibile solo attraverso l'uomo e non più attraverso il mondo circostante e poiché ci si poneva<sup>253</sup> in netta opposizione a tutto ciò che il motto *art pour art* aveva rappresentato nel passato ed ai movimenti artistici precedenti quali l'Impressionismo ed il Naturalismo, quasi tutti gli artisti di tale generazione si rivolsero a fini etici<sup>254</sup>. Chiara era la contrapposizione

<sup>251</sup> Vedi pp. 12-14 della presente tesi e per il testo di tale prefazione, Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 9.

<sup>252</sup> Goll, Yvan, *Das neue Frankreich*, in «Die neue Rundschau» 30, 1919, pp. 100 e sgg. e Goll, Yvan, *Gefangen im Kreise*, a cura di Klaus Schuhmann, cit., pp. 296-297. Pubblicato la prima volta in «Die neue Rundschau», 30, 1919, pp. 100-15. Il poeta utilizzerà parole simili nelle pagine iniziali di *Die drei guten Geister Frankreichs, Tribüne der Kunst und Zeit, eine Schriftensammlung* a cura di Kasimir Edschmid, cit., p. 11 e sgg. L'uomo torna sempre all'uomo ed il suo legame con la terra è forte e profondo. La parola d'ordine del futuro è quindi *Menschheit*, ossia umanità, a questa si deve ispirare il poeta nuovo.

<sup>253</sup> Per maggiori informazioni su tale citazione consultare le prime pagine del paragrafo 1.1. della presente tesi.

<sup>254</sup> Pinthus, Kurt, *Zuvor (Einleitung zur «Menschheitsdämmerung»)*, 1920, in Anz, Thomas, e Stark, Michael (a cura di), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1919-1920 Expressionismus*, Stuttgart, Metzler, 1982, 57-57.

con il poeta impressionista o simbolista ed evidente era la polemica con i principali modelli della lirica tedesca dell'epoca come George, Hofmannsthal e Rilke. Questi, che vivevano nella loro «tour d'ivoire»<sup>255</sup>, avevano fatto della poesia la loro decorosa professione<sup>256</sup>. La poesia politica che incitava alla rivolta ed alla costruzione di un mondo nuovo aveva come *Leitmotiv* non più l'individuo singolo, ma l'umanità nel suo complesso oppressa e sofferente.

È bene ricordare che, nonostante Goll in accordo con altri giovani espressionisti vedesse il poeta come profeta, non era, secondo lui, la lirica a causare gli accadimenti storici. Essa era invece «voranzeigendes Symptom, geistige Blute aus demselben Humus wie das spätere reale Geschehen. Sie ist bereits selbst Zeit-Ereignis.»<sup>257</sup> Con questo attaccamento alla propria epoca si evitò che l'utopia, ossia la speranza in un'umanità migliore per il futuro, diventasse vuota astrazione. Questa era l'opera che, secondo Goll, si erano prefissati i poeti dell'avanguardia tedesca espressionista. Anche gli vi aveva partecipato attivamente: attraverso i suoi versi si era adoperato ad annunciare il mondo del domani in cui avrebbero dominato i sentimenti di fratellanza e di solidarietà esemplificati, sempre secondo lui, dalla costruzione del canale di Panama ed introdotti nel corso della storia già con lo scoppio della rivoluzione francese<sup>258</sup>. Agli inizi del novecento, per l'influenza di Friedrich Nietzsche, acquistava larghi consensi nel mondo intellettuale la visione ciclica della storia, che si contrapponeva alla tradizionale visione di essa come eterno progredire di una retta orientata. Yvan Goll utilizzava inoltre una curiosa immagine: paragonava la *Weltgeschichte* (la storia mondiale) ad un ponte che, poggiato su pochi piloni, era come sospeso su delle ripide arcate al di sopra di verdi paludi. Con questo esempio spiegava come i secoli, tramite i collegamenti della storia mondiale, dialogassero tra loro. In questo modo l'autore vedeva che il diciassettesimo secolo era legato intimamente con il diciannovesimo ed il diciottesimo con il ventesimo<sup>259</sup>.

Fu a partire dalla visione della storia mondiale come un ponte, che il periodo della rivoluzione francese venne percepito dall'autore come un'epoca vicina alla propria e non è un caso che sia spesso tornato ad essere tema di suoi saggi o poesie. Goll era convinto che, presto o tardi, ci sarebbe stata una nuova, grande rivoluzione. Questa speranza e la fiducia nel carattere fondamentale buono dell'uomo lo indussero a cre-

<sup>255</sup> Interessante ricordare che tale espressione ricorrerà di nuovo nel vocabolario di Yvan Goll. E se qui veniva utilizzata per indicare un atteggiamento non condiviso dal poeta, successivamente venne ripresa per descrivere la sua stessa condizione. Nel marzo del 1942 scrivendo a André Breton del periodo sul finire degli anni venti, Goll disse che, avendo constatato il fallimento di quella che doveva essere la rigenerazione europea, si era ritirato anch'egli nella sua torre d'avorio, cioè nel regno della poesia al di fuori di ogni tipo di impegno politico. Cfr. Copia della prima stesura della lettera indirizzata a André Breton del 15 Marzo 1942 da New York, (lascito di Sant Dié).

<sup>256</sup> Stride quanto detto qui con le taglienti parole che aprivano il suo manifesto dell'Espressionismo, «Kunst ist kein Beruf», (L'arte non è un mestiere) in Cfr. Goll, Yvan, *Appell an die Kunst*, in «Die Aktion: Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur; Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst», 7, 1917, Hamburg, pp. 599-600.

<sup>257</sup> Ibidem; «sintomo che anticipa, fioritura spirituale dello stesso humus del successivo accadimento reale, lei stessa è già un avvenimento temporale».

<sup>258</sup> Vediamo già da qui che sono sempre presenti esempi di attualità per spiegare ideali che altrimenti rischierebbero di diventare solamente sogni irrealizzabili.

<sup>259</sup> Se questa non è una diretta ammissione della visione ciclica della storia, è chiaro tuttavia che Goll fosse convinto del ripetersi di condizioni ed avvenimenti in intervalli di tempo costanti. Cfr. Goll, Yvan, *Die drei guten Geister Frankreichs, Tribüne der Kunst und Zeit, eine Schriftensammlung* a cura di Kasimir Edschmid, cit., p. 13.

dere nel futuro dell'umanità e nel successo della rivoluzione che presto avrebbe portato ad un sovvertimento di ideali. Fu così che Yvan Goll si sentì membro attivo dell'avanguardia espressionista. La rivoluzione, che avrebbe dovuto cambiare la società rendendola migliore dal punto di vista etico in netta rottura con il passato, non aveva niente a che fare con la continuità entro la quale l'Espressionismo si inseriva, agli occhi di Goll, all'interno della tradizione letteraria tedesca, da Novalis a Hölderlin.

In accordo con lui Kasimir Edschmid<sup>260</sup>, per esempio, sosteneva che l'Espressionismo era sempre esistito, in ogni epoca e soprattutto in ogni luogo, ovunque bruciasse la fiamma dello spirito. Con questa idea di continuità con il passato concordava anche Gottfried Benn<sup>261</sup>. Edschmid rivendicava inoltre la vocazione internazionale di tale avanguardia non limitandola solo al contesto tedesco, come invece fecero altri poeti suoi contemporanei. La stagione tra il 1910 ed il 1920 si differenziava secondo Edschmid dalle altre epoche, poiché un'intera generazione ne era stata interessata, non solo in Germania, ma in tutto il vecchio continente. L'autore parlava di «eine ganze Generation Europas»<sup>262</sup>.

I poeti espressionisti, che avevano guardato con fiducia al loro futuro associando il rinnovamento artistico di cui loro stessi avevano fatto esperienza, alla rivolta ed al sovvertimento dei valori nella società, a partire dal 1920 l'uno dopo l'altro dovettero inesorabilmente ammettere il fallimento di un'intera epoca. Insieme a Goll, anche Arthur Kahane, Kasimir Edschmid, Paul Hatvani e Kurt Pinthus presero le distanze dall'Espressionismo. Ad usare la forte immagine della morte dell'avanguardia tedesca, quasi si trattasse di una creatura vivente, furono in due: Hatvani e Goll.

Paul Hatvani<sup>263</sup> aveva definito l'Espressionismo come rivoluzione in contrapposizione con gli altri movimenti artistici e letterari della storia che erano stati tutti nel segno dell'evoluzione. Con l'Impressionismo vi era stata un'armonia tra *Mensch* ed *Umwelt*, cioè tra mondo interno ed esterno, tra l'io lirico e ciò che lo circondava. «*Im Expressionismus überflutet das Ich die Welt*»<sup>264</sup>, tutto diventò soggettivo senza lasciare

<sup>260</sup> Riguardo questa tematica si ricordi che, secondo il critico e filologo italiano Gianfranco Contini, l'Espressionismo racchiude in sé l'idea di «un'arte di movimento» e del «precaro frutto di una forza scatenata, una momentanea deformazione sollecitata da un movimento, in altre parole una spazialità che includa il tempo». Cfr. Contini Gianfranco, *Espressionismo letterario* in *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1988, pag. 41-42.

<sup>261</sup> Nel paragrafo che segue verranno approfondite le posizioni di Benn attraverso il confronto con quelle di Goll.

<sup>262</sup> Cfr. Edschmid, Kasimir, *Expressionismus in der Dichtung*. Discorso tenuto il 13 dicembre del 1917 davanti al Bund Deutscher Gelehrter und Künstler und der Deutschen Gesellschaft 1914, in «Die neue Rundschau» 29,1918, p. 370 e in Anz, Thomas, e Stark, Michael (a cura di), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1919-1920 Expressionismus*, cit., pp. 50-51; «un'intera generazione d'Europa». Con questi riferimenti è possibile comprendere come elementi espressionisti siano sempre presenti nella produzione di Goll, anche dopo il suo distacco dall'avanguardia tedesca.

<sup>263</sup> Non è un caso se qui si prende in considerazione questo scrittore austriaco. Paul Hatvani, il cui vero nome era Paul Hirsch nacque a Vienna il 16 agosto 1892 e morì a Kew/Melbourne il 9 novembre 1975. Fu chimico, scrittore e traduttore dall'ungherese al tedesco. Nei suoi articoli e saggi dà luogo a considerazioni simili a quelle di Yvan Goll. Come quest'ultimo annunciò nel 1921 la morte dell'Espressionismo utilizzando un vocabolario molto simile: l'uno scrisse «Der Expressionismus ist tot» (L'Espressionismo è morto) e l'altro «Der Expressionismus stirbt» (L'Espressionismo muore). Silke Hesse e Pavel Petr ritennnero Hatvani uno dei migliori teorici dell'Espressionismo letterario.

<sup>264</sup> Hatvani, Paul, *Versuch über den Expressionismus*, in «Aktion» 7, 1917, p. 146 e in Anz, Thomas, e Stark, Michael (a cura di), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1919-1920 Expressionismus*, cit., p. 39; «*Nell'Espressionismo l'io inonda il mondo*» in corsivo nel testo, N. d. R.

spazio all'esteriorità. Nell'arte aveva avuto luogo una rivoluzione che corrispondeva a quella causata dalla teoria della relatività di Albert Einstein nella fisica<sup>265</sup>. Valori assoluti sembravano non esistere più e, per questo motivo, era ed è impossibile elaborare una definizione «assoluta» e «dogmatica» dell'Espressionismo che si presentava e si presenta per questo come *Sammelbegriff* (concetto collettivo)<sup>266</sup>. Anche Goll sosteneva che tale avanguardia non aveva regole o scuole e si poteva espandere, in forma epidemica, in ogni direzione laddove predominava lo spirituale<sup>267</sup>. In generale, secondo Hatvani, si poteva affermare che, se nel passato l'armonia artistica era stata quella tra mondo esterno ed interno, adesso il primo era stato invaso dal secondo e la forma, interpretabile come parte esterna di un'opera, diventava contenuto, ossia veniva interiorizzata fino a formare un tutto unico con il significato dell'opera stessa. Attraverso tale unione non vi erano più diverse fasi di causa ed effetto, di elaborazione dell'opera e di ricezione. Si era di fronte ad un *unicum* che tutto avvolge ed è in perenne movimento<sup>268</sup>.

Nel 1921, nella rivista *Renaissance*, Paul Hatvani pubblicò *Zeitbild*, il suo già menzionato articolo, dividendolo in due parti «1. Der Expressionismus ist tot...» e «2. ...es lebe der Expressionismus!» ed esordì scrivendo che cosa *era stato* l'Espressionismo<sup>269</sup>. Evidentemente lo scrittore e chimico austriaco non si riconosceva più in quel che restava di tale avanguardia tanto da dichiararla già morta. L'Espressionismo era stato, secondo lui, una scelta a favore della forma, un'accesa polemica con il mondo accademico e con quello dei padri, per affermare una nuova generazione, giovane e pronta ad esplorare nuove strade. Quando scrisse l'articolo per *Renaissance*, Hatvani dovette ammettere con una certa amarezza che si stavano già facendo bilanci e revisioni. Inoltre dell'antico spirito di rivolta era rimasto poco. Egli percepiva il trasformarsi degli ideali espressionisti in un movimento della classe borghese degli intellettuali. Al contrario di quanto faceva Edschmid nel suo articolo *Expressionismus in der Dichtung. 1918*<sup>270</sup>, Hatvani relativizzava l'Espressionismo definendolo un fenomeno tipicamente tedesco. Ciononostante la spinta iniziale al cambiamento era venuta dalla Francia, o

<sup>265</sup> Essendo un chimico non è certo un caso che Hatvani faccia riferimento alle scoperte in campo scientifico.

<sup>266</sup> Cfr. Hatvani, Paul, *Versuch über den Expressionismus* in «Aktion» 7, 1917, p. 150 e in Anz, Thomas, e Stark, Michael (a cura di), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1919-1920 Expressionismus*, cit., p. 41.

<sup>267</sup> È interessante soffermarsi sull'avverbio scelto dal poeta per descrivere l'espansione di tale avanguardia che, come se fosse una malattia, si diffuse in modo *epidemiehaft* (epidemico) in tutte le forme spirituali dell'agire umano. Si poteva parlare non solo di una lirica, ma anche di una prosa espressionista, non solo di una pittura, ma anche di una architettura, di un teatro, di una musica, di una scienza, di un'università e di una riforma scolastica espressionista. Questo suonava alquanto provocatorio se pensiamo all'Espressionismo come strettamente delimitato al campo artistico ed al rapporto dialettico tutt'altro che privo di difficoltà tra scienza ed Espressionismo. Basta pensare alla prima maturazione poetica di Gottfried Benn. Cfr. Goll, Yvan, *Die deutschen Dichter und die Kunst*, in «La revue Rhénane» 3,2, 1921, p. 936.

<sup>268</sup> Cfr. Hatvani, Paul, *Versuch über den Expressionismus* in «Aktion» 7, 1917, p. 150 e in Anz, Thomas, e Stark, Michael (a cura di), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1919-1920 Expressionismus*, cit., p. 41.

<sup>269</sup> Cfr. Hatvani, Paul, *Zeitbild* in «Renaissance», 1, 1921, prima parte, Quaderno I, pp. 3-4 e seconda parte, Quaderno II, pp. 10-12. Traduzione delle due parti dell'articolo «1. L'Espressionismo è morto...», «2. Evviva l'Espressionismo!».

<sup>270</sup> Cfr. Edschmid, Kasimir, *Expressionismus in der Dichtung. 1918*, in Anz, Thomas, e Stark, Michael (a cura di), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1919-1920 Expressionismus*, cit., pp. 50-51.

più precisamente da Parigi, definita dallo stesso Hatvani «der europäische Brennpunkt jeder geistigen Evolution»<sup>271</sup>. Là si era affermato per la prima volta lo spirito della rivolta nell'arte, si trattava della protesta dei giovani artisti contro i modelli del passato: per differenziarsi e contrapporsi al Realismo si sceglieva di privilegiare la forma rispetto al contenuto. Anche in Germania l'Espressionismo era stato una «Entscheidung zur Form» (cioè una scelta per la forma), ma purtroppo non era destinato a durare nel tempo. Nel suo articolo Hatvani spiegava così l'inevitabile fine dell'avanguardia tedesca: «Der Inhalt hat die Form diskreditiert und der Betrieb die Kunst» (il contenuto ha discredito la forma e l'attività commerciale l'arte)<sup>272</sup>. La seconda parte dell'articolo del poeta chimico di lingua tedesca, esordendo con la frase «...es lebe der Expressionismus!» (Evviva l'Espressionismo!), sembrava quasi essere in contrapposizione alla prima. Hatvani chiariva che anche tale avanguardia era stata grande, introducendo nella lirica concetti come quello di dinamismo e rappresentando panorami nuovi ed inusitati come quello della grande città. Si era conosciuto Apollinaire e si era imparato ad affrontare il problema estetico nell'anima per diventare creativi. Per questo l'Espressionismo sarebbe restato eternamente grande nei secoli dei secoli, ma avrebbe avuto la grandezza di una mummia o di una pietra tombale. Solo attraverso questa visione l'avanguardia tedesca avrebbe continuato a suo modo a «vivere»<sup>273</sup>.

Nello stesso periodo Yvan Goll si allontanò dal movimento letterario che lo aveva visto tra i suoi primi militanti. Ancora nel breve saggio dedicato ai *Drei guten Geister Frankreichs* (ossia i tre spiriti buoni di Francia, che Goll riteneva essere Diderot, Cézanne e Mallarmé, dimostrando così un chiaro avvicinamento alla cultura d'oltralpe ed un repentino distacco dalla Germania), all'interno della sezione dedicata al pittore, Yvan Goll descriveva l'Espressionismo nei seguenti termini:

Der Expressionismus von heute ist die geradlinige Weiterführung und Tradition von Novalis und Hölderlin her. Heute wie zur Romantik: Kniefall vor dem Unfassbaren, Auflösung des Ich, wie es durch wissenschaftliche Erkenntnis zu konkret und zu irdisch geworden<sup>274</sup>.

Per lui la parola Espressionismo equivaleva a dire *dissoluzione*, ma questa non portava ad alcuna redenzione (ricordiamo che in tedesco queste due ultime parole hanno la stessa radice ed a cambiare è solo il prefisso: *Aufösung* ed *Erlösung*). L'allontanamento di Goll dall'Espressionismo è da collegarsi senza dubbio al fallimento della rivoluzione tedesca del novembre del 1918, come egli stesso suggeriva in questo breve trattato. Qui per la prima volta Goll definì l'Espressionismo come *urdeutsches Wort*, cioè parola di origine tedesca e sostenne che tale movimento non sarebbe stato in grado di fornire artisti capaci di conferire all'epoca un valore simbolico, nonostante ve ne fosse estremo bisogno. In questo trattato, importante per comprendere il rapporto tra Goll e

<sup>271</sup> Hatvani, Paul, *Zeitbild* in *ivi*, p. 105; «Il punto focale europeo di ogni rivoluzione spirituale».

<sup>272</sup> In questo stesso aspetto il critico d'arte Hausenstein riconobbe i segni di decadenza dell'avanguardia tedesca. Hausenstein, Wilhelm, *Vom Expressionismus in bildener Kunst*, in «Die neue Rundschau», 29, 1918, p. 927.

<sup>273</sup> Cfr. *ivi*, pp. 106-107.

<sup>274</sup> Goll, Yvan, *Die drei guten Geister Frankreich*, cit., p. 46, «L'Espressionismo di oggi è la continuazione in linea retta e la tradizione di Novalis e Hölderlin. Oggi come nel tempo del Romanticismo: genuflessione davanti all'incomprensibile, dissoluzione dell'io, poiché attraverso la conoscenza scientifica è diventato troppo concreto e terreno».

la Francia alla fine della prima guerra mondiale, non era ancora chiara la posizione che avrebbe assunto l'autore: se di polemica e di rottura o ancora di partecipazione nei confronti dell'avanguardia tedesca. A conferma di ciò si può ricordare un passo di un suo articolo intitolato *L'expressionnisme* scritto per la rivista francese «Action» nel 1920.

Dix années se sont passées, et nous assistons aujourd'hui à l'éclosion d'une grande renaissance moderne, qu'en matière d'art on a baptisée «Expressionnisme». Or, c'est plus qu'une forme littéraire ou picturale, c'est tout un système de vie nouvelle qui aura ses répercussions aussi dans la philosophie et la sociologie<sup>275</sup>.

È interessante notare che, rivolgendosi ai lettori francesi, il poeta non avesse più l'atteggiamento monolitico di dura critica che invece aveva quando si rivolgeva ai tedeschi riferendosi al destino della loro avanguardia.

Per il primo numero della rivista croata «Zenit», uscito nell'ottobre del 1921, Yvan Goll scrisse un articolo intitolato *Der Expressionismus stirbt*. L'autore prevedeva la morte dell'avanguardia tedesca che lo aveva visto protagonista negli anni immediatamente precedenti, mentre il suo collega austriaco, Paul Hatvani, «ne aveva già constatato il decesso» nove mesi prima. Causa di questa 'scomparsa' era, secondo Goll, la mancata armonia tra epoca ed arte. L'Espressionismo, che non voleva essere una forma artificiale, ma una disposizione d'animo, avrebbe dovuto generare una nuova *Weltanschauung* e non sarebbe dovuto essere solo un prodotto, frutto di un bisogno artistico. Tra gli intellettuali che erano stati a suo fianco nominava Ludwig Rubiner, Kasimir Edschmid e Walter Hasenclever. Tutti e tre si erano impegnati a scrivere manifesti, programmi ed a fare un'arte nuova, che fosse diretta dall'uomo all'uomo e non fosse più fine a se stessa. Anche Yvan Goll aveva fatto parte di questa rinascita artistica:

Ich war dabei: "Neuer Orpheus." Keiner einziger Expressionist war Reaktionär. Kein einziger war nicht Anti-Krieg. Kein einziger, der nicht an Brüderschaft und Gemeinschaft glaubte. [...] Und: Expressionismus war eine schöne, gute, große Sache. Solidarität der Geistigen. Aufmarsch der Wahrhaftigen. Aber das Resultat ist leider, und ohne Schuld der Expressionisten die deutsche Republik 1920<sup>276</sup>.

Tutti i valori alla base della nascita dell'Espressionismo sembravano non esistere più. L'artista, un tempo *engagé* e pronto a scendere in campo per difendere i propri ideali, era diventato grottesco ed il *Geist*, che animava il suo animo puro, era diventato, nell'epoca dell'innovazione tecnica di valvole e saracinesche, *Ulk*, acronimo tedesco che sintetizzava i concetti di assurdità, leggerezza e spirito da taverna<sup>277</sup>.

<sup>275</sup> Goll, Yvan, *L'expressionnisme*, in «Action», 2, März 1920, pp. 57-62; «Dieci anni sono passati e oggi assistiamo allo schiudersi di una grande rinascita moderna che in arte viene ribattezzata "Espressionismo". In realtà, non si tratta solo di una forma letteraria o pittorica, è tutto un sistema di vita nuova che avrà le sue ripercussioni anche nella filosofia e nella sociologia».

<sup>276</sup> Goll, Yvan, *Der Expressionismus stirbt* in «Zenit» 1, 1921, p. 8; «Io c'ero: "Nuovo Orfeo". Nemmeno un espressionista era reazionario. Tutti erano contro la guerra. Non c'era nemmeno uno che non credesse alla fratellanza ed alla comunità. [...] E: Espressionismo era una cosa bella, buona, grande. Solidarietà dello spirituale. Sfilata del vero. //Ma il risultato è purtroppo – e gli espressionisti non ne sono colpevoli – la repubblica tedesca del 1920».

<sup>277</sup> Ricordiamo qui che *Ulk* era il nome di una rivista satirica di Berlino uscita tra il 1872 ed il 1933 a cura di Rudolf Mosse. Il titolo della suddetta rivista era un acronimo che stava per «Unsinn, Leichtsinn und

La fine dell'Espressionismo coincideva per Goll con un ripiegarsi verso la propria interiorità, dimenticandosi per un attimo del mondo esterno. Ormai la famosa frase «Der Mensch ist gut» (l'uomo è buono), ripresa da una lirica di Franz Werfel<sup>278</sup>, era stata clamorosamente smentita ed Yvan Goll arrivava addirittura a far una satira di se stesso e delle sue poesie espressioniste che testimoniavano ancora un'illusoria speranza nell'uomo e nella sua volontà. Questo fu possibile attraverso la riscrittura di singoli testi nei quali emergevano toni radicalmente diversi<sup>279</sup>. Il poeta non sarebbe stato più capace di salvare con la forza del suo *Geist* nemmeno uno degli abitanti del nuovo stato tedesco, icona della borghesia, dell'ipocrisia e lontano anni luce dalla sua antica forza rivoluzionaria. Davanti al fallimento dell'arte espressionista Goll scoprì la freschezza e l'energia nuova e travolgente dei popoli orientali che ancora non avevano vissuto la decadenza in cui ormai stagnava l'Europa<sup>280</sup>. Nonostante le sue precedenti definizioni dell'Espressionismo quale arte tipicamente tedesca, Goll sembrava però voler estendere la visione di decadenza dalla Germania a tutto il mondo occidentale. Nel 1926, in un articolo intitolato *Die Neger erobern Europa* (I neri conquistano l'Europa), chiari la sua posizione. Se qualche anno prima aveva già affermato che l'Espressionismo, e con questo l'arte occidentale, era morto, ora aggiungeva che una nuova forma artistica stava nascendo. Si trattava di qualcosa che si contrapponeva a tutto ciò che era avvenuto prima, associato all'immagine della decomposizione dell'io e del mondo. Leggendo questo passo dell'articolo è interessante notare che il poeta, cambiando il sostantivo *Expressionismus* in *Kunst*, usava le stesse parole con cui Hatvani aveva constatato nel 1921 la fine dell'avanguardia tedesca («die Kunst ist tot [...] aber dann lebe auch die neue Kunst»)<sup>281</sup>.

Nonostante Yvan Goll avesse constatato la fine dell'Espressionismo, egli credeva nella possibilità di un rinnovamento estetico e lirico grazie al contributo dell'avanguardia tedesca. Egli voleva, per esempio, dare rilievo al movimento espressionista per la riconciliazione franco-tedesca e nell'*Esprit nouveau* francese proposto da Apollinaire,

Kneipsinn», ossia assurdità, leggerezza e spirito da taverna. Si può concludere che il *Geist* espressionista, ossia quella determinata e precisa *Gesinnung* (disposizione d'animo) era diventata un *Sinn* (senso, elemento sensoriale), ma della peggior specie. Dal sentimento si era arrivati al terreno della mera sensorialità.

<sup>278</sup> Non è casuale questa citazione della famosa frase di Franz Werfel che con Yvan Goll condivideva la stagione espressionista, l'essere nato in una regione di confine e l'origine ebraica. Ricordiamo che nel 1942 fu edita la traduzione in francese di Goll del romanzo di Werfel intitolato *Das Lied von Bernardette* in cui l'autore dai natali praguesi mostrava le sue simpatie per il cattolicesimo narrando la storia di Bernardette di Lourdes. Questo romanzo ebbe subito grande successo tanto da diventare sceneggiatura di un film ed essere tradotto in francese l'anno successivo. Si trattava di un ebreo che raccontava una storia di un miracolo cristiano. Cfr. Werfel, Franz, *Le chant de Bernardette* trad. di Yvan Goll, New York, Éditions de la maison française, 1942.

<sup>279</sup> Un esempio di tale riscrittura l'abbiamo già osservato attraverso il confronto delle cinque versioni del *Panama-Kanal* nel capitolo precedente. Di seguito prenderemo in esame le tre versioni del *Neuer Orpheus*. Il poeta del mito, che ancora nel periodo espressionista, secondo Goll, sarebbe tornato tra mille anni e sarebbe riuscito a salvare la sua Euridice, ossia l'umanità, venne sensibilmente modificato nella seconda e terza versione della stessa lirica.

<sup>280</sup> Qualche mese dopo, nel numero cinque della stessa rivista croata, Goll dedicò un articolo allo *Zenitismus*. Era infatti questa nuova avanguardia orientale ad avere ancora la forza rivoluzionaria ormai perduta in occidente. Si tratta però non più d'amore, ma di odio e della forza di saper dire no. Fratellanza e solidarietà sono ormai diventate parole vuote, senza più significato. Cfr. Goll, Yvan, *Zenistisches Manifest*, «Zenit», 5, 1921, p. 1.

<sup>281</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Die Neger erobern Europa*, in «Die literarische Welt», 2, 1926, pp. 3-4.

riconosceva qualcosa di molto simile all'Espressionismo nella letteratura della lingua romanza<sup>282</sup>. Grazie al confronto dei testi di Goll con quelli di Hatvani e conoscendo la posizione di Edschmid, si può comunque affermare che Goll si collocava idealmente a metà tra i due. Se infatti, come Edschmid e contrariamente ad Hatvani, riconosceva la presenza di elementi espressionisti anche tra gli autori del passato quali Novalis ed Hölderlin, non condivideva del tutto la vocazione internazionale o per lo meno europea che Edschmid ascriveva all'Espressionismo. Come Hatvani, Goll sapeva vedere nella fine imminente dell'Espressionismo anche qualche carattere che sarebbe sopravvissuto alla sua 'morte'. Quest'aspetto accomunava, sempre secondo Goll, l'avanguardia tedesca con altri movimenti letterari ad esso contemporanei o di poco successivi di altri paesi.

## 2.2. Due sopravvissuti dell'Espressionismo: Yvan Goll e Gottfried Benn

La scelta di Yvan Goll di tradurre alcune tra le più celebri liriche espressioniste del primo Benn in francese dimostra un'inevitabile vicinanza spirituale del poeta all'intellettuale medico. I testi in prosa, in forma di articoli o brevi saggi, che sia Benn sia Goll composero ora sulla definizione del movimento al quale i due avevano aderito in gioventù, ora sul loro diverso, ma paragonabile modo di leggerne la fine, presentano ulteriori analogie.

I due poeti, entrambi cresciuti nel *Reich* tedesco, avevano in comune un certo spirito francese nelle vene, l'uno, come già sappiamo, era alsaziano-lorenese, l'altro invece di madre originaria della Svizzera francese e di padre tedesco. Sebbene in maniera diversa, in entrambi i casi è difficile scindere le due eredità culturali che si riunivano nella loro anima. Se infatti non è ancora certo in che misura in casa Benn si parlasse francese<sup>283</sup>, anche per lui, come per Goll, è evidente un radicale influsso della cultura e della letteratura della lingua romanza sulla sua maturazione poetica e sulla sua visione estetica del mondo. In *Lebensweg eines Intellektualisten* Benn, ormai maturo, descriveva il matrimonio dei genitori come l'unione di due componenti della popolazione europea divenuti fondamentali e cercava di trovare altri esempi di poeti o letterati che come lui avevano origine francese e poi avevano utilizzato la lingua tedesca per la loro opera: tra questi ricordava Fontane, Chamisso e De Bois-Reymond. Si trattava di discendenti di rifugiati francesi che avevano scelto di vivere a Berlino<sup>284</sup>, la città in cui poi lo stesso Benn scelse di passare parte della sua vita. Se Yvan Goll aveva un rapporto problematico e contraddittorio con la lingua tedesca<sup>285</sup>, per Gottfried Benn possiamo

<sup>282</sup> Cfr. Schmidt, Heike, *Art mondial, formen der Internationalität bei Yvan Goll*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, p. 39.

<sup>283</sup> Cfr. Berthold, Helmut, *Lilien und Wein, Gottfried Benns Frankreich*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1999, p. 19.

<sup>284</sup> Cfr. Benn, Gottfried, *Lebensweg eines Intellektualisten* (1934), in *Sämtliche Werke in fünf Bände* a cura di Schuster, Gerhard, vol IV, Stuttgart, Klett-Cotta, 1986, p. 159.

<sup>285</sup> Ricordo qui che in uno dei suoi primi articoli Goll dichiarò di sentirsi più vicino alla cultura tedesca che non alla francese, mentre già durante la prima guerra mondiale e, soprattutto con l'avvento del nazionalsocialismo, si distaccò sempre di più dalla nazione di cui aveva preso la cittadinanza ancora da ragazzo per volontà della madre. Ebreo di origine, scelse inoltre di non scrivere più in questa lingua. Al tedesco tornò solamente in occasione dell'ultimo ciclo di poesie scritte poco prima di morire che portano il titolo di *Traumkraut* che volle lasciare come unico testamento poetico.



riconoscere una simile difficoltà nel relazionarsi con la lingua della madre. Per descrivere quest'ultima, in uno scritto del 1933, utilizzò la significativa espressione «die liebe Fremde», ossia la cara straniera che già in sé contiene molte chiavi esplicative di tale rapporto che rimase problematico anche dopo la morte di lei<sup>286</sup>. Tali difficoltà relazionali si esemplificarono in un alternarsi di amore ed odio nei confronti della lingua che a lui richiama il sud ed il vento caldo del mediterraneo.

È interessante osservare qui che il primo contatto con la lingua francese, per entrambi da ricondurre al contesto familiare, era anche legato al mondo per così dire rurale ed alla vita di provincia. Se infatti Yvan Goll, nato a Saint-Dié des Vosges, crebbe poi nella piccola Metz, Gottfried Benn visse la sua infanzia a Mansfeld, un paese tra Berlino ed Amburgo ed anche la madre francese proveniva da una realtà simile, ossia da un paese della regione del Giura svizzero<sup>287</sup>. I due conobbero Berlino come prima grande metropoli durante gli studi universitari, entrambi scelsero materie che niente avevano a che fare con la letteratura, l'uno giurisprudenza, l'altro medicina, ma entrambi si legarono ai gruppi di poeti che sperimentavano nuovi metodi e stili<sup>288</sup>. Goll, come Benn, aderì con entusiasmo all'avanguardia espressionista. Della grande capitale francese i due fecero conoscenza solamente in un momento successivo, quello post-espressionista e post-bellico. È necessario sicuramente ricordare come i due si relazionarono allo scoppio della prima guerra mondiale, passaggio che ci permette anche di comprendere meglio il loro diverso modo, si potrebbe dire quasi speculare, di concepire la storia e la politica. Se Goll, all'indomani dello scoppio del conflitto, abbandonò Berlino e, per evitare l'arruolamento, fuggì in Svizzera dove conobbe altri poeti che, come lui, erano pacifisti e non si riconoscevano negli ideali di nessuno schieramento, diversa fu la reazione di Benn. Quest'ultimo prestò servizio come medico militare e dalla guerra non fu né impressionato positivamente, né scioccato. Il conflitto mondiale rappresentava, a suo vedere, soprattutto un'esperienza interiore e come realtà doveva essere accettata. Le posizioni di Jünger, di Barbusse<sup>289</sup> o di Remarque gli erano ugualmente lontane. La guerra non suscitò alcun sentimento patriottico in lui che operava come medico dell'esercito nella regione attorno a Bruxelles prima ed in Galizia poi, ma confermò la sua concezione della storia che sembrava essere *unmotiviert e sinnlos*, ossia senza alcuna motivazione e senza senso<sup>290</sup>. Fu a causa di questa truce esperienza che cominciò a crescere il disprezzo nei confronti della visione più ottimistica della storia proposta dai marxisti<sup>291</sup>. Alla fine della guerra Benn si trovava di nuovo a Berlino dove, nonostante i turbolenti avvenimenti in cui schieramenti di destra e di sinistra si opponevano e, nonostante il vento rivoluzionario che spirava potente da oriente, rimase sempre al di fuori o per meglio dire al di sopra della politica. Ciononostante non

<sup>286</sup> Cfr. Benn, Gottfried, *Die liebe Fremde* (1933), in *Sämtliche Werke in fünf Bände* a cura di Schuster, Gerhard, vol. II, cit., p. 59.

<sup>287</sup> Cfr. Dyck, Joachim, *Gottfried Benn, Einführung in Leben und Werk*, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2009, pp. 1-9.

<sup>288</sup> In questo contesto merita ricordare che nel 1914 tutti e due si trovavano a Berlino. Non vi è comunque traccia di un loro reale incontro che tuttavia sembra essere probabile, viste le premesse. Cfr. Ronsin, Albert, *Le temps compté d'un poète*, in «Europe, revue littéraire mensuelle», 899, 2004, p. 300.

<sup>289</sup> Ricordiamo invece che, per esempio, Goll tradusse un pamphlet politico di Henri Barbusse in tedesco per la Rhein Verlag nel 1920 con il titolo *Der Schimmer im Abgrund*.

<sup>290</sup> Cfr. Dyck, Joachim, *Gottfried Benn, Einführung in Leben und Werk*, cit., pp. 45-46.

<sup>291</sup> Cfr. *ivi*, p. 67.

rinunciò a prendere posizione in qualità di giornalista sia descrivendo nei suoi saggi la drammatica e contraddittoria situazione che stava vivendo a Berlino, sia mettendo sotto accusa il mondo capitalista<sup>292</sup>.

Se per la comprensione di tutta l'opera di Yvan Goll è necessario innanzitutto definire la sua condizione di *heimatlos* a cui lui stesso faceva sempre riferimento a cominciare dalla scelta dei personaggi mitici protagonisti delle sue opere, anche per Benn la *Heimatlosigkeit* rappresentava una categoria importante, anche se non è sempre la prima che viene menzionata quando ci si avvicina alla sua opera letteraria. Per quest'ultimo Wodtke introduce la categoria di *metaphysische Heimatlosigkeit* (condizione metafisica del senza patria) il cui rappresentante più riuscito, Benn lo creò con il dottor Rönne che vive la condizione di apolide con somma sofferenza oscillando tra il proprio essere ed il proprio sentirsi alla fine. In tempi e modalità diversi Goll e Benn trovarono tuttavia la stessa soluzione alla propria condizione di senza patria: entrambi si ritirarono in se stessi<sup>293</sup>. Per entrambi i poeti messi qui a confronto è inoltre di fondamentale importanza la filosofia di Nietzsche, sebbene nelle loro opere affiori spesso implicitamente<sup>294</sup>.

Come per Goll, anche per Benn la fase espressionista si chiuse durante gli anni venti con un cambiamento di forma e di stile. Tale passaggio per Benn non fu tuttavia segnato, come per il collega dalla pubblicazione di un articolo in cui si dichiarava defunta l'avanguardia tedesca, ma da una lenta metamorfosi nella scrittura. È per questa ragione che non si può parlare obiettivamente di una data, ma si deve fare riferimento ad un periodo. Il distacco dall'Espressionismo equivale per entrambi ad un avvicinamento alla Francia.

Goll si trasferì a Parigi nel 1919, anno in cui lasciò la Svizzera e qui cominciò ad avvicinarsi sempre più ai rappresentanti del Surrealismo. Fondò lui stesso una rivista con questo nome, dichiarandosi discepolo di Guillaume Apollinaire e mettendosi in contrapposizione diretta con André Breton.

Qualche anno più tardi, nel 1925 e nel 1929, Benn pubblicò due testi (*Paris e Frankreich und wir*)<sup>295</sup> in cui rendeva conto dei suoi quattro viaggi compiuti in Francia all'indomani della fine della prima guerra mondiale. Dopo ampie descrizioni sulla natura, sulla gente e sulle abitudini dei francesi, dopo aver paragonato Parigi a Berlino, Benn concluse il secondo saggio con un monito: quello di evitare nuove incomprensioni tra i due popoli che insieme costituivano il cuore dell'Europa. Una migliore

<sup>292</sup> Ricordiamo che quelli erano gli anni dei grandi assassini, dopo il fallimento della rivoluzione di novembre del 1918: persero la vita Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht ai quali Yvan Goll dedicò anche delle poesie.

<sup>293</sup> In questo senso, per Goll, risulta illuminante la lettera scritta a Breton nel 1942 in merito al suo allontanamento dall'Espressionismo: l'autore decide consapevolmente di chiudersi nella torre d'avorio della poesia. In Benn si osserva qualcosa di simile attraverso la lettura del testo dedicato ad Heinrich Mann, nel quale scrive di aver trovato la sua via d'uscita negli agglomerati del suo stesso sangue: questi sarebbero dovuti diventare la sua stessa patria, consolazione, terra, cielo, vendetta e dialogo. Cfr. Wodtke, Friederich Wilhelm, *Gottfried Benn*, in Rothe, Wolfgang (a cura di), *Expressionismus als Literatur, Gesammelte Studien*, Bern und München, Franke Verlag, 1969, p. 322. e Gottfried, Benn, *Heinrich Mann, ein Untergang* (1913), in *Sämtliche Werke in fünf Bände* a cura di Schuster, Gerhard, vol. III, cit., p. 26 e sgg.

<sup>294</sup> Cfr., Wodtke, Friederich Wilhelm, *Gottfried Benn*, in Rothe, Wolfgang (a cura di), *Expressionismus als Literatur, Gesammelte Studien*, cit., pp. 322-323.

<sup>295</sup> Cfr., Benn, Gottfried, *Frankreich und wir* (1930) e *Paris* (1936) in *Sämtliche Werke in fünf Bände*, cit., vol. III, Prosa I, pp. 139-145; 225-231.

conoscenza reciproca sarebbe stata l'unica soluzione per capire quanto vicino si trovavano spiritualmente quei due paesi e quelle due culture che nella storia si erano tanto avversati<sup>296</sup>. Alla fine degli anni venti, quasi a conferma dell'importanza che Benn dava a quest'ultimo aspetto, egli collaborò come consulente per la rivista surrealista *Bifur*, segnalando i testi tedeschi che dovevano essere assolutamente tradotti in francese. Fu grazie al suo intervento che per la suddetta pubblicazione furono proposti i testi di Heinrich Mann, Franz Kafka e Gustav Loerke<sup>297</sup>.

Qualche anno prima Goll aveva scritto degli articoli molto simili per contenuti a quanto proponeva Benn nei suoi brevi scritti in prosa sopra citati: anch'egli si proponeva di dare il suo contributo per trovare l'incontro e la conciliazione attraverso il confronto serrato tra le due civiltà<sup>298</sup>. Goll stesso assunse il ruolo di mediatore culturale traducendo nell'una e nell'altra lingua testi letterari che potevano facilitare la comprensione del paese vicino. Scriveva volentieri anche articoli giornalistici, spesso con un leggero tono ironico, sugli avvenimenti politici e culturali dei due paesi, dimostrava così di essere un profondo conoscitore delle due nazioni<sup>299</sup>. Il nome Goll compariva infatti come quello di traduttore dal tedesco per la stessa rivista surrealista parigina per la quale Benn fu in quegli anni consulente.

Entrambi gli autori inoltre, a partire dalla seconda metà degli anni venti, non solo contrapposero la Francia alla Germania, ma fecero della prima un modello positivo per la seconda e nelle opere di entrambi è rintracciabile una valorizzazione di tale paese per la comprensione della propria personalità dal punto di vista estetico e sociale<sup>300</sup>. Nei saggi scritti da Benn sul finire degli anni '20, come in *Dein Körper gehört dir* (1928)<sup>301</sup>, emergeva un forte odio contro il potere del denaro e la civilizzazione, tratti che potevano far credere apparentemente ad una sua posizione politica di sinistra radicale. Anche se i suoi versi ed i suoi scritti in prosa lasciavano intravedere un'insistita attenzione alla situazione reale che si viveva nella Germania di quegli anni, la sua critica era comunque al di fuori di ogni posizione politica<sup>302</sup>. Benn stimava democrazia, repubblica e giustizia come dei concetti ormai diventati assurdi e senza alcun valore. Opportunismo e violenza erano gli unici criteri da ritenere validi per la sopravvivenza. Da questo punto di vista la posizione di Yvan Goll era opposta. Le sue poesie espressioniste, quali *Der Panama-Kanal* e *Requiem für die Gefallenen Europas*, come abbiamo già visto, sono invece esempi di come la posizione politica dell'autore e l'ispirazione lirica

<sup>296</sup> È proprio quest'aspetto a richiamare l'idea che aveva Yvan Goll del poeta. Attraverso la sua lirica e la sua attività di traduttore egli si proponeva di dare il proprio contributo affinché Francia e Germania dialogassero tra loro, deponessero le armi e diventassero veramente il cuore d'Europa.

<sup>297</sup> Questa notizia deriva dalla consultazione dei numeri della rivista «Bifur» riedita in due tomi. Cfr. Leiner, Jacqueline, *Préface*, in «Bifur» Revue dirigée par G. Ribemont-Dessaignes, Paris: Jean Michel Place, 1976, p. VI.

<sup>298</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Zwischen Paris und Berlin*, in Efraim Frisch (a cura di) «Der neue Merkur», 7, 1923/1924, p. 429.

<sup>299</sup> A tal proposito ricordiamo il seguente articolo come uno dei più significativi in merito: Goll, Yvan, *Die deutschen Dichter und der Krieg*, in «La Revue Rhénane», 3, 1921, pp. 936-940.

<sup>300</sup> Cfr. Dyck, Joachim, *Gottfried Benn, Einführung in Leben und Werk*, cit., p. 63. Per quanto riguarda Goll basta pensare al saggio *Drei guten Geister Frankreichs* o a *Das Lächeln von Voltaire*. In queste opere infatti emerge una netta volontà da parte del poeta di proporre modelli esemplari francesi al popolo tedesco.

<sup>301</sup> Cfr. Benn, Gottfried, *Dein Körper gehört dir* (1928) in *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, vol. III, cit., pp. 188-193.

<sup>302</sup> Cfr. Dyck, Joachim, *Gottfried Benn, Einführung in Leben und Werk*, cit., pp. 66-67.

potessero andare di pari passo. Per Yvan Goll l'avvenire dell'avanguardia espressionista era legato a doppio filo con il successo della rivoluzione in Germania del novembre del 1918<sup>303</sup>. Proprio in questo consiste la grande differenza tra i due grandi autori messi a confronto. Se Benn, nonostante la sua scelta di rimanere in Germania durante il periodo nazista ed alcune sue dichiarazioni di quegli anni, si mantenne sempre al di sopra della politica, lo stesso non si può dire per Goll, che invece non separò mai nettamente storia, vicende personali e produzione lirica. Proprio in quest'ultimo aspetto bisogna ricercare uno dei motivi per cui la produzione del poeta è sempre rimasta nell'ombra e non è stata mai considerata degna di poter diventare "classica". È interessante ricordare qui quanto scrive Dyck quasi al termine del suo recente studio su Gottfried Benn. L'incredibile successo editoriale di quest'ultimo del 1949, definito addirittura *Benn-Jahr* per la concentrazione di pubblicazioni e per la ferma volontà dell'editore Niedermeyer di consolidare la fortuna dell'autore di *Statische Gedichte*, stride nei confronti dell'assordante silenzio in cui era piombato, proprio in quel periodo, Yvan Goll. Qualche anno più tardi sua moglie Claire denunciò la mossa, a parer suo, ingiusta nei confronti dell'ormai defunto marito. In una lettera a Niedermeyer lo accusò di non aver lavorato affatto per il successo di Yvan Goll sul mercato editoriale come invece aveva fatto con Benn. A suo avviso la fama del suo amato non sarebbe stata minore di quella del poeta medico.

Riguardo a tale discussione Dyck ricorda quanto la posizione politica di Benn, spesso ambigua, contraddittoria, fuori campo e mai nettamente schierata, abbia molto giovato alla sua affermazione<sup>304</sup>. Concordando con quest'analisi si può affermare che riferimenti troppo espliciti e troppo frequenti ad una precisa situazione politica rendono, a distanza di anni, le poesie difficili alla lettura. Tuttavia bisogna ricordare che, riferimenti storici sono quasi sempre elementi essenziali in un testo letterario e, attraverso una visione ciclica della storia, si può scoprire l'attualità di alcune affermazioni di artisti o di alcune opere legate apparentemente ad un determinato contesto, ma in realtà di portata universale.

### 2.2.1. Yvan Goll traduttore di Gottfried Benn

Nell'analizzare il passaggio di Yvan Goll dall'avanguardia tedesca al Surrealismo francese è interessante notare come questi tradusse a più riprese i testi di Benn: non solo componimenti poetici, ma anche uno in prosa. In tutte le occasioni in cui si cimentò come traduttore di Benn, l'ultima volta per il numero 11 di «Les Cahiers de la Pléiade» del 1950, Goll scelse sempre testi della prima fase poetica di quest'ultimo, ossia del suo periodo espressionista<sup>305</sup>. Sebbene la scelta di Goll possa essere sempre ricondotta alla casualità o alle richieste dei direttori delle riviste per le quali collaborava, è ragionevole pensare che tale scelta denoti una rilevante caratteristica del rapporto di Goll con quest'avanguardia. L'Espressionismo di Benn, speculare rispetto a quel-

<sup>303</sup> Come vedremo con il passaggio al Surrealismo, Yvan Goll non mantenne le stesse posizioni. La delusione della mancata rivoluzione in Germania era stata troppo grande e per questo si allontanò sempre più dalla politica.

<sup>304</sup> Cfr. Dyck, Joachim, *Gottfried Benn, Einführung in Leben und Werk*, cit., pp. 145-146.

<sup>305</sup> Cfr. Kramer, Andreas e Vilain, Robert, *Yvan Goll – a Bibliography of thr Primary Works*, Bern, Peter Lang, 2006, pp. 180, 183, 184, 187.

lo utopico di Goll, venne vissuto da quest'ultimo come contemporaneo ed attuale<sup>306</sup>. Se Benn, nel definire l'Espressionismo come stile tedesco equivalente al Cubismo ed al Futurismo di altri paesi, lo chiamava «rücksichtsloses An-die-Wurzel-der-Dinge-gehen»<sup>307</sup>, in un articolo in cui tentava di introdurre il Cubismo in Germania, Goll utilizzava la formula di «Ding an sich»<sup>308</sup>. Si capisce allora che è difficile parlare per Goll di distacco totale dall'avanguardia tedesca; si trattò piuttosto di un lungo e approfondito ripensamento.

### 2.2.2. *Mann und Frau durch Krebsbaracke e Baraque des cancéreux*

Il primo testo poetico di Benn, che Goll tradusse in francese, fu *Mann und Frau durch Krebsbaracke*, una lirica composta già nel 1912 che faceva parte della raccolta *Morgue*. Si trattava di un testo che andava a completare la sezione dedicata alla poesia tedesca dell'antologia ideata da Goll per il pubblico francese, *Les cinq continents*. In quest'ultima egli aveva raccolto testi di autori di ogni paese e lui stesso si era cimentato nella traduzione dei versi di Benn, mentre per la traduzione di altri componimenti, inclusi sempre nella raccolta, si era fatto aiutare da altri colleghi, come L. Charles-Baudouin per Franz Werfel o Pol Michels per Alfred Wolfenstein<sup>309</sup>.

Nella lirica di Benn, che Goll scelse di tradurre, comparivano tematiche come la morte, la distruzione, la malattia e, attraverso il diventare oggetto dei pazienti, la distruzione dell'io. Il ritmo e la lingua usati da Benn erano nuovi per Goll ed assolutamente diversi da quel che lui stesso aveva adoperato durante la sua fase espressionista. Nella traduzione Goll rinunciava, sin dal nome da dare alla lirica, a menzionare l'uomo e la donna che invece comparivano nell'originale. Si trattava di una scelta che permetteva di dare maggior coerenza ed unità al testo ed al suo titolo.

I temi sopramenzionati sono presenti in ogni strofa e l'uomo viene sempre rappresentato come osservatore del decadimento totale. Nella lirica si descrive una sofferenza non individuale, ma collettiva, di massa, per poter ingrandire ancor di più le dimensioni del dolore stesso. Fatta eccezione per il titolo e per l'ultima strofa, la traduzione di Goll è precisa e non interpretativa per aiutare il lettore nella comprensione, come invece sarà il caso del testo in prosa tradotto una decina d'anni più tardi. In questi due punti tuttavia Goll attua delle scelte coraggiose e dimostra quale fosse il suo importante ruolo come traduttore. In misura minore rispetto a quando scrive le versioni delle sue stesse opere in altre lingue (francese, tedesco e inglese), anche qui comunque si allontana arbitrariamente dall'originale, diventando quasi un coautore nella versione tradotta. Nell'esempio che segue osserviamo come la *Heimat* con cui Benn conclude-

<sup>306</sup> Dopo la prima guerra mondiale Goll aveva poche speranze per il futuro dell'umanità e non aveva più motivo per continuare sulla linea dell'Espressionismo utopico degli inizi. Per questo motivo lo colpì e lo affascinò l'Espressionismo benniano.

<sup>307</sup> Ossia uno «sconsiderato andare alla radice delle cose», Benn, Gottfried, *Expressionismus* (1933), in *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, cit., vol. IV, p. 79.

<sup>308</sup> Questa espressione (cosa in sé) venne usata da Goll in un articolo intitolato *Über Kubismus* del 1920 in cui si tenta di introdurre il Cubismo in Germania avvertendo già, anche se non era stato ancora esplicitamente dichiarato, l'imminente fine dell'Espressionismo. Cfr. Goll, Yvan, *Gefangen im Kreise*, a cura di Klaus Schumann, cit., pp. 330-331.

<sup>309</sup> Cfr. Goll, Yvan (a cura di) *Les cinq continents, anthologie mondiale de poésie contemporaine*, Paris, La Renaissance du Livre, 1922, p. 160.

va la sua lirica venne sostituita da Goll con l'immagine del possesso accostata a quella dell'ebbrezza.

Komm, hebe ruhig diese Decke auf. Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Säfte, das war einst irgendeinem Mann groß und hieß auch Rausch und Heimat <sup>310</sup> .	Relève lentement la couverture, Vois les amas de chairs, les jus qui suintent, jadis un homme trouvait ça divin plein d'ivresse et de possession <sup>311</sup> .
--	--

### 2.2.3. *Urgesicht* e *Élément premier*

Nel 1929 Yvan Goll tradusse il complesso testo *Urgesicht*<sup>312</sup> di Gottfried Benn, pubblicato in Germania solo qualche mese prima<sup>313</sup>. Si decise inoltre che questo fosse l'opera con cui aprire il primo numero della rivista surrealista *Bifur* con il titolo *Élément premier*<sup>314</sup>.

Fin da subito si nota che non si tratta di una traduzione letterale, ma interpretativa. Invece di tradurre il titolo con una parola che richiamasse il volto, Goll preferì dare più spazio alla resa del prefisso *ur* che in tedesco sta per l'elemento originale, primario appunto, attraverso l'aggettivo *premier*.

Il segretario generale di *Bifur*, Nino Frank, che era stato un giornalista corrispondente per il *Corriere della Sera* e la rivista italiana *Novecento*, aveva maturato una concezione internazionale della letteratura e di conseguenza aveva delle buone relazioni con intellettuali di tutta Europa, da James Joyce a Boris Pilnjak, da William C. Williams a Gottfried Benn<sup>315</sup>. *Bifur* non conosceva nessun limite geografico, né razziale ed era, a detta di Breton, il punto supremo dove si incontravano la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato ed il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile e dove le contraddizioni cessavano di essere tali. *Bifur*, si legge sempre nella prefazione di J. Lerner, era un'abbreviazione per *Bifurcation*. Questo suo carattere rendeva la rivista particolare ed al di fuori di ogni catalogazione. Tutti i suoi collaboratori infatti lavoravano cercando una risposta alla domanda su cosa fosse l'uomo, su quali fossero le sue caratteristiche costanti e quali le sue variabili. Cercavano spiegazioni indagando la storia, la politica, la sociologia, la letteratura, la musica e tutte le altre discipline dello scibile umano. *Bifur* aveva inoltre un gusto per il concreto ed il fattuale, ma non per l'aneddo-

<sup>310</sup> Benn, Gottfried, *Mann und Frau durch Krebsbaracke*, in *Morgue* (1912), in *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, cit., p. 12. «Vieni, solleva tranquillamente questa coperta./ Vedi, di questi mucchi grasso e succhi putridi,/ un tempo questo era grandioso per qualche uomo/ e significava ubriacatura e patria!/>».

<sup>311</sup> Benn, Gottfried, *Baraque des cancéreux*, trad. di Goll, Yvan, in Goll, Yvan (a cura di) *Les cinq continents, anthologie mondiale de poésie contemporaine*, cit., p. 160; «Solleva lentamente la coperta/ guarda gli ammassi di carne, i succhi che trasudano,/ un tempo un uomo trovava divino tutto questo/ denso di ebbrezza e di possesso!/>».

<sup>312</sup> Cfr. Benn, Gottfried, *Urgesicht*, in *Sämtliche Werke*, vol III, Prosa I, cit., pp. 202-212.

<sup>313</sup> *Urgesicht* fu pubblicato nel marzo del 1929 in «Neue Rundschau». È importante ricordare su quale rivista uscì il saggio. Secondo Benn, così il poeta scriveva nel luglio del 1929 a Nino Frank, la «Neue Rundschau» rimaneva la rivista mensile tedesca più significativa e più conosciuta in cui ogni scrittore sperava di vedere pubblicate le proprie opere. Questo testimonia già la celebrità che aveva raggiunto Benn all'epoca ed il particolare significato che *Urgesicht* doveva avere per l'autore stesso. Cfr. Dyck, Joachim, *Der Zeitzeuge, Gottfried Benn 1929-1949*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2006, p. 29.

<sup>314</sup> Cfr. Goll, Yvan *Élément premier* in Ribemont Dessaignes (capo redattore), «Bifur» 1, 1929, pp. 5-15.

<sup>315</sup> Cfr. Leiner, Jacqueline, *Préface*, in «Bifur» Revue dirigée par G. Ribemont-Dessaignes, vol I, cit., p. VI.

to, l'accidentale ed il bizzarro. Si proponeva così di fare nascere l'uomo del domani alterando il significato del mondo e tornando alla sua condizione primigenia. Accanto ai collaboratori ufficiali come Joyce, Benn e W. C. Williams vi erano anche delle "eminenze grigie", amici personali di Nino Frank e Pierre Lévy, i cui nomi raramente comparivano sulla rivista, ma che dovevano avere un importante ruolo al suo interno: Valery Larbaud, Yvan Goll (sia come poeta sia come traduttore) e Paul-Yves Nizan.

Gottfried Benn conosceva bene il segretario generale della rivista con sede in Boulevard St. Germain a Parigi e, tra il 1929 ed il 1930, il primo consiglio al secondo quali testi tedeschi era bene proporre al pubblico francese in traduzione nel periodico letterario (tra gli altri i testi poi pubblicati furono quelli di Oskar Loerke, Heinrich Mann e Franz Kafka). La collaborazione con la rivista francese cessò per divergenze in campo editoriale e poiché Benn riconobbe che il mensile letterario, a causa di difficoltà finanziarie, era finito nelle mani del partito comunista francese<sup>316</sup>. Nel 1929, quando i rapporti tra Benn e Frank erano ancora buoni, è improbabile che Benn non conoscesse chi avrebbe tradotto il suo testo e che non avesse espresso opinione in merito. Purtroppo non vi è traccia di una corrispondenza tra Goll e Benn, ma non si può escluderne l'esistenza. Nella sua autobiografia Claire Goll scrive per esempio che James Joyce aveva scritto varie lettere a Yvan, suo marito, traduttore dell'*Ulisse* in tedesco, ricevendo puntualmente una risposta. Purtroppo queste, ricorda con rammarico Claire, sono andate perdute<sup>317</sup>.

Proprio a proposito della traduzione di *Urgesicht*, nell'archivio letterario di Marbach è conservata un'unica lettera del maggio del 1929 di Yvan Goll indirizzata a Gottfried Benn<sup>318</sup>. Allora il poeta franco-tedesco si diceva assolutamente d'accordo con quanto espresso in quel "pericoloso" saggio da lui stesso tradotto; dal tono della lettera si può intuire come tale traduzione non fosse occasionale coincidenza, ma sintomo di una vicinanza più profonda tra due autori fino ad ora mai studiata.

Si decise che fosse un testo di un poeta, che fino ad allora era stato l'intellettuale più importante dell'Espressionismo, ad inaugurare il primo numero della rivista surrealista *Bifur*. Così possiamo tracciare un metaforico ponte tra l'Espressionismo ed il Surrealismo che Yvan Goll traversò lasciando la lingua tedesca per la francese, Berlino per Parigi.

Ich habe die unermessliche Freude und Ehre gehabt, im Auftrag des Herausgebers von Bifur «Urgesicht» ins Französische zu übersetzen. Gefährliches Spiel mit Dynamit. Das Spiel reizte mich sehr. Ist es mir gelungen? Jedenfalls trage ich bereits eine Wollust davon. Aber ich hoffe, dass auch die anderen davon profitieren werde.

Darf ich mich tief verbeugen und Ihnen sagen: Nur Sie! Es gibt nur Sie! Hirn des steinernen Schädels Deutschland.

Aber wer verfügte über das unerjagbare Wissen ihrer Kunst! Einige Worte fehlen mir, einige erfasste ich nur instinktgemäss. Auf beilegendem Zettel finden Sie einige kleine Anfragen. Verachten Sie mich nicht zu sehr<sup>319</sup>.

<sup>316</sup> Cfr. Dyck, Joachim, *Der Zeitzeuge, Gottfried Benn 1929-1949*, cit., p. 26.

<sup>317</sup> Cfr. Goll, Claire, *Ich verzeihe keinem, eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*, Bern, Scherz Verlag, 1976, p. 171.

<sup>318</sup> Riportata nell'appendice del presente lavoro.

<sup>319</sup> Lettera di Yvan Goll a Gottfried Benn, 01.05.1929, manoscritto conservato nell'archivio di letteratura tedesca di Marbach e riportata in parte in Cfr. Hof, Holger (a cura di), *Benn – Sein Leben in Bildern und Texten*, Stuttgart, Klett – Cotta, 2007. «Ho provato la grandissima gioia e mi sono sentito onorato nel tradurre in francese per conto del curatore di Bifur «Urgesicht». Gioco pericoloso con la dinamite. Il gioco mi

*Urgesicht* venne composto nel 1929, anno del crollo della borsa di New York che causò la prima crisi economica a livello mondiale. Il testo, che precede di qualche mese il terremoto economico, presenta una situazione drammatica basata su quanto accadeva già in Germania a causa di una depressione economica iniziata dopo la “pace sbagliata di Versailles”.

Le pagine di Benn, che giustamente sono state definite da J. Dyck una prosa lirica per i loro tratti non facilmente catalogabili e sempre a cavallo tra prosa e poesia, si aprono con riflessioni sulla decadenza cosmica che ha invaso il mondo.

Dies Nieder, räumlich, empfand ich so sehr. Überall sah man durch die Stämme, und wo man früher lauschte, heute überhörte man Ruf und Schrei<sup>320</sup>.

Et c'est ce niveau plus bas que je ressentais. On voyait partout à travers les troncs d'arbre. Où jadis, émerveillé, je dressais l'oreille, m'accueillait un vacarme de cris<sup>321</sup>.

Il testo inizia con un confronto tra il mondo di ieri e quello contemporaneo all'autore. Quest'ultimo sembra essere pieno di contraddizioni e paradossi ed è perciò destinato a fallire. Non è un saggio dedicato alla poesia o alla letteratura, bensì alla modernità, al sistema capitalista dominante in occidente ed all'inevitabile decadenza verso la quale questo condurrà. Il tramonto dell'epoca moderna viene simboleggiata dalle ballerine del cabaret che hanno preso il posto di monaci e razionalisti nel ricercare e rivelare la verità<sup>322</sup>.

Spaziando dalla letteratura alla sociologia Benn arrivava a meditare sull'unità della vita e su come l'evolversi di ogni specie, il suo decadere o al contrario il suo fiorire, fosse inspiegabilmente legato al destino degli altri esseri viventi. Per descrivere tale sistema che soggiaceva alla vita Benn parlava di una *chtonische Macht* (*force chtonique*, ossia forza o potenza ctonia)<sup>323</sup>. Lestinguersi di alcune tipologie di esseri viventi ed il contemporaneo, spontaneo, apparire di nuove rappresentava un fatto storico-geologico che mostra il principio interno unitario alla base di tutto<sup>324</sup>. Al centro di questo sistema, costruito sull'equilibrio tra vita e morte di esseri viventi appartenenti al regno animale e vegetale, stava l'uomo che tutto ordinava e gestiva, ma che allo stesso tempo a tutto era sottomesso. L'uomo era l'essere vivente che cercava di spie-

ha stimolato molto. Mi è riuscito? In ogni caso provo già un gran piacere. Ma spero che anche gli altri ne trarranno profitto.// Posso inchinarmi profondamente e dirLe: Solo Lei! C'è solo Lei! Cervello del cranio di pietra della Germania.// Ma chi dispone della sapienza irraggiungibile della Sua arte! Mi mancano alcune parole, alcune parole le ho comprese solo istintivamente. Nei fogli acclusi alla presente trova alcune piccole domande. Non mi disprezzi troppo».

<sup>320</sup> Benn, Gottfried, *Urgesicht*, in *Sämtliche Werke*, vol. III, Prosa I, cit., p. 202. «Questo basso, a livello spaziale, lo sentii così tanto. Dappertutto si vedeva attraverso i tronchi e, dove prima si stava in ascolto, oggi non si badava ad appelli e grida».

<sup>321</sup> Benn, Gottfried, *Élément premier*, trad. di Goll, Yvan in «Bifur», 1, 1929, pp. 5-6; «E questo è il livello più basso che sentivo, si vedeva dappertutto attraverso i tronchi d'albero. Laddove un tempo, meravigliato, drizzai le orecchie, mi accoglieva un baccano di grida».

<sup>322</sup> Cfr. Benn, Gottfried, *Urgesicht*, in *Sämtliche Werke*, vol. III, Prosa I, cit., p. 204 e cfr. Benn, Gottfried, *Élément premier*, trad. di Goll, Yvan in «Bifur», 1, 1929, p. 7.

<sup>323</sup> Sicuramente rilevante è stato nel rapporto tra Goll e Benn il riferimento da parte di quest'ultimo proprio alla forza ctonia, con allusione evidentemente a divinità antiche, di solito creature femminili associate a forze sismiche e vulcaniche.

<sup>324</sup> Benn, Gottfried, *Urgesicht*, in *Sämtliche Werke*, vol. III, Prosa I, cit., p. 206 e cfr. Benn, Gottfried, *Élément premier*, trad. di Goll, Yvan in «Bifur», 1, 1929, p. 9.



gare il mondo in modo positivistico attraverso le sue leggi di causalità ed i suoi strumenti di indagine<sup>325</sup>.

Benn, poeta ma anche medico, proponeva qui le teorie di alcuni scienziati americani che ritenevano la morte degli uomini, per l'ottanta per cento dei casi, dovuta a cause ereditarie e non a malattie che di fatto erano irrilevanti per la durata della vita umana. Contro la morte diventava vano ogni combattimento da parte di medici e scienziati. Benn descriveva la società del nuovo mondo in netta opposizione a quella del vecchio continente ed era qui che sorgeva il nuovo tipo, ossia l'uomo nuovo, che avrebbe fatto soccombere il vecchio (proprio come succedeva nel regno animale e vegetale in cui nuove specie nascevano ed altre invece soccombevano, in virtù di un equilibrio superiore).

Knockout Mitropa, – ein neuer Typ: mit seinem Malen fleckt er die Erde: die Schwebebrücke von Manhattan zum Fort Lee, die 1932 fertig sein wird, 1067 m lang, [...] Mit Flug und Feuer komprimiert er die Zenite, er überwindet Raum und Zeit, sonderbaren Raum, sonderbare Zeit. Treibriemenkategorien, Akkordbegriffe, er *verbessert* Raum und Zeit, die Urgesichte<sup>326</sup>.

Knockout Mitropa – voici le nouvel homme dont le signes s'imposent au monde: tel ce pont suspendu de Manhattan au Fort Lee qui sera terminé en 1932, d'une longueur de 1067 mètres, [...] Par ses vols et ses feux il comprime les zéniths, il vainc l'espace et le temps, drôle d'espace, drôle de temps, catégories à courroies, philosophie du travail: il *améliore* l'espace et le temps, les éléments premiers<sup>327</sup>.

L'Europa, o per meglio dire *Mitropa*, che qui sembrava rievocare il titolo del romanzo di Goll *Mitropäer*, veniva messa al tappeto come durante un incontro di pugilato dal nuovo concorrente che qui veniva identificato con l'americano, l'uomo del nuovo continente.

Il breve testo di prosa lirica si concludeva riproponendo le parole con cui era iniziato e con la stessa chiave di lettura con cui si spiegava la legge naturale che governava il regno animale e vegetale, ossia che non esisteva un unico modo per comprendere la realtà, ma molteplici. Solamente se si accettava che la vita voleva sia mantenersi, sia decadere, ossia che essa era sia forza, sia debolezza, si sarebbe riusciti a cogliere l'essenza del mondo. Questo sarebbe stato, agli occhi di Benn e del suo traduttore Goll, l'elemento primario, ossia l'aspetto primordiale della vita<sup>328</sup>. Questa visione del mondo

<sup>325</sup> Già qui si può in un certo senso intuire quale fosse la sua concezione della storia. Sarebbe stato per lui assolutamente inutile cercare una causalità ed un senso nell'evolversi storico dell'umanità che invece rimaneva irrazionale e alogico.

<sup>326</sup> Benn, Gottfried, *Urgesicht*, in *Sämtliche Werke*, vol. III, Prosa I, cit., pp. 209-210, «Fuori combattimento Mitropa – un nuovo tipo: con il suo dipingere macchia la terra: ponte sospeso da Manhattan a Fort Lee che sarà pronto nel 1932, lungo 1067 m, [...] Con volo e fuoco comprime gli zenit, supera spazio e tempo, spazio particolare, tempo particolare. Categorie a cinghia di trasmissione, concetti di accordo, egli *migliora* spazio e tempo, elementi primari».

<sup>327</sup> Benn, Gottfried, *Élément premier*, trad. di Goll, Yvan in «Bifur», 1, 1929, pp. 12-13; «Fuori combattimento Mitropa – ecco l'uomo nuovo i cui segni si impongono al mondo: tale è il ponte sospeso da Manhattan a Fort Lee che sarà terminato nel 1932, di una lunghezza di 1067 metri, [...] Tramite i suoi voli e i suoi fuochi, comprime gli zenit, vince lo spazio ed il tempo, strano spazio, strano tempo, categorie a cinghia di trasmissione, filosofia del lavoro: *migliora* spazio e tempo, elementi primari».

<sup>328</sup> La traduzione di questo testo da parte di Goll che risale agli stessi anni in cui questi scrisse i suoi tre testi in prosa riguardo all'Europa e alla sua decadenza (*Eurokokke, Mitropäer – A bas l'Europe e Sodom et Berlin*) ci fa capire quanto la componente espressionista e la conoscenza di Benn siano stati per lui impor-

proposta da Benn era rivoluzionaria e si poneva in contrapposizione alla filosofia di Nietzsche che l'autore espressionista ben conosceva. Se comunque il filosofo sassone volgeva l'ambivalenza dionisiaca di creazione, dissoluzione e frantumazione delle costrizioni dell'individuazione verso un'affermazione della vita, Gottfried Benn, leggendo e superando a suo modo Nietzsche attraverso un uso malinconico degli stessi motivi, contrapponeva al suo *Jasagen* una *Noluntas* nichilistica, ossia una volontà umana che si volgeva incredibilmente verso il tramonto, verso il suo stesso dissolversi. L'artista dionisiaco sarebbe l'unico, secondo Benn, in grado di tornare a questa primitiva condizione vitale in cui vita e morte coincidevano, in cui l'individuo si faceva nella sua interezza<sup>329</sup>. Yvan Goll, per la creazione del pittore protagonista del suo romanzo *Sodom et Berlin* (1929) Odemar Müller, si ispirò al pericoloso testo di Benn, in quanto ne fece un personaggio solitario ed oggetto di continui cambiamenti e metamorfosi, che fuggiva ad ogni definizione e rappresentava l'equivalente umano di Berlino, la Gomorra della modernità.

### 2.3. Alla ricerca di un nuovo stile

Nell'ottobre del 1921 Goll pubblicò un articolo intitolato *Das Wort an sich* per «Die neue Rundschau» nel quale cercava di definire una nuova poetica<sup>330</sup>. Dopo aver constatato la fine dell'Espressionismo, paragonato ad una baracca abbandonata ed ormai chiusa, adibita un tempo ad attività circensi, il poeta si mise subito alla ricerca di un nuovo stile. L'avanguardia tedesca, quasi fosse un prodotto commerciale, non poteva essere esportata, poiché negli stati vicini si era già affermato il Cubismo e per questo, legata al destino della Germania, sarebbe finita col soccombere<sup>331</sup>.

La forma poetica si sarebbe dovuta adeguare al tempo che aveva subito una grande accelerazione, che era diventato *steil*, si sarebbe infine dovuta adattare agli uomini che si muovevano su aeroplani e su ascensori verso l'alto, avvicinandosi allo zenit<sup>332</sup>. Accostando la forma, che doveva assumere la poesia, al concetto dello zenit, Yvan Goll voleva far diventare il nuovo movimento letterario di avanguardia croata omonimo, un gruppo di azione che, tramite la poesia, sarebbe stato capace di cambiare il mondo.

tanti. Con Benn condivideva la presenza nella sua opera letteraria della malattia come momento centrale dell'esistenza umana e la compresenza dello spirito di conservazione e di quello di decadenza nell'anima umana (di derivazione nietzscheana).

<sup>329</sup> Cfr. Casalboni, Manuela, *L'Acheronte sommerse l'Olimpo, il mito in Gottfried Benn*, Roma, Pendragon, 2005, pp. 120-123. Con questo breve saggio si apriva il primo numero di *Bifur*. Benn si faceva così portavoce degli obiettivi e degli ideali degli intellettuali, ora autori ora lettori, della rivista surrealista.

<sup>330</sup> Goll, Yvan, *Das Wort an sich, Ein Versuch einer neuen Poetik*, in «Die neue Rundschau», 32, 1921, pp. 1082-1085.

<sup>331</sup> Per Goll Cubismo e Futurismo erano forme artistiche concorrenziali all'Espressionismo, mentre per Benn erano i nomi delle correnti artistiche straniere equivalenti all'avanguardia tedesca.

<sup>332</sup> Anche qui zenit può avere due significati. Da una parte si intende lo zenit geografico, ossia l'intersezione perpendicolare al piano dell'orizzonte, dall'altra si può cogliere un riferimento allo zenit, come nuova visione poetica di rinnovamento culturale e spirituale d'Europa e come principio energetico che avrebbe illuminato e trasformato il cuore degli uomini. Il sole, che si trovava sullo zenit, diventava per Goll simbolo del movimento, in quanto principio ricco di energia e portatore di verità universale. Cfr. Müller-Lentrod, Matthias, *Poetik für eine brennende Welt, Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde*, cit., p. 96.

Lo *Zenitismus* insieme al cosiddetto Cubismo letterario, oggi poco studiati, rappresentarono per Goll due momenti fondamentali per il suo passaggio dall'Espressionismo al Surrealismo. Una volta abbandonata l'avanguardia tedesca, l'autore non trovò subito un movimento artistico che comprendesse tutti i suoi ideali. Se alcune avanguardie allora in voga in Europa lo soddisfacevano sul piano stilistico, non realizzavano a pieno quel che lui voleva sul piano del contenuto. Goll non fece altro che vagabondare tra un'avanguardia e l'altra, cogliendo da ognuna di esse gli elementi per lui più preziosi.

### 2.3.1. Il Cubismo letterario da Parigi a Berlino

Il Cubismo pittorico non ha mai trovato "ufficialmente" un equivalente letterario. Diversa è stata la sorte per altre avanguardie pittoriche, quali il Dadaismo, il Futurismo, per non parlare del celebre Surrealismo. Eppure ci sono anche per il Cubismo delle testimonianze di un *Cubisme littéraire* che risalgono al 1917. Sono addirittura due i letterati francesi che si contesero il primato: Frédéric Lefèvre e Paul Dermées. Dispute a parte, entrambi riconobbero nella versione poetica del Cubismo il naturale sviluppo letterario dopo la morte del Simbolismo. È però sicuro che, chiunque sia stato il primo a dare una versione poetica dell'avanguardia pittorica rappresentata da dipinti come *Guernica*, sicuramente la letteratura "cubista" è figlia in qualche modo della pittura.

Come Picasso e Braque agli inizi vedevano nel nome "Cubismo" una sorta di "svilimento" del loro nuovo modo di fare pittura, così i letterati si interrogarono da principio su cosa dovesse mai significare essere un poeta cubista<sup>333</sup>. Coloro che poi si riconobbero in questo nuovo modo di fare poesia, furono sì direttamente ispirati dai pittori cubisti (pensiamo solo al rapporto che legò Apollinaire e Delaunay), ma per gli uni come per gli altri non si può parlare di scuola cubista. Non sono mai esistite regole, dogmi e leggi fisse da imparare.

I pittori cubisti ebbero come loro città di riferimento Parigi, lo stesso si può dire per i poeti ispirati dai quadri di Delaunay, Picasso e Braque.

Come si intuisce dai nomi dei poeti che se ne contesero il primato, Frédéric Lefèvre e Paul Dermées, il Cubismo letterario è innanzi tutto una corrente francese. A Carl Einstein ed Yvan Goll invece va il merito di aver cercato di importare questo stile poetico in Germania. I due si conobbero a Berlino nel 1913, entrambi collaborarono, come molti altri poeti d'allora, per «Die Aktion» e per lunghi periodi furono anche grandi amici. Il loro legame rimase vivo anche dopo la guerra tra Parigi e Berlino scambiandosi assiduamente visite<sup>334</sup>.

Per Carl Einstein il Cubismo in letteratura era possibile solo come utopica rivoluzione della linguistica. Si doveva, per così dire, scardinare il modo di parlare dagli schemi rigidi della quotidianità<sup>335</sup>. Nel romanzo *Bebuquin*, scritto già nel 1906 e de-

<sup>333</sup> Si ricordi che Louis Aragon (1897-1982) in *Chronique du Belcanto* si domandava cosa si nascondesse nell'etimologia di cubo e da qui cubismo. Cfr. Aragon, Louis, *Chronique du Belcanto* (1947) in *Hommage à Pierre Reverdy*, Mercure de France, Paris, 1962, p. 54.

<sup>334</sup> Per ulteriori informazioni sul loro rapporto consultare il seguente saggio: Meffre, Liliane, *Goll e Carl Einstein*, in Grunewald, Michel, Valentin, Jean-Marie (a cura di) *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écriture*, cit., pp. 75-83.

<sup>335</sup> Per le teorie di Carl Einstein sul Cubismo letterario consultare la corrispondenza con Daniel-Henry Kahnweiler tra il 1921 e il 1939.

dicato ad André Gide, Einstein sosteneva che la logica poteva diventare solo stile, ma era assolutamente lontana dal toccare in qualche modo la realtà, anzi era quel che più di ogni altra cosa poteva definirsi fantastico<sup>336</sup>. Il protagonista del romanzo, qui completamente smarrito, prende la sua rivincita imponendo alla realtà, talvolta in modo aggressivo, una nuova geometria trasformatrice nelle cui forme egli vede la realtà divenuta del tutto incomprensibile<sup>337</sup>.

Einstein stesso, quando nel 1932 scrisse il saggio *Dichtung ist vertikal*, si mostrò debitore a Goll e nello specifico al suo *Wort an sich* del 1920<sup>338</sup>. Secondo Einstein però l'arte dava una rappresentazione della tendenza alogica propria della psiche umana. Einstein riconosceva nell'atto creativo dell'artista un ritmo organico che difficilmente poteva essere colto da ogni tipo di comprensibilità reale. Come si può notare, queste interpretazioni sono molto più vicine al Surrealismo che non ai principi del Cubismo così come era stato concepito all'inizio.

Sintetizzando, se entrambi cercarono di trovare un equivalente poetico del Cubismo in pittura, Carl Einstein è stato l'unico teorico di lingua tedesca che abbia provato a dare una definizione di Cubismo letterario, e lo fece prima di Yvan Goll<sup>339</sup>, mentre quest'ultimo pensava al Cubismo più come ad una possibile variante all'Espressionismo, senza mai considerarla l'unica<sup>340</sup>. Entrambi, in reazione all'Espressionismo, arrivarono ad una concezione di poesia 'verticale', ossia ad una poesia autonoma dal mondo esterno, giungendo così ad una interiorizzazione dell'esperienza lirica. Einstein vedeva l'alienazione moderna dell'individuo rispetto alla realtà esterna come un ritorno all'atteggiamento primitivo verso il mondo. Tale comportamento era, secondo lui, tipico dell'artista del XX secolo che non si confrontava più con la realtà in modo critico e concettuale, come faceva invece l'ottimista del XIX secolo. L'essere umano si relazionava al suo ambiente con una sensibilità estetica che riconosceva sia il potere delle forze esterne, sia l'inadeguatezza dei costrutti razionali che organizzavano la sua coscienza. Per lo stesso motivo Goll incitava a guardare ed a prendere esempio dai popoli fuori dell'Europa che invece avevano ancora ben presente la forza della psiche umana dell'individuo creativo e le forze della natura che fuggivano ad ogni logica e razionalità.

Non molto diverse erano le idee di Carl Einstein che, nel 1920, pubblicò un saggio intitolato *Negerplastik*. Per la prima volta si considerava la scultura africana come forma

<sup>336</sup> Cfr. Einstein, Carl, *Bebuquin* (1912), Stuttgart, Reclam, 1985, p. 7. Ricordiamo che Goll tradusse il romanzo in francese. Einstein, Carl, *Bébuquin, l'histoire de rideaux*, trad. di Goll, Yvan, in «Action», 2.7, 1921, pp. 37-38.

<sup>337</sup> Cfr. Mittner, Ladislao, *Storia della letteratura tedesca, Dal realismo alla sperimentazione, Da fine secolo alla sperimentazione*, tomo secondo, Torino, Einaudi, 1977, p. 1285.

<sup>338</sup> Einstein, Carl, *Dichtung ist vertikal* in «Transition», 21, Den Haag, 1932, p. 148 e sgg. Questa opera riprende in alcuni passaggi Goll, Yvan, *Das Wort an sich, Ein Versuch einer neuen Poetik*, in «Die neue Rundschau», 32, 1921, pp. 1082-1085.

<sup>339</sup> Meffre, Liliane, *Goll e Carl Einstein*, in Grunewald, Michel, Valentin, Jean-Marie (a cura di) *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écrivain*, cit., p.79.

<sup>340</sup> Cfr. Müller-Lentrod, Matthias, *Poetik für eine brennende Welt, Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde*, cit., p. 72. Ricordo che fu Goll a tradurre in francese *Bebuquin* di Carl Einstein, romanzo che colloca l'autore tedesco tra coloro che tendevano verso la ricerca dell'assoluto e che rompeva con tutte le convenzioni di questo genere letterario stabilitesi nel XIX secolo. Lo stile raffinato e preciso colloca tale romanzo al di fuori dall'Espressionismo ed eventualmente vicino alle teorie cubiste. La traduzione dell'opera in francese servì a Goll come ulteriore presa di distanza dall'avanguardia tedesca. Cfr. Einstein, Carl, *Bébuquin*, trad. Yvan Goll, in «Action» [1] 5, 1920.

artistica e si condannava l'ignoranza degli europei che non la conoscevano e non se ne interessavano. Goll lesse sicuramente questo articolo, dal momento che conosceva bene Einstein e tradusse alcuni suoi testi in francese. Einstein sosteneva che l'arte dei neri era innanzitutto determinata dalla fede. Le loro opere erano venerate e diventavano così autonome rispetto al loro creatore acquistando maggiore potenza. Mentre l'opera d'arte europea era soggetta ad un'interpretazione formale legata alla visione dell'oggetto ed al punto di vista dello spettatore, quella africana conservava una certa distanza rispetto a chi guardava ed era costituita da parti orientate solo verso se stesse<sup>341</sup>.

Anche Goll ammirava l'arte africana ed apprezzava la forza e la genuinità di questi popoli, ma non si limitò ad avere sentimenti positivi nei loro riguardi. Negli scritti di Goll, ad elementi di chiara negro-filia se ne mischiavano altri di negro-fobia, come è facile riconoscere nel suo articolo *Die Neger erobern Europa*<sup>342</sup> in cui il poeta si mostrava preoccupato della presenza sempre più consistente dei neri in Europa e si domandava se erano loro ad aver bisogno di noi o se non era piuttosto il contrario. Come è facile riconoscere da quest'ultimo esempio ogni aspetto, che sembrava legare Goll ad Einstein, allo stesso tempo faceva emergere le differenze tra le loro due concezioni.

È vero comunque che entrambi i poeti, Einstein e Goll, concordavano sul fatto che l'umanità per poter sopravvivere aveva bisogno dell'individuo creativo. Esempio perfetto di quest'ultima personalità, al di là del fatto che fosse primitivo o civilizzato, al di là del fatto che incutesse paura o meno, era l'artista con le sue forze orfiche, che non guardava più all'antico continente, ma alle terre inesplorate e vergini, alle civiltà che ancora non conoscevano il nazionalismo<sup>343</sup>. Goll si allontanò da Einstein principalmente perché non condivideva le tendenze "surrealistiche" verso cui si spinse l'autore di *Bebuquin*, che abbiamo brevemente menzionato sopra<sup>344</sup>.

Dopo questo breve riferimento sul fondamentale ruolo che il primitivismo e la presenza africana all'interno del continente europeo avevano sia per Einstein sia per Goll, è utile tornare alla definizione di Cubismo secondo il punto di vista del poeta franco-tedesco.

Nell'articolo *Über Kubismus*, Goll provò a dare una definizione di Cubismo letterario attraverso un confronto con l'Espressionismo riferendosi continuamente agli esempi delle avanguardie pittoriche. L'espressione del mondo raggiunta dai pittori espressionisti equivaleva, secondo Goll, ad esagerazione, deformazione e snaturalizzazione della natura stessa. L'Espressionismo era stato prima di tutto spirito e si era

<sup>341</sup> Einstein, Carl, *Negerplastik* (1915), in Einstein, Carl, *Werke in 3 Bände*, vol. I (1908-1918), a cura di Rolf-Peter Baacke, Jens Kwasny, Berlin, Medusa, 1980, p. 253.

<sup>342</sup> Goll, Yvan, *Die Neger erobern Europa*, in «Die Literarische Welt», 2, 1926, pp. 3-4.

<sup>343</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Aus französischen Zeitschriften, Querschnitt durch die französischen Zeitschriften*, in «Rheinische Blätter», 6, Marzo 1922, pp. 204-206. Queste sono premesse fondamentali non solo per la comprensione della poesia post-espressionista di Goll, ma anche per poterci avvicinare gradualmente al contesto in cui nacque il testo in prosa (*Die Eurokokke*) che come tema aveva la malattia che attanagliava la vecchia Europa in contrapposizione agli altri continenti sani e giovani.

<sup>344</sup> Significativo in tal senso è il destinatario della dedica della lunga poesia *Paris brennt* di Yvan Goll. Questo componimento fu più di una lirica e rappresentava in pieno la sua stagione poetica post-espressionista, in cerca di una nuova avanguardia che comprendesse tutti i suoi particolari elementi creativi. La versione del 1921 è dedicata a Carl Einstein, la seconda, quella del 1923, è invece dedicata a Georg Kaiser. Alla luce dei rapporti tra Einstein e Goll, come ho cercato di spiegare brevemente sopra, è evidente il motivo del cambiamento. Cfr. Müller-Lentrod, Matthias, *Poetik für eine brennende Welt, Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde*, cit., p. 73.

esaurito a causa della sua mancanza di forma. Il Cubismo invece, nato in Francia ed ancora incompreso in Germania, significava l'allontanamento dal mondo delle apparenze e delle passioni nel tentativo di comprendere le cose nella loro essenza. Per l'artista questo significava dedicarsi ad un lavoro umile solo in relazione agli oggetti<sup>345</sup>. Il Cubismo cercava la semplificazione di ciò che si doveva ritrarre, cercava quindi «Das Ding an sich».

Compito dell'artista doveva essere quello di creare un'unità, un mondo in sé. Goll cominciò ad approfondire le sue conoscenze riguardo al Cubismo dopo il suo trasferimento a Parigi nel 1919. Qui ebbe l'opportunità di conoscere personalmente i più importanti rappresentanti del Cubismo in pittura, quali Picasso, Braque, Gris, Léger, Delaunay, Lipchitz e Chagall. Fu soprattutto attraverso l'amico Daniel-Henry Kahnweiler, commerciante di quadri cubisti conosciuto in Svizzera nel 1915, che Yvan Goll conobbe molti pittori d'avanguardia al suo arrivo nella capitale francese. Kahnweiler fu amico anche di Carl Einstein ed è curioso che non esista alcun ritratto dell'autore tedesco eseguito dai pittori cubisti, suoi amici. Yvan Goll, invece, collaborò con i più grandi artisti dell'epoca come pochi altri poeti riuscirono a fare. Le sue pubblicazioni del tempo furono spesso illustrate da pittori cubisti, in particolare da Léger e Delaunay. Chagall fu autore di un celebre schizzo di Claire ed Yvan Goll, diventato simbolo dell'eterno, ma burrascoso amore della coppia. Delaunay fu autore del disegno sul suo primo ed ultimo numero della rivista dove teorizzava il Surrealismo, mentre Léger disegnò le illustrazioni per le poesie *Astral*, *Paris brennt* (prima versione) e la lirica diventata film (in tedesco Goll creò il neologismo *Filmdichtung*) *Chaplinade*.

In Léger, Goll riconobbe un artista che, in modo più intenso di Picasso, aveva conosciuto e riproposto nelle sue opere le nuove verità della vita metropolitana. L'aspetto del pittore francese che più affascinava Goll era la sua recezione del Futurismo. Nel movimento d'avanguardia italiano Léger riconobbe una perfetta rappresentazione del mondo moderno e tecnologico. Scopo dell'arte doveva essere la riproduzione della simultaneità delle esperienze della vita moderna. Non fu un caso che Goll venne a conoscenza del Futurismo attraverso il Cubismo. Così è dimostrata ancora una volta la sua volontà di attuare una simbiosi di tutti gli *ismi* dell'arte<sup>346</sup>.

Léger era stato tra i primi cubisti, ma non si era fermato nella ricerca di nuove forme artistiche. Questo atteggiamento lo rendeva particolarmente meritevole agli occhi di Yvan Goll.

Ein Suchender ist Léger. Er ist der modernste unter seinen Brüdern. Er hat sich von keiner Formel noch fangen lassen. Er geht weiter<sup>347</sup>.

Colui che eternamente cercava era arrivato ad una sua interpretazione che non coincideva esattamente con quanto dicevano i primi pittori cubisti. Goll, sul finire del suo saggio dedicato al Cubismo, diceva infatti che un dipinto di Léger non era più questo o quell'oggetto, questa o quell'atmosfera, ma una trasmissione, un'inclinazione, un cadere di luci che oscillavano le une verso le altre. Tutto aveva significato: cerchi, di-

<sup>345</sup> Goll, Yvan, *Über Kubismus*, in «Das Kunstblatt», 4, 1920, p. 215.

<sup>346</sup> Ullmaier, Johannes, *Yvan Golls "Paris brennt", zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsverfahren der Avantgarde*, Tübingen, Niemeyer, 1995, pp. 99-100.

<sup>347</sup> Goll, Yvan, *Ferdinand Léger*, in «Kunstblatt», 6, 1922, p. 73, «Un cercatore è Léger. È il più moderno tra i suoi fratelli. Non si è lasciato ancora intrappolare da nessuna formula. Va avanti».

schì, colonne, scintillio di luci mitiche nelle stazioni, circhi, strade alla sera e cuori di omicida<sup>348</sup>.

Le parole, che utilizzava per Léger, Goll poteva utilizzarle anche per definire se stesso. Proprio come il pittore francese, Goll non aveva trovato una corrente letteraria che lo soddisfacesse in modo continuativo nel tempo sia per forma sia per contenuti. Come il pittore francese, anche lui era sempre alla ricerca di nuovi stimoli. Cambiava la forma esteriore, sarebbe cambiata la lingua, ma il substrato utopico della sua poesia restava sempre identico a se stesso. Con il Cubismo Goll si liberò però da tutti i doveri etici ed umanitari di cui invece si era fatto carico nella stagione espressionista. La missione artistica diventò per Goll qualcosa di dogmatico, non più sentimentale. Era lui stesso a descrivere in modo molto chiaro, attraverso l'esempio concreto di come dipingevano all'epoca i pittori cubisti, la differenza tra Cubismo ed Espressionismo:

Der Kubismus sucht die Vereinfachung der Dinge und ihre Objektivität. Das "Ding an sich". Eine weiße Schale ist weiß, ist Glas, ist Schale-form: sonst nichts. Sie hat keine Augen, kein Hirn, um zu wissen: drüben ist ein Fenster, es ist Mittag, goldene Sonne, grüne Bäume, ich spiegle dies alles.[...] Und der Kubist gibt diese Schale wieder. (Der Expressionist will immer die Schale geben! Welche von beiden ist ewiger?) Am Anfang seiner Entdeckung hätte der Kubist logischerweise am liebsten die Schale selbst ins Bild gestellt, wie er tatsächlich Spielkarten, Zeitungen, Streichholzschachteln in seine Bilder geklebt hat. Heute "malt" er sie. Wie sie ist. Wie sie innen ist. Sie ganz. Der Kubist kehrt so zur strikten, einfachsten Materie zurück<sup>349</sup>.

Per Goll, Cubismo voleva dire un'arte in grado di esprimere il mondo che andava sempre più velocemente verso il futuro attraverso le tecnologie dell'industria e le nuove abitudini delle grandi metropoli. Città e movimento erano i due *Leitmotive* che l'arte del XX secolo doveva sapere esprimere. Un oggetto che evidentemente era commovente per un occhio antico e contemplativo, diventava invece sollecitudine pulsante in ogni singola parte. Per antico, Goll intendeva tutto ciò che era esistito prima dell'innovazione della ferrovia. Chi arrivava a Parigi nei primi decenni del novecento, continuava Goll, non vedeva la torre Eiffel come colonna celeste, simbolo che rinviava a qualcosa di trascendente, ma come ciò che indicava il mezzogiorno e che si elevava solitario sulla città<sup>350</sup>.

Il mondo e la cultura tedeschi erano invece ancora legati ad un modo di pensare che andava oltre l'oggetto stesso e rinviava ad altro. Chi continuava a scrivere in tedesco non poteva chiamarsi fuori dai doveri etici che la poesia aveva il compito ancora di esercitare. Per questo lingua e letteratura tedesche non erano in grado di soddisfare le nuove esigenze del cittadino del XX secolo. Era lo spirito francese o, per meglio dire,

<sup>348</sup> Goll, Yvan, *Über Kubismus*, in «Das Kunstbaltt», 4, 1920, p. 217.

<sup>349</sup> Goll, Yvan, *Über Kubismus*, in «Das Kunstbaltt», 4, 1920, p. 215; «Il Cubismo cerca la semplificazione delle cose e la loro obiettività. La "cosa in sé". Una scodella bianca è bianca, è vetro, ha la forma di scodella: nient'altro. Non ha occhi, né cervello, per sapere: là c'è una finestra, è mezzogiorno, sole dorato, alberi verdi, rispecchio tutto questo.[...] E il cubista restituisce questa scodella. (L'espressionista vuole sempre dare la scodella! Quale dei due è più eterno?). All'inizio della sua scoperta il cubista avrebbe logicamente preferito mettere la scodella stessa nel quadro, come ha di fatto incollato, nei suoi quadri, carte da gioco, giornali, scatolette di fiammiferi. Oggi la dipinge com'è. Com'è dentro. Tutta. Il cubista torna alla rigorosa e semplicissima materia».

<sup>350</sup> Ivi, p. 216.

parigino quello giusto. A ciò si univano altri elementi di disaffezione al panorama tedesco. Poiché la Germania non era più in grado di divenire la "patria ideale" della rivoluzione utopica nella letteratura e nella vita, Yvan Goll fu costretto a cercare altrove, non solo nella sua seconda patria, la Francia, ma anche in oriente. Colui che infine aveva conferito all'Espressionismo una chiara nazionalità, non sentendosi più in armonia con quest'ultima anche per motivi storici e autobiografici (il pacifismo e la sua appartenenza al popolo ebraico), non poteva più continuare a dirsi membro della sua avanguardia.

### 2.3.2. Lo Zenitismo nuovo *Sammelbegriff*

Zenitismus könnte man nennen die Bändigung und Zusammenballung aller Ismen, und man müsste das Beste nehmen aus allen: die da hießen Futurismus, Kubismus, Kreationismus, Ultraismus, Dadaismus. Ich hätte noch weiter vorzuschlagen: Negrismus, Mongolismus, Derwischismus, Internationalismus<sup>351</sup>

Se ieri era stato l'Espressionismo a rappresentare il *Sammelbegriff* di un'epoca, ora secondo Goll era l'avanguardia croata, l'arte chiamata a raccogliere tendenze stilistiche con tratti in comune. Accanto a nomi di correnti letterarie note come Futurismo, Cubismo e Dadaismo appaiono invece nomi inventati che rivelano importanti tratti della poesia di Goll di questo periodo di transizione, come il Negrismo e il Mongolismo<sup>352</sup>. Con questa definizione di Zenitismo concordava anche il suo fondatore, Ljubomir Micić, quando definì gli elementi della poetica dell'avanguardia croata. Una lirica "zenitista" doveva esser scritta in una lingua, il più possibile elastica, ma le parole dovevano essere allo stesso tempo precise ed inequivocabili. Si dovevano evitare aggettivi ed avverbi, fare grande uso invece di sostantivi ed infiniti. I neologismi erano ben accettati e lo erano anche le tecniche come il montaggio ed il collage attraverso l'integrazione nel testo di versi altrui o di altri elementi grafici. Lo *Zenitismus* anche per Micić sembrava essere un movimento letterario che doveva raccogliere le diverse correnti d'avanguardia che all'epoca della sua nascita (1921) erano ancora in vita. Si trattava di una volontà di omogeneizzazione di tendenze tra loro contemporanee, diverse, ma assimilabili l'una all'altra<sup>353</sup>.

Micić fu più volte a Parigi dopo la fine della prima guerra mondiale e così ebbe modo di conoscere Yvan Goll. A lui chiese di collaborare con la rivista «Zenit», che doveva essere un panorama degli artisti di tutto il mondo. Solidarietà e dialogo tra i popoli dovevano avvenire innanzi tutto sul campo poetico, per poi magari espandersi anche su altri fronti. Grazie all'inedita, ma intensa corrispondenza tra Goll e Micić, direttore della rivista «Zenit», si comprende come lo scrittore franco-tedesco fosse il letterato europeo ideale per inaugurare il primo numero della rivista ed egli ne fu subito entusiasta. Quest'ultimo vedeva in «Zenit» sia la possibilità di un rinnovamen-

<sup>351</sup> Goll, Yvan, *Das Wort an sich*, in «Die neue Rundschau», 2, 1921, p. 1083; «Zenitismo si potrebbe chiamare il dominio e l'addensarsi di tutti gli *ismi* e si dovrebbe prendere il meglio da tutti, che qui si chiamano Futurismo, Cubismo, Creazionismo, Ultraismo, Dadaismo. Ne avrei ancora altri da proporre: Negrismo, Mongolismo, Derwischismo, Internazionalismo».

<sup>352</sup> Per saperne di più di queste due ultime tendenze letterarie nella poesia di Yvan Goll e nel suo rapporto con Carl Einstein consultare §2.3.1. della presente tesi.

<sup>353</sup> Cfr. Müller-Lentrod, Matthias, *Poetik für eine brennende Welt, Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde*, cit., p. 104.



to culturale e spirituale dell'Europa, sia un principio energetico capace di illuminare e trasformare i cuori degli uomini. Non è un caso che il poeta ricorra molto spesso alla metafora del sole nelle liriche che compose nella fase in cui si sentiva vicino allo *Zenitismus* (si legga *Paris brennt*<sup>354</sup>, *Erster Mai in Paris* 1920). È il sole, che brilla e sta sul punto dello zenit, a diventare il simbolo di questo principio energetico che deve trasformare i cuori della gente. Nella poesia dedicata al primo maggio del 1920 a Parigi Goll descrive, attraverso immagini appena accennate, l'atmosfera di questa giornata e, nell'ultima strofa, viene introdotta l'immagine della cornucopia del sole che si trova sopra i *boulevard*. Il sole è per lui immagine imprescindibile per indicare il fervore dell'umanità e la sua forza creativa<sup>355</sup>.

Il rapporto tra Goll e Micić non fu però privo di fraintendimenti: come con Carl Einstein, anche con il fondatore dello *Zenitismus*, Goll aveva delle divergenze per quel che riguarda la sua visione poetica. Se Goll condivideva il *Menschheitspathos* di Micić, non approvava affatto le sue idee relative alla potenza dei popoli balcanici. Pacifista ed animato da un forte internazionalismo, Goll associava la problematica dell'est europeo alla rivoluzione russa e non ad una dura contrapposizione tra slavi meridionali ed occidentale<sup>356</sup>. In altre parole, nonostante la disaffezione espressa negli scritti dedicati al *Kubismus* verso i doveri etici ed umanitari del poeta, Goll sperava ancora nella missione dell'intellettuale *engagé* portatore di ideali morali, che mirava all'utopia, anche se ormai era al di fuori del contesto espressionista tedesco. La società ideale a cui aspirava Goll era di tipo socialista, ma assolutamente indipendente da ogni concreto progetto politico. Se il legame tra arte ed epoca rimase sempre forte e di primaria importanza, politica ed arte furono per Goll due sfere rigidamente divise<sup>357</sup>. Nell'autobiografia di Claire Goll si legge, per esempio, come il marito una volta si esprime sull'argomento in modo categorico. Un poeta, secondo Goll, non avrebbe mai dovuto avere una tessera di partito, avrebbe invece dovuto mantenere una certa distanza per difendere la sua libertà e la sua capacità critica<sup>358</sup>.

Altro punto in cui Goll non condivideva la posizione di Micić era riguardo la triangolazione uomo – sole – terra che il fondatore dell'avanguardia croata credeva il fulcro del principio energetico che doveva trasformare il cuore degli uomini. Al di là della poesia Micić parlava di una *Zenitosophie* che legava uomo, sole e terra come fossero tre vertici di un triangolo. La poesia zenitista utilizzava questo schema per i suoi scopi letterari, ma il fulcro dello *Zenit-Werk* non si limitava alla lirica. Goll era invece infinitamente distante da questa visione. Se egli era molto interessato al rinnovamento della poesia proposto da Micić, non apprezzava particolarmente il suo pensiero cosmologico e filosofico globale<sup>359</sup>.

<sup>354</sup> Cfr. §3.1 *Paris brennt*.

<sup>355</sup> Goll, Yvan, *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 315. «Füllhorn der Sonne über den Boulevards».

<sup>356</sup> Ullmaier, Johannes, *Yvan Golls Gedicht «Paris brennt»*, *Zur Bedeutung von Collage, Montage und Simul-tanismus als Gestaltungsverfahren der Avantgarde*, cit., pp. 67-70.

<sup>357</sup> Ivi., p. 87. Spesso purtroppo viene trascurata la fondamentale differenza tra l'interesse per la storia da parte di Goll e il suo distacco dalla politica. Questo crea spesso dei fraintendimenti. Perciò la sua poesia è stata spesso interpretata alla luce di eventi storici contingenti che invece non furono così determinanti per lui.

<sup>358</sup> Goll, Claire, *Ich verzeihe keinem, eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*, cit., p. 106.

<sup>359</sup> Cfr. Micić, Ljubomir, *Zenitismus – Werk* in «*Zenit*», 9, 1921, p. 6 e cfr. Cfr. Müller-Lentrod, Matthias, *Poetik für eine brennende Welt, Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde*, cit., p. 99.

Negli anni venti per Goll gli ideali da perseguire rimanevano quasi sempre gli stessi, la forma e lo stile per raggiungerli cambiavano a seconda dell'avanguardia a cui egli si avvicinava. Se la solidarietà e l'amore avevano caratterizzato la sua breve fase espressionista, dopo prevalsero un sentimento di protesta ed un odio indiscriminato verso tutti i rappresentanti della borghesia. Goll espresse quest'ostilità nei confronti della società attraverso uno stile talvolta ironico e caratterizzato da una mancanza di serietà che risulta particolarmente evidente nel *Zenistisches Manifest*<sup>360</sup> del 1921. Qui non dà una definizione chiara ed univoca dell'avanguardia croata, ma descrive le mete utopiche che si prefiggeva la rivista «Zenit». Il manifesto di Goll, pubblicato nel quinto numero del periodico, rappresenta il suo scritto di gran lunga più selvaggio, ricco di elementi visivi e si avvicina ad alcuni testi Dada a lui contemporanei. Goll rimase tuttavia sempre al di fuori di questo movimento. I principi della nuova avanguardia non lo convincevano, benché conoscesse personalmente alcuni dei suoi esponenti ed avesse vissuto a Zurigo all'epoca in cui si trovavano Hugo Ball, Hans Arp e Tristan Tzara. Prese talvolta parte alle serate al *Cabaret Voltaire*, ma senza parteciparvi attivamente. Claire Goll inoltre ci documenta che a metà del 1917, quando con Yvan arrivò a Zurigo, non trovò la città sconvolta dalla "febbre dadaista" come invece si volle far credere più tardi. Sempre secondo Claire Goll all'epoca nessuno parlava di gruppo o stile Dada, mentre Ball, Arp, Tzara e Huelsenbeck definivano le loro poesie astratte. Simultaneità era la parola chiave e più usata all'epoca che racchiudeva in sé un po' di Cubismo e un po' di Futurismo<sup>361</sup>.

Attraverso uno stile "simultaneo" si sarebbe dovuta creare una copia dinamica e molteplice della realtà<sup>362</sup>. Durante la prima guerra mondiale Goll aveva ancora ideali utopici e credeva nella salvezza dell'umanità, perciò non poteva all'improvviso condividere le posizioni ciniche dei dadaisti<sup>363</sup>. Con il successivo passaggio allo *Zenitismus* invece, alcuni tratti espressionisti formali e stilistici rimasero in lui pressoché immutati, venne a mancare la speranza in un futuro migliore legata al destino della Germania e del mondo occidentale, ma rimase in lui la fiducia di vedere nascere una nuova generazione forte e positiva presso popoli non europei, ma asiatici o africani. L'utopia veniva ora smentita, ora semplicemente spostata altrove, in luoghi dove si poteva ancora sperare in una fortunata combinazione tra arte e società. L'artista doveva finalmente togliere la misera maschera del carnevale capitalista al piccolo borghese e mostrare la sua povertà spirituale<sup>364</sup>.

La lingua, e siamo qui di nuovo sul terreno della forma, doveva diventare *eindeutig*, ossia chiara ed evidente, poiché non vi era più tempo da perdere nella ricerca di possibili significati da attribuire ad espressioni ambigue<sup>365</sup>. La parola non doveva più essere espressione, ma accenno.

<sup>360</sup> Goll, Yvan, *Zenistisches Manifest*, in «Zenit», 5, 1921, pp. 1-2 e in Goll, Yvan, *Gefangen im Kreise*, a cura di Klaus Schuhmann, cit., p. 343.

<sup>361</sup> Cfr. Goll, Claire, *Ich verzeihe keinem, eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*, cit., pp. 47-48.

<sup>362</sup> *Ibidem*.

<sup>363</sup> Ullmaier, Johannes, *Yvan Golls Gedicht «Paris brennt»*, *Zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsverfahren der Avantgarde*, cit., p. 92.

<sup>364</sup> Goll, Yvan, *Zenistisches Manifest* in Idem, *Gefangen im Kreise*, a cura di Klaus Schuhmann, cit., p. 343.

<sup>365</sup> Basta pensare a quanto detto nel precedente capitolo riguardo alle poesie dedicate al crollo di Europa, specialmente al *Requiem für die Gefallenen von Europa* e *Der Torso*, dove ancora l'autore amava utilizzare espressioni tutt'altro che univoche (Consultare il paragrafo §1.3. della presente tesi).

Wort-an-sich-Dichtung ist nicht Ausdruck, sondern Andeutung<sup>366</sup>

E così l'arte doveva essere accenno, schizzo, anticipazione veloce e sintetica. Se non succedeva così, non si era più all'interno di un vero campo artistico. Nel XIX secolo si era assistito ad un lento processo di decadenza, quando ogni prodotto appariva artificiale ed abbellito, fatto per generazioni stanche e sentimentali. Come esempio negativo Goll menzionava il verso iniziale della *Loreley* di Heinrich Heine «Ich weiß nicht, was soll es bedeuten» (Non so cosa debba significare). Potrebbe inizialmente stupire che come modello a cui contrapporsi Goll abbia scelto proprio Heine, poeta a lui particolarmente vicino in quanto ebreo tedesco ed intimamente legato alla cultura francese. Era la parola che doveva diventare più reale, quindi aumentare la sua capacità di riflettere su se stessa e non rinviare ad un significato altro che Heine indicava con il verbo *bedeuten*. Le frasi della nuova poesia, secondo Goll, dovevano essere brevi, senza ipotassi, senza rime o strofe: queste strutture erano diventate noiose e poco moderne. La gente del nostro millennio, continuava a dire Goll, leggeva solo i titoli e non più lo sviluppo della storia, troppo noioso e lungo: mancava anche il tempo necessario. La noia era il peggior nemico della cultura e della poesia romantica dell'ottocento. L'Espressionismo non aveva assolutamente seguito il principio della chiarezza e dell'elementarità, ma aveva talvolta 'violentato' la lingua facendone un uso improprio<sup>367</sup>. Per esprimere il nuovo sentimento si doveva trovare una *Ursprache*, una lingua telegrafica e cristallina, una lingua che doveva espandersi in verticale concentrandosi ed aumentando il peso specifico di ogni singola parola, mentre invece si doveva ridurre quello orizzontale del periodo<sup>368</sup>. Mentre la tecnica e la scienza progredivano velocemente, la lingua adeguata a questi tempi, sempre più moderni, doveva essere primitiva. In *Wort an sich*, saggio che voleva idealmente essere una risposta ad *Appell an die Kunst*, il suo manifesto espressionista, dichiarava di voler tentare di cantare in esperanto, la sola lingua che avrebbe potuto dargli un piacere, poiché al di sopra di ogni frontiera: la lingua del domani sarebbe stata quindi la più antica per eccellenza, quella prebabelica.

Steil müsste unsere Sprache sein: steil, schmal, steinern wie ein Obelisk<sup>369</sup>

Obelisco della modernità, simbolo del ventesimo secolo era la torre Eiffel che divenne anche il titolo di una raccolta di poesie. In questa edizione Goll propose una rivisitazione del mito classico di Orfeo e due liriche, *Paris brennt* ed *Astral*, dove proponeva l'immagine della grande metropoli con tinte fosche. La torre, simbolo della capitale francese, come la lingua, era *hart und nackt*, ossia dura e spoglia. È qui evidente come nuovi elementi architettonici e sperimentazione nella costruzione erano per il poeta non solo simbolo del nuovo secolo, ma sua metafora. La poesia e la torre *Eiffel*, in questo caso, diventavano portatrici dello stesso significato di modernità: la prima

<sup>366</sup> Goll, Yvan, *Das Wort an sich*, in «Die neue Rundschau», 2, 1921, p. 1084; «La poesia fatta di parola in sé non è espressione, ma allusione».

<sup>367</sup> Ivi, p. 1083.

<sup>368</sup> Nel capitolo seguente verranno prese in considerazione le poesie in cui si esemplificano la presa di coscienza della fine dell'Espressionismo e della ricerca di un nuovo stile. Mi riferisco a tre unità liriche: quelle dedicate al *Neuer Orpheus*, ad *Astral* ed a *Paris brennt* dove è evidente l'influenza di *Zone* di Apollinaire.

<sup>369</sup> Goll, Yvan, *Das Wort an sich*, in «Die neue Rundschau», 2, 1921, p. 1082; «Ripida dovrebbe essere la nostra lingua: ripida, stretta, di pietra, come un obelisco».

doveva trovare lo stile ed il registro linguistico adeguati, mentre la seconda ne incarnava l'essenza semplicemente esistendo<sup>370</sup>. Nei versi di Goll la torre ferrea di Parigi diventava un flauto di ferro nel quale soffiava l'ultimo angelo seduto sull'Arco di Trionfo. Ad un occidente morente si contrapponeva già un oriente entusiasta e vivace attraverso gli annunci per radio. In basso la metropoli francese stava diventando deserto ed i funghi divoravano l'Opera, il Palazzo di Giustizia, Notre Dame e Rue des Martyrs. La tubercolosi si alimentava nella Senna<sup>371</sup>.

Per il suo entusiasmo nei confronti della tecnica, qui menzionato attraverso l'interesse espresso dal poeta per i nuovi mezzi di comunicazione come il telegrafo ed attraverso la sua stessa esigenza di adeguare la lingua all'uomo che ormai viaggiava in aeroplano e saliva in ascensore i piani del grattacielo, Yvan Goll fu debitore a Filippo Tommaso Marinetti. Al Futurismo italiano Goll si avvicinò tramite la collaborazione con Micić e la conoscenza di pittori cubisti a Parigi negli anni venti. A dimostrazione di ciò nell'*Avant-propos* della sua antologia dedicata alla poesia mondiale l'autore scriveva:

D'Italie est parti le premier cri, assez strident pour faire lever la tête à l'Europe engourdie. [...] Seul le surréalisme a été un salubre parfum contre les pestes qui montaient des champs de bataille et de comptoirs d'importation. Le reste des esprits latins suit simplement le pas<sup>372</sup>.

Mentre il futurista vedeva le parole libere da ogni rapporto di causalità e da ogni legame semantico e le credeva in relazione tra loro solo intuitivamente, Goll era convinto della missione metafisica della poesia che però non fu mai definita chiaramente. È da pensare che fosse legata alla trascendenza poetica del mondo meramente fisico a favore di una dimensione spirituale<sup>373</sup>. Fu Marinetti nel 1909 per la prima volta a proporre di elevare la tecnica, perché espressione del mondo moderno, a contenuto dell'arte contemporanea ed a credere nella possibilità di rendere in poesia il valore della simultaneità. Quest'ultima fu poi di fondamentale importanza per i dadaisti che, debitori ai futuristi, se ne appropriarono e ne fecero un elemento della loro poetica<sup>374</sup>. Goll fu uno degli artisti che accolse di buon grado queste nuove proposte, ma aveva una posizione nettamente diversa da quella degli italiani riguardo all'uomo contemporaneo. Se Marinetti esortava i futuristi a occuparsi in modo affermativo della tecnica, Goll come altri poeti tedeschi che appartenevano all'Espressionismo credeva che fosse necessario conoscerla e farne oggetto di poesia, poiché espressione del mondo moderno, ma non le conferiva un valore necessariamente positivo. Inoltre le tendenze fasci-

<sup>370</sup> Un'analisi più approfondita si troverà nel capitolo §3.

<sup>371</sup> Queste immagini sono tratte da una lirica di Goll: *Der Eiffelturm*, in «Zenit», 15, 1922, p. 34. Questa poesia è stata dedicata a R. Delaunay e stampata con un suo disegno sulla rivista croata. In questa poesia sono già presenti immagini che poi ritorneranno nel testo in prosa *Eurokokke* analizzato nel paragrafo §4.4.

<sup>372</sup> Goll, Yvan, *Avant-Propos*, in *Les cinq continents – anthologie mondiale de poésie contemporaine* a cura di Goll, Yvan, Paris, La renaissance du livre, 1922, pp. 7-8; «Dall'Italia è partito il primo grido, abbastanza stridulo da far sollevare la testa all'Europa intirizzita [...] Solo il Surrealismo è stato un profumo salubre contro le pesti che salivano dai campi di battaglia e dai banchi d'importazione. Il resto degli individui latini segue semplicemente il passo».

<sup>373</sup> Cfr. Müller-Lentrod, Matthias, *Poetik für eine brennende Welt, Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde*, cit., pp. 110-112.

<sup>374</sup> Huelsenbeck, Richard, *En avant Dada, die Geschichte des Dadaismus*, Hamburg, Mad Verlag, 1920, p. 30.

ste e nazionaliste, unite all'esaltazione della guerra dei futuristi, erano inaccettabili per il poeta pacifista franco-tedesco.

#### 2.4. Yvan Goll a Parigi

Dalla Svizzera, dopo un breve soggiorno ad Ascona sul lago Maggiore, Goll si trasferì nel 1919 a Parigi e cercò subito contatti con artisti dell'avanguardia francese. Come testimonia Claire Goll nella sua autobiografia, *Ich verzeihe keinem*, già il secondo giorno dopo il loro arrivo nella capitale francese, Yvan si incontrò con Louis Aragon, André Breton e Philippe Soupault grazie all'aiuto di Tristan Tzara, conosciuto precedentemente a Zurigo<sup>375</sup>.

Tzara era arrivato nella capitale francese, come Goll alla fine del 1919 e fin da subito cominciò ad introdurre il Dadaismo negli ambienti letterari della città. Gli ideali rivoluzionari e di protesta degli artisti del *Cabaret Voltaire* e la personalità dell'ebreo rumeno entusiasmarono subito i giovani autori parigini (Breton, Aragon, Soupault e Éluard appunto) che decisero di pubblicare una rivista chiamata *Littérature* già dal 1919. Questa divenne l'organo fondamentale del Dadaismo parigino che, rispetto a quello newyorchese e berlinese, ha avuto un ruolo particolare per gli sviluppi letterari successivi soprattutto in relazione a quel che è stato il Surrealismo. Goll fu autore di un articolo per questa rivista nel febbraio del 1920 firmandosi *Gollifan*, ma rimase l'unico suo contributo presente in tale pubblicazione<sup>376</sup>. Il suo testo si intitolava *Fil Spécial* e riguardava le ultime notizie che aveva sul Dada, dal momento che aveva lasciato la Svizzera da poco tempo. Il tono, distaccato ed oggettivo, ora quasi provocatorio e canzonatorio, evidenzia già una certa antipatia di Goll nei confronti di Tristan Tzara e André Breton, ma ancora si era lontani dalla rottura definitiva che avvenne solo qualche anno più tardi<sup>377</sup>. Agli inizi degli anni venti Goll fu molto più vicino a Henri Barbusse e scrisse per «Action», «Menschen», «Revue Rhénane» e «Clarté», ma la rivista con la quale collaborò più assiduamente fu «L'Esprit nouveau» i cui collaboratori erano tutti alla ricerca di una nuova estetica sulle tracce di Apollinaire e del suo *Surréalisme*.

Inizialmente a Parigi anche Breton, Aragon, Soupault e Éluard si ispirarono ad Apollinaire, cercando di costituire un'avanguardia 'saggia', ma l'arrivo di Tristan Tzara contribuì ad un cambiamento di tono. Da allora ogni membro di tale gruppo avrebbe potuto pronunciare le parole di Aragon:

«Je n'ai jamais cherché autre chose que le scandale et je l'ai cultivé pour lui-même»<sup>378</sup>

Le serate letterarie Dada erano manifestazioni volutamente scandalose e provocatorie, dovevano imporsi al pubblico e sconvolgerlo. I futuri surrealisti apprezzarono lo spirito della rivolta assoluta dei dadaisti e la loro volontà di trasformare non l'arte, ma

<sup>375</sup> Goll, Claire, *Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*, cit., p. 81.

<sup>376</sup> Goll, Yvan (pseud. Gollifan), *Fil spécial*, in «Littérature», 12, 1920, p. 30.

<sup>377</sup> Cfr. Müller-Lentrodt, Matthias, *Poetik für eine brennende Welt, Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde*, cit., p. 156.

<sup>378</sup> Aragon, Louis, *Le Libertinage* (1924), Paris, Gallimard, 1977 p. 18; «Non ho mai cercato niente se non lo scandalo e l'ho coltivato per comè».

l'esistenza umana. Attraverso le loro opere non volevano perciò creare uno stile letterario, ma un vero e proprio stile di vita. Il cambiamento radicale che veniva allora proposto con violenza non mirava solamente ad un sovvertimento della morale o della filosofia, ma alla distruzione dell'intero edificio del pensiero occidentale. La loro rivolta era infatti il risultato del grande movimento irrazionalista del XVIII secolo. I dadaisti e, dopo di loro, i surrealisti si rammaricavano per il fatto che l'impianto razionalista della conoscenza umana di origine cartesiana veniva ancora mantenuto in vita, nonostante fossero ormai evidenti i suoi limiti.

Tra gli ideali di allora di Tristan Tzara e di André Breton vi erano molti aspetti in comune, ma tale vicinanza era destinata a finire presto. La distanza tra i due divenne evidente in occasione del processo Barrès durante il quale Tristan Tzara venne chiamato a testimoniare e ne approfittò per insultare André Breton, Georges Ribemont-Dessaignes, Louis Aragon e Philippe Soupault. Il processo era stato fortemente voluto da Breton ed Aragon. Maurice Barrès, che inizialmente non dispiaceva ai futuri surrealisti, mise infine il proprio talento a servizio della terra, dei morti e della patria, di tutti quei valori che il gruppo «Littérature» rinnegava con sdegno<sup>379</sup>. Mentre Tzara, fedele al suo programma di distruzione, voleva procedere, anche in questo caso, come era abituato, Breton già pensava a qualcosa di diverso<sup>380</sup>. Altro motivo di rottura tra Tzara e Breton fu il congresso internazionale per la determinazione delle direttive e la difesa dello spirito moderno del 1922 al quale Tzara si rifiutò di partecipare.

Nel 1921, anno in cui Goll annunciava la morte dell'Espressionismo, alcuni allievi della scuola delle belle arti di Parigi celebrarono i funerali del Dadaismo buttando la bara del movimento Dada nella Senna. Il vero artista Dada, si diceva allora, era contro il Dada stesso: la tendenza all'auto-negazione era insita nella natura di questo gruppo. Con tale cerimonia solenne risultava evidente fino a che punto era radicato lo spirito di questa nuova corrente nella tradizione francese. Breton, Soupault e Éluard si trovavano nel simbolico corteo funebre e di lì a poco avrebbero fondato il gruppo surrealista. Conoscendo questo episodio si comprende con più chiarezza quanto il Surrealismo di Breton sia debitore nei confronti del Dadaismo: le acrobazie verbali ed il gusto per lo scandalo di entrambe le avanguardie ne sono la prova<sup>381</sup>. Breton teneva comunque a precisare quanto il Surrealismo fosse indipendente dal Dadaismo, sia dal punto di vista cronologico che tematico. Si trattava piuttosto di due avanguardie vissute parallelamente i cui testi si alternavano nelle riviste dell'epoca. In ogni caso, secondo Breton, il Surrealismo non era né la derivazione, né un prolungamento di ciò che era stato il Dada<sup>382</sup>. Illuminante in merito è la chiave di lettura proposta da Sanouillet che in parte si discosta dalle dichiarazioni di Breton. Sanouillet interpretava il Surrealismo non come erede, né come forma letteraria parallela al Dadaismo, bensì come la sua forma francese, ossia come una delle sue molteplici incarnazioni e sicuramente la più riuscita. A conferma di ciò sarebbe la preesistenza presso i dadaisti delle idee e dei

<sup>379</sup> Sanouillet, Michel, *Dada à Paris*, Paris, Flammarion, 1993, pp. 264-277.

<sup>380</sup> Nadeau, Maurice, *Storia e antologia del Surrealismo*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 28-30.

<sup>381</sup> Secondo alcuni tuttavia i surrealisti differivano sensibilmente dai dadaisti per la serietà e la profondità della loro ricerca. Tison-Braun, Micheline, *Dada et le Surréalisme, textes théoriques sur la poésie*, London, George G. Harrap & Co Ltd., 1973, pp. 8-9.

<sup>382</sup> Breton, André, *Entretiens, Storia del surrealismo (1919-1945)*, prima edizione 1952, a cura di André Parinaud, Bolsena, Massari Editore, 2006, pp. 56-57.

concetti che saranno ulteriormente presenti presso i surrealisti. Tutto ciò che, secondo quest'ultimi, era nel segno della rivolta, della libertà e del rifiuto della loro condizione, era già presente presso i dadaisti<sup>383</sup>.

Questo paragrafo sulla vicinanza tra il Surrealismo di Breton ed il Dadaismo di Tzara vuol suggerire come le radicali differenze tra l'idea di Surrealismo di Breton e quella di Goll fossero già presenti nelle loro premesse. La presenza di Tzara a Parigi, che per Breton fu fondamentale, non fu altrettanto importante per Goll che come punto di riferimento assoluto aveva Apollinaire.

#### 2.4.1. *Surréalisme*: Apollinaire, maestro di Yvan Goll

Prima di affrontare le differenze tra il Surrealismo di Breton e quello di Goll nella ormai celebre *querelle surréaliste*, è indispensabile conoscere più da vicino i caratteri principali di colui che Yvan Goll considerava suo maestro: Guillaume Apollinaire. La prima volta che quest'ultimo fece accenno a *Surréalisme* fu in una lettera a Paul Dermée del 15 marzo del 1917 per spiegare perché avesse utilizzato proprio quella parola nel titolo dell'opera teatrale *Les Mamelles de Tirésias. Drame surréaliste en deux actes et un prologue* in cui vi erano molti elementi del teatro dell'assurdo. Tra gli autori di questo genere ricordiamo non solo Jarry, ma anche lo stesso Goll<sup>384</sup>. Secondo Apollinaire per tentare di rinnovare il teatro era necessario tornare alla natura, ma non imitarla come invece facevano i fotografi. L'esempio da lui proposto è diventato celebre: quando l'uomo ha voluto imitare la marcia, ha creato la ruota che non assomiglia per niente al passo compiuto da una gamba, ma produce lo stesso effetto, quello di spostarsi. In tal modo ha fatto del Surrealismo senza saperlo, ha cioè restituito, attraverso la ruota, l'essenza del movimento del passo umano<sup>385</sup>. Nella lettera al direttore della redazione della rivista «L'Esprit nouveau», Apollinaire disse di aver preferito Surrealismo al termine Surnaturalismo, già usato da Gerard de Nerval in *Filles de Feu* (1854) con cui si indicava la sublimazione della realtà in una superiore sfera artistica e concettuale<sup>386</sup>. Apollinaire utilizzava tra l'altro la parola *Surréalisme* come sinonimo di quel che egli definiva anche *Esprit nouveau* che si sarebbe dovuto affermare nelle arti del XX secolo. Questo era innanzitutto nemico dell'estetismo, delle formule e dello snobbismo, non lottava contro nessuna scuola, in quanto non voleva essere una di queste, ma inglobarle tutte in un'unica corrente<sup>387</sup>. Lo spirito nuovo combatteva per la corretta comprensione del proprio tempo e per aprire delle nuove vie nell'universo esteriore ed interiore. L'arte avrebbe dovuto seguire la propria epoca aggiungendo alle proprie opere il dinamismo. Nella prefazione alla pièce teatrale qui citata, Apollinaire assumeva una posizione duplice: da un lato il drammaturgo non doveva rifugiarsi in un Simbolismo piatto, in un Astrattismo vano, dall'altro invece doveva dar prova della massima libertà e della più grande audacia nei riguardi del reale, ossia nella sua trasformazione creativa. Per Apollinaire surrealista era l'opera che, attraverso la ma-

<sup>383</sup> Ribemont-Dessaignes, Georges, *Déjà jadis ou Du mouvement dada à l'espace abrait*, Julliard, 1958, p. 81.

<sup>384</sup> Basta pensare alle opere teatrali, *Mathusalem e Chaplinade*.

<sup>385</sup> Apollinaire, Guillaume, *Les mamelles de Tirésias* (1917), in Apollinaire, Guillaume, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1965. pp. 865-866.

<sup>386</sup> Binni, Lanfranco, *Potere surrealista*, Roma, Meltemi, 2001, p. 8.

<sup>387</sup> Apollinaire, Guillaume, *L'esprit nouveau et les Poètes*, in idem, *Œuvres en prose complètes*, vol. II, Paris, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1991 pp. 953-954.

nifestazione della forza della potenza creatrice, esprimeva il reale emancipandosi allo stesso tempo da esso<sup>388</sup>.

Come racconta in *Entretiens*, André Breton era presente alla prima messa in scena di *Les Mamelles de Tirésias* il 24 giugno del 1917. La rappresentazione fu per lui deludente, interpretata mediocrementemente e snervante per il pubblico. Con Breton c'era anche Jacques Vaché<sup>389</sup> che alla fine del primo atto puntò la pistola verso il pubblico per dimostrare il suo disgusto. Il fossato che separava la nuova generazione dalla vecchia era ormai diventato di una profondità incalcolabile. Benché Breton considerasse Apollinaire un veggente ed il campione della poesia-avvenimento, presto se ne distaccò. Pur amandolo, vide che spesso aveva imboccato la strada sbagliata. Nelle sue poesie, composte durante il periodo di guerra, Breton riconobbe una mancanza di presa di coscienza degli avvenimenti. Vi era un entusiasmo quasi infantile che ricadeva nel conformismo. Fu anche per questo motivo che Breton non poté continuare a considerare Apollinaire suo unico modello<sup>390</sup>.

Nell'agosto del 1920, scrivendo un articolo intitolato *Pour Dada* nella rivista «La nouvelle Revue française», Breton si richiamò ancora ad Apollinaire per il neologismo *Surréalisme*, ma pose già, nel dare la sua definizione, l'accento sul principio della scrittura automatica accennando all'esplorazione sistematica dell'inconscio<sup>391</sup>. Nel 1922, in un articolo per la rivista «Littérature», non sentì più la necessità di riferirsi esplicitamente ad Apollinaire ed indicava con *Surréalisme* un certo automatismo psichico che corrispondeva abbastanza allo stato di sogno, condizione che allora era piuttosto difficile da delimitare<sup>392</sup>. Nel 1924 Breton usò questo termine con connotazioni di ordine scientifico e sperimentale, ossia extra-letterarie. Benché egli non abbia mai messo in dubbio il primato di Apollinaire nell'utilizzo di tale neologismo, si allontanò presto dalla sua definizione, proponendone un'altra in forma compiuta con il manifesto surrealista, la cui maturazione tuttavia era iniziata già nei primi anni venti. Tale distanza divenne esplicita quando Breton scrisse che la sua accezione di Surrealismo era prevalsa su quella di Apollinaire<sup>393</sup>.

Paul Dermée ed Yvan Goll, proclamando la loro fedeltà all'estetica proposta da Apollinaire, contestarono a Breton il diritto di essersi appropriato del termine per modificarne poi profondamente l'essenza. Nello stesso anno in cui uscì il manifesto surrealista, Goll pubblicò il primo ed unico numero della sua rivista chiamata proprio «Surréalisme» che si apriva con un breve manifesto. Questa pubblicazione anticipò di qualche mese quella di Breton quasi a difesa dell'eredità del grande maestro della poesia moderna.

Goll considerava Apollinaire un grande innovatore dell'arte che tuttavia non era stato compreso. Nel 1919 scrisse una lettera immaginaria al defunto poeta in cui si di-

<sup>388</sup> Forest, Pierre, *Introduction au Surréalisme, poésie, roman, théâtre*, Paris, Vuibert, 2008, p. 10.

<sup>389</sup> Jacques Vaché (1895-1919) è stato un intellettuale francese. Conobbe a Nantes André Breton. Quest'ultimo ne rimase molto colpito. L'epistolario che seguì giocò un ruolo non irrilevante nella elaborazione della definizione e dell'impianto teorico del Surrealismo di Breton. Dopo la sua morte, Vaché, già celebre per la scena di cui sopra, divenne un vero e proprio oggetto di culto per gli altri surrealisti.

<sup>390</sup> Breton, André, *Entretiens, Storia del surrealismo (1919-1945)*, prima edizione 1952, cit., pp. 18-20.

<sup>391</sup> Breton, André, *Les pas perdus* (1924), in Breton André, *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, 1988, p. 239.

<sup>392</sup> Cfr. *ivi.*, p. 274.

<sup>393</sup> Breton, André, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, 1962, p. 35.



ceva dispiaciuto ed amareggiato, poiché la Francia non aveva avuto il tempo per piangere colui che aveva fatto dell'*Hexagone* la sua patria di elezione. Goll si riconosceva nella sua solitudine e nella sua marginalità rispetto alla società. Come Apollinaire, anch'egli era colui che soffriva, mentre gli altri trionfavano. Entrambi, sebbene avessero vissuto la loro condizione in modo radicalmente diverso, erano degli ebrei erranti del XX secolo<sup>394</sup>, ossia dei senza patria che viaggiavano per poi tornare allo stesso punto, poiché la terra era comunque una superficie finita. Secondo Goll, per la sua capacità creativa e la sua insaziabile curiosità, Apollinaire sarebbe potuto essere il fondatore del Cubismo e, allo stesso tempo, dedicarsi a studi cabalistici. Ciò che ammirava di quest'ultimo e che poi fu fondamentale per la sua formulazione del Surrealismo, fu la sua capacità di infondere il respiro e lo splendore della verità ultramondana alla brutale e banale realtà. Un evento qualsiasi della vita quotidiana poteva diventare il momento culminante di una poesia ed era questo il principio secondo il quale Apollinaire compose *Zone*, lirica manifesto della sua poetica. Nella vita ordinaria si poteva dunque percepire la melodia profonda delle cose. Dopo averlo definito l'erede di François Villon e di Stéphane Mallarmé, Goll chiamò Apollinaire profeta di una nuova arte che aveva il nome di *Überrealismus*, in cui l'eterno sarebbe entrato nella temporalità e così avrebbe conquistato la sua immortalità<sup>395</sup>. Del neologismo francese *Surréalisme*, Yvan Goll creò così l'equivalente tedesco *Überrealismus*.

Non è un caso quindi che la sezione francese della celebre antologia mondiale di poesia *Les cinq continents* (1922) curata ed edita da Goll si apra con *Zone* di G. Apollinaire. Il poeta traduttore elevava il suo stile a modello della letteratura contemporanea, poiché era diretta, intensa e vera<sup>396</sup>. In un saggio del 1922 su Parigi ed i suoi poeti Goll fece ancora riferimento a *Zone* e vi riconobbe i segni di un cambiamento epocale nella lirica:

Und eines Nachts, da die Sterne über den Quais beflügelt sind, heimwandernd nach Auteuil, fügt sich tausendfaches Erlebnis zu dieser einen Dichtung *Zone*, Inschrift diesem zwanzigsten Jahrhundert<sup>397</sup>.

Il poeta di *Calligrammes* rappresentò una vera e propria guida letteraria per Goll negli anni parigini dal 1919 al 1924. Attraverso la mediazione di Apollinaire egli propose la sua idea di modernità in poesia alla quale dette il nome di *Surréalisme*. Se Breton sottolineava l'importanza dell'automatismo e dei testi che potevano nascere indipendentemente dalla volontà e dalla riflessione razionale dello scrittore, Goll rimase fedele ad Apollinaire che si concentrava piuttosto sulle combinazioni poco abituali che potevano venire alla luce inconsciamente o per errore, ma non erano certo prive di intenzionalità. Del Surrealismo del suo maestro Goll conservò anche l'ambiguo rapporto

<sup>394</sup> Goll, Yvan, *Brief an den verstorbenen Dichter Apollinaire*, in «Die weissen Blätter» 6, 1919, pp. 78-81 e Goll, Yvan, *Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama*, a cura di Claire Goll, Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, 1960, pp. 42-45.

<sup>395</sup> Ibidem.

<sup>396</sup> Goll, Yvan, *Avant-Propos*, in *Les cinq continents – anthologie mondiale de poésie contemporaine* a cura di Goll, Yvan, cit., p. 11.

<sup>397</sup> Goll, Yvan, *Paris, Stern der Dichter*, in «Die neue Rundschau» 33, 1922, p. 634 e Goll, Yvan, *Gefangen im Kreise*, a cura di Schumann, Klaus, cit., p. 356, «E una notte, quando le stelle hanno messo le ali sopra i canali, tornando verso casa verso Auteuil, si aggiunge l'esperienza dalle mille sfaccettature a questa poesia *Zone*, incisione su questo ventesimo secolo».

con la realtà: se infatti questa restava componente fondamentale della sua ispirazione poetica, non doveva essere oggetto di imitazione.

Cette transposition de la réalité dans un plan supérieur (artistique) constitue le Surréalisme.

Le surréalisme est une conception qu'anima Guillaume Apollinaire. En examinant son œuvre poétique, nous y trouvons les mêmes éléments que chez les premiers cubistes: les mots de la vie quotidienne ont pour lui "une magie étrange", et c'est avec eux, avec la matière première du langage qu'il travaillait. Max Jacob raconte qu'un jour, Apollinaire nota simplement des phrases et des mots entendus dans la rue, et en fit un poème<sup>398</sup>.

#### 2.4.2. Yvan Goll e André Breton, Surrealismi a confronto

All'indomani della fine della prima guerra mondiale, sia Goll sia Breton si trovavano a Parigi. Nel 1921 Yvan Goll si sposò con Claire Studer e nella loro casa parigina in Rue Jasmin i due accoglievano i giovani intellettuali appena arrivati nella capitale francese. Goll li introduceva negli ambienti artistici più stimolanti della città. Fu questo il periodo in cui egli si avvicinò a Henri Barbusse e Paul Vaillaint-Coutrier. Accettò la loro proposta di fondare una rivista dal titolo *Clarté* in Germania dove si conoscevano bene il Comunismo e gli ideali antimilitaristi. Lo scopo della pubblicazione doveva essere lo stesso del periodico che Barbusse aveva fondato con Jean Bernier, proprio con lo stesso nome nel 1921 in Francia<sup>399</sup>. Il dovere degli scrittori ed intellettuali, riuniti nella redazione, doveva essere quello di coltivare il buon senso e la buona fede, di orientare l'opinione pubblica verso le grandi verità per infondere nei cittadini lo spirito di rivolta. *Clarté* si proponeva di raggiungere i suoi obiettivi attraverso la stampa: questo era diventato l'organo centrale del movimento pacifista e rivoluzionario e tutti gli sforzi erano concentrati sul potere dell'informazione<sup>400</sup>.

Per Barbusse, per Bernier, come per Goll, Apollinaire e la rivoluzione erano i punti di riferimento principali, ma non tutti sembravano avere gli stessi ideali. La rivoluzione, per coloro che seguirono la linea del Surrealismo indicata da Breton, era nelle idee ed ogni forma di pragmatismo, attività concreta e materiale, veniva in qualche modo disprezzata. Per rendersi conto dell'importanza di questo punto, basta ricordare che il primo scontro tra Goll e Breton, Aragon e Soupault avvenne proprio in merito a «*Clarté*» e non direttamente sull'uso del termine *Surréalisme*<sup>401</sup>.

Aragon entrò in polemica anche con Bernier a proposito del Comunismo e più in particolare del governo bolscevico. Al direttore della rivista aveva inviato una lettera

<sup>398</sup> Goll, Yvan, *Manifeste du surréalisme* in «Surréalisme», 1, 1924, p. VIII; «Questa trasposizione della realtà su un piano superiore (artistico) costituisce il Surrealismo. Il Surrealismo è una concezione che animò Guillaume Apollinaire. Esaminando la sua opera poetica vi troviamo gli stessi elementi dei primi cubisti: le parole della vita quotidiana hanno per lui "una magia strana" ed è con loro, con la materia prima del linguaggio che lavorava. Max Jacob racconta che un giorno Apollinaire annotò semplicemente delle frasi e delle parole sentite per strada e ne fece una poesia». Sul finire della citazione è evidente il riferimento di Goll a *Zone* di Apollinaire.

<sup>399</sup> Ronsin, Albert, *Le temps compté d'un poète*, in «Europe, revue littéraire mensuelle», cit., pp. 302-303.

<sup>400</sup> Barbusse, Henri, «*Clarté*» 1, 19 novembre 1921, pp. 1-2.

<sup>401</sup> Ronsin, Albert, *Goll et Breton*, in Grunewald, Michel, Valentin, Jean-Marie (a cura di) *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écrivain*, cit., p. 59.

il primo dicembre del 1924, poi pubblicata su «Clarté». Aragon prendeva posizione contro la rivoluzione russa che, dal punto di vista delle idee, era riducibile ad una crisi ministeriale. Per Aragon la rivolta doveva essere dello spirito e non della sola politica, qualunque essa fosse. Secondo lui i problemi dell'esistenza umana andavano ben oltre quelli del governo di un paese<sup>402</sup>. In questo contesto Goll, che collaborava per espandere le idee di Barbusse e Bernier in Germania, si trovò in disaccordo con Aragon, Breton e Soupault. Questi lo isolarono, come documenta Albert Ronsin, fondatore del centro di Saint Dié de Vosges dedicato ai coniugi Goll e lui ne soffrì molto ma, sempre secondo Ronsin, la sua vita solitaria e sempre ai margini dei gruppi artistici avrebbe una spiegazione biografica, più che letteraria. Le sue origini alsaziano-lorenesi, la sua appartenenza al popolo ebraico, il suo continuo errare tra un paese e l'altro, senza mai sentirsi definitivamente a casa, ne avevano fatto un *Einzelgänger* (un solitario appunto) e lo avevano portato a dare sempre un'interpretazione personale delle avanguardie che via via conosceva<sup>403</sup>.

In modo quasi automatico Goll si ritrovò vicino a Paul Dermée, Pierre Albert-Birot, Francis Picabia e Robert Delaunay. Si dichiararono tutti eredi di Guillaume Apollinaire e si rifiutarono di piegarsi ai *diktat* di Breton. Paul Dermée nel 1917 aveva ricevuto una lettera da parte dello stesso Apollinaire in cui diceva di preferire il termine Surrealismo a Surnaturalismo per il nuovo movimento letterario. Pierre Albert-Birot, nella pubblicazione surrealista a cura di Yvan Goll del 1924, ricordava l'origine della parola e, dopo la stagione letteraria terminata con Apollinaire, egli si trovava di fronte ad un bivio.

De cette transition partent deux courants: l'un puissant, qui coule largement, notre Surréalisme, fait de tous les éléments de vie: l'autre – les autres – un petit bras puant qui a fort heureusement bien de la peine à se tracer un lit et qui est fait des éléments de décadence. Et je vous dis qu'il y a par là des relents de pourriture, enterrons la charogne<sup>404</sup>.

Anche Picabia non esitò a schierarsi dalla parte di Goll. Definì il Surrealismo di quest'ultimo in rapporto al Cubismo, mentre quello di Breton un pallone pubblicitario per la ditta Breton & C<sup>405</sup>.

Durante il 1924 i toni dello scontro tra le due fazioni, quella attorno a Breton e quella in cui militava Goll, si fecero sempre più accesi. Ad una lettera pubblicata su un giornale, ritenuta dagli avversari provocatoria, si rispondeva con un'altra simile nei toni.

Nel 1924 l'autore franco-tedesco citando le parole usate nella prefazione al suo dramma *Mathusalem oder der ewige Bürger* (1922), ricordava che allora aveva già parlato di Surrealismo.

<sup>402</sup> Nadeau, Maurice, *Storia e antologia del Surrealismo*, cit., pp. 60-61.

<sup>403</sup> Ronsin, Albert, *Goll et Breton*, in Grunewald, Michel, Valentin, Jean-Marie (a cura di) *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écrivain*, cit., pp. 59-60.

<sup>404</sup> Albert-Birot, Pierre, *Mon bouquet au surréalisme*, in «Surréalisme», a cura di Yvan Goll, 1924, 1, p. XII; «Da questa transizione derivano due correnti: una potente, che scorre larga, il nostro Surrealismo, costituita da tutti gli elementi della vita: l'altra – le altre un piccolo braccio fetido che fa grande fatica per fortuna a tracciarsi un alveo e che è costituito da elementi di decadenza. E io vi dico che là c'è un sentore di putrefazione, seppelliamo la carogna».

<sup>405</sup> AA. VV., *Autour de la revue Surréalisme*, a cura di J. Bertho, Paris, J. M. Place, 2004, p. 40.

Der Dramatiker ist ein Forscher, ein Politiker und ein Gesetzgeber; Als Überrealist statuiert er Dinge aus einem fernen Reich der Wahrheit, die er erhörte, als er das Ohr an die verschlossenen Wände der Welt legte.

Alogik ist heute der geistigste Humor, also die beste Waffe gegen die Phrasen, die das ganze Leben beherrschen. Der Mensch redet in seinem Alltag fast immer nur um die Zunge, nicht um den Geist in Bewegung zu setzen<sup>406</sup>.

E continuava, sempre nella prefazione, rivendicando l'internazionalità del Surrealismo che non doveva essere monopolizzato. Rielaborando quanto aveva già scritto, nel 1924 nel suo manifesto del Surrealismo esprimeva il suo disappunto nei confronti di Breton. Goll infatti trovava ridicolo voler fare una rivoluzione surrealista per eleggere poi un dittatore del Surrealismo. A Breton si rivolse così:

Monsieur Breton, prenez-en votre parti: vous ne serez pas le Pape du Surréalisme<sup>407</sup>.

Breton non rispose subito, fece passare una settimana e poi in un articolo su «Le Journal Littéraire» scrisse:

Je trouve complètement inutile de répondre point par point à deux individus qui veulent se faire sur le tard un peu de publicité. On ne discute pas avec des fumistes ou des niais<sup>408</sup>.

Il poeta francese ricordò inoltre che ormai l'accezione che, con Soupault, aveva dato alla parola Surrealismo si era ormai affermata sul significato che alla stessa parola aveva dato Apollinaire. Breton scriveva anche che avrebbe potuto utilizzare la parola *Supernaturalisme* per la sua arte prendendola in prestito da Gérard de Nerval che, rispetto ad Apollinaire, era molto più vicino alla sua poetica, ma non lo fece e preferì il termine *Surréalisme*. Breton riteneva che l'autore di *Zone* avesse dato solo il primo schizzo alla teoria che aveva comunque bisogno di esser perfezionata. Egli concluse il suo contributo chiarendo una volta per tutte cosa si dovesse intendere con *Surréalisme*.

Surréalisme n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit pas écrit, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en absence de tout le contrôle exercé par la raison, en dehors de toute la préoccupation esthétique ou morale<sup>409</sup>.

<sup>406</sup> Goll, Yvan, *Mathusalem oder der ewige Bürger. Ein satirisches Drama*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1922, p. 4-5; «Il drammaturgo è un esploratore, un politico ed un legislatore; come surrealista fissa le cose da un lontano regno della verità, che lui ascoltò quando pose l'orecchio alle mura chiuse del mondo. Alogica è oggi l'umore più spirituale, dunque la migliore arma contro le frasi che dominano l'intera vita. L'uomo parla nella sua vita quotidiana quasi sempre solo per mettere in moto la lingua e non lo spirito».

<sup>407</sup> AA. VV., *Autour de la revue Surréalisme*, a cura di J. Bertho, Paris, J. M. Place, 2004, p. 36; «Signor Breton, mettetevi il cuore in pace: voi non sarete il papa del Surrealismo».

<sup>408</sup> Ivi, p. 37. e Breton, André, *La Querelle du Surréalisme*, in «Le Journal Littéraire», 6.10.1924; «Trovo completamente inutile rispondere punto per punto a due individui che in tarda età vogliono farsi un po' di pubblicità. Non si discute con i fumisti o gli sciocchi».

<sup>409</sup> Breton, André, *La Querelle du Surréalisme*, in «Le Journal Littéraire», 6.10.1924; «Surrealismo s. m. automatismo psichico puro attraverso il quale ci si propone di esprimere verbalmente o per iscritto il funzionamento reale del pensiero. Dettato del pensiero, in assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale».

Con il passare dei mesi la tensione tra i due gruppi aumentava e lo si può rivedere proprio nei termini che usavano per definirsi. A Francis Picabia, vicino a Yvan Goll, Robert Desnos scrisse:

Je vous annonce maintenant la revue *La Révolution surréaliste* pour le premier numéro de laquelle je vous demande un poème ou prose d'ordre poème comme vous savez. À partir du deuxième numéro, nous commencerons à bouffer les foies des emmerdeurs, mais le premier sera seulement manifeste. Nous commençons cependant à emmerder les andouilles Ivan Goll et Paul Dermée qui passent la mesure sur le Journal Littéraire<sup>410</sup>.

Nonostante che il primo numero della rivista «Surréalisme» di Goll precedette, anche se di pochi giorni, il primo numero di «*Revolution Surréaliste*» di Breton, il poeta di Saint Dié de Vosges non riuscì a pubblicare altri numeri del suo mensile. Il gruppo che si era formato attorno a lui si sfaldò velocemente anche se, tra i primi collaboratori che avevano scritto nel primo numero della rivista, c'era stato Pierre Reverdy autore che Breton considerava suo maestro.

Goll e Breton ruppero definitivamente il 6 novembre del 1926 e fu un momento memorabile. Doveva andare in scena una serata di danze surrealiste con Vanessa Gert, ballerina tedesca che collaborava con Bertold Brecht. Lo spettacolo andava in scena a la Comédie des Champs Elysées. L'artista proveniente dalla Germania, che poi ebbe anche successo nel cinema, era appassionata di pantomima moderna che prevedeva un insieme di danza satirica, astratta ed espressionista. Goll venne incaricato a Parigi di curare l'evento a livello pubblicitario per fare affluire il più alto numero di spettatori. Sui manifesti colorati dello spettacolo si leggeva: «*Dances surréalistes*». Tanti furono i biglietti venduti, tanti erano coloro che volevano applaudire, ma tra il pubblico si nascondeva anche Breton accompagnato da alcuni del suo gruppo con un unico obiettivo: rovinare la messa in scena. Maxime Alexandre, autore ebreo alsaziano vicino ai surrealisti, presente alla serata, documentò in *Memoires d'un surréaliste* quel che vide durante quell'incredibile serata<sup>411</sup>. Non appena si alzò il sipario i compagni di Breton cominciarono a fischiare ed a fare azioni di disturbo. Goll intervenne per sedare gli animi sentendosi anche un po' responsabile, ma la situazione volse al peggio. Yvan Goll, che aveva la fama di essere una persona pacifica e bonaria, finì per dare un pugno in faccia a André Breton. Lo spettacolo continuò dopo l'intervento della polizia, ma il rapporto tra i due era segnato per sempre. L'inimicizia e la rivalità in campo letterario sarebbero durate venti anni. Dopo questo episodio, che sancì la loro rottura definitiva, Breton e Goll continuarono a confrontarsi a distanza criticando l'uno la visione dell'altro.

Facendo un passo indietro è bene ricordare alcuni passaggi significativi della lotta tra letterati attorno alla parola *Surréalisme*. Nel novembre del 1924 era ancora accesa la lotta ideologica in merito alla definizione di Surrealismo e fu attraverso il mensile diretto da Paul Dermée, intitolato «*Le Mouvement accéléré*», che gli intellettuali dell'e-

<sup>410</sup> *Autour de la revue Surréalisme*, a cura di J. Bertho, Paris, J. M. Place, 2004, p. 38. e Breton, André, *La Querelle du Surréalisme*, in «*Le Journal Littéraire*», 6.10.1924; «Adesso vi annuncio la rivista *La Rivoluzione surrealista* per il primo numero della quale vi chiedo una poesia o una prosa poetica come sapete. A partire dal secondo numero cominceremo ad abbuffarci dei fegati dei rompiballe, ma il primo sarà solamente manifesto. Noi cominciamo adesso a rompere le scatole a quegli scocciatori di Ivan Goll e Paul Dermée che passano la misura sul Giornale Letterario».

<sup>411</sup> Alexandre, Maxime, *Memoires d'un surréaliste*, Paris 1968, pp. 155-158.

poca si confrontarono sulla questione. In questa rivista furono pubblicati due articoli di rilievo *Pour en finir avec le Surréalisme* di Paul Dermée e *Surréalisme jusqu'au bout* di Yvan Goll. In entrambi i casi si criticava la scuola di Breton che non era più erede degli insegnamenti di Apollinaire.

In un'intervista del 1925 Goll<sup>412</sup> tornava a dare la sua definizione di Surrealismo, sosteneva che questo andava ben oltre la realtà e proponeva una vita esaminata nei più reconditi particolari. Secondo l'autore, Breton ed il suo gruppo avevano un'idea infantile del sogno, mentre per lui era parte integrante della realtà e della vita umana. In merito alle avanguardie ed alla funzione della poesia, Goll al suo intervistatore rispose così:

Le revirement a pris naissance vers 1910-1912. Ce fut une véritable révolution... De là datent les "ismes": cubisme en France, futurisme en Italie, expressionnisme en Allemagne. Grande divergence de forme dans ces écoles, mais bien des traits communs: l'amour de la vie, l'activité nouvelle et ce je ne sais quoi poétique qui est un parallèle du mouvement plus rapide de notre existence. C'est Picasso, Delaunay, Cendrars, Apollinaire, Salmon qui furent les principaux meneurs à Paris<sup>413</sup>.

La prima guerra mondiale e la pace che seguì avevano cancellato ogni tentativo di azione artistica, fu necessario, sempre secondo Goll, attendere il 1924 per una vera e propria rinascita della poesia e questo poté accadere solo grazie al Surrealismo.

Secondo l'autore franco-tedesco, il lascito di Apollinaire andava bene interpretato. Non era vero che si trattasse di un Surrealismo basato solo sull'inconscio e sull'esperienza onirica, così come invece volevano far credere i bretoniani, ma non era neppure vero che la realtà della quotidianità fosse l'unica alternativa. In una lettera a Gaston Picard scritta l'11 gennaio del 1928, Yvan Goll chiariva che, mentre la corrente bretoniana si indirizzava verso l'inconscio o il subconscio, la sua si indirizzava verso il super-coscienze. Era necessario estrarre la sostanza eterna ed il sentimento che è presente in ogni cosa quotidiana per creare una realtà surreale che si distaccasse dall'infecunda materia<sup>414</sup>.

Dopo un dibattito durato anni, ad affermarsi come unico vero esponente del Surrealismo fu Breton con la sua scuola, furono messe a punto le tecniche di scrittura automatica, di *rêve éveillé* e di *jeux surréalistes* che servivano a raggiungere il punto supremo dove gli opposti ritrovavano un punto di equilibrio.

Per comprendere bene il rapporto tra Breton e Goll, è necessario capire quali fossero le differenze tra i due Surrealismi oltre ai punti già menzionati attraverso le loro lettere e le loro testimonianze.

Per quanto riguarda il Surrealismo golliano, che era lontano dalla scrittura automatica proposta da Breton, è necessario ricordare la distanza che separava Goll dalla

<sup>412</sup> Intervista rilasciata da Yvan Goll a Pierre Brasseur *Chez Yvan Goll* in «Ceux qui viennent» rivista surrealista di Guy Lévis-Mano, presente anche in AA. VV., *Autour de la revue Surréalisme*, a cura di J. Bertho, Paris, J. M. Place, 2004, pp. 43-44.

<sup>413</sup> Ivi, pp. 43-44; «Il cambiamento ha avuto origine verso il 1910-1912. Fu una vera rivoluzione...Da lì risalgono gli ismi. Cubismo in Francia, Futurismo in Italia, Espressionismo in Germania. Grande divergenza di forma tra queste scuole, ma anche molti tratti comuni: l'amore per la vita, l'attività nuova e quel non so che di poetico che è un parallelo del movimento più rapido della nostra esistenza: furono Picasso, Delaunay, Cendrars, Apollinaire, Salmon i principali capiscuola a Parigi».

<sup>414</sup> Yvan Goll a Gaston Picard, 11 gennaio 1928. Manoscritto riprodotto nella pubblicazione: AA. VV., *Autour de la revue Surréalisme*, a cura di J. Bertho, cit., p. 47.

psicanalisi e dalle teorie freudiane. Breton ed il suo gruppo annunciarono l'onnipotenza del sogno e si ispirarono alle teorie di Sigmund Freud. Goll si domandava allibito come fosse possibile scambiare poesia e psichiatria. Allo stesso tempo condannava il loro modo di procedere destinato comunque ad un fallimento. Il pensiero, aggiunte Goll nel suo manifesto del Surrealismo, non avrebbe mai avuto la forza di distruggere un organismo e questo doveva insegnare che la realtà sarebbe sempre esistita e che la vita era sicuramente più "vera" del pensiero<sup>415</sup>.

È evidente tuttavia che non sono stati i bretoniani a scomparire dalla scena, bensì Goll con il suo programma estetico che, a partire dalla natura, doveva arrivare ad un'arte ispirata alla velocità della vita moderna<sup>416</sup>. Goll tornò ad utilizzare il più elementare di tutti i registri linguistici, ossia il linguaggio quotidiano attraverso una nuova ed originale interpretazione della metafora. Il poeta surrealista doveva creare, a suo avviso con le parole, nuove immagini la cui qualità si basava sulla velocità dell'associazione tra la prima impressione e l'espressione linguistica. Le immagini poetiche più belle, secondo Goll, erano quelle che non nascono dal sogno, ma dal velocissimo e diretto collegamento tra elementi della realtà altrimenti lontanissimi<sup>417</sup>. Per spiegare meglio cosa voleva dire, Goll utilizzava un esempio:

Der erste Dichter der Welt stellte fest: "Der Himmel ist blau." Später erfand ein anderer: "Deine Augen sind blau wie der Himmel." Und lange nachher wagte man zu sagen: "Du hast Himmel in den Augen." Ein Poet von heute würde schreiben: "Deine Augen aus Himmel!"<sup>418</sup>

Attraverso un colore e poche frasi Goll riassunse la storia della letteratura mondiale. Secondo l'autore era molto difficile arrivare all'eccellenza utilizzando i mezzi della lirica moderna. Per questo egli lavorò molto sulla teoria del teatro, compose testi per la recitazione e rifletté a lungo sul cinema come nuovo spazio per esprimersi e come arte completa capace di racchiudere tutte le altre.

Nella prefazione all'opera teatrale *Mathusalem*, scritta nel 1919, sosteneva già che il Surrealismo era la più forte negazione del Realismo, ma non solo questo. Era necessario fare apparire la realtà senza la maschera dell'apparenza, favorendo così la verità stessa dell'essere. Lo strumento migliore per arrivare a questo scopo era servirsi della *alogique*:

L'alogique c'est aujourd'hui l'humour spirituel, donc l'arme la meilleure contre les phrases qui gouvernent toute la vie<sup>419</sup>.

<sup>415</sup> Goll, Yvan, *Manifest des Surrealismus, Gefangen im Kreise*, cit., p. 372. La prima pubblicazione del manifesto risale all'ottobre del 1924 ed apre il primo ed ultimo numero della rivista «Surrealisme» a cura di Yvan Goll.

<sup>416</sup> Bürger, Jan, "Paris brennt.". Iwan Golls "Überrealismus" im Kontext der zwanziger Jahre, in *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur* a cura di Reents Friederike, Berlin, Walter de Gruyter, 2009, p. 96.

<sup>417</sup> Goll, Yvan, *Manifest des Surrealismus, Gefangen im Kreise*, cit., p. 371.

<sup>418</sup> Ibidem; «Il primo poeta del mondo stabilì: "Il cielo è blu." Più tardi un altro inventò: "I tuoi occhi sono blu come il cielo." E molto dopo si osò dire: "Tu hai cielo negli occhi." Un poeta di oggi scriverebbe: "I tuoi occhi sono fatti di cielo».

<sup>419</sup> Goll, Yvan *Préface à Mathusalem, ou l'éternel bourgeois, Drame satirique*, Paris, Arche, 1963 contiene anche la prima edizione francese del 1923, p. 7; «L'alogica è al giorno d'oggi l'umore spirituale, dunque l'arma migliore contro le frasi che governano tutta la vita».

L'alogica, per Yvan Goll, significava ridicolizzare tutte le leggi che governavano la vita quotidiana e smascherare la menzogna più profonda rappresentata dal ragionamento matematico e dalla dialettica. Il poeta mirava a costruire un nuovo linguaggio che fosse adatto per la concezione che lui aveva della letteratura. Nel caso del teatro voleva creare un dramma con scene volutamente al di fuori della logica umana per rappresentare gli avvenimenti in modo surreale. La sua pièce non doveva avere né inizio né fine come del resto accade nella vita dove tutto continua e si evolve. Il dramma a teatro, scriveva Goll, si interrompe solo perché gli spettatori sono stanchi, invecchiano in un'ora e perché non possono sostenere il peso della verità<sup>420</sup>. L'unico modo di comunicare la verità è in piccole dosi, altrimenti non sarebbe sopportabile.

Questo aspetto induce ad avvicinare la visione di Goll con quella di Eugène Ionesco e Samuel Beckett<sup>421</sup>. In tutti e tre i casi lo spettacolo è basato su dialoghi privi di logica e situazioni surreali che hanno l'obiettivo di mettere in risalto le difficoltà della comunicazione umana. Il teatro deve rappresentare la vita in modo surreale mostrando cosa si nasconde dietro le cose: per fare questo è necessario distruggere la percezione reale della vita. Sulla scena non si deve avere preoccupazioni su come lavorare con la vita reale, diceva Goll in *Das Überdrama* nel 1919: essa diventa surreale quando mostra a tutti ciò che si nasconde dietro le cose<sup>422</sup>.

In questo panorama di rinnovamento della arti *Mathusalem* rappresentò una vera e propria innovazione per l'opera teatrale golliana, insieme a *Der Unsterbliche*. Nella prefazione Goll proponeva già un suo Surrealismo in contrapposizione con quello che poi sarebbe diventato quello bretoniano, ma rompeva anche con tutte le leggi del teatro aristotelico e proponeva un'innovazione.

In conclusione si può osservare che l'elemento che sembra accomunare il Surrealismo di Breton a quello di Goll, secondo Joachim Müller, è la loro visione del movimento d'avanguardia francese come innalzamento artistico della realtà e non come anti-realtà come invece spesso viene frainteso. In entrambi i casi non si tratta, secondo Müller, di un annullamento, bensì di una penetrazione figurativa. La realtà non veniva più rappresentata, ma interpretata attraverso le forme artistiche<sup>423</sup>.

Alla luce degli elementi che distinguono la definizione golliana da quella di Breton, il *Surréalisme* del primo viene talvolta definito come una forma tardiva di Espressionismo. Yvan Goll mantenne in realtà alcune particolarità dello stile della sua fase espressionista (come la metafora associativa) e continuò a tradurre in francese testi in prosa ed in versi di autori espressionisti (Gottfried Benn e Carl Einstein per esempio). L'idea che il Surrealismo di Goll sia una continuazione della sua fase espressio-

<sup>420</sup> Ibidem.

<sup>421</sup> Non è stato ancora studiato approfonditamente, ma sarebbe interessante confrontare le tecniche teatrali di Goll e di Beckett soprattutto in *En attendant Godot*, concentrandosi sulla pantomima e la sua derivazione dal cinema muto. Mentre Goll percepisce il film sempre come un corpo estraneo sul palcoscenico di un teatro, per Beckett il film non è più una novità così rivoluzionaria come per Goll. Per quest'ultimo l'unico modo per utilizzare elementi cinematografici a teatro, come la pantomima del cinema muto, è attraverso il grottesco. L'integrazione della pantomima a teatro risulta grottesca, finché il cinema rappresenta una novità. Risulta invece assurda quando non è più un elemento estraneo e può essere esaminata con maggiore serietà. Lo stesso si può dire per quel che riguarda Chaplin e come venne percepita la sua arte dai due poeti e drammaturghi presi qui in esame. Cfr. Goll, Yvan, *Das Überdrama*, in «Die neue Schaubühne» 1, 1919 p. 265 e sgg. E Apologie des Charlot, in «Die neue Schaubühne» 2, 1920, p. 31 e sgg.

<sup>422</sup> Goll, Yvan, *Das Überdrama*, in «Die neue Schaubühne» 1, 1919 p. 265 e sgg.

<sup>423</sup> Müller, Joachim, *Yvan Goll im deutschen Expressionismus*, cit., p. 33.



nista tuttavia è in piena contrapposizione all'immagine che egli aveva di se stesso<sup>424</sup> e contrasta con l'influenza che l'autore ebbe sui suoi contemporanei. A questo proposito è sufficiente pensare al giudizio di Bertolt Brecht sul teatro di Goll dopo la pubblicazione del suo primo *Überdrama Mathusalem oder der ewige Bürger*. Ai suoi occhi questo si distanziava nettamente dall'Espressionismo attraverso l'emancipazione della regia, le macchine e l'importanza attribuita alla fotografia<sup>425</sup>. Si può invece parlare del *Surrealismus* di Yvan Goll come una modifica del suo stile espressionista in accordo a quanto sostiene Müller nel suo studio su questo poeta e sull'Espressionismo tedesco. Il Surrealismo dell'autore dunque era il figlio legittimo della visione espressionista del mondo e dell'individuo e rappresentava infine il grado di massima evoluzione dell'avanguardia tedesca.

#### 2.4.3. Yvan Goll e André Breton negli Stati Uniti

Per concludere questa breve panoramica sul rapporto tra André Breton ed Yvan Goll, è necessario fare un salto nel tempo di quasi vent'anni ed attraversare l'oceano Atlantico. Nel 1939 Yvan e Claire Goll, dopo un soggiorno a Cuba di poco più di un mese, si trasferirono a New York, nel quartiere di Brooklyn. I due erano fuggiti dall'Europa per evitare la persecuzione nazista (si ricorda infatti che Yvan Goll era di origine ebraica). Nella metropoli statunitense Goll riuscì comunque, anche se con fatica, ad affermarsi, a farsi conoscere ed a entrare in contatto con i letterati francesi in esilio. Fu molto apprezzato anche dagli scrittori americani e cominciò a pubblicare alcune poesie in diverse riviste locali<sup>426</sup>. Ciononostante le polemiche letterarie parigine si trasferirono ben presto in America. La questione era sempre la stessa, Yvan Goll si trovò isolato anche negli Stati Uniti. Vide infatti rifiutarsi, nell'ottobre del 1940, una pubblicazione sulla rivista «New directions in Prose and Poetry». Tale inaspettato rifiuto era dovuto probabilmente alle pressioni di Nicolas Calas che nella redazione collaborava per difendere gli ideali ed i principi surrealisti<sup>427</sup>. Goll però non si comportò come 15 anni prima con Breton, non ruppe con Calas, anzi con lui iniziò una fitta corrispondenza e lo ospitò successivamente con le sue opere nella rivista «Hémisphères» che egli fondò nel 1943 a New York<sup>428</sup>.

Nel 1941 arrivò negli Stati Uniti anche André Breton con la famiglia. Dopo aver atteso per sei mesi a Marsiglia il visto per imbarcarsi per l'America e dopo un passaggio per la Martinique, arrivò anche lui a New York, dove per tutto il suo soggiorno frequentò la comunità dei letterati francesi in esilio, senza imparare l'inglese<sup>429</sup>. Al suo arrivo Yvan Goll era pronto a mettere una pietra sopra i dissapori di quasi vent'anni

<sup>424</sup> Ricordiamo qui il già citato articolo del 1921 scritto da Goll intitolato *Der Expressionismus stirbt*.

<sup>425</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Mathusalem oder der ewige Bürger. Ein satirisches Drama. Text und Materialien zur Interpretation*, a cura di Grimm, Reinhold e Žmegač, Viktor, Berlin, 1966, p. 58.

<sup>426</sup> Le riviste «France Forever», «Le voix de la France» e «France – Amérique» accettarono di pubblicare opere di Goll durante tutto il suo soggiorno. Cfr. Ronsin, Albert, *Goll et Breton*, in Grunewald, Michel, Valentin, Jean-Marie (a cura di) *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écrivain*, cit., p. 63.

<sup>427</sup> Nicolas Calas, svizzero di origini greche, visse a Parigi tra il 1934 ed il 1939. Nel 1937 aderì al Surrealismo. Nel 1940 arrivò in America e cominciò a collaborare con riviste statunitensi di carattere letterario.

<sup>428</sup> Cfr. Ronsin, Albert, *Goll et Breton*, in Grunewald, Michel, Valentin, Jean-Marie (a cura di) *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écrivain*, cit., pp. 64-65.

<sup>429</sup> In questo Yvan Goll si distinse da lui. Già sulla nave, durante la traversata oceanica, si mise ad imparare la nuova lingua e presto poté lavorare come traduttore e scrisse poesie in inglese.

prima, ma Breton non doveva pensarla allo stesso modo. Il 14 marzo del 1942, durante una riunione con altri intellettuali francesi in esilio, André Breton ebbe parole di disprezzo nei confronti dell'artista bilingue. Yvan Goll venne a sapere dell'episodio e la sua reazione fu di scrivere una lettera a colui che ormai all'unanimità era considerato il maestro del Surrealismo. In realtà ne scrisse tre versioni dove prevalevano parole di ammirazione e poco rimaneva delle tensioni parigine. Nelle prime due, in realtà, Goll menzionava la sofferenza provata negli anni a causa dell'isolamento e dell'emarginazione dalla scena letteraria parigina: condizioni in cui si era ritrovato a causa della *querelle surréaliste* avuta con Breton ed a causa dell'episodio a teatro del novembre del 1926. La terza lettera però, quella che finalmente Goll si decise a spedire, era priva dei riferimenti alle passate polemiche letterarie, non vi erano più accenni alla questione del Surrealismo ed in merito all'originalità del nome. Goll, in quella missiva, si diceva dispiaciuto per l'episodio del pugno a teatro del 1926 e confessava che era stato l'unico episodio di violenza della sua vita. A 16 anni di distanza giustificava quello spiacevole atto come gesto dovuto all'estremo amore ed all'ammirazione che provava per Breton. Era stato l'unico modo, così la pensava allora, per entrare in comunicazione con lui<sup>430</sup>. L'autore concludeva scrivendo così:

Et je suis un de vos plus fervents et plus purs admirateurs<sup>431</sup>

Lontani sembravano i tempi delle polemiche accanite in cui si scontravano senza badare a offese e scortesie. Questa lettera, che appariva persino troppo conciliante e cortese nei toni, con la sfumatura patetica di chi chiede perdono, secondo alcuni potrebbe nascondere un velo d'ironia con cui Goll, scusandosi all'apparenza, avrebbe voluto colpire Breton in modo ancora più duro. Quest'ultimo se ne accorse secondo tali interpreti e rispose in modo altrettanto risoluto<sup>432</sup>.

Tre giorni dopo Goll ricevette per risposta la stessa lettera con cancellature in verde ed un messaggio scritto a mano. Breton umiliò il rivale di un tempo correggendogli la lettera a mano e scrivendo un commento, come le maestre fanno con gli allievi delle elementari. Breton si metteva così nella posizione decisionale di accettare o meno le scuse del collega. A Goll scrisse che nella sua lettera alcuni passaggi erano accettabili, altri no, ma comunque non avrebbe più voluto parlare della questione del pugno in faccia che ormai risaliva a tanti anni prima. Questo fu il segno di una ripresa di rapporti e di una collaborazione. Negli anni americani i due poeti lavorarono inoltre insieme al ministero della guerra per la sezione «Office of War Information» per i programmi di una stazione radiofonica in francese e frequentarono gli stessi gruppi letterari. Negli anni che seguirono André Breton scrisse anche per «Hémisphères», la rivista che Goll pubblicò a New York tra il 1943 e il 1946. Questa, come i periodici di ispirazione surrealista degli anni venti in Europa, aveva tre temi centrali: la questione dell'*engagement* politico degli scrittori, la scoperta, dal punto di vista letterario, di un terzo mondo (Cuba, Martinique, Antille, i Caraibi etc...) ed infine lo studio della magia

<sup>430</sup> Le lettere sono conservate nell'archivio di Saint Dié des Vosges. La terza si trova anche in appendice alla presente tesi.

<sup>431</sup> Cfr. Ronsin, Albert, *Goll et Breton*, in Grunewald, Michel, Valentin, Jean-Marie (a cura di) *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écrivain*, cit., pp. 64-65; «Ed io sono uno dei vostri più ferventi e puri ammiratori».

<sup>432</sup> Cfr. Arlotta, Ivan *La bataille pour le surréalisme: la querelle Goll - Breton* in «Ejournal del Dipartimento di arti e comunicazioni dell'Università di Palermo», p. 9.

e dell'occultismo, temi che interessarono molto Goll<sup>433</sup>. I due esuli francesi lavorarono insieme al progetto della pubblicazione di *Cahier d'un retour au pays natal* di Aimé Césaire. Breton si sarebbe occupato della prefazione, mentre Goll della traduzione in inglese. Nel maggio del 1944 cominciarono però ad emergere le prime divergenze tra i due in merito al progetto. A Goll sarebbe piaciuto poter pubblicare insieme a Breton anche un'antologia di poesia francese del XIX e del XX secolo e scrisse anche una lista degli autori che avrebbe volentieri menzionato nel suo progetto. Breton però rifiutò, non era d'accordo né con la scelta dei nomi, né con la forma che "il collega" voleva dare alla pubblicazione<sup>434</sup>. Seguirono nuovi dissapori e polemiche che riportarono i letterati francesi, esuli a New York, al frizzante clima parigino degli anni venti. La ferita, che sembrava ormai rimarginata dalla polvere degli anni e dall'oblio, tornò a riaprirsi e rese evidente che ogni riavvicinamento tra i due sarebbe stato vano.

<sup>433</sup> Basta ricordare in questo ambito il numero di «Hémisphères» dedicato proprio a queste tematiche. Goll, Yvan, Sonderheft von Hémisphères, Heft 5«Magie et poésie», primavera 1945.

<sup>434</sup> Cfr. Cfr. Müller-Lentrod, Matthias, *Poetik für eine brennende Welt, Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde*, cit., pp. 197-203.



## La nuova poesia moderna di Yvan Goll

### I testi post-espressionisti

#### 3.1. *Paris brennt*

##### 3.1.1. Poesia manifesto del post-espressionismo

*Paris brennt*, Parigi brucia. Queste due parole racchiudono il significato della precarietà dell'esistenza umana. L'uomo occidentale brucia senza lasciare nient'altro che cenere: sterile sarà la terra dove è cresciuto e dopo non potrà nascere più niente.

*Paris brennt* non è solo il titolo di una poesia di Yvan Goll, ma costituisce il manifesto in versi della sua poetica disincantata post-espressionista. Si tratta di uno stile di scrittura maturo che poco ha in comune con l'utopia dell'epoca precedente ossia con le idee rivoluzionarie, aderenti al presente, ma piene di speranze. Questa lirica rappresenta per Goll una fase della vita in cui egli si ritrova orfano di una patria e di un ideale. Se *Paris* rinvia alla vicinanza del poeta alle avanguardie che lui conobbe a Parigi (l'influenza di Apollinaire in primo luogo, ma anche il Cubismo ed il Surrealismo), *brennt* richiama invece l'energico principio creativo proposto dallo *Zenitismus* che Goll più volte ha inserito nelle sue poesie attraverso l'immagine del sole che brucia.

Nel concreto si tratta di un componimento lungo 440 versi nella prima stesura. Come già nel caso di *Panama-Kanal* e di *Neuer Orpheus*, anche di *Paris brennt* Goll scrisse più versioni: due in tedesco ed una in francese. La prima venne pubblicata nel 1921, come secondo numero della collana «Biblioteka Zenit» dedicata ad esempi di poesia moderna della nuova corrente annunciata e spiegata dallo stesso poeta franco-tedesco nel *Zenistisches Manifest*. La lirica presenta come sottotitolo *Poem nebst einem Postkartenbuch* e, in questa prima edizione, i versi sono integrati da fotografie di Parigi dell'epoca, otto in tutto. La poesia, proprio per l'alternanza tra testo ed immagini tratte da cartoline dell'epoca in formato più piccolo, occupa venti pagine.

Secondo alcuni il titolo *Paris brennt* fu inizialmente pensato come ciclo di poesie e non solo come unico componimento in versi<sup>435</sup>. Sono riconoscibili infatti immagini singole legate tra loro da una continuità tematica, ma comunque distinte. La seconda edizione in tedesco viene inserita in un ciclo di poesie dedicato proprio alla torre Eiffel (*Eiffelturm*, 1924) che comprende altre due lunghe liriche come *Der neue Orpheus* (la versione del 1923) ed *Astral* del 1917.

<sup>435</sup> Sono interessanti i ripetuti annunci della pubblicazione di poesie di Yvan Goll già su due numeri di *Zenit* precedenti a quello con la lirica del poeta. All'epoca l'intera opera veniva citata con il titolo «RADIOGRAMME. *Pesme*» (*pesme* in croato significa poesie, al plurale quindi). In «*Zenit*», 5, Zagabria, Agosto 1921, p. 14 e «*Zenit*», 6, Zagabria, Agosto 1921, p. 14 e cfr. Ullmaier, Johannes, *Yvan Golls Gedicht «Paris brennt»*, *Zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsverfahren der Avantgarde*, cit., p. 12. Per le citazioni di *Paris brennt* future faremo sempre riferimento al testo di Ullmaier.

*Paris brennt* del 1921, pubblicata su un quaderno zenitista, rappresenta il manifesto di un'avanguardia, il modello programmatico di un modo di fare poesia che non è composta solo da bei versi, ma è il risultato di un lavoro di capillare attenzione per ogni singolo elemento della pubblicazione. È da osservare allora quale cura ha dedicato Goll alla scelta della carta di colore verde ed ai caratteri tipografici, cinque, che si alternano nella lirica. Importante anche la presenza delle cartoline e la loro posizione nel testo, in modo che la poesia diventi quasi didascalia dell'immagine.

Nelle edizioni successive del componimento in versi non vi sono più figure ad interrompere il flusso poetico, la lingua è più sintetica e precisa, la lunghezza dei versi è sostanzialmente più breve. Dopo l'edizione di *Paris brennt* in tedesco, nel 1923 Yvan Goll torna, scegliendo il francese, alla composizione della poesia e la pubblica all'interno della raccolta *Le nouvel Orphée*. Rispetto ai 440 versi del poema del 1921 si nota già una sostanziale riduzione del testo che passa a 388. La terza edizione della poesia (risalente al 1924, di nuovo in tedesco e pubblicata all'interno della raccolta di poesie *Eiffelturm*) sarà addirittura di 342 versi. Nelle edizioni successive alla prima, Yvan Goll rinuncia alle citazioni di liriche di altri poeti che invece erano state parti sostanziali del testo della prima pubblicazione. Spariscono così i brani poetici di Blaise Cendrars, di Valentin Parnach e di Vicente Huidobro che invece venivano riportati nelle loro lingue originali (francese, russo e spagnolo) all'interno del primo testo in tedesco. La differenza linguistica, se da una parte disorienta il lettore, dall'altra gli dimostra quanto la forza poetica sia capace di attraversare diversità culturali e linguistiche. Goll sceglie di citare poesie che hanno avuto notevoli problemi nella traduzione in tedesco, soprattutto a causa dei neologismi<sup>436</sup>. Nel testo il poeta introduce anche slogan pubblicitari che ben poco hanno a che fare con la poesia tradizionale ed invece rappresentano l'elemento caratterizzante della lirica moderna.

*Erster Mai in Paris 1920*<sup>437</sup> e *Der Eiffelturm*<sup>438</sup>, pubblicate entrambe in «Zenit», rappresentano due liriche preparatorie al grande componimento poetico qui preso in esame. Nella lirica dedicata al primo maggio a Parigi compare già il tema della città bruciante, quella della telegrafia senza fili e la festa dei lavoratori diventa portatrice degli ideali della rivoluzione francese che ricorrono spesso in *Paris brennt*. Proponiamo un confronto tra le liriche tenendo presente le affinità tematiche.

*Erster Mai in Paris 1920*

Vom Eiffelturm blitzen die Moskauer  
Radiogramme  
Mai! Erster Mai!<sup>439</sup>

*Paris brennt*

Moskau drahet nach Gomorrha  
REVOLUTION!  
[...]  
Aber es summen Radiogramme  
Bienen um den Eiffelturm<sup>440</sup>

<sup>436</sup> Ullmaier, Johannes, *Yvan Golls Gedicht «Paris brennt»*, *Zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsverfahren der Avantgarde*, cit., p. 62.

<sup>437</sup> Goll, Yvan, *Erster Mai in Paris* in «Zenit», 1, 1921, p. 6.

<sup>438</sup> Goll, Yvan, *Eiffelturm* in «Zenit» 2, 1922, p. 34. Accanto al componimento poetico, sulla pagina destra compare un disegno di Robert Delaunay, *La Tour*, 1910 presente nell'appendice al termine di questo lavoro.

<sup>439</sup> Tratto da Goll, Yvan, *Erster Mai in Paris* in «Zenit», 1, 1921, p. 6; «Dalla torre Eiffel lampeggiano radiogrammi da Mosca/ Maggio! Primo Maggio!».

<sup>440</sup> Goll, Yvan, *Paris brennt*, vv. 264-270, contenuta nel testo scientifico Ullmaier, Johannes, *Yvan Golls Gedicht «Paris brennt»*, *Zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsverfahren der*

Da una parte compare il riferimento alla rivoluzione russa chiaramente evocata anche dal titolo della poesia, il primo maggio appunto, dall'altra invece il riferimento è più generico. Si parla di una rivoluzione, o meglio della rivoluzione che finalmente porterà giustizia, uguaglianza e libertà tra i popoli. Significativo, in questo paragone tra i testi di Goll, è il verso di *Der Eiffelturm* che recita:

Und das Östliche meldet schon Radiogramme!<sup>441</sup>

Nella poesia dedicata totalmente alla torre Eiffel tuttavia si trovano immagini ancora più forti che rinviano direttamente alle particolari figure del testo *Eurokokke* e che ricordano un tipo di Espressionismo alla Gottfried Benn. Dopo alcuni versi dedicati all'annuncio di radiogrammi rivoluzionari che provengono da oriente, si leggono invece parole che descrivono cosa succede nei quartieri popolari di Parigi. Là la tubercolosi divora le pietre della città<sup>442</sup>. Questo è solo un esempio di come stili diversi si fondono armonicamente nell'opera di Goll.

Un personaggio che compare sia in *Erster Mai in Paris 1920*, sia in *Paris brennt* è San Sebastiano. Nella prima delle due liriche il santo veste i panni di un uomo del XX secolo e sale su un tram. Sembra avere poco in comune con il martire cristiano, salvo l'appello che in *Erster Mai in Paris 1920* rivolge ai soldati, suoi compagni<sup>443</sup>. Questo particolare ricorda che, secondo la leggenda, San Sebastiano era un soldato di Diocleziano e venne condannato a causa della sua fede cristiana<sup>444</sup>. In entrambe le poesie di Goll il lettore associa al verso in cui si trova il nome del santo, l'immagine del martire di solito raffigurato con il corpo trafitto dalle frecce. San Sebastiano quindi può essere stato scelto anche per la forza evocativa del nome. Egli può essere oggi l'uomo comune, lo sradicato che abita le grandi metropoli. Non è provato, ma potrebbe essere probabile infine il rimando a San Sebastiano, anche come santo protettore dalla peste. Questo riferimento è comprensibile solo attraverso l'immagine dell'*Eurokokke*, il bacillo che, secondo l'immaginario di Goll, avrebbe infettato tutta l'Europa e sarebbe il simbolo vivente del fallimento degli ideali occidentali. Per concludere è interessante ricordare che, in *Paris brennt*, Sebastiano il socialista viene menzionato pochi versi prima di Paul Vaillant-Couturier, scrittore e politico francese (1892-1937), che collaborò alla pubblicazione di «Clarté» insieme a Henry Barbusse e Jean Bernier. Il San Sebastiano gollia-

*Avantgarde*, cit., pp. 38-39; «Mosca telegrafa a Gomorra/ RIVOLUZIONE! [...] Ma ronzano i radiogrammi/ come api attorno alla torre Eiffel».

<sup>441</sup> Goll, Yvan, *Eiffelturm* in «Zenit» 2, 1922, p. 34; «E l'oriente annuncia già radiogrammi!».

<sup>442</sup> *Ibidem*.

<sup>443</sup> Viene qui spontaneo pensare al San Sebastiano di Georg Trakl. Nel caso di quest'ultimo (1887-1914), morto probabilmente suicida per una dose di cocaina, dopo aver visto le atrocità della prima guerra mondiale, Sebastiano compare solo in sogno ed è il martire che agonizza perché trafitto dalle ferite. A Sebastiano dedica un'intera collezione di poesie con il nome *Sebastian im Traum*. In Goll, seppure sia importante l'elemento evocativo, ossia l'allusione al martire cristiano, siamo di fronte ad una attualizzazione nella modernità. Cfr. Mittner, Ladislao, *Georg Trakl*, in *Dal realismo alla sperimentazione, (1820-1970), da fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, tomo secondo, Torino, Einaudi, 1977, pp. 1239-1259.

<sup>444</sup> Tale sconsecrazione dell'immagine religiosa fa pensare alla sorte che tocca ad Orfeo nelle liriche di Goll. Si tratta della demitizzazione di un mito. La condanna per fede toccata a San Sebastiano, qui rievocata, fa pensare a come si sentiva Goll, di origine ebraica, in quegli anni con un antisemitismo dilagante in Francia come in Germania.

no, dalla barba rossa, potrebbe allora alludere all'amico Vaillant-Coutrier, ma questo non è confermato<sup>445</sup>.

O Sozialist: Sebastian im brennenden Rotbart  
Auf eine Laterne gestiegen  
Heiserer Prophet  
Zeig ihnen die neuen Tuilerien  
Vaillant Coutrier  
Aus Belleville summt die dunkle Wolke näher  
Rote Fahnen verbrennen die Gefängnisse<sup>446</sup>

Infine tema accennato in *Erster Mai in Paris 1920* e ampiamente sviluppato in *Paris brennt* è quello del sole. Quest'ultimo elemento, come abbiamo spiegato nel capitolo dedicato allo *Zenitismus* come *Sammelbegriff*, è l'immagine scelta da Goll per evocare il principio energetico con cui il poeta deve svegliare l'animo della gente a favore della rivoluzione.

### 3.1.2. Breve analisi di *Paris brennt*: i contenuti

Per il commento del testo è bene prendere l'edizione del 1921 come riferimento, perché indispensabile per capire le evoluzioni successive.

Con *Paris brennt*, Goll riesce a creare una geografia poetica della metropoli francese in cui l'autore vaga senza meta durante ventiquattro ore. Leggendo la lirica è evidente che suo modello d'ispirazione è *Zone* (1913) di Apollinaire in cui l'io lirico cammina per le vie di Parigi e si interroga sui grandi problemi della vita, su se stesso e sulla religione. La modernità, la metropoli e la vita quotidiana dei suoi abitanti sono i temi principali di entrambe le poesie. Dal punto di vista del contenuto, la tematica religiosa originalmente rivisitata (San Sebastiano che diventa un profeta socialista ne è un esempio, vv. 153-155) ed i continui riferimenti alla rivoluzione francese sono sempre accompagnati dallo scenario apocalittico della città in frantumi. Ben poco è rimasto degli ideali del 1789 che all'autore sembravano alla sua epoca svuotati e corrotti.

Il modo ironico e talvolta polemico con cui il poeta avvicina elementi religiosi e profani, specialmente nella prima parte del testo («In den Segeln singen Pianolas/Angelus/ 5 Uhr früh»<sup>447</sup> vv. 8-10), richiama lo stile con cui Apollinaire tratta in *Zone* temi analoghi («C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs/Il détient le record du monde pour la hauteur»)<sup>448</sup>. Per quanto riguarda lo stile, Apollinaire in *Zone* non rispetta nessuno schema metrico o strofico ed in questo Goll lo imita.

<sup>445</sup> Ullmaier, Johannes, *Yvan Golls Gedicht «Paris brennt»*, *Zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsverfahren der Avantgarde*, cit., p. 58.

<sup>446</sup> Goll, Yvan, *Paris brennt*, vv. 153-159, contenuta nel testo scientifico Ullmaier, Johannes, *Yvan Golls Gedicht «Paris brennt»*, *Zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsverfahren der Avantgarde*, cit., p. 29; «O socialista: Sebastiano con la barba rossa che brucia/ salito su un lampione/ profeta dalla voce roca/ mostra loro le nuove Tuileries/ Vaillant – Coutrier/ da Belleville la nube scura ronza più vicina/ bandiere rosse bruciano le prigionie».

<sup>447</sup> Goll, Yvan, *Ein Poem nebst Postkartenalbum. Paris brennt*, *Bibliotheka Zenit*, 2, Zagabria 1921, p. 3. «Nelle barche a vela intonano le pianole/ Angelus/ alle cinque del mattino».

<sup>448</sup> Apollinaire, Guillaume, *Poesie*, trad. di Giorgio Caproni introduzione e note di Enrico Guaraldo, testo francese a fronte, Milano, BUR, 1979, pp. 87-88. «È Cristo che sale in cielo meglio di un aviatore/ Del primato mondiale d'altezza è lui il detentore».



*Paris brennt* è evidentemente dedicata alla torre Eiffel, monumento simbolo del XX secolo e proprio per questo i versi sono estremamente brevi, evocando la forma del monumento. Si può davvero parlare di una poesia verticale. La grafica e la musicalità insieme sono elementi fondamentali della poesia, importanti quanto la scelta delle parole e delle metafore.

Rispetto ad Apollinaire, Goll è ancora più audace poiché inserisce, sotto forma di citazioni, tre brevi componimenti (del francese Blaise Cendrars, del russo Valentin Parnach e del cileno Vicente Huidobro), tutti in lingua originale, dedicati alla torre Eiffel per lui simbolo della modernità. I tre autori vengono chiamati a partecipare ad una sorta di agone poetico recitando le loro liriche. Ma non si tratta solo di questo. Gli autori citati, anche se possono apparire messi a confronto tra loro quasi fosse una competizione, vengono in realtà chiamati ad esprimere una sintesi di poesia moderna, come espresso nel nuovo movimento d'avanguardia, lo *Zenitismo*. Cendrars è simbolo della poesia moderna del XX secolo, Parnach è esempio russo del Futurismo, mentre Huidobro è stato tra i fondatori del Creazionismo. Di Cendrars vengono riportati i versi da *Tour* (1913), del russo un brano di *Zifeleva bashnja* che compare in originale sulla medesima rivista nel 1922 e di Huidobro viene scelto un testo tratto da *Ecuadorial* del 1918. Si ricordi allora quanto Goll ha specificato in *Wort an sich: Zenitismus* doveva essere un movimento letterario che raggruppava gli altri, che prendeva il meglio dagli altri quasi fosse un *Sammelbegriff*<sup>449</sup>. In *Paris brennt* il poeta mette in pratica tale principio scegliendo i versi, secondo il suo punto di vista, più significativi tra gli autori moderni a lui contemporanei.

Attraverso l'inserimento del materiale fotografico e dei versi di altri scrittori, Goll offre un vero esempio di collage letterario, tecnica ripresa dal Cubismo pittorico. Sia Apollinaire sia Goll utilizzavano un linguaggio colloquiale, i messaggi pubblicitari e le scritte sulle insegne dei negozi come materiale per le loro liriche. La pubblicità è la poesia del XX secolo, così sembra voler suggerire Yvan Goll al suo lettore.

Rispetto all'io lirico di *Zone*, come osserva giustamente Matthias Müller-Lentrodt nella sua monografia dedicata a Yvan Goll, quello di *Paris brennt* è ritirato, non agisce, ma osserva e immagina<sup>450</sup>. Solo negli ultimi versi questi diventa attivo e fa delle domande. Da questa particolarità si può dedurre che protagonista della poesia di Goll è Parigi stessa. In entrambi i casi non esiste una trama o un intreccio, come invece ci si aspetterebbe data la dimensione del componimento. Si tratta piuttosto della messa in scena della frammentarietà della vita nella metropoli, possibile grazie all'utilizzo del tempo presente per tutta la lirica. La velocità, con cui la tecnologia si è impossessata della vita dell'uomo, ha provocato l'appiattimento dei rapporti umani e la perdita di valore delle parole che non rimandano più ad un significato preciso. *Paris brennt* è una poesia sperimentale e diventa modello per i seguaci del *Zenitisches Manifest*, quando ancora i riferimenti principali per gli avanguardisti croati sono costituiti dall'Espressionismo oltre che dal Futurismo e dal Cubismo<sup>451</sup>. Seguendo l'esempio di Apollinaire,

<sup>449</sup> Goll, Yvan, *Das Wort an sich*, in «Die neue Rundschau», 2, 1921, p. 1083.

<sup>450</sup> Cfr. Müller-Lentrodt, Matthias, *Poetik für eine brennende Welt, Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde*, cit., p. 129.

<sup>451</sup> Juvan, Marko e Srećko Kosovel, *Zwischen Moderne, Avantgarde und Modernismus*, in Kliems, Alfrun, Raßloff, Ute e Zajac, Peter (a cura di), *Spätmoderne Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa*, Berlino, Frank & Timme, 2007, p. 422. A conferma di ciò si può ricordare il lavoro di redazione di Goll a fianco di L. Micić. Il poeta, nonostante avesse annunciato la morte dell'Espressionismo nel 1921, continuò a sostenere il lavoro di K. Heynicke, C. Einstein, F. R. Behrens, C. Goll, J. v. Heemskerck, autori espressionisti tedeschi.

Goll rinuncia all'ipotassi, quasi totalmente alla punteggiatura, con l'eccezione dei punti esclamativi ed esclude dal suo testo l'uso frequente di aggettivi. La lingua si fa sintetica, molti versi sono costituiti da parole singole e la poesia diventa verticale. Seguendo la poetica zenitista ed influenzato dai futuristi italiani, Goll si orienta verso un dinamismo della parola. Non si tratta più di uno strumento utilizzato per descrivere un determinato avvenimento, ma della parola che si fa avvenimento. La frammentarietà metropolitana, che riflette quella linguistica, obbedisce ai principi poetici del manifesto *Das Wort an sich*. Come fili elettrici, i versi sono isolati l'uno dall'altro ed ognuno porta il suo significato. Ecco un esempio:

Unfall  
Rumoren  
Ein Kopf  
Ein Hut  
Ein Kopf von fünfzigtausend Köpfen  
Scheitel gut bürgerlich  
  
Ein Kopf  
Fällt  
Rollt  
O unerbittlich Autorad  
Blut  
Sterne – o!<sup>452</sup>

Un incidente in una strada parigina. Si tratta di una descrizione, a sequenze, come se ad ogni verso corrispondesse un fotogramma. Una scena drammatica della metropoli viene descritta alla stregua di un qualsiasi altro evento, senza emozioni e senza commenti. L'uomo della generazione del telegrafo legge solo titoli, ciò che segue diventa banale e noioso. Per vincere la distrazione, secondo Goll, la sintesi acquista un valore fondamentale.

Per attrarre l'attenzione del lettore, Goll utilizza l'estetica dei giornali, ossia sceglie il carattere stampatello per alcune parole chiave del poema<sup>453</sup>.

Se nella prima parte della poesia si assiste ad un crescendo di tensione fino ad arrivare al massimo di accumulo energetico a mezzogiorno, che coincide con l'intensificarsi delle competizioni non solo sportive tra gli uomini e con il posizionamento del sole allo zenit, subito dopo inizia la distruzione della città. Questa struttura bipartita, ma in modo diseguale (128 versi la prima parte e 312 la seconda) ricorda, anche se a parti invertite, lo schema seguito per il *Panama-Kanal*. In quest'ultimo caso *Die Arbeit* dai toni negativi sulla violenza commessa contro la natura si contrapponeva a *Das*

<sup>452</sup> Ullmaier, Johannes, *Yvan Golls Gedicht «Paris brennt»*, *Zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsverfahren der Avantgarde*, cit., pp. 33-34; vv. 208-220; «Incidente/ Rumori/ Una testa/ Un cappello/ una testa di cinquantamila teste/ con la divisa nei capelli da buon borghese// Una testa/ cade/ rotola/ O inesorabile automobile/ Sangue/ Stelle – o//».

<sup>453</sup> Nello specifico si tratta di: SONNE, ZENIT, MITTAG, ARBEIT, REVOLUTION, LIBERTÉ, EGALITÉ FRATERNITÉ, VIVE LA FRANCE!, ALLONS ENFANTS DE LA PATRIE, KULTUR, STATUE OF LIBERTY. Queste sono solo alcune delle parole scritte in stampatello, ma bastano per farci capire il ruolo chiave che queste avevano. Indicavano lo scorrere delle ore durante il girovagare del poeta nella città, oppure il principio di ribellione che strisciava per le strade e tra la popolazione. Versi di canzoni o motti celebri. Altri invece, oltre a questi, erano messaggi di cartelloni pubblicitari.

Elisabetta Terigi

*Fest-Die Weihung* in cui invece prevaleva la speranza utopica che la costruzione ciclopica del canale di Panama fosse segno profetico di pace e di fratellanza universale.

    Ideal der Ideale  
    Boxmatch in Jersey-City  
    Faustrecht des neuen Jahrhunderts  
Metzgervereine schicken eine Delegation über den Ozean  
    Achtung!Erstes Round!  
    Europa gibt dem Neger Zeus die Hand  
    Blau-weiss-rot ist seine Badehose  
Es wölbt die männliche Brust rosa Stahl  
    Morse fiebert

    Vier Fäuste kurbeln die Ehre der Welt  
    In Amerika stehn alle Uhren still  
Die Munitionsfabriken haben geschlossen  
Auf dem Atlantic halten die Dampfer an

    Viertes round  
    Felsen kollern  
Banken ausgeraubt  
    77 Selbstmorde  
    300 Schaganfälle  
    Knock out!<sup>454</sup>

Questa è una scarna descrizione di un incontro di boxe tra un europeo ed un nero che volge al peggio per l'atleta del vecchio continente e vede trionfare l'altro. Questa è la sintesi della decadenza verso cui sta precipitando l'occidente. L'America si potrà salvare solo grazie al suo *melting pot* e soprattutto grazie alla componente africana e primitiva della sua popolazione. Per gli europei invece non sembrano esserci speranze.

L'immagine dell'Europa, che porge la mano allo Zeus nero all'inizio del primo round dell'incontro di boxe, merita una riflessione. Innanzitutto l'immagine dello Zeus nero è protagonista in un romanzo di Claire Goll (*Der Neger Jupiter raubt Europa* del 1926 e poi tradotto da lei stessa in francese, *Le Nègre Jupiter enlève Europe*, 1928) in cui il classico mito dello Zeus, toro bianco che seduce la principessa fenicia Europa, viene invertito ed il signore degli dei diventa invece un africano<sup>455</sup>.

In secondo luogo, proprio in relazione ai suoi articoli giornalistici di quegli anni ed alle testimonianze lasciate alla moglie Claire sul *Negerkult* da parte del poeta, si può cogliere una denuncia del comportamento europeo nel porgere la mano allo Zeus nero, come se parte della sua sconfitta di fronte all'indigeno l'Europa dovesse impu-

<sup>454</sup> Goll, Yvan, *Ein Poem nebst Postkartenalbum. Paris brennt, Bibliotheka Zenit*, 2, Zagabria 1921, p. 5. «Ideale degli ideali/ incontro di boxe a Jersey-City/ legge del taglione del nuovo secolo/ confraternite di macellai mandano una delegazione oltreoceano/ Attenzione! Primo round!/ Europa porge la mano al nero Zeus// rosso bianco e blu sono i suoi calzoncini/ il petto maschile piega acciaio rosa/ telegrafo impazzito// quattro pugni abbassano l'onore del mondo/ In America sono fermi tutti gli orologi/ Le fabbriche di munizioni sono chiuse/ le navi si fermano nell'Atlantico// Quarto round/ macigni rotolano giù/ banche saccheg-giate/ 77 Suicidi/ 300 Infarti/ A tappeto!//».

<sup>455</sup> Vedi paragrafo §4.3. della presente tesi.

tarla solo a se stessa, come se nell'europeo ci fosse già un impulso all'autodistruzione ed al suicidio.

Goll non adegua solo la lingua poetica al suo modo di comunicare quotidiano, diventato incredibilmente frammentario e visuale, ma anche nei contenuti opera una trasformazione simile. Il mondo dello sport e della meccanica caratterizzano il paesaggio parigino qui descritto<sup>456</sup>. La boxe ed i motori sono i mezzi con cui la gente si affronta e si sfida: l'odio e la rivalità hanno sostituito l'amore e la fratellanza, temi dominanti nel poema dedicato al *Panama-Kanal*. Al confronto *Panama-Kanal/ Paris brennt* si può affiancare quello saggistico tra *Appel an die Kunst / Zenistisches Manifest*: in entrambi i raffronti si scopre che l'odio e la rabbia sono succedute all'utopia ed alla speranza. La competizione ha preso il posto della solidarietà.

La citazione, che acquista la forma di collage<sup>457</sup>, dei tre testi poetici di Cendrars, Parnach e Huidobro è legata al motivo della gara. Nei versi sopra riportati, un incontro di boxe, che mette a confronto l'europeo e il nero, qui chiamato Zeus, è metafora della storia mondiale. La forza primitiva riesce a sconfiggere la civiltà ed il progresso qui sintetizzato dall'acciaio rosa (in riferimento al colore della pelle dell'Europeo)<sup>458</sup>. Con «Morse fiebert» si allude alla velocità dei collegamenti telegrafici in alfabeto *morse* nel trasmettere la notizia della disfatta del bianco. Da questo esempio risulta evidente quanto la lingua poetica sia stata ridotta all'essenziale, l'estrema sintesi rende i versi spesso criptici. Unici segni d'interpunzione ancora presenti sono i punti esclamativi.

Ullmaier, autore di un'attenta e dettagliata analisi su *Paris brennt* in tutte le sue versioni, si sofferma sul rapporto tra la poesia e lo *Zenitismus*. La tecnica del montaggio e della narrazione simultanea rendono il testo privo di discorsività ed i rapporti nel tempo e nello spazio casuali. Grazie a questi due elementi risulta per lui evidente la stretta vicinanza dell'autore all'avanguardia croata<sup>459</sup>.

Massima espressione di poesia dinamica per Goll doveva essere l'integrazione completa dei suoi versi con elementi grafici e musicali. Merita qui ricordare la grande soddisfazione con cui Goll informa un amico di come *Paris brennt* venne messa in scena da Kurt Weill<sup>460</sup> a Berlino:

Jetzt aber die schönste Überraschung für mich: zwei Abende vor der offiziellen Premiere veranstaltete eine Gruppe junger Schauspieler, die sich MA nennt, eine mimische Aufführung meines Gedichtes "Paris brennt" mit der begleitenden Musik

<sup>456</sup> In merito si osserva la grande quantità di vocaboli nella lirica riferiti appunto a mezzi di locomozione, di comunicazione e ad attività sportive. Simboli del tempo moderno sono la velocità e la tecnica: il poeta, dovendo trovare lo stile adeguato, fa un tentativo introducendo parole del linguaggio comune e delle nuove invenzioni della tecnica nel testo lirico.

<sup>457</sup> Ricordiamo che la poesia di Goll nella prima edizione presentava i testi degli altri autori in lingua originale e cartoline di Parigi che si alternavano ai versi, acquistando così la vera e propria forma di collage.

<sup>458</sup> Claire Goll scrisse un romanzo intitolato *Der Neger Jupiter raubt Europa* nel 1926. L'autrice di Norimberga, come Yvan Goll, associava l'africano al dio della mitologia greca per esprimerne la potenza. Per ulteriori informazioni consultare il paragrafo §4.3. della presente tesi.

<sup>459</sup> Ullmaier, Johannes, *Yvan Golls Gedicht «Paris brennt»*, *Zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsverfahren der Avantgarde*, cit., p. 164.

<sup>460</sup> Ricordiamo che Kurt Weill collaborò più volte con Goll, mettendo in musica i suoi testi. Il più noto è *Royal Palace*, ma fu messo in musica dal medesimo artista anche *Der neue Orpheus*. Si trattava sempre di musica nuova, di ritmi inconsueti per un pubblico borghese, capaci di stravolgere chi ascoltava.

eines zwanzigjährigen Komponisten in der die Marseillaise, Clairons français, die Marche Funèbre und neuartige Bluesklänge meine Verse noch weitaus aggressiver skandierten als in "Royal Palace". Hier eine einzige Begeisterung. Ein Saal voller junger Leute, die von den Rhythmen mitgerissen wurden<sup>461</sup>.

### 3.1.3. Giudizi sul valore della lirica

Micić immaginava l'europo a lui contemporaneo come un ballerino su una corda ardente tesa tra il Cremlino e la torre Eiffel e riconosceva in *Paris brennt* la morte della civiltà europea<sup>462</sup>. Tuttavia questa sua interpretazione era legata alla visione slavofila ed al desiderio di balcanizzazione dell'Europa espresso più volte dal fondatore dell'avanguardia croata.

È pur vero che, attraverso *Paris brennt*, Goll dà un'immagine catastrofica di tutto il mondo occidentale di cui Parigi è qui simbolo come *pars pro toto*.

Moskau drahet nach Gomorrha, Moskau télégraphie à Gomorrhe<sup>463</sup>

Il verso, oltre a sottolineare ancora una volta l'importanza della rivoluzione e della comunicazione senza fili, simbolo della modernità, è fondamentale anche per un altro motivo. L'inserimento della parola *Gomorra* è qui tutt'altro che casuale e diventa uno dei *Leitmotive* della poetica golliana. La città simbolo del peccato nella "Bibbia del 1900" è diventata Parigi, poi invece sarà Berlino. I motivi qui presenti sono gli stessi di quelli al centro del romanzo che Yvan Goll scrisse nel 1929 *Sodom et Berlin*. Dal titolo si intuisce facilmente che per il poeta Gomorra era Berlino, ossia la grande metropoli occidentale.

Si può desumere allora che in questo verso è contenuta l'immagine più significativa del lungo testo lirico. Ancora una volta la capitale russa, patria degli ideali comunisti, che si contrappone alla città zarista di Pietro il Grande, entra in contatto, tramite il telegrafo, sinonimo della modernità, con la città più occidentale e perciò corrotta al massimo livello. Elementi storici, tipici della rivoluzione tecnologica, religiosi e mitici allo stesso tempo, si trovano racchiusi in un verso che esprime la complessità del mondo occidentale in decadenza in cui si trovava Yvan Goll.

Silvia Schlenstedt, esperta di tematiche riguardo al ruolo della politica ed al significato della storia e della letteratura nella Repubblica Democratica Tedesca, vede in Goll un poeta che ha saputo creare, attraverso la sua poesia manifesto della moderni-

<sup>461</sup> Lettera di Yvan Goll a Nino Frank del 7 Marzo 1927, contenuta in AA. VV. *Paris-Berlin 1900-1933, Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich Deutschland. Katalog zur Ausstellung im Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou vom 12 Juli bis zum 6. November 1978*, Monaco 1980, p. 525. «Adesso però la più bella sorpresa per me: due sere precedenti alla prima ufficiale un gruppo di giovani attori, che si chiama MA, ha organizzato un'esibizione mimica della mia poesia "Paris brennt" con musica d'accompagnamento di un compositore di vent'anni nella quale la marsigliese, Clairons français, la marcia funebre e le nuove tonalità blues scandivano i miei versi in modo di gran lunga più aggressivo che in "Royal Palace". Qui un'emozione unica. Una sala piena di giovani che venivano entusiasmata dai ritmi».

<sup>462</sup> Micić, Ljubomir, *Zenitismus – Werk. Zum zenitistischen Poem Iwan Goll: Paris brennt*, in «Zenit» 9, 1921, pp. 5-7.

<sup>463</sup> Ullmaier, Johannes, *Yvan Golls Gedicht «Paris brennt», Zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsverfahren der Avantgarde*, cit., p. 38; «Mosca telegrafa a Gomorra».

tà, un panorama di un mondo spinto in avanti dalla frusta del tempo non trascurando però collegamenti e rapporti storici tra i vari paesi coinvolti.

Nonostante questi riferimenti e le costanti contrapposizioni est-ovest, non è dimostrato che dietro la condanna del mondo occidentale si celi una determinata posizione politica filo comunista, come invece si legge nell'analisi della Schlenstedt. Mancano riferimenti precisi a situazioni contingenti europee e il *Marxland*, presente al v. 191 di *Paris brennt* della prima versione, appartiene più all'utopia di una vita all'insegna degli ideali di uguaglianza e giustizia che non ad una realtà concreta<sup>464</sup>.

Sicuramente però non si deve dimenticare l'importanza che per Goll ebbe l'oriente slavo e la sua spiritualità. Probabilmente era in queste terre che intravedeva la possibilità di una rinascita europea. In una lettera del 17 dicembre del 1921 a Zdeněk Kalista (1900-1982, storico, poeta e critico letterario ceco), Goll definiva la repubblica ceca come «Ein Vorland einer europäischen Kunst». Forse è proprio questo il motivo per cui Goll era entusiasta del nuovo movimento avanguardista croato e per questo era molto attento alla traduzione dei propri testi nelle lingue slave<sup>465</sup>.

Ullmaier, che ha fornito lo studio più completo della lirica in tutte le sue versioni, è dell'opinione che non si possa analizzare la poesia al di fuori del contesto zenitista.

Sicuramente *Paris brennt* è per lo studioso tedesco un esempio di poesia moderna e sperimentale, si può considerare anche un modello poetico dedicato alla presa di coscienza dell'esistenza metropolitana dell'uomo.

Müller-Lentrodts concorda con la tesi di Ullmaier, mentre è più prudente nei confronti di quella di Silvia Schlenstedt. Conclude inoltre che la complessità dei temi trattati ed il modo multi-prospettico con cui questi vengono presi in considerazione rende impossibile dare un'interpretazione unica e coerente del testo<sup>466</sup>.

### 3.2 La metropoli, *Leitmotiv* della poetica di Yvan Goll

Il panorama metropolitano, come soggetto, motivo e simbolo lirico, è stato introdotto nel linguaggio poetico moderno in Francia da Baudelaire. Il celebre autore dei *Fiori del male* ed i suoi eredi simbolisti tentarono di interiorizzare la città reale e, descrivendo la metropoli, non facevano altro che analizzare l'io lirico e dare, in modo indiretto, un'immagine della loro interiorità decadente proprio come la città. Contrapposti a loro invece, i naturalisti tedeschi dell'ottocento dettero una diversa interpretazione. Questi ultimi descrivevano e riproducevano la città nel modo più realistico possibile e facevano rimandi al contesto sociale e politico. Per una vera recezione dell'innovazione di Baudelaire, in ambito tedesco, si dovettero attendere i poeti espressionisti che fecero della città moderna la figura della loro esistenza spirituale. Anche per loro, proprio come per i simbolisti francesi, l'esperienza della vita cittadina ebbe un'influenza determinante ed il loro modo di esprimere in versi la vita nel panorama metropolitano è molto vicina alla contemplazione del *flâneur* baudelairiano.

<sup>464</sup> Schlenstedt, Silvia, *Wegscheidens, Deutsche Lyrik im Entscheidungsfeld der Revolutionen von 1917 und 1918*, cit., pp. 192-193.

<sup>465</sup> Schmidt, Heike, *Art Mondial, Formen der Internationalität bei Yvan Goll*, cit., pp. 42-43.

<sup>466</sup> Müller-Lentrodts, Matthias, *Poetik für eine brennende Welt, Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde*, cit., p. 139.

La grande città è stata elemento così determinante per la stagione dei poeti espressionisti tedeschi che oggi chiunque pensi a questa epoca letteraria ricorda subito *Der Gott der Stadt* di Georg Heym per non parlare delle liriche di Georg Trakl e Gottfried Benn. Se il ruolo di primo piano di questa tematica nel panorama dell'Espressionismo tedesco è sicuramente condizionato dalla rapida crescita delle realtà metropolitane all'inizio del XX secolo e dalla loro importanza nel condizionare la vita degli uomini, sicuramente a tutto ciò ha contribuito l'eredità lasciata dai naturalisti<sup>467</sup> che, in modo diverso, avevano comunque preso in esame tale realtà dal punto di vista letterario<sup>468</sup>. La capitale tedesca arrivò al milione d'abitanti nel 1880 e nel 1910 raggiunse i due milioni. Nel 1920, nonostante il dramma della sconfitta della prima guerra mondiale e la crisi economica, a Berlino si contavano ben quattro milioni di abitanti. Una crescita vertiginosa che in Germania non ebbe uguali. Non si può dire che esista un unico modo di far diventare la metropoli protagonista del panorama espressionista, ogni poeta, si può dire, ebbe il suo modo di rapportarsi al tema. È comunque fuori dubbio che il binomio Espressionismo-metropoli ebbe sempre come costante l'esempio di Berlino. Tutti i poeti espressionisti la conobbero e ci vissero.

Per il *Leitmotiv* della metropoli, non più tematica naturalista della poesia novecentesca, due sono stati i grandi modelli letterari al di fuori dal contesto tedesco, entrambi con le radici nell'ottocento, ma capaci di guardare altrove. L'uno era Edgar Allan Poe e l'altro Charles Baudelaire, che trassero ispirazione rispettivamente da Londra e Parigi, due città in piena metamorfosi sul finire del XIX secolo. Yvan Goll fu influenzato da entrambi questi autori come si può vedere soprattutto nelle odi dedicate a Parigi, Berlino e Londra che Yvan Goll compose tra il 1918 e il 1923.

Walter Benjamin, autore che il poeta sicuramente conosceva, studiò queste tematiche e dette una sua interpretazione alla luce della psicanalisi freudiana. Secondo Benjamin la massa cittadina che, per l'autore francese, fu la novità principale della società industriale, nei versi di Baudelaire non è da cercare palesemente, ma piuttosto interiormente. Tale elemento non avrebbe niente a che fare con le classi sociali o con un collettivo strutturato o articolato. Si tratterebbe piuttosto della folla amorfa dei passanti nelle vie. A questo Benjamin, grazie allo studio della teoria psicanalitica, aggiungeva il fenomeno dello *shock*, come caratteristica della vita metropolitana del XX secolo. Secondo Benjamin, Baudelaire mise tale esperienza al centro del suo lavoro artistico. Questo, secondo Freud, sarebbe la reazione dell'organismo se sottoposto ad uno stimolo di energia troppo forte. Per evitare sbalzi e traumi sarebbe necessario un influsso livellatore<sup>469</sup>. Lo *shock*, che caratterizzava la vita metropolitana, poteva essere reso in poesia stilisticamente attraverso interruzioni, con la frammentarietà del testo ed il frenetico passaggio da un motivo all'altro.

Per l'analisi della lirica espressionista e surrealista è estremamente interessante la lettura che Benjamin dà di Baudelaire e della sua Parigi. Quella di Benjamin è un'interpretazione, per così dire, novecentesca di un poeta che ancora ha le sue origini nell'ottocento. Questo procedimento a scatti, composto da continue fratture, può essere paragonato al montaggio di un film in cui un fotogramma si succede all'altro a grande

<sup>467</sup> Ci si riferisce qui ad autori come Arno Holz, Julius Hart e Karl Henckell.

<sup>468</sup> Vietta, Silvio, *Lyrik des Expressionismus*, cit., p. 30.

<sup>469</sup> Benjamin, Walter, *Angelus Novus* a cura di Renato Solmi e con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 1962, pp. 94-107.

velocità. I singoli fotogrammi sono sempre parti distinte che compongono il tutto, ma mai si fondono in un *unicum*. Nel film allora la percezione, fatta di piccoli traumi e di piccoli *shock*, acquista valore di forma stilistica.

Scopo di questo paragrafo è comprendere come la metropoli e le teorie sopra menzionate poterono impressionare un poeta come Yvan Goll di origine provinciale, nato in un piccolo paese della Lorena (Saint Dié des Vosges), che trascorse l'adolescenza a Metz, capoluogo della regione. Né il luogo di nascita, né la cittadina dove passò gli anni del liceo evocavano lontanamente l'aria metropolitana delle grandi città. È facile capire allora che i primi componimenti poetici di Goll (*Lothringische Volkslieder*) riflettevano l'ambiente rurale da cui era circondato. Non restò però a lungo nella regione e già nel 1914 si trovava a Berlino. Da allora la grande città sarebbe diventata protagonista principale della poetica golliana<sup>470</sup>. L'autore aveva 23 anni quando giunse per la prima volta nella grande città tedesca. Fu qui che conobbe Benn, Trakl ed Ehrenstein. Quest'esperienza segnò profondamente il poeta che veniva dalla provincia renana. Ne sono prova le poesie della sua opera, *Films*, del 1914 nella quale l'autore si firmò Tristan Torsi. In questa raccolta numerose volte compare il panorama cittadino ed è evidente l'impronta espressionista del poeta nello sviluppare la tematica.

In «*Hotel der Zivilisation*», per esempio, compare già la metropoli anche se non con le stesse immagini e caratteristiche di qualche anno più tardi. In questo caso sono ancora presenti riferimenti al Naturalismo attraverso confronti con il mondo reale. Il sorriso delle piccole ballerine dei varietà è per Goll la lingua e l'ombra della lontana metropoli ed il Grand Hotel è paragonato ad una nave bianca arenata sulla spiaggia. Nella stessa raccolta ci sono poesie dedicate proprio a Berlino come *Karussell am Friedrichsbahnhof* e *Alexanderplatz (Berlin)*<sup>471</sup>. In entrambe le liriche il poeta presenta una città demoniaca dove regna la decadenza, dove i valori del passato sono invertiti. Nel primo caso si ha anche una demitizzazione del divino: il voler impiccare gli dei greci sui lampioni della ripida *Friedrichstrasse* esemplifica il disagio del poeta nei confronti dell'antica mitologia. Nel secondo caso invece il poeta dichiara la propria estraneità alla nuova realtà cittadina. Vuole far emergere la sua diversità rispetto alla popolazione della metropoli tedesca decadente, come la città stessa. Lo fa attraverso un colore, il giallo dorato. Dichiara che la sua nostalgia è più splendente degli anemoni della fioraia e che fratello della sua anima è chi ha la felicità. Se le ultime gocce d'oro della terra marciscono nei bar, il poeta sogna ancora. Se alcuni elementi ricorrono anche più tardi, basta pensare all'immagine dell'asfalto cittadino che diventa ardente, agli omnibus ed ai tunnel che diventano protagonisti della sua poesia, qui prevale ancora un certo ottimismo, lo stesso che dopo tutto si intravede nel ciclo di liriche dedicato al canale di Panama. Come per i primi espressionisti, così anche per Goll, queste liriche hanno un'unità tematica rappresentata da un particolare luogo della città che dà il titolo alla lirica. I versi successivi si sviluppano dando spazio alle sensazioni, alle suggestioni ed alle più scarse osservazioni dei luoghi. Il tutto sempre con delle allegorie e dei confronti con la natura.

<sup>470</sup> Robert, Vilain, *Horizons Urbains, La poésie d'Yvan Goll et la Ville*, in AA. VV., *Yvan Goll (1891-1950), poète européen des cinq continents*, cit., p. 47.

<sup>471</sup> Goll, Yvan, *Karussell am Friedrichsbahnhof e Alexanderplatz (Berlin)*, in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 11. Consultare anche paragrafo §1.1 della presente tesi.



Nel 1917 comparve una poesia firmata Yvan Goll dal titolo *Industrievorstadt*<sup>472</sup>. Qui il poeta si commuove pensando al triste destino dell'uomo contemporaneo e nel far questo evoca attività banali e ripetitive che sviliscono l'intelligenza umana.

Und Männer, Pferde, Frauen, Hunde schleppen sich  
von einem Viertel in das andere Viertel,  
Um Arbeit bettelnd, schreiend und sich quälend  
Wohin? Wozu?  
O Alltag, Fortschritt, Krieg und Brückenbau,  
O Menschsein, o Verdammtheit<sup>473</sup>

Leggendo i versi qui riportati appare evidente la negatività e la decadenza di cui la metropoli, secondo Goll, è rappresentante. Sembra lontana allora l'ambivalenza con cui lo stesso poeta trattò il tema della costruzione del canale di Panama tra il 1914 e 1924 e sembrano essere dimenticate le liriche bipartite in cui elementi positivi e mitici cedevano presto il posto ad una dirompente demitizzazione o viceversa, una luce di speranza sopravviveva nella dilagante decadenza universale.

A ben vedere però, non è proprio così. Nella città dove si muore resta qualche motivo per cui vale la pena vivere: è l'evasione dalla realtà, è il cinema, un piacere evanescente e breve. La lirica dedicata alla periferia industriale si conclude così con la speranza dei cinema dorati che si rinnova sempre nelle serate di primavera a lume di candela<sup>474</sup>.

I bar, i locali notturni ed i cabaret sono i luoghi ideali per Goll nei suoi anni "espressionisti". Qui i fantasmi anonimi che passeggiano per strada acquistano un'identità, un nome ed un volto, diventano finalmente uomini e sono coscienti della loro esistenza, come si osserva nella lirica *Café* pubblicata nel 1917<sup>475</sup>. In una versione precedente della stessa poesia, pubblicata sempre in «Die Aktion», ma nel 1914, Goll usa immagini esclusivamente tratte dalla natura per esprimere il valore intrinseco di questi nuovi amici, mai un termine che rinvii al loro essere umano. Solo nelle sale fumose dei locali il poeta franco-tedesco trova delle persone con cui parlare liberamente e li paragona a veri boschi profondi e con spine. È in questi luoghi che si può rintracciare, secondo Goll, negli uomini l'istinto degli animali: le mani degli avventori disegnano gesti come se fossero rose che germogliano. Incredibilmente la natura diventa il termine di paragone più adatto per la descrizione della realtà moderna. La nostalgia del mondo naturale qui è enorme e rinvia ad un'immagine positiva. Laddove i fantasmi cittadini diventano individui con un volto identificabile ed unico, vengono descritti con attributi propri di un paesaggio naturalistico. In questa poesia inoltre è evidente che l'io lirico partecipa intimamente alla scena evocata<sup>476</sup>. Interessante notare che la lirica con il rimando alla natura e con un tono più fiducioso riguardo alla condizione dell'uomo

<sup>472</sup> Goll, Yvan, *Industrievorstadt*, in «Die Aktion»7, 1917, pp. 684-685.

<sup>473</sup> Ibidem; «E uomini, cavalli, donne, cani si trascinano/ da un quartiere all'altro,/ chiedendo lavoro, gridando e torturandosi/ verso dove? Per cosa?/ [...] Oh quotidianità, progresso, guerra e costruzione di ponti,/ Oh umanità, o dannazione».

<sup>474</sup> Ibidem.

<sup>475</sup> Goll, Yvan, *Café*, in «Die Aktion», 7, 1917, p. 687.

<sup>476</sup> Non è sempre così. In altre liriche come in *Ich saß bei euch in Absynthschenken* o nella stessa *Industrievorstadt*, per esempio, l'io lirico del poeta prende nettamente le distanze dalla massa cittadina ed è riconoscibile benissimo una distinzione tra io e voi. Goll, Yvan, *Ich saß bei euch in Absynthschenken, Industrievorstadt*, in «Die Aktion»7, 1917, pp. 607-608 e 684-685.

è stata scritta e pubblicata prima dello scoppio della grande guerra. Per questi aspetti contrasta con quelle qui menzionate che sono state composte a partire dal 1917.

Se Yvan Goll continuò a scrivere poesie dedicate al tema della metropoli, diverso fu il tono. Nel 1918 compose due odi, una dedicata a Berlino, l'altra a Parigi in cui si nota un'inequivocabile evoluzione. Il progresso tecnologico, l'aumento della popolazione straniera ed il mutare della geografia dei luoghi non fecero altro che influenzare e modificare il modo in cui Goll si avvicinava a queste tematiche. L'esempio ereditato dalla letteratura francese diventò un punto di riferimento imprescindibile per il poeta. C'era sempre Parigi nell'immaginazione dell'autore quando ambientava un suo testo in una realtà metropolitana.

Già con *Paris brennt* si osserva il diverso modo del letterato di rapportarsi alla grande città. Quest'ultima non è più il panorama che fa da sfondo alle sue opere, ma diventa protagonista della lirica stessa: il rapporto tra città ed io lirico diventa ancora più intenso, è come se il poeta interiorizzasse la città e vi fosse una compenetrazione tra i due elementi.

In *Ode an Berlin* ed in *Ode an Paris*, proprio come per *Paris brennt*, Goll si è liberato del *Leitmotiv* tematico da seguire e questo ha portato ad un estraniamento delle parti che compongono il testo. Le uniche tipologie di unità e coerenza tra le strofe diventano allora il collage ed il montaggio (tecniche riprese dalla cinematografia e dall'arte pittorica – in questo caso si capisce l'importanza capitale che ebbe per Goll il Cubismo). Le immagini si succedono le une alle altre senza avere un ordine preciso. Ma questa mancanza di uno stile prestabilito diventa paradossalmente forma. È come se ogni immagine, ogni verso della nuova poetica di Goll corrispondesse a delle figure chiuse e preconfezionate, quasi fossero degli slogan pubblicitari di manifesti appesi in città ed il poeta dovesse solo notarli e inserirli nel testo lirico. La sua nuova caratteristica, qui in breve descritta, sta in quella che Silvio Vietta definisce come *Reihung heterogener Bilder* (disposizione di immagini eterogenee)<sup>477</sup>.

Non è un caso che Goll, sia nell'ode dedicata a Berlino, sia in quella dedicata a Parigi, citi esplicitamente il cinematografo, che però non è più contrapposto alla città decadente come unica speranza di sopravvivenza, come evasione dal reale, come era stato nel caso di *Industrievorstadt*. Se da una parte, attraverso l'immagine del film proiettato al cinema, Goll riesce a dare immediatamente l'idea della modernità, dall'altra non trasmette più sensazioni univocamente positive, anzi tutt'altro. Nel caso di entrambe le odi, l'una dedicata a Berlino, l'altra a Parigi, il lettore ha l'impressione che sul grande schermo venga proiettato un messaggio falso, una mistificazione, come se attraverso le nuove tecniche si badasse a costruire falsi miti. Per avere un esempio basta leggere i seguenti versi:

Ich seh das Leuchten deiner Triumphe nicht  
nicht Schwalben um den Eiffelturm noch den Aufruhr der Fahnen  
nicht die Puppen Japans noch die Negertamboure  
Wie sie durch alle Kinos grinsen werden -  
Ich halte Parade der Toten<sup>478</sup>

<sup>477</sup> Vietta, Silvio, *Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung Expressionistischer Reihungsstil und Collage*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 48, 1974, p. 356.

<sup>478</sup> Goll, Yvan, *Ode an Paris 1918*, in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 261; «Non vedo il luccichio dei tuoi trionfi/ non le rondini attorno alla

L'ode a Berlino invece si riferisce alla vana gloria che si raggiunge attraverso il successo cinematografico. Con sottile ironia il poeta allude inoltre alla precarietà ed alla relatività di quel che si chiama cultura citando Albert Einstein ed Immanuel Kant, considerati ora grandi del nostro sapere. Sì, ma fino a quando? Sembra chiedersi Goll<sup>479</sup>.

Come ormai si è già osservato per le poesie analizzate nei precedenti capitoli, anche di queste due liriche Goll scrisse più versioni ed alcune modifiche apportate nel tempo sono di notevole interesse per spiegare questi frammenti di città e come cambia la prospettiva di coloro che vivono nella grande metropoli.

Nella lirica dedicata a Parigi si rilevano dei riferimenti storici che potrebbero passare inosservati ad una prima lettura. Benché nel titolo sia riportata la data 1918, la suddetta poesia è stata pubblicata per la prima volta nel 1919 nella rivista «Forum»<sup>480</sup>. Non si tratterebbe, secondo Silvia Schlenstedt, solamente di una casualità. Nella poesia infatti si trova la contrapposizione tra la Francia in festa, alle prese con le celebrazioni della vittoria della prima guerra mondiale ed i morti in trincea. La contrapposizione tra gioia e lutto nella lirica diventa anche un contrasto cromatico. Se la festa per la vittoria militare viene associata al caldo, alla luce ed alla torre Eiffel, che si innalza al di sopra della mischia, l'immagine si offusca gradualmente e, dall'alto della torre, il poeta guida lo sguardo del lettore verso il basso, verso le trincee e le fosse comuni dei soldati morti per la libertà della Francia. La realtà, ben visibile, dei festeggiamenti dei vivi, si sovrappone a quella, ormai non più tangibile, delle sofferenze dei morti. Questo gioco di luci ed ombre ricalca la visibilità dell'orgoglio militare francese e l'anonimato dei caduti.

In questo caso si sviluppa un motivo già presente in Rilke e prima di lui in Poe e in Baudelaire, quello della piccola morte anonima, contrapposta come per il *Malte*<sup>481</sup> alla morte delle grandi personalità del passato che invece vivevano la propria fine in maniera autentica e unica. La parata dei morti, alla fine della quarta strofa, sintetizza in un'unica immagine il passato invisibile di coloro che ormai sono morti e quindi diventati "trasparenti" con il presente di festa dei *boulevard* parigini (a cui si riferisce la parata). Nella figura macabra<sup>482</sup>, scelta dal poeta, si riconosce l'intento critico di Goll nei confronti del tempo che si trovava a vivere. Significativa sarebbe anche la scelta del titolo: inizialmente Goll aveva voluto chiamare la sua lirica *14 luglio 1919*, poi invece optò per *Ode a Parigi*. Nel primo caso si sarebbe intrecciato il tema dell'anniversario della presa della Bastiglia durante la rivoluzione francese (nel 1919 erano passati 130 anni da quello storico momento) e la firma del trattato di Versailles nell'estate del 1919<sup>483</sup>. Quest'ultimo fu per il poeta franco-tedesco ricco di significato considerati la sua provenienza e il suo profondo legame con le culture dei due paesi in eterno conflitto tra loro. Alla luce di queste evoluzioni è comprensibile allora il significato dell'espressione *Parade der Toten* (Parata dei morti): si tratta di una gioia che si basa sui

torre Eiffel, non l'agitarsi delle bandiere/ non le bambole giapponesi, non i tamburelli dei neri/ come sogghigneranno in tutti i cinema -/ io tengo la parata dei morti//».

<sup>479</sup> Ivi, p. 262.

<sup>480</sup> Goll, Yvan, *Ode an Paris*, in «Forum» 3, 1919, pp. 920-921.

<sup>481</sup> Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, vol. 11, cit., pp. 705-946.

<sup>482</sup> Richiama forse la *Tanz der Toten* rilkeana tradotta nell'edizione Einaudi non a caso *Danza macabra*.

<sup>483</sup> Schlenstedt, Silvia, *Wegscheiden, Deutsche Lyrik im Entscheidungsfeld der Revolutionen von 1917 und 1918*, cit., p. 187.

caduti e sullo spargimento di sangue. Per questo, per un pacifista come Goll, questa manifestazione di gioia è svuotata del suo significato.

Nel testo dedicato alla città dei lumi, il poeta si presenta come ospite invisibile della metropoli che osserva i suoi movimenti all'indomani della fine del conflitto e si contrappone ai marescialli ed ai politici che celebrano la vittoria francese senza essersi mai calati nella cruda quotidianità della guerra di trincea. Goll sceglie di dare un ruolo attivo all'io lirico della poesia. Attraverso questa figura si sviluppa anche un'immagine più complessa, ossia quella dell'*unsichtbarer Gast*, quella dell'ospite invisibile di una Parigi lirica. L'io poetico si appropria della realtà metropolitana interiorizzandola per poi metterne in discussione l'ordine e la struttura.

Questa concezione si radica ancora di più nella lirica scritta subito dopo, ossia in *Ode an Berlin*, quando il poeta dipinge l'ordine della città così come appare: è superficiale, come se in realtà vi si nascondesse qualcosa di diverso che al primo impatto non si nota. La continuità tra le due poetiche è costituita proprio dall'atteggiamento critico con cui il poeta si confronta con queste tematiche. D'altra parte però non si può dire che l'io lirico dei due testi sia presentato alla stessa maniera. Nel caso della poesia dedicata a Berlino è assente un soggetto attivo, anche solo osservatore e testimone del mutare della città. Domina invece la metropoli stessa apostrofata fin dal primo verso con un *tu* accanto ad un sistema verbale fortemente legato all'uso del passivo o alla descrizione di processi o situazioni particolari. Si ha l'idea di decadenza e depravazione dei valori di un tempo. Rispetto alla poesia dedicata a Parigi, questa è sicuramente più ricca di emozionalità e *pathos*, anche grazie alla ripetizione delle parole chiave come *Kultur* e *Freiheit*, cultura e libertà. È proprio quest'ultima che viene a mancare una volta svuotata la città ed i monumenti non rappresentano più la cultura che invece prima incarnavano.

Nel mettere a confronto le due odi si notano somiglianze e differenze al tempo stesso. Se, come nella poesia intitolata a Berlino, la lirica dedicata a Parigi inizia con il poeta che apostrofa e si rivolge direttamente alla città, quasi fosse un essere vivente, estremamente diverse sono le parole usate nelle due liriche. Per Parigi l'autore scrive:

Paris, du glückliche Modistin im Mittag der Zeiten<sup>484</sup>

Mentre a Berlino si rivolge nei seguenti termini:

Dein Herz von Asphalt ... und dein elektrisches Auge...<sup>485</sup>

Se nel primo caso è evidente che Parigi evoca per il poeta una figura femminile, non si può dire sia lo stesso per Berlino, sia all'inizio che nel corso del testo. Vengono volutamente scelti tutti sostantivi neutri associati alla capitale tedesca, in modo da non evocare alcun tipo di suggestione nell'immaginario del lettore; si vuole forse suggerire

<sup>484</sup> Goll, Yvan, *Ode an Paris 1918*, in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p 261; «Parigi, tu felice modista a mezzogiorno di tutti i tempi». Nella quinta elegia duinese di Rainer Maria Rilke, a Parigi la modista è Madame Lamort. La capitale francese è luogo deputato per eccellenza della morte falsa. I saltimbanchi, figure principali della lirica di Rilke, non avevano una vita autentica, perché senza validità umana. Inumana doveva essere anche la loro morte. Cfr. Rilke, Rainer Maria, *die fünfte Elegie*, in *Sämtliche Werke*, vol. 2, cit., pp. 701-705.

<sup>485</sup> Goll, Yvan, *Ode an Berlin. 1918*, in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p 262; «Il tuo cuore di asfalto...e il tuo occhio elettrico...».

re una sorta di asetticità estrema. Il parallelo tra le due liriche è suggerito anche da un ulteriore elemento che ricorrerà pure negli scritti in prosa del poeta. I titoli, *Ode an Paris. 1918* e *Ode an Berlin. 1918*, suggeriscono quasi l'idea che il poeta volesse fornire uno spaccato delle due città europee nello stesso anno attraverso un componimento. Mentre nella lirica dedicata alla capitale francese prevale fino all'ultimo verso il parallelismo tra i politici ed i generali da una parte e la massa dei soldati semplici dall'altra, nella parte finale del testo dedicato a Berlino si evoca l'utopia comunista ed i suoi ideatori tedeschi, tra tutte una, Rosa Luxemburg:

Hymnen schreibt der rote Redakteur!  
Und die Orgeln brausen: O Susanne!  
Heilige Rosen blühen am Landwehrkanal  
Letzte Rose von Deutschland!<sup>486</sup>

Qui Rosa Luxemburg viene evocata attraverso la rosa che sboccia sì, ma nel canale del *Landwehr* dove fu gettato il suo cadavere dopo il massacro. Il contrasto suscitato nella lirica di Goll tra il fiore della rosa, che è anche il nome della politica tedesca, ed il significato che evoca il canale del *Landwehr* fu ripreso più tardi da Celan, anche se in modo diverso.

Paul Celan era a Berlino nel dicembre del 1967 per tenere delle letture di alcune sue poesie alla *Deutsche Akademie der Künste*. Durante questo soggiorno trovò l'ispirazione per la celebre poesia *Du liegst*. In questo caso il poeta di origine rumena concludeva la lirica ricordando il luogo dove Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht avevano passato le ultime ore, l'hotel Eden, prima di essere sequestrati e poi uccisi da alcuni militari di destra. Il nome dell'hotel, Eden appunto, che evoca il paradiso terrestre della Bibbia, contrastava con la brutale fine che i due fecero: i loro cadaveri furono gettati nel canale del *Landwehr* poco lontano dall'albergo<sup>487</sup>.

È interessante ricordare inoltre quanto Goll fosse stato colpito dalla morte dei due eroi tedeschi, Luxemburg e Liebknecht, tanto da dedicare una litania in onore della morte di quest'ultimo che ricorda, se così si può dire, il ritmo di una preghiera, così come era per il *Requiem* scritto nel 1917 e analizzato nella prima parte del presente elaborato. Significativa è la strofa centrale in cui si immagina che l'Europa intera si inginocchi insieme a tutti i secoli, insieme al velodromo di Parigi e al carosello di Berlino, per onorare la morte di Karl Liebknecht. Ad ucciderlo furono l'odio tedesco e la stupidità, mentre adesso il pensatore è diventato superiore e sorride nei confronti delle piccolezze dell'uomo. Rosa Luxemburg invece, nella medesima lirica, viene dipinta come una *madonna* delle idee, sorella degli uomini che temporeggia nel dolore<sup>488</sup>. In questo caso si nota un'altra caratteristica tipica della poesia di Goll, quella di unire nelle sue liriche eroismo e quotidianità. I suoi miti, o punti di riferimento storici, Goll li accosta sempre ad immagini di vita di tutti i giorni, quasi che l'ordinarietà dell'esistenza comune arricchisse l'eroe mettendolo alla prova. Per concludere il parallelismo Pa-

<sup>486</sup> Goll, Yvan, *Ode an Berlin. 1918*, in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 263; «Inni scrive il rosso redattore! e gli organi mormorano: O Susanna! Sante rose fioriscono nel canale del Landwehr/ l'ultima rosa di Germania!».

<sup>487</sup> Cfr. Celan, Paul, *Du liegst*, in *Poesie* a cura di Giuseppe Bevilacqua, cit., p. 1100-1101.

<sup>488</sup> Cfr. Goll, Yvan, *Litanei zu Liebknechts Tod*, in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp. 303-304, prima edizione in «Die Aktion» 9, 1919, pp. 62-63.

rigi – Berlino, come nel caso dell'ode dedicata alla capitale francese, anche per la lirica “berlinese” Goll sceglie una conclusione estremamente macabra. Berlino era diventata ortica velenosa al crocevia delle strade verso l'oriente. Sarebbe meglio morire, suggerisce Goll, piuttosto che crepare. *Sterben* è per il poeta diverso da *verrecken*, come per Rilke la grande morte era diversa da quella anonima e seriale delle grandi città (il punto di riferimento qui sono le immagini delle prime pagine di *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* di R. M. Rilke)

Risale al 1923 invece l'ode dedicata a Londra che viene inserita nella raccolta *Eiffelturm* del 1924. Il poeta offre un'immagine della capitale britannica, se possibile, ancora meno attraente delle altre due metropoli europee. Anche in questo caso, come era stato per Parigi, è una città popolata da morti, perché la vita scorre via sotto i ponti sul Tamigi e la sua popolazione (nella quale Goll include se stesso) se ne accorge troppo tardi ed è inutile affannarsi correndo da una riva all'altra per i ponti a caccia degli ultimi istanti di vita. Un inedito *Padre nostro* si leva dalla città inglese dove re e regina sono troppo impegnati a curare la loro immagine, piuttosto che il bene del paese.

O Vater gib uns unser täglich Leid  
Damit wir nicht an Langweile sterben<sup>489</sup>

Come abbiamo visto tra le poesie dalla sua prima produzione fino ad arrivare agli anni venti, l'autore tocca i principali luoghi europei dove fervevano la modernità tecnologica, il progresso e le avanguardie letterarie: il suo sentire rimaneva estraneo alle appartenenze nazionalistiche. In questa prima analisi della decadenza urbana emerge chiaramente come nell'animo del poeta fosse già presente un sentimento internazionale e cosmopolita.

Solo *Ode an Paris* fu oggetto di rimeditazione e parziale rifacimento, soprattutto riguardo al titolo. Non ci sono notizie invece di riscritture delle altre poesie (quelle dedicate a Berlino ed a Londra). Questo potrebbe indicare che il poeta considerava le tre odi (da notare qui la simmetria del titolo) come un *unicum*. Parigi, Berlino, Londra non sarebbero altro che diverse finestre che danno però sulla stessa strada. L'evento è il medesimo. A cambiare è solo la prospettiva.

### 3.3 *Astral*

La poesia *Astral* rappresenta un punto di svolta nella poetica di Goll. Anche in questo caso egli scrisse più versioni. Il titolo era *Astral, ein Gesang* (*Astral*, un canto). La lirica venne pubblicata per la prima volta nel 1920 e riportava la dedica a Claire. La versione originaria però risale al 1917, ma aveva un titolo diverso: *Felix* (il nome del protagonista della poesia). Questo primo testo venne pubblicato per la prima volta solo nel 1924 insieme ad altre poesie nella raccolta *Der Eiffelturm* ed aveva una dedica diversa. La destinataria non era Claire, ma Elisabeth Bergner<sup>490</sup>. Il poeta ne scrisse

<sup>489</sup> Goll, Yvan, *Ode an London*. 1923, ivi, p. 264; «O Padre dacci oggi il nostro dolore quotidiano/ affinché non moriamo di noia».

<sup>490</sup> Attrice tedesca (1897-1986), famosa per la sua bellezza oltre che per la sua professionalità, infranse il cuore di molti uomini tra cui quello dello scultore Wilhelm Lehmbruck che a causa del suo amore non corrisposto si tolse la vita il 25 marzo del 1919. Durante gli anni della prima guerra mondiale Elisabeth Ber-

anche una versione francese che risale al 1923 e fu inserita nel *Le nouvel Orphée*<sup>491</sup>. La versione tedesca, pubblicata nel 1924, si presenta come più sintetica, sia nella scelta dei temi, sia nella struttura dei versi. Anche a livello di sintassi presenta una notevole semplificazione. Già da una prima lettura invece si riconosce chiaramente che la versione in francese di *Astral* è una traduzione del testo tedesco del 1920.

In questa lunga poesia, proprio come in *Ode a Berlino*, il punto di vista dell'io lirico cambia e non ha più un ruolo attivo. Se questo componimento in versi si basa comunemente sulle impressioni che riceve il poeta e sono queste ultime a suggerirgli una visione del mondo, in *Astral* non si distingue più un io lirico dal resto della massa; non esiste più un punto di vista particolare, singolo, ma siamo di fronte ad una visione corale. Non esiste più un letterato o uno scrittore che ha un ruolo particolare nella società, non è più un messaggero con qualcosa di importante da comunicare. Principalmente si assiste ad una forte critica a tutto ciò che rappresentava l'intellettuale. Goll non guarda più con distacco l'inferno metropolitano proclamando con orgoglio la propria diversità, ma è completamente immerso nella quotidianità cittadina piccolo borghese di inizio novecento. Non esiste più insomma quel tentativo, osservato nel paragrafo precedente per le poesie sulla metropoli, di scindere tra un io ed un voi. Il poeta è mediocre ed ordinario così come gli altri uomini della terra ed è l'Anti-Orfeo per eccellenza<sup>492</sup>.

È interessante ricordare che la versione tedesca della lirica pubblicata nel 1920, che noi prenderemo come riferimento per il commento, dal momento che è la più completa, risale al maggio del 1919 quando Yvan Goll si trovava ad Ascona, in Svizzera, immerso in un paesaggio completamente diverso da quello che invece descrive nella lirica.

Ich bin ein Mensch ich heiße Felix und trage  
Im Warenhaus Tietz den englischen Cutaway: Die Paula  
meint ich sei ein fescher Jüngling<sup>493</sup>

Così si presenta Felix, il protagonista di *Astral* e dice già qual è la città in cui si trova: è un apprendista del grande magazzino Tietz, che si trova a Berlino<sup>494</sup>. Nella versione francese questo viene sostituito dai grandi magazzini Lafayette. Felix è sia un poeta, sia un venditore di scarpe, ma non è il proprietario del negozio. Goll immagina Felix commesso, alle dipendenze di un capo che rappresenta il mondo borghese degli affari.

gner visse in Svizzera dove condivise l'appartamento con Claire Goll. Cfr. Goll, Claire, *Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*, cit., p. 39.

<sup>491</sup> Goll, Yvan, *Ode an London. 1923*, in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., le versioni tedesche pp. 173-184; pp. 251-257; la versione francese pp. 219-225.

<sup>492</sup> Vedremo a pieno il significato di questa frase nel paragrafo dedicato al tema del mito orfico che Goll affrontò in modo complesso proprio negli anni del passaggio dalla avanguardia tedesca a quella francese. Così rivoluzionò la figura mitica classica, tramutandola nel suo opposto e svuotandola del suo primo significato. Qui, in breve, assistiamo alla sconfitta di ogni missione e di ogni speranza del poeta che avrebbe voluto riportare l'umanità ai suoi ideali positivi e salvarla con la forza della sua lirica. Cfr. Schlenstedt, Silvia, *Wegscheid, Deutsche Lyrik im Entscheidungsfeld der Revolutionen von 1917 und 1918*, cit., p. 160 e sgg.

<sup>493</sup> Goll, Yvan, *Astral* in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 176; «Sono un uomo mi chiamo Felix e porto/ una giacca all'inglese nel grande magazzino Tietz: la Paula/ dice che sono un apprendista elegante».

<sup>494</sup> Questo grande magazzino aprì nel 1904 ad Alexanderplatz. Hermann Tietz, di origini ebraiche, fu il fondatore della catena di negozi a inizio novecento in Germania.

Le esperienze che il sottoposto fa sono quelle dello scrittore del novecento nella moderna società cittadina, sempre a servizio di un datore di lavoro, mai libero di scrivere quel che vuole. Questa vicinanza del poeta ai problemi concreti della sua contemporaneità, tralasciando i temi più complessi legati alle domande esistenziali dell'uomo o al perché del corso della storia, corrisponde alla perdita della funzione sociale dello scrivere in versi. Questo cinismo dilagante è presente non solo nella lirica, ma anche nell'opera saggistica di Goll. In *Der Expressionismus stirbt*, per esempio, Goll scrisse che "L'uomo è buono" era diventata una frase priva di significato, e gli espressionisti, o per meglio dire, l'intero popolo tedesco avrebbero peccato di eccessivo sentimentalismo se avessero continuato a crederci. Questo non sarebbe stato privo di conseguenze: sarebbe stato, secondo Goll, una delle principali cause dello scoppio di una guerra mondiale<sup>495</sup>.

La mancanza di fiducia nella missione del poeta diventava ancora più evidente nel *Pariser Tagebuch*, diario parigino che Goll scrisse a partire dalla fine del 1920 fino ai primi mesi del 1921. Sconsolato il poeta constatava che non era realistico pensare di poter educare un cittadino francese: non era facile indurlo a credere in un ideale. Questo però non era un male della sola Francia, ma era diventato un *modus vivendi* di tutto l'occidente, in questo la Germania rappresentava una strana anomalia<sup>496</sup>.

Nel dipingere la nuova Francia, Goll la affiancava al modello tedesco per rendere ancora più evidente il contrasto tra le due culture.

Er (Der deutsche Literat) irrte sich, weil er nicht ganz von vorne anfangen wollte, weil er den Mut nicht hatte, [...] mit Zeitungskritisch in die Volksversammlung zu steigen[...]

Der Franzose hat keinen "Willen zum Geist". Ihn treibt ein notwendiges Muß zu Volk und Menschheit<sup>497</sup>.

Il poeta tedesco, secondo l'autore, non sapeva mettere in relazione letteratura e politica, ma rimanevano per lui due sfere separate da una profonda frattura. A questo non c'era rimedio, perché a lui mancava la tradizione e, se si avvicinava troppo alla politica, rischiava di farlo nel modo sbagliato e di ubriacarsene come successe con l'attivismo tedesco. Si riferiva qui allo spartachismo ed a tutti quei movimenti di sinistra che erano in Germania di un estremismo, secondo Goll, 'insano'.

Tutti questi elementi sono già presenti nella lirica composta nel 1919. In *Astral* si rintracciano il disincanto, la delusione, la perdita d'ideali e la sottile ironia che spinge il poeta a chiamare il protagonista della lirica, Felix. A ben vedere, è un vero paradosso chiamarsi così quando invece la sua esistenza incarna la più grande infelicità. Felix si trova di fronte ad una doppia impossibilità. Immerso ed ingabbiato nella realtà della sua vita borghese non riesce ad evolvere, non riesce ad essere vero poeta. Essendo tuttavia destinato a diventare l'Orfeo del XX secolo, fallisce anche come commesso.

<sup>495</sup> Goll, Yvan, *Der Expressionismus stirbt*, in «Zenit» 1, 1921, p. 8.

<sup>496</sup> Goll, Yvan, *Pariser Tagebuch* in «Das Tagebuch», 1, 1920, p. 11.

<sup>497</sup> Goll, Yvan, *Das neue Frankreich*, in «Die neue Rundschau» 30, 1919, pp. 100 e sgg.; «Egli, (il letterato tedesco) si sbagliava perché non voleva iniziare dal principio, perché non aveva il coraggio [...] di sollevarsi dall'assemblea popolare criticando i quotidiani.[...]// Il francese invece non ha nessuna volontà di spirito. Lo muove un dovere necessario verso il popolo e l'umanità».



O Herr der Menschen, ich bin unfähig  
Vera – Shoes an feine Damen zu verkaufen  
Unfähig Isabel immer Semmeln mit Honig zu streichen  
Unfähig zum Revolutionär der Bauern und Tiere  
Ich bin unbegabt für Europa[...]  
Und Felix ist ein schlechter Name für diese Zeit<sup>498</sup>

In questo testo, come si può notare anche solo dalla lettura di pochi versi, non vi è più la figura del poeta come guida che riesce ad orientare verso una visione più oggettiva possibile la massa, non si è più di fronte ad una trama ben studiata ed organica, bensì davanti ad un passaggio da una scena all'altra in modo associativo. In questo *Astral* è una poesia vicina a *Paris brennt*, anche se la prima, a differenza della seconda, gira ancora attorno ad un fulcro, ad un personaggio che incarna a tratti il poeta, sicuramente un individuo nel quale tutti possono identificarsi.

Tuttavia anche in questo caso si è di fronte ad un'inefficienza di fondo. L'incapacità di costruire una trama anche qui implica una profonda crisi di valori che mette in discussione i punti di riferimento che erano stati creduti costanti ed invece si scoprono inaffidabili e variabili. Come correttamente suggerisce Silvia Schlenstedt, la conseguenza naturale di questo atteggiamento è l'esistenza priva di ogni coscienza. Il passo che Goll compie attraverso questa poesia è decisivo. Non misura più il mondo ed i comportamenti umani secondo le leggi dell'etica, ma secondo un punto di vista più concreto, chiamato realtà. Il poeta scopre finalmente la mancanza di morale della natura. Goll ha finalmente smesso di voler vedere un elemento buono o cattivo nel mondo, che semplicemente esiste ed è privo di valori dal punto di vista etico. Esiste solo una morale per il commesso Felix, quella del commercio ed è per questo motivo che «Vera-Schoe ist der beste» (ossia «La scarpa di Vera è la migliore») è diventata la Bibbia del dipendente. Il problema non è più giudicare se una persona è buona o cattiva, ma proprio in quanto persona non può essere che ente mediocre.

Mentre per altri poeti, come per Brecht<sup>499</sup>, questo scetticismo ed esaltazione dell'amoralità della natura fu solo una fase transitoria, lo stesso non si può dire per Goll. *Astral* è per il poeta un momento fondamentale in cui si esalta la passività e la mancanza di valori che ormai rientrano nella normalità e devono essere accettate. Il poeta, venditore di scarpe Felix è un uomo, non è necessariamente un modello di bontà. Se così fosse non sarebbe nessuno, perché la bontà non esiste. Tutti i valori si sono tramutati oggi nel loro opposto. C'è una grande parentela tra Dio e le scarpe che vende il commesso, dice l'autore. Goll spiega questo legame, che potrebbe essere considerato blasfemo, con un esempio: se Felix riesce a vendere anche solo una scarpa alla signora che gli sta di fronte in pelliccia, allora riuscirà a vendere se stesso. Con se stesso e le scarpe venderà Dio e il mondo tutto.

<sup>498</sup> Goll, Yvan, *Astral*, in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p 183; «O signore degli uomini, non riesco/ a vendere scarpe di Vera a signore eleganti/ non riesco a spalmare con il miele i panini per Isabella/ non riesco ad essere il rivoluzionario dei contadini e degli animali/ sono negato per l'Europa/ [...] E Felix è un brutto nome per questo tempo».

<sup>499</sup> Si legga per esempio la *Ballade von den Seernubern*. Bertold Brecht riuscì ad oltrepassare la fase a cui era approdato Goll, riacquistando fiducia nella volontà rivoluzionaria dell'uomo anche dopo aver constatato la "amoralità" della natura. Brecht contrappose all'indifferenza ed alla mancanza di senso di responsabilità della natura la consapevolezza che l'uomo aveva dei suoi doveri. È così che il drammaturgo più celebre del novecento prese le distanze da una provocatoria glorificazione dell'indifferenza e dell'apatia.

Alles ist Sünde was wir tun  
Untun ist heilig!  
Aber Untun ist unmöglich dem Menschen  
Die heiligsten Geschöpfe der Schöpfung sind wohl die Steine und die Nesselstauden  
Seliger als Schwalbe und Stern:  
Sie untun!  
Ich spreche gern mit der Seele der Steine  
Die Kiesel liegen bei den Brüdern den Wassern  
Schauen Ewigkeit  
Sind einsam  
und einfach<sup>500</sup>

Essere semplici e soli, questo è l'unico ideale possibile per Yvan Goll nella fase post-espressionista. La passività, la mancanza di azione e l'assenza di qualsiasi tipo di violenza sono l'espressione perfetta dell'innocenza, ma anche un ideale irraggiungibile per l'uomo, perché vivendo agisce già<sup>501</sup>. Essere pietra diventa l'utopia dell'autore<sup>502</sup>. La conclusione della poesia però non è una condanna ulteriore all'uomo o una sconsolata constatazione che l'uomo debba pur sempre vivere nel peccato dell'azione, ma una situazione grottesca. Come bene ha commentato Silvia Schlenstedt, in questo caso rimane anche nel finale il desiderio di ritirarsi in una esistenza naturale incosciente, senza assumersi la minima responsabilità, come se l'essere umano fosse un soggetto solo all'apparenza, ma con un'anima di pietra appunto. Questo pensiero viene portato al limite estremo negli ultimi versi. Nel finale il poeta introduce la figura del Buddha che appare come il simbolo assoluto della non attività. Non si deve più domandare se l'enigmatico saggio orientale ha avuto un comportamento buono o cattivo, la domanda risulterebbe superflua ed a rispondere sono i fatti. Buddha non uscì in primavera, scrive Goll in *Astral*, per uccidere, ma fu il suo respiro a causare la morte. Poi seguì la catena naturale: l'albero mangiò l'aria, il maggiolino l'albero, l'uccello il maggiolino, il serpente l'uccello, la terra il serpente e l'aria la terra. Secondo questa logica, dove comunque trionfa la morte, perché, il poeta si chiede, si deve esistere? Ma la non esistenza, replica di nuovo Goll, non è certo migliore. Allora quale deve essere la scelta da fare? E qui interviene il protagonista della lirica, Felix che si introduce nel discorso e dice «La scarpa di Vera è la scelta migliore». Alla domanda esistenziale, l'unica risposta nel novecento è lo slogan pubblicitario. Questa è l'amara deludente conclusione, questo è il solo "insegnamento" che può lasciare una lirica del XX secolo, figlia della decadenza dei tempi. Così si conclude la poesia, l'uomo si trova davanti ad una contraddizione senza possibilità di risolverla.

<sup>500</sup> Goll, Yvan, *Astral* in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 178 «Tutto quel che facciamo è peccato/ Santo è non fare niente!/ Ma non fare è impossibile per l'uomo/ le creature più sante della creazione sono le pietre ed i cesti d'ortica/ più felici di rondine e stella/ essi non fanno niente!/ Parlo volentieri con l'anima delle pietre/ I ciottoli stanno accanto alle sorelle, le acque/ guardano l'eternità/ sono soli/ e semplici!/>».

<sup>501</sup> Questo atteggiamento evocato dal poeta ricorda molto gli ideali cristiani ed in particolar modo quelli francescani. Insieme alla moglie Claire, Yvan Goll scrisse *Neue Blümlein des Heiligen Sankt Franziskus* (Nuovi fioretti di San Francesco) composti a quattro mani ed editi postumi nel 1952.

<sup>502</sup> Se si pensa a quanto è distante qui Goll rispetto agli ideali di *Panama - Kanal*, sembra quasi di non essere più di fronte ai versi dello stesso poeta. In quel caso il canale e le sue acque che fluivano diventavano metafora di unione tra i popoli e pace universale, così come la fatica e l'impegno degli operai che ci lavoravano. Poco tempo dopo, con *Astral* invece si esalta l'opposto, il non fare. (cfr. §1.2.2. Le acque del *Panama-Kanal* della presente tesi).

Nel 1920 a Walter Rheiner, Yvan Goll commentando *Astral* che aveva appena composto e che sarebbe uscita a breve, scriveva:

Dinge, die jetzt in diesem Monat herauskommen, und die alle im letzten Sommer noch in Ascona (o Natur!) entstanden, werden Sie über meine jetzige Kunst aufklären: ganz anders als die "Dithyramben" und "Der Torso". Als "Neuestes Gedicht" bei Kämmerer erscheint "Astral" (früher "Felix" betitelt), das für mein Schaffen eine neue Periode bedeutet. Für notwendig, aber nicht für das Innere wichtig, hielt ich das Weglassen von Interpunktionen. Aber ich versuche vor allem, alles Pathos, das uns vom Übel-Romantischen her allen noch nachschleift, abzuschneiden: wie eine Schleppe. Wir wollen nackte Tänzer der Wahrheit sein. [...] Vielleicht ist sogar "Astral" romantisch in einigen Partien – vor allem ist es von neuer Wahrheit – Freiheitsphilosophie durchschüttert: im Kosmos löst sich alles auf, findest du dich im Nichts wieder. Nach diesen elenden Christ-am-Kreuz-Revolutionen laufen wir alle zu Buddha über. Ich werde mich freuen, von Ihnen darüber zu lesen, wenn die Dichtung heraus ist.<sup>503</sup>

*Astral* è uno dei primi documenti che Goll dedica alla ricerca di una posizione precisa da prendere nel periodo post rivoluzionario, dopo la sconfitta degli ideali spartacisti e pacifisti, dopo che, invece della rivoluzione, si era visto nascere la Repubblica di Weimar.

Non era facile trovare una soluzione ed in questi versi, come nella lettera a Rheiner, si constata a pieno la crisi del soggetto che non ha più i punti di riferimento espressionisti e decade a sua volta senza valori e senza meta. Come suggerisce Silvia Schlenstedt, una delle poche studiose che ha dedicato ad *Astral* diverse pagine del suo studio sulla lirica tedesca e la speranza rivoluzionaria tra 1917 e 1918, la poesia in questione non presenta un mondo in frantumi attraverso la prospettiva di un io lirico, ma il mondo attraverso un io lirico ormai in frantumi. Questo consente una visione sfaccettata del mondo, come attraverso uno specchio rotto, ma non significa che sia l'acquisizione compiuta di una oggettività raggiunta, tutt'altro. Il punto di arrivo di questa poesia è il grottesco. Questi elementi superano anche quelli ironici e conducono ad un componimento poetico scritto in più registri linguistici ed in più stili. La lingua di Felix, a volte patetica e romantica, contrasta con lo stile del mondo degli affari fatto di slogan e luoghi comuni. Ogni sentimentalismo viene così ridicolizzato e messo a dura prova<sup>504</sup>.

Un efficace esempio di questo stato d'animo del protagonista messo alla berlina si rintraccia nella lirica quando viene introdotta la tematica dell'amore nella seconda parte

<sup>503</sup> Yvan Goll an Walter Rheiner (21 Febbraio 1920), in Müller-Lentrod, Matthias, *Poetik für eine brennende Welt, Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde*, cit., p. 255 (in appendice); «Delle cose che stanno per essere pubblicate ora, in questo mese, e che sono nate tutte ad Ascona la scorsa estate (O Natura!), Le chiariranno lo stato attuale della mia arte: molto diversa dai "Ditirambi" e dal "Torso". "Come nuovissima poesia" esce da Kämmerer "Astral" (prima intitolata "Felix") che significa un nuovo periodo per la mia creazione artistica. Il tralasciare i segni di interpunzione, l'ho ritenuto necessario, ma non importante per il suo interno. Io tento soprattutto di tagliare via tutto il pathos che, come uno strascico, ci si trascina dietro dal cattivo romanticismo. Vogliamo essere danzatori nudi della verità [...] Forse "Astral" è addirittura romantica in alcune parti, ma soprattutto è scossa da una nuova filosofia della verità e della libertà: nel cosmo tutto si dilegua e tu ti ritrovi nel niente. Dopo queste miserevoli rivoluzioni di Cristo crocifisso, passiamo tutti a Budda. Sarò contento di leggere qualcosa da parte Sua, una volta che la poesia sarà pubblicata».

<sup>504</sup> Schlenstedt, Silvia, *Wegscheiden, Deutsche Lyrik im Entscheidungsfeld der Revolutionen von 1917 und 1918*, cit., p. 168

del componimento. Felix, commesso ordinario viene offeso da un rimprovero del direttore del grande magazzino che rende evidente il suo fallimento, in quanto dipendente. Felix, secondo il suo datore di lavoro, sarebbe solo un poeta, non un bravo addetto alla vendita, perché incanta i clienti con le belle parole, ma non conclude affari. Questo fa ridere Paula, la collega del protagonista al grande magazzino. Allora Felix ha una reazione istintiva, agisce per vendicarsi e rapisce la nipote del capo per poi circuirlo. Le rivolge frasi d'amore e promesse di un futuro insieme, ma queste non sono altro che menzogne.

Nel XX secolo, dice attraverso il linguaggio poetico Yvan Goll, non vi è più spazio per amore vero, ma solo per affari ed il sentimento, che dovrebbe essere più nobile, viene così svilito. Le frasi che seguono, quelle in cui Felix dichiara il suo amore, sono in realtà false, fuorvianti e lasciano interdetto il lettore che da una parte crederebbe al poeta, dall'altra sa il perché di quelle belle parole. Ridicolizzato è l'amore, ma anche l'utopia rivoluzionaria, anch'essa ormai non più autentica. Nessuno crede più a chi dice rivoluzione, si è anestetizzati nei confronti di questa parola e sembra un paradosso anche solo immaginare una protesta in un mondo ormai popolato solo da misantropi, da persone schive, scettiche e restie a dare fiducia agli altri, diventati così a causa del loro amore, troppo spesso non ricambiato.

La parola scritta "barricata", dice il poeta, ha un colore blu oltremare e piace molto. Quel che resta dell'utopia rivoluzionaria è un oggetto che potrebbe essere venduto in un supermercato perché considerato alla moda. Con amarezza, ma profondo senso della realtà Yvan Goll deve ammettere infine che la rivoluzione è diventata il suo opposto, cioè marketing<sup>505</sup>.

### 3.4. Poesie dedicate al mito di Orfeo

Orfeo per Yvan Goll significava la ripresa di un mito e la sua distruzione. L'autore scrisse numerose opere in versi, ma anche in prosa in cui costruì il mito o, se ripreso dal patrimonio classico, lo rivisitò cambiandolo radicalmente. Il fine era comunque lo stesso, distruggerlo. È così che rese evidente la crisi dei valori del XX secolo. Questo fu il destino del *Panama-Kanal* nella fase espressionista<sup>506</sup>, questo fu il destino di Europa attraverso i romanzi che Yvan e Claire Goll scrissero alla fine degli anni venti<sup>507</sup> e questo fu il destino di Orfeo, figura del poeta per eccellenza nell'antica Grecia.

I testi classici che più hanno influenzato la fortuna del mito nell'epoca moderna sono sostanzialmente due: il IV libro delle *Georgiche* di Virgilio e le *Metamorfosi* di Ovidio. Orfeo è sempre stato presente nella letteratura come nell'arte figurativa e ha sempre avuto un enorme successo<sup>508</sup>. Di seguito saranno prese in considerazione le principali metamorfosi del mito che più condizionano Goll e, in un secondo momento, si procede all'analisi della sua rivisitazione del mito antico.

<sup>505</sup> Goll, Yvan, *Astral in Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p 182.

<sup>506</sup> Cfr §1.2.2. Le acque del *Panama-Kanal* della presente tesi.

<sup>507</sup> Cfr. capitolo IV della presente tesi.

<sup>508</sup> Per ulteriori informazioni su come la letteratura abbia trattato il mito orfico nel corso dei secoli consultare AA.VV. *Der neue Pauly – Supplemente, Mythenrezeption, die Antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, a cura di Moog-Grünewald, Maria, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2008, pp. 522-538.

### 3.4.1. Le influenze letterarie

Per la recezione del mito di Orfeo nell'epoca moderna e contemporanea è stato di grandissima importanza il modo in cui Edouard Schuré, nel 1889 in *Les grands initiés*, lo celebrava insieme a Rama, Krishna, Hermes, Moses, Pitagora, Platone, Gesù Cristo e Budda. Tutti questi erano considerati dei profeti che raccontavano una sola verità, l'unica che esistesse al mondo. Schuré raccontava la storia di Orfeo, la nascita del suo culto e la sua morte (simbolica) per mano delle Baccanti. Si soffermava sul carattere civile e sulla ricucitura tra l'elemento dionisiaco e quello apollineo che Orfeo aveva tentato di realizzare attraverso la predicazione del suo canto.

Infatti Orfeo trasse a sé, con la scienza e l'entusiasmo suo, la grande maggioranza dei Traci, trasformò completamente il culto di Bacco, dominò le Baccanti e rapidamente la sua influenza penetrò in tutti i santuari della Grecia. Egli consacrò la sovranità di Zeus in Tracia e quella di Apollo a Delfi, ove gettò le basi del tribunale delle Anfizionie, che divenne poi l'unità sociale della Grecia. Infine, creando i Misteri, formò l'anima religiosa della sua patria, poiché all'apice dell'iniziazione fuse in unico pensiero universale la religione di Zeus con quella di Dioniso. Gli iniziati ricevevano dai suoi insegnamenti le verità sublimi e questa luce discendeva poi fino al popolo, ma più temperata, non però meno benefica, sotto il velo delle poesie e delle feste incantatrici<sup>509</sup>.

Se fu Orfeo a dominare le Baccanti ed a fondare nuove pratiche di iniziazione religiosa, che poi si diffusero in tutta la Grecia, se fu lui all'origine di tutti i fenomeni misterici che vanno sotto il nome di orfismo, Yvan Goll scelse di soffermarsi più sulla figura di Orfeo, sull'individuo, sul poeta con la lira in mano ed infine sulla sua dimensione sociale e politica. Con la sua rivisitazione Goll si proponeva di comprendere come questa creatura potesse essere in grado di salvare l'umanità dalla crisi della modernità.

Dal punto di vista più strettamente letterario Orfeo e l'orfismo sono stati un vero e proprio filo conduttore nella poesia che dalle epoche più antiche arriva fino alla contemporaneità. Fu l'ottocento però l'epoca in cui il mito di Orfeo venne radicalmente rinnovato: i principali autori furono Goethe con *Urworte. Orphisch*<sup>510</sup> e poi Novalis e Hölderlin. Per quanto riguarda la letteratura francese, devono essere ricordati *Perte d'aureole* di Charles Baudelaire un piccolo poema in prosa che influenzò Goll per stile e contenuto, le liriche di Mallarmé e di Valéry, di Gerard de Nerval con il suo *El Desdichado* ed infine le poesie di Apollinaire, vero punto di riferimento costante per Goll.

Novalis dipinse il suo Orfeo come "Messia della natura", come poeta dei segreti del mondo, come messaggero del divino, come immagine originaria della lirica stessa che conserva ancora la potenza magica. *Heinrich von Ofterdingen* (1802) rappresenta il trionfo del poeta capace ancora di fare miracoli, di svegliare i morti dal loro sonno eterno e di difendere i vivi. La vicinanza del personaggio novalisiano alla natura avrebbe potuto influenzare Goll per la prima parte della versione espressionista del suo nuo-

<sup>509</sup> Schuré, Edouard, *I grandi iniziati*, trad. it di A. Cervesato, Bari, Laterza, 1906, pp. 109-110. Per l'originale consultare <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k370306/f278.image>.

<sup>510</sup> Goethe compose le cinque stanze che formano l'opera suddetta nel 1817 e confluirono poi in *Zur Morphologie* nel 1820. Ognuna delle cinque stanze ha per titolo una parola greca con la traduzione in tedesco aggiunta nelle edizioni successive alla prima. *Orphisch* rimanda ad Orfeo e sta a significare la creazione del mondo tramite l'amore, la musica e la poesia.

vo Orfeo del 1918 dove il protagonista della lirica si presenta completamente immerso nella natura.

L'*Empedocle* di Hölderlin (frammenti mai pubblicati in vita a cui l'autore lavorò dal 1797 al 1800) rappresentò invece il sacrificio espiatorio del filosofo agrigentino che, giunto sulla sommità del monte sacro, decise di gettarsi nel cratere dell'Etna perché l'umanità potesse rigenerarsi. L'Empedocle, così come il suo autore, era una persona solitaria ed isolata. La sua fu una tragedia prima di tutto interiore. Se Empedocle fu colpevole, lo fu nei confronti degli dei come degli uomini<sup>511</sup>. Da Hölderlin Goll fu ispirato per diversi aspetti<sup>512</sup>. Dal suo Empedocle il poeta del novecento riprese il motivo della solitudine, della colpa del pensatore come l'elemento della vicinanza estrema con la natura che allontanava Orfeo dagli uomini, rendendolo sordo ai loro bisogni e per questo colpevole nei loro confronti<sup>513</sup>.

Fondamentale punto di riferimento per Goll fu *Perte d'Aureole* di Charles Baudelaire. L'autore francese descrisse la nuova condizione del poeta nella società industriale di metà ottocento. L'Orfeo del XIX secolo non aveva più la nobiltà e la superiorità quasi sacerdotale degli antichi poeti, non era più la guida morale della società, ma veniva degradato a uomo qualunque. Baudelaire dipinse la nuova situazione con ironia ed efficacia, scegliendo la struttura dialogica che dava ritmo ed incisività alla parabola poi raccolta nei *Petits poèmes en prose, Spleen de Paris* (alcuni testi erano stati pubblicati su giornali tra il 1855 ed il 1864, l'ultima decina di componimenti furono editi tra il 1867 ed il 1869).

In questo piccolo componimento sopra citato il poeta confessa, con una certa dose di cinismo e disprezzo, ad un amico che lo ha riconosciuto per strada, qual è la sua condizione. I due danno vita ad un interessante dialogo (diventato poi piccolo poema in prosa). Il protagonista del breve testo dice di aver perduto l'aureola di compositore in versi, perché gli è scivolata nel fango a causa di un brusco movimento. Non se ne dispiace, anzi è contento di poter girare in incognito senza essere riconosciuto come poeta, condizione che ormai lo sta annoiando. Sorride infine al pensiero che qualche "poetastro" la potrebbe raccogliere per mettersela in testa magari vantandosene<sup>514</sup>.

Apollinaire, dal canto suo, lasciò una profonda traccia nella poetica di Goll che non si limitò solo alla tematica di Orfeo ed alle liriche che il campione della poesia-avvenimento dedicò esplicitamente al mito classico in questione. Apollinaire incarnava, agli occhi di Goll, come è evidente dai suoi scritti dedicati al suo "maestro", l'Orfeo moderno<sup>515</sup>. È necessario comunque ricordare che nel 1911 Apollinaire scrisse un *Bestiario o corteggio ad Orfeo* (tit. orig. *Bestiaire ou cortège d'Orphée*), opera arricchita dalle incisioni in legno di Raoul Dufy in cui riprendeva un bestiario medievale. In questa raccolta sono presenti brevi poesie dedicate ad animali selvaggi che, secondo l'immaginario del loro autore, ascoltavano la musica di Orfeo. Secondo il poeta di ori-

<sup>511</sup> Cfr. Mittner, Ladislao, §348, Hölderlin «Empedokles», in *Storia della letteratura tedesca, Dal pietismo al Romanticismo*, cit., pp. 721-723.

<sup>512</sup> L'influenza di Hölderlin e Novalis sulla rivisitazione del mito da parte di Yvan Goll è confermata anche da Ehradt Schwandt nel suo saggio *Mythische Selbstdarstellung in der Lyrik Yvan Golls Der neue Orpheus, Jean sans terre, Hiob*, in «Colloquia germanica: Internationale Zeitschrift für germanische Sprach und Literaturwissenschaft», cit., pp.234-235.

<sup>513</sup> Cfr. Müller, Joachim, *Yvan Goll im deutschen Expressionismus*, cit., pp. 19-22.

<sup>514</sup> Baudelaire, Charles, *Perte d'aureole*, in idem, *Œuvres complètes*, vol. 1, Parigi, Michel Lévy Frères Editeurs, 1969, p. 33.

<sup>515</sup> Nel paragrafo §3.5 si analizzerà la vicinanza dell'Orfeo di Goll ad Apollinaire e Charlot.

gine polacca inoltre, Orfeo inventò tutte le scienze e tutte le arti, conosceva l'avvenire e predisse l'arrivo del salvatore<sup>516</sup>.

Se si riflette sulla figura del mito classico qui in esame nella poesia europea moderna, è inevitabile pensare a Rainer Maria Rilke che tuttavia compose i suoi *Sonetti ad Orfeo* più tardi rispetto alla poesia di Yvan Goll. Il poeta praghese scrisse i suoi sonetti nel febbraio del 1923, quando ormai Goll stava lavorando alla terza versione del *Der neue Orpheus*, mentre aveva scritto i suoi ditirambi sullo stesso tema già nel 1918.

Sebbene si tratti di rielaborazioni della stessa figura mitica, diverse sono state per Goll le premesse alle singole opere. Se nel 1918 il poeta credeva ancora negli ideali umanitari e di ribellione, tipici di un certo filone dell'Espressionismo, negli anni venti aveva cambiato il suo atteggiamento. Deluso dalla guerra, non aveva più speranze per l'umanità. Tutte queste sensazioni, che Goll stava provando nella vita, le trasferì in letteratura e nello specifico nella rivisitazione della figura di Orfeo.

Per ben capire i testi, che vengono analizzati nei paragrafi che seguono, è interessante confrontare brevemente i due poeti che si occuparono di Orfeo nello stesso periodo e lo fecero in modo diverso. Rilke e Goll, tra l'altro, si conoscevano e in quegli anni erano in contatto, perché entrambi legati a Claire Studer poi moglie di Yvan. Si scambiavano abitualmente le loro opere letterarie per avere un giudizio l'uno dell'altro. Goll e Rilke si stimavano reciprocamente, prova ne è la corrispondenza tra Claire e il poeta praghese<sup>517</sup>.

Nei *Sonetti ad Orfeo* Rilke riprese la figura mitica per occuparsi ancora una volta del tema centrale della sua lirica, ossia il senso della vita e della morte, così come aveva fatto con le *Elegie Duinesi*. In questo caso tornò alla forma classica del sonetto e non rinunciò alle rime. Restò comunque sperimentale nei giochi di assonanze interne, come aveva fatto nelle altre opere della sua fase più matura<sup>518</sup>. Così, anche nello stile di scrittura, giocando con la forma più classica e rigida della poesia, il sonetto appunto, Rilke voleva rendere evidente la sua modernità, benché si sia tenuto lontano dagli eccessi delle avanguardie.

Dal punto di vista dei contenuti, nei sonetti di questa raccolta, la figura del poeta, che comprende in sé sia l'apollineo sia il dionisiaco, è incarnazione cosmogonica della lirica: Dio sacrificato ed arcano maestro di ogni rinascita. L'Orfeo di Rilke conosce il doppio regno e può lodare la vita e la morte come passaggio dell'esistenza umana<sup>519</sup>.

<sup>516</sup> In questo ultimo aspetto, nella profezia della salvezza, si potrebbe riconoscere l'influenza di Apollinaire in Goll.

<sup>517</sup> Clare Goll e Rainer Maria Rilke tennero una corrispondenza a partire dal loro primo incontro avvenuto a Monaco nel 1918. Il rapporto epistolare continuò, non sempre con la stessa assiduità, fino al 1925. È interessante in questo paragrafo ricordare che Rilke ricevette più volte per posta le opere di Yvan Goll. Non mancava mai di ringraziarlo tramite Claire. Nella lettera del 9 marzo del 1919, che Rilke scrisse a Claire, le chiese di ringraziare Yvan per le opere ricevute. Secondo Barbara Glauert-Hesse, che ha curato l'edizione della corrispondenza tra Rilke e Claire Goll oltre a tutta l'opera lirica di Yvan, i libri che quest'ultimo potrebbe aver fatto spedire al poeta praghese sono *Dithyramben* (Leipzig, Kurt Wolff Verlag 1918), *Der neue Orpheus, eine Dithyrambe* (Verlag der Wochenschrift «Die Aktion», Berlin 1918) e *Der Torso. Stanzen und Dithyramben* (München, Roland Verlag, 1918). È quindi abbastanza probabile che Rilke conoscesse l'opera di Goll e la sua rivisitazione dell'Orfeo. Cfr. Rainer Maria Rilke e Claire Goll, *Ich sehne nach deinen blauen Briefen*, Frankfurt, Insel Verlag, 2003, pp. 10-11; 140-142.

<sup>518</sup> Il riferimento qui ovviamente è alle *Elegie Duinesi*.

<sup>519</sup> Cfr. Virgillito, Rina Sara, *Prefazione*, in Rilke, Rainer Maria, *Sonetti ad Orfeo*, Milano, Garzanti, 2000, pp. XXIII-XXXI.

Parallelamente alla figura ideata dall'autore praghese, l'Orfeo di Yvan Goll voleva essere l'incarnazione della poesia, ma non solo. Il canto della figura mitica non era solamente la voce delle creature sulla terra, ma era anche un trasformarsi negli eventi del proprio tempo, in particolare negli accadimenti che più lasciavano sgomenti per la loro unicità<sup>520</sup>. Con Goll siamo di fronte ad una metamorfosi doppia, Orfeo diventa essere vivente, ma anche evento<sup>521</sup>.

Solo con la morte dell'amata l'Orfeo di Rilke riuscì a riconciliarsi con il mondo ed a diventare davvero poeta, per Goll invece la vicenda era più complicata, poiché al concetto della morte come passaggio, come momento integrante della vita, se ne sovrapponeva un altro, quello della colpa. Euridice, almeno nella prima versione di Goll, veniva abbandonata dal suo salvatore che si ritirò in sé e nella natura. Euridice, che restava nell'oscuro mondo infernale, era diventata una prostituta, ma non veniva rappresentata come una peccatrice. Vendere il suo corpo era l'unico mezzo che aveva per sopravvivere, e la colpa non era sua, ma di Orfeo che l'aveva lasciata al suo destino, non avendo combattuto abbastanza per salvarla. Allora Orfeo, preso dai sensi di colpa, si rese conto che, se l'umanità versava in condizioni terribili, la colpa era anche di chi non aveva saputo ascoltare.

Per concludere il confronto tra l'Orfeo di Goll e quello rilkeiano, si può dire che nel primo si riconosce uno dei temi centrali dell'Orfeo dei *Sonetti*, quello della metamorfosi nei singoli elementi della natura. Nel V sonetto della prima parte della raccolta si esaltava l'unità del tutto che, al di là della morte, sopravvive attraverso la poesia. Orfeo si trovava ormai, attraverso la forza dei versi, in ogni oggetto<sup>522</sup>. Nella prima poesia dedicata ad Orfeo, Yvan Goll descriveva qualcosa di molto simile:

Orpheus war der ewige Dichter der Welt. In seinem Geist lag die Landschaft Doris.  
Olivenwälder rauschten im Wind seiner Liebe<sup>523</sup>.

L'Orfeo di Yvan Goll è il poeta che, al di fuori dell'umanità, vive nelle alte montagne ma, spinto da un'infinita pietà per coloro che popolano l'inferno delle grandi metropoli, scende in terra per poterli salvare attraverso la sua parola. Inizialmente Yvan Goll pensò ad una conversione degli uomini attraverso l'intervento del semidio, credeva che la poesia potesse salvare gli abitanti della terra dalla corruzione dilagante e riportarli alla vita, così come Orfeo tentò di fare con Euridice. Quest'ultima era diventata la rappresentante dell'umanità tutta.

Mentre nel mito classico comunque Orfeo fallì, perché si voltò verso l'amata prima di aver superato il confine dell'Ade spinto dal desiderio, nella prima versione del mito a cui aveva pensato Goll, l'Orfeo del XX secolo avrebbe portato a termine la sua missione con successo. La nuova Euridice e il suo salvatore avrebbero festeggiato insieme l'impresa andata a buon fine.

<sup>520</sup> Cfr. Müller, Joachim, *Yvan Goll im deutschen Expressionismus*, cit., p. 21 e sgg.

<sup>521</sup> In questo caso, credo sia importante ricordare l'importanza della metamorfosi per Goll anche a livello esistenziale. Il suo errare da un paese all'altro, da un'avanguardia all'altra, è un altro aspetto del suo incessante trasformismo. Cfr. Wermeister, Catherine, *Les métamorphoses d'Orphée* in AA.VV. Yvan Goll «Europe, revue littéraire mensuelle», 899. 2004 Parigi, pp. 179-190.

<sup>522</sup> Rilke, Rainer Maria, *Sonette an Orpheus, I.5*. In Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, vol. II cit., pp. 733-734.

<sup>523</sup> Goll, Yvan, *Der neue Orpheus, eine Dithyrambe*, in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 95. «Orfeo era diventato il poeta eterno del mondo. Nel suo spirito era il paesaggio della Doride. Boschi di olivi mormoravano nel vento del suo amore».



Come ben suggerisce Dietrich Schaefer, dietro questa attualizzazione del mito, si nasconde l'idea tipica del poeta come attivista che voleva uscire dalla torre d'avorio dell'isolamento per dedicarsi ai suoi compiti etici ed umanitari in campo sociale<sup>524</sup>. Quel che doveva fare non è mai stato ben definito e, secondo Schaefer, la prova sta nel fatto che Goll si trovò ad essere il mediatore tra un Espressionismo di carattere idealistico (come quello di Werfel di cui fu anche traduttore) e quello invece di tipo politico (come quello di Toller).

Un ruolo di primo piano invece è attribuito alla metropoli, che diventò per Goll uno dei principali *Leitmotive* della sua lirica<sup>525</sup>. La fiducia, espressa dal poeta nella capacità della lirica di migliorare il mondo, si riflette anche nella rappresentazione del tipo umano, animato da un vitalismo enfatico ed entusiastico<sup>526</sup>. La festa, che conclude la prima versione del Nuovo Orfeo a cui partecipavano gli uomini ed il loro salvatore, simboleggiava proprio la gioia del poeta che assisteva al miracolo della salvezza dell'umanità tramite la forza di un solo verso<sup>527</sup>.

### 3.4.2. *Der neuer Orpheus* (1918)

Yvan Goll scrisse tre versioni del Nuovo Orfeo in un arco di tempo abbastanza lungo, anche se non raggiunse il lavoro decennale che invece dedicò al *Panama-Kanal*<sup>528</sup>. Le tre liriche furono composte tra il 1918 ed il 1923 (due in tedesco ed una in francese).

*Le nouvel Orphée*, titolo della poesia francese, è anche il nome di una raccolta di testi in versi, opere teatrali e cinematografiche. Interessante notare che la prima opera che apre la raccolta *Le nouvel Orphée* non è la lirica omonima, bensì *La Chaplinda*, una pièce a metà tra teatro e sperimentazione cinematografica il cui protagonista, nemmeno a dirlo, è *Charlot*. Sarebbe lui, così sembrava voler dire Goll, il nuovo Orfeo del XX secolo.

In questa edizione venne inserita tra le liriche la prima ed unica versione del poema in francese che accanto riporta la data 1917 e sarebbe così da ritenere il primo componimento riguardante il mito classico in questione firmato Yvan Goll. Questa ipotesi però, come vedremo nel paragrafo seguente (3.4.3.) è da escludere.

Per questo motivo il primo testo poetico di Yvan Goll dedicato ad Orfeo deve essere identificato nel componimento in ditirambi scritto in tedesco nel 1918. In maniera chiara e netta l'autore vuole prendere le distanze dal mito classico. Fin dai primi versi, è evidente la profonda differenza tra la lirica di Yvan Goll e quella di Rilke. Nella versione dell'autore citato per primo si è di fronte alla reincarnazione del mito nelle difficili condizioni della modernità.

L'aggettivo «nuovo», che affianca nel titolo il nome di Orfeo, non è da intendersi solo nel senso storico, bensì in quello qualitativo. Nella scelta del nome da dare alla li-

<sup>524</sup> Schaefer, Dietrich, *Iwan Goll, in Expressionismus als Literatur, Gesammelte Studien*, a cura di Wolfgang Rothe, Bern – Monaco, Franke Verlag, 1969, p. 430.

<sup>525</sup> In merito consultare paragrafo §3.2. La metropoli *Leitmotiv* della poetica di Yvan Goll della presente tesi.

<sup>526</sup> Chiarloni, Anna (a cura di), *La poesia tedesca del Novecento*, Roma – Bari, Laterza, 2009, pp. 26-27.

<sup>527</sup> Goll, Yvan, *Aboslution, Der neue Orpheus, eine Dithyrambe* (1918), in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp. 108-111.

<sup>528</sup> Cfr §1.2.2. Le acque del *Panama – Kanal* della presente tesi.

rica è presente l'esigenza del poeta di rompere con la tradizione e con tutto ciò che è patrimonio del passato per reinventarsi e sperimentare. Come diceva Francis Ponge, ogni scrittore degno di questo nome deve scrivere contro tutto ciò che è stato scritto fino al momento in cui lui stesso prende in mano la penna dello scrittore. Goll si sentiva perciò chiamato ad obbedire a questo imperativo<sup>529</sup>. Tuttavia a questa esigenza di rottura e di novità se ne contrapponeva un'altra. Si sentiva la necessità, come ricorda Hugo Friedrich, di immergersi nel profondo mondo psichico dell'uomo, dove Europa ed Asia, immagini primordiali e mitiche, si incontrano. Se da una parte la lirica moderna tende al nuovo ed allo sperimentale nello stile come nei contenuti, grazie anche al progresso della tecnica e dell'industria che ispirano e danno nuovi spunti ai poeti del XX secolo, dall'altra la lirica moderna è ricca di risonanze di un universale patrimonio poetico, mitico ed arcaico<sup>530</sup>.

Ecco dunque spiegato come Yvan Goll arrivò al titolo *Der neue Orpheus*. Qui modernità e tradizione erano chiamate a convivere l'una di fianco all'altra.

Il protagonista della lirica è anche chiamato ad interpretare l'ideale espressionista di una persona libera da ogni costrizione sociale e religiosa. È ancora una volta l'uomo nudo, così come abbiamo visto nelle prime poesie di Goll<sup>531</sup>, che sta solo al centro di uno spazio illimitato e solleva le braccia nel tentativo di liberarsi o per raccogliere attorno a sé altri uomini<sup>532</sup>. Nella figura mitica qui rivisitata si ritrova l'immagine del poeta attivista espressionista.

L'influenza cristiano-giudaica conferisce a questa creatura, scesa in terra, poteri divini (quasi fosse un nuovo Messia venuto per salvare, con la divulgazione del suo verbo, l'umanità tutta). È bene comunque ricordare che l'Orfeo di Goll sembra anche un personaggio vicino all'oltre-uomo di derivazione nietzscheana. È colui che non schiaccia gli altri, ma li anticipa, è colui che ha compreso che è egli stesso a dare significato alla vita, mette in pratica la cosiddetta «morale aristocratica», dice «sì» alla vita ed al mondo. L'oltre-uomo è discepolo di Dioniso, poiché accetta la vita in tutte le sue manifestazioni, nel piacere del divenire, inteso come alternanza di vita e di morte.

Nella versione della poesia del 1918 sono ancora ben evidenti i tratti espressionisti. L'influenza di Nietzsche si avverte anche per la scelta della forma: il ditirambo. Per il filosofo tedesco come per Goll, la parola poetica passa ad avere valenza oracolare, capace di dare insegnamenti trasversali e di fare terribili profezie, come nel caso di *Tra figlie del deserto* (tit. orig. *Unter Töchtern der Wüste*) di Nietzsche che si conclude: «Die Wüste wächst: weh Dem, der Wüsten birgt!» («Il deserto cresce, guai a chi rinchiude deserti»)<sup>533</sup>.

<sup>529</sup> Friedrich, Hugo, *La struttura della lirica moderna*, trad. it. di Piero Bernardini Marzolla, Milano, Garzanti, 1983, pp. 174-176.

<sup>530</sup> Ivi, p. 176.

<sup>531</sup> Cfr. §1.1. Yvan Goll tra patria sognata e *Heimatlosigkeit* del primo capitolo dedicato ai motivi mitici della poesia espressionista di Yvan Goll.

<sup>532</sup> Mittner, Ladislao, *L'Espressionismo*, edizione riveduta e aggiornata a cura di Paolo Chiarini, cit., pp. 24-26.

<sup>533</sup> Cfr. Nietzsche, Friedrich, *Ditirambi di Dioniso e poesie postume (1882-1888)* a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1982, p. 67. Ricordiamo che Goll dedicò una versione in ditirambi ai principali temi della sua poetica, il *Panama - Kanal* e *Der neue Orpheus*, quasi che in questa forma potesse rivelare qualcosa di più rispetto alle altre versioni.

*Der neue Orpheus* si divide in sette capitoletti. In ognuno di essi protagonista è Orfeo, così viene chiamato nella lirica e non più il nuovo Orfeo che è il titolo dell'opera. La poesia si apre con la figura mitica che ha perso il contatto con l'umanità e si è ritirato nel mondo della natura. Alla bellezza dei boschi e degli animali, che vivevano bene sotto la protezione di Orfeo, si contrappone un'umanità orfana dell'eterno poeta. Uomini morivano ogni giorno a poco a poco, si aggrappavano alla terra, consapevoli però che non erano altro che polvere nel mondo e che presto sarebbero morti. Nel momento dell'estremo bisogno, Orfeo si rese conto di essere lontano dall'umanità e, come se quest'ultima fosse la sua amata, si sentì in colpa nei suoi confronti e decise di scendere sulla Terra, ossia nell'inferno cittadino per salvarla. Una volta tornato però si presentò sotto mentite spoglie e non come creatura divina<sup>534</sup>. Era diventato un *humpelder Leiermann* (zoppicante suonatore di organetto) un musicista che suonava il suo antico motivo, ma non c'era nessuno che avesse tempo, voglia o forza di ascoltarlo<sup>535</sup>. Il suo messaggio, che doveva essere salvifico, venne colto solo dai bambini che si accosero della sua presenza e interiorizzarono il suo canto<sup>536</sup>. Orfeo vagava per la città, entrava nelle cantine e nei cinema (due luoghi simbolo della metropoli del XX secolo). I locali ed i caffè erano, nella visione di Goll, le uniche oasi cittadine in cui la massa anonima della folla tornava a distinguersi in volti e ad avere nomi propri, le persone diventavano solidali tra loro, perché costrette a vivere in una città disumanizzante<sup>537</sup>. Ciononostante Orfeo non venne capito neppure in questi locali, gli adulti sembravano sordi alle sue note e perciò l'oste, infine spazientito, cacciò Orfeo di nuovo per strada. Esperienza simile il protagonista della poesia la visse al cinema. Qui si era presentato sotto una molteplice veste: clown da circo, proprietario di un carosello e cantante del varietà. L'obiettivo di Orfeo era allora quello di intonare il valzer della fratellanza e dell'amore. Tuttavia i suoi sforzi furono vani. Al *Globus-Kino* nessuno poneva attenzione alla sua melodia, gli spettatori non si rendevano neppure conto che era divina, ma venivano completamente stregati dalla realtà fittizia del film e dalle sensazioni che esso provocava nel loro animo. Qui non vi era più spazio per l'evasione ed il sogno. Più volte in questo capitolo Goll ricordava che nella società odierna non si credeva a nient'altro che al mondo delle immagini.

Solo dopo questa scena Orfeo acquistò la celebrità e diventò personaggio acclamato dal pubblico del XX secolo, ma anche questa esperienza prese presto un orientamento negativo. Il suo canto, per una volta ascoltato, si tramutò in un grido di disperazione. Orfeo condannava l'umanità intera, perché non avrebbe mai potu-

<sup>534</sup> In questo ricorda il poeta che ha perduto l'aureola di Charles Baudelaire che per un movimento brusco fa precipitare il segno distintivo della sua missione (l'aureola appunto) nel fango e cammina per i *boulevard* parigini come un uomo qualunque, senza più essere riconosciuto come poeta (consultare il paragrafo §3.4.1. della presente tesi).

<sup>535</sup> Cfr. Müller, Joachim, *Yvan Goll im deutschen Expressionismus*, cit., pp. 21-22.

<sup>536</sup> Questa descrizione fa subito pensare a *Der Leiermann*, poesia di Wilhelm Müller e poi *Lied* del ciclo *Winterreise* con la musica di Franz Schubert (1827). In quel caso il suonatore di lira viene notato solo dall'io lirico. La sua musica passa infatti inosservata, senza svegliare il minimo interesse tra la gente, solo i cani gli ringhiano contro. Tuttavia il protagonista continua a suonare la sua lira. Nella poesia non c'è speranza per una vita migliore, prevalgono invece la staticità e l'assenza di sviluppo di un musicista che suona senza mai essere ascoltato.

<sup>537</sup> Cfr. Goll, Yvan *Café in Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 276. Nei caffè gli individui riacquistavano coscienza di sé e della propria drammatica condizione.

to salvarsi se prima non fosse stata riconosciuta la colpa che aveva condannato l'umanità all'inferno:

Sein Lied war ein Schrei.

«Menschen, ihr könnt ja nicht knien. Brüder, ihr wisst ja nicht zu schluchzen. Ich werde euch niemals befreien.

Ich werde euch nicht befreien. Solange eure Schuld in der Welt besteht. Solange noch Schuld in eurem Herzen brennt. Solange einer noch unter euch die Schuld trägt.[...]»<sup>538</sup>

Nel grido di Orfeo, che non cantava più, si riconosce lo *Schrei* generato dall'orrore che investiva l'intera umanità ed era un carattere tipico dell'Espressionismo. L'angoscia e l'orrore prodotte dalla visione di una città apocalittica, che assomigliava più ad un inferno che non ad un luogo abitato, provocò l'urlo dell'unica persona, in questo caso si trattava di Orfeo, consapevole del dramma.

Alla domanda di Orfeo «Chi è colpevole?», nessuno rispose, eppure tutti sapevano di essere colpevoli, di aver tradito per denaro, di aver deriso la madre, di aver lasciato morire il fratello in trincea senza muovere un dito. Eppure nessuno si alzò per confessare la propria colpa. Deluso e sconfitto Orfeo tornò nella sua Doride, nelle sue montagne, ritirandosi dall'inferno del XX secolo. In questa lirica si osserva un movimento spazio-temporale. La Grecia dove, secondo Goll, Orfeo si era rifugiato, è una terra lontana anche nel tempo, ricca ancora di antiche tradizioni e lontana dalla corruzione della modernità.

La storia di Orfeo però non finì così, come inizialmente si pensava, ossia con una nuova attualizzazione della vicenda orfica di ispirazione classica. Goll, nella fase espressionista, mosso da compassione e amore per gli uomini, sentimenti spiccatamente cristiani, era convinto che la missione della poesia fosse ancora realizzabile e così annunciò un ritorno di Orfeo nel terzo millennio, perché nel suo fuggire di fronte ad un'umanità colpevole e decisa a non ammettere il proprio errore, l'eroe della mitologia classica riconobbe il suo stesso fallimento. Fu così che decise di ritentare la sua missione sul pianeta Terra.

Riconoscendosi colpevole e decidendo di mettersi ancora una volta alla prova, Orfeo da mito greco diventò martire cristiano che vedeva i propri limiti e chiedeva umilmente perdono:

Die Schuld war von ihnen gefallen, wie Schlaf am Morgen von den Augen [...]  
Keiner war mehr allein. Nie wieder allein. Die Völker auferstanden in diesem kristallinen Dom. Der Himmel war niedergekommen. Die Menschen küssten sich.  
Fern in Nacht und Geschichte lag die tägliche Unterwelt. Orpheus der Befreier sang.  
Er führte die Menschheit hinaus zur Absolution<sup>539</sup>.

<sup>538</sup> Goll, Yvan, *Der neue Orpheus, eine Dithyrambe*, in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 104: «Il suo canto fu un grido./«Uomini, non potete più ingiunghiocciarvi. Fratelli, voi non sapete certo singhiozzare. Non vi libererò mai./ Non vi libererò. Finché la vostra colpa è nel mondo. Finché ancora colpa brucia nel vostro cuore. Finché uno tra voi ancora porterà la colpa[...]».

<sup>539</sup> Ivi, pp. 110-111; «La vostra colpa era volata via, come il sonno la mattina lascia gli occhi. [...] Nessuno più era solo. Mai più. I popoli risorti in questo duomo di cristallo. Il cielo era venuto giù. Gli uomini si baciavano./ Lontano nella notte e nella storia c'era l'inferno quotidiano. Orfeo il liberatore cantava. Condusse l'umanità verso l'assoluzione».

## 3.4.3. Orfeo negli anni venti

*Le nouvel Orphée*, opera del 1923, racchiude, oltre alle poesie, scritti per il teatro e per il cinema come *Chaplinade* e *Mathusalem*. La lirica, con lo stesso titolo dell'intera raccolta, è compresa nella seconda parte dell'opera, insieme a *Paris brûle* e *Astral*. Le tre poesie si propongono come una sintesi della modernità e della nuova funzione che la lirica è chiamata ad avere: il poeta non è più il messaggero salvifico che può liberare l'umanità dall'inferno in cui era precipitata, ma mette a nudo le contraddizioni e la limitatezza della sua esistenza ormai senza più fini. Questa edizione di *Le nouvel Orphée* riporta a fianco la data 1917<sup>540</sup>. *Der neue Orpheus*, che rappresentava una libera traduzione dell'originale francese, invece venne pubblicato nel 1923, come testo di apertura della raccolta di poesie e drammi *Der Eiffelturm*<sup>541</sup>. Sia la poesia in tedesco, sia quella in francese sono formate da versi brevi, non vi sono più ditirambi e non osservano più uno schema metrico fisso. Come negli altri casi, anche in *Le nouvel Orphée – Der neuer Orpheus*, le versioni successive alla prima (e con questa ci si riferisce ai ditirambi del 1918), sono sempre più brevi e più dense. Non è rimasto più niente del pathos ditirambico, della poesia carica di significato e di messaggi per il futuro dell'umanità.

Mettendo a confronto le due versioni della poesia possiamo osservare che cambia la città di riferimento, ossia quella in cui è ambientata la discesa di Orfeo una volta è Parigi, l'altra è Berlino e cambiano i luoghi: Orfeo arrivò alla *gare de l'Est* e poi invece il suo treno giunse nel *Schlesischer Bahnhof*. Se nella versione francese Orfeo duettava con Berlioz, nella traduzione tedesca lo faceva con Mahler. In entrambi i casi appariva comunque uno stesso riferimento: la torre *Eiffel*.

Il concerto dell'antico personaggio mitico veniva trasmesso, grazie alla tecnologia senza fili, dalla torre che dominava il panorama della capitale francese. Come nel capitolo dedicato alla lirica golliana ed alla grande città, anche in questo caso è possibile constatare che Parigi e Berlino apparivano al poeta come due prospettive di una stessa realtà: l'inferno della metropoli.

Se nella versione, per così dire, ancora espressionista vi era un'entusiastica esaltazione della natura, qui, nei primi versi, si assisteva al suo contrario. Nella lirica francese Orfeo si presentava come collezionista di stelle e sentiva il vuoto della terra quando sulla sua superficie cadevano le mele<sup>542</sup>. Nella versione tedesca il pianeta appariva precario e scricchiolante. L'asse del mondo era arrugginita, i leoni si annoiavano, i ruscelli invecchiavano ed i fiori chiamati *non ti scordar di me* pensavano al suicidio. Stanca era la natura, mancava l'ossigeno nei boschi e si soffocava<sup>543</sup>.

<sup>540</sup> Se indicasse la data dell'effettiva composizione della poesia, significherebbe che sarebbe antecedente al ditirambo che esprime ancora la visione tipicamente espressionista, ricca di ideali. Non abbiamo altri documenti che tendono ad escludere la tesi che sia stata scritta effettivamente nel 1917, ma neppure che lo provino. Certo è che questa lirica appare molto più vicina alla poesia in tedesco *Der neue Orpheus* del 1923 che non a quella del 1918. *Le nouvel Orphée 1917* potrebbe quindi indicare la data della venuta di Orfeo sulla terra secondo l'immaginario golliano. Il 1917 è l'anno del ritiro della Russia dalla prima guerra mondiale e dell'inizio della rivoluzione.

<sup>541</sup> Goll, Yvan, *Der neue Orpheus 1923* in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., pp. 247-250.

<sup>542</sup> Goll, Yvan, *Le nouvel Orphée 1917* ivi, p. 214.

<sup>543</sup> Goll, Yvan, *Der neue Orpheus 1923* ivi, p. 247.

In questo contesto Orfeo era l'uomo qualunque dell'età moderna e la sua parola sembrava non essere più in grado di salvare l'umanità. Confrontiamo i due testi:

Mais l'homme	Jeder ist Orpheus
1m 70	Orpheus: wer kennt ihn nicht:
68 kg	1 m 78 groß
yeux bruns	68 kilo
front bas	Augen braun
melon	Stirn schmal
Acte de naissance dans la poche	Steifer hut
l'homme qui vit	Geburtsschein in der Rocktasche
par l'Etat	Katholisch
La démocratie	Sentimental
les journaux:	Für die Demokratie
sait – il, qu'il tourne en rond sur une étoile <sup>544</sup>	Und von Beruf Musikant <sup>545</sup>

Qui non si era necessariamente di fronte ad un autoritratto di Goll, bensì ad una breve descrizione ironica di un tipo che sarebbe potuto corrispondere a qualunque persona sulla terra. Dominava un tono che l'autore riprendeva sicuramente dai varietà degli anni venti. La figura mitologica antica non veniva più messa su un altare, non veniva più onorata o temuta, ma era ridicolizzata; anche se Orfeo avesse avuto ancora un messaggio per l'umanità, nessuno l'avrebbe più ascoltato. L'antico personaggio della mitologia greca, come ben osserva Anna Chiarloni, non aveva più niente del carisma di un tempo che rimandasse alla sua origine, si muoveva invece sotto mentite spoglie nel mondo moderno ed in questo richiama il protagonista di *Perte d'aureole* di Charles Baudelaire<sup>546</sup>. Come giustamente commenta Schwandt, qui si è di fronte ad una «demitizzazione» non solo del mito classico, ma anche del modello che Goll stesso aveva creato con il suo ditirambo del 1918<sup>547</sup>. Sembra quasi che, con quel primo componimento, Goll abbia attualizzato il mito portandolo alla modernità e poi abbia provveduto alla sua «demitizzazione». Il messia della natura, d'ispirazione novalisiana, veniva ridicolizzato e trasformato in figura comica. Orfeo aveva ormai dimenticato la Grecia, terra da cui proveniva che invece era ancora ben presente nella prima versione della poesia. Il paesaggio della Doride era la patria di Orfeo nella lirica del 1918 ed era là che quest'ultimo voleva tornare. Il nuovo personaggio invece si era calato nell'inferno cittadino, dove l'umanità era prigioniera ed egli aveva il compito di liberarla. Aveva dimenticato la Grecia e, proprio come Felix di *Astral*, si trovava, con lo stesso modello di giacca ben

<sup>544</sup> Goll, Yvan, *Le nouvel Orphée* 1917 ivi, p. 215; «Ma l'uomo/1m e 70/ 68 kg/ occhi marroni/ fronte bassa/ bombetta/ atto di nascita nella tasca/ l'uomo che vive/ per lo Stato/ la democrazia/ i giornali/ lo sa lui che gira in tondo su una stella?//».

<sup>545</sup> Goll, Yvan, *Der neue Orpheus* 1923 ivi, p. 247; «Ognuno è Orfeo/ Orfeo: chi non lo conosce:/ alto 1m 78/ 68 chili/ occhi marroni/ fronte stretta/ cappello rigido/ certificato di nascita nella tasca della giacca/ cattolico/ sentimentale/ per la democrazia/ di professione musicante//».

<sup>546</sup> Cfr. Anna Chiarloni (a cura di), *La poesia tedesca del Novecento*, cit., pp. 26-27. Questo aspetto è ancora più evidente nelle versioni del nuovo Orfeo scritte dopo il 1920. Per saperne di più sul riferimento letterario al *petit poème en prose – Perte d'aureole* di Charles Baudelaire si legga il paragrafo introduttivo sull'Orfeo di Goll §3.4.1.

<sup>547</sup> Ehradt Schwandt nel suo saggio *Mythische Selbstdarstellung in der Lyrik Yvan Golls Der neue Orpheus, Jean sans terre, Hiob*, in «Colloquia germanica: Internationale Zeitschrift für germanische Sprach und Literaturwissenschaft», cit., p. 236.

tagliato, immerso nella cultura mitteleuropea. La novità di questo Orfeo era rappresentata dal fatto che lo si poteva incontrare dappertutto, ovunque ci fosse bisogno di liberare un essere umano dal dolore cosmico. In questo caso, in modo più sintetico rispetto alla prima versione, ma comunque analogo, Orfeo si calava in più ruoli, era insegnante di pianoforte, si esibiva in un varietà, era un clown in un circo ed anche un organista. Come nella versione in ditirambi, anche in questo caso la musica di Orfeo si diffondeva attraverso grammofoni, pianole ed organi. Orfeo era venuto dalla Grecia fino a Berlino in treno ed era diventato così un genio di grande fama. Era venuto fin nel cuore d'Europa per salvare l'umanità ed invece veniva sottoposto alla più grande umiliazione ed è proprio in questo passaggio finale che si assiste al rovesciamento del mito classico:

Il avait chanté pour el sourds –  
La foule criait  
Mauvaise bête  
Parce que l'affiche était jaune  
Qu'Orphée était blond et frisé

Und Orpheus sieht sich um  
Er sieht sich um – und will sie schon  
umarmen  
Zum letzten Mal aus ihrem Orkus holen:  
Er streckt die Hand

Le «Daily Mail»  
Lui demande son avis sur Mozart –  
Orphée tout en parlant du maître  
Se tire un coup de révolver  
Dans le cœur...<sup>548</sup>

Er hebt die Stimme  
Umsonst! Die Menge hört ihn schon nicht  
mehr  
[...]  
Orpheus allein im Wartesaal  
schießt sich das Herz entzwei!<sup>549</sup>

### 3.5. Le metamorfosi di Orfeo in Yvan Goll

Orfeo, il poeta che salva Euridice, per Yvan Goll non fu solo un mito ed una figura letteraria alla quale egli si riferiva per scrivere poemi di attualità, ma fu il modello di come doveva essere il poeta del XX secolo. Proprio con questo nome chiamava i suoi maestri, ossia gli autori che lui di volta in volta riteneva esemplari per la sua maturazione poetica.

Nel 1919, nella prefazione di un'antologia di liriche in francese in cui Goll raccolse le sue traduzioni dal tedesco, egli scrisse:

A qui s'en remettre, si ce n'est au Poète, le Nouvel Orphée! Qui sinon lui, imposera le silence aux chacals de la civilisation et s'entraînera les brutes montées sur rails de canons vers les horizons du Grand Printemps de l'humanité?<sup>550</sup>

<sup>548</sup> Goll, Yvan, *Le nouvel Orphée* 1917 in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 218; «Aveva cantato per i sordi-/ La folla gridava/ brutta bestia/ perché il manifesto era giallo/ che Orfeo era biondo e riccio// Il «Daily Mail» gli domanda la sua opinione su Mozart - / Orfeo mentre parlava del maestro/ si tira un colpo di pistola/ nel cuore...//».

<sup>549</sup> Goll, Yvan, *Der neue Orpheus* 1923 ivi, p. 250; «Ed Orfeo si volta/ si volta – e vuole già abbracciarla/ per l'ultima volta la vuole prendere dal suo orco:/ tende la mano// Alza la voce/ invano! La folla non lo sente già più/[...] Orfeo solo nella sala d'aspetto/ il cuore si rompe//».

<sup>550</sup> Goll, Yvan, *Avant – Propos*, in *Le coeur de l'ennemi. Poèmes actuels traduits de l'allemand par Ivan Goll* con illustrazioni di Louis Moreau, Parigi, Revue littéraire des Primaires, Les Humbles, 1919, p. 5; «A chi rimettersi se non al Poeta, il Nuovo Orfeo! Chi se non lui imporrà il silenzio agli sciacalli della civiltà e si trascinerà i bruti caricati su rotaie di cannoni verso gli orizzonti della Grande Primavera dell'umanità?».

Attraverso la poesia Goll voleva fare da mediatore tra la Francia e la Germania, paesi in eterno conflitto tra loro. Lo scrittore, grazie al suo bilinguismo, fece conoscere ai francesi *Grodek* di Trakl ed altre grandi poesie espressioniste di Johannes Becher, Albert Ehrenstein, Walter Hasenclever, Stefan Zweig e Franz Werfel, mentre per i tedeschi tradusse dal francese testi di Jules Romains, Romain Rolland, Henri Guibellaux, Maurice Bataille, Paul Vaillant-Couturier ed altri. Solo attraverso la conoscenza reciproca e la constatazione che, dietro le divisioni e le secolari inimicizie, si nascondeva lo stesso dramma umano, si poteva costruire un futuro di pace e di collaborazione.

Alla fine della prefazione dell'edizione francese Goll faceva sapere che, nel settembre del 1914 nella rivista «Aktion», si leggeva una frase firmata da un soldato tedesco che recitava così:

Mon cœur est grand comme l'Allemagne et la France réunies!<sup>551</sup>

Infine l'autore delle traduzioni terminava la sua prefazione con le seguenti parole:

Il est temps, Christ Français, que tu embrasses l'Allemand – Judas. Le Messie, mon frère, frappe tous les jours à la porte. Il est temps, Homme, que tu le reconnaisse et tu le bénisses!<sup>552</sup>

Nel 1920, nel saggio pubblicato sulla rivista francese «Action. Cahiers de philosophie et d'art» dal titolo *L'Expressionisme*, tra tutti i poeti e scrittori, Goll citava Leonard Frank come l'artista più coraggioso e capace tra tutti di condurre un popolo verso la luce e la verità. Era lui il suo nuovo Orfeo<sup>553</sup>.

Goll e Frank avevano in realtà un gran numero di affinità: entrambi erano pacifisti, tutti e due profondamente idealisti e furono «spaesati» dal movimento Dada. Il motivo, che probabilmente spinse Goll a considerare Frank il nuovo Orfeo del XX secolo, fu la raccolta di novelle *Der Mensch ist gut* del 1917; al suo interno è necessario prestare particolare attenzione alla novella *Die Kriegskrüppel*; in questo racconto i mutilati venivano trasformati attraverso la sofferenza e andavano poi a formare un immenso corteo che andava verso il popolo. Frank univa, proprio come sapeva fare Yvan Goll in poesia, distacco ed obiettività con sentimentalismo e pathos. Con una precisione quasi scientifica descriveva il lazzaretto di campo, dove il medico dell'esercito doveva intervenire sui soldati feriti al fronte. Solidarietà, amore e coraggio erano i sentimenti del dottore che infine decise, nella finzione letteraria, di accompagnare a casa i soldati feriti. La novella finiva con l'utopia che diventava realtà. I cittadini, che vedevano tornare i soldati stremati dai combattimenti, riconoscevano la follia della guerra. Il racconto finiva con la rivoluzione dell'amore e con la vittoria della pace su coloro invece che volevano la guerra. Con il nuovo Orfeo ditirambico Yvan Goll, così come Leonhard Frank, poteva spiegarsi la sofferenza della guerra solo come prezzo necessario per assistere alla realizzazione dell'ideale rivoluzionario<sup>554</sup>.

<sup>551</sup> Ibidem; «Il mio cuore è grande come la Germania e la Francia riunite».

<sup>552</sup> Ibidem; «È tempo, Cristo – Francese, che tu abbracci il Tedesco – Giuda. Il messia, mio fratello, bussa tutti i giorni alla porta. Uomo, è tempo che tu lo riconosca e lo benedica!».

<sup>553</sup> Goll, Yvan, *L'Expressionisme* in «Action. Cahiers de philosophie et d'art» a cura di Florent Fels e Marcel Sauvage, 1920, 2, pp. 57-62.

<sup>554</sup> Cfr. Wermester, Catherine, *Les métamorphoses d'Orphée*, in «Europe, revue littéraire mensuelle», 899, 2004, pp. 179-181.



Da questa vicinanza con Frank si può facilmente desumere che Goll stesso si considerasse nuovo Orfeo del XX secolo e ciò è confermato da quel che si legge nel breve saggio *Der Expressionismus stirbt*. Nell'articolo dove l'autore annunciava la fine inesorabile dell'avanguardia tedesca, perché erano venuti meno i presupposti utopici, Goll scriveva:

Wer war nicht dabei? Alle waren dabei. Ich war dabei: "Neuer Orpheus". Kein einziger Expressionist war reaktinär. Kein einziger war nicht Anti-krieg. Kein einziger der nicht an Brüderschaft und Gemeinschaft glaubte<sup>555</sup>.

Secondo una certa critica<sup>556</sup> l'Orfeo di Goll non avrebbe niente del mito antico e non sarebbe neppure una figura tipica della modernità in cui tutti si potrebbero rivedere. Sarebbe invece metafora dell'autore stesso, delle sue nostalgie e del suo amore per Euridice, ora l'umanità tutta, ora piuttosto solo Claire. Leggendo però le opere di Goll e conoscendo la sua biografia è logico pensare che nelle figure letterarie da lui usate non si possono riconoscere solo alcuni elementi, cancellandone altri. Nella sua opera, letteratura e biografia sono intimamente legate e rendono spesso complesse e ambigue immagini che a prima vista sembrerebbero semplici ed univoche.

«Er führte die Menschheit hinaus zur Absolution»<sup>557</sup>, così terminava la prima versione del nuovo Orfeo golliano e così veniva rappresentata la sua utopia. Nella poesia in ditirambi Goll astraeva motivi universali dal suo vissuto. Questi grandi temi, privi di una concreta ed autentica corrispondenza alla realtà, non erano destinati a restare a lungo nella lirica di Goll. Il suo sogno di un domani di pace e fratellanza, privo però di una diretta corrispondenza con il mondo a lui contemporaneo, scomparve già a partire dagli anni '20.

«Jeder ist Orpheus»<sup>558</sup> del 1923 sembrerebbe contraddire la ricerca di concretezza ed esattezza conseguente alla perdita dell'utopia, ma in realtà non è così. La seconda lirica dedicata al mito greco non è da interpretare come un'astrazione dall'esempio reale. Non è vero che il destino di Orfeo, prima associato a quello di ognuno, adesso è diventato il futuro di tutti senza riferimenti ai singoli tanto da essere svuotato del suo significato. Non si tratta di un'immagine astratta dell'umanità nella sua globalità, bensì di un'immagine anonima che ha ancora più significato nella metropoli del XX secolo dove la folla senza identità e senza volto d'ispirazione benjaminiana è diventata l'esperienza più rilevante della modernità. La figura di Euridice, secondo l'interpretazione di Uhlig, non stava più a significare lontananza e separazione, bensì solitudine<sup>559</sup>.

Se si confrontano le tematiche che emergono dalla seconda versione dell'Orfeo con quelle accennate nella lettera al defunto poeta Apollinaire<sup>560</sup>, si capisce che il mo-

<sup>555</sup> Goll, Yvan, *Der Expressionismus stirbt*, in «Zenit» 1, 1921, p. 8; «Chi non era presente? Tutti erano presenti. Io ero presente: "Nuovo Orfeo". Nemmeno un espressionista era reazionario. Nemmeno uno non era contro la guerra. Non c'era nemmeno uno che non credesse alla fratellanza ed alla comunità».

<sup>556</sup> Uhlig, Helmut, Yvan Goll, in Friedman Hermann e Mann, Otto (a cura di), *Expressionismus, Gestalten einer literarischen Bewegung*, Heidelberg, Roth, 1956, pp. 192-203.

<sup>557</sup> Goll, Yvan, *Der neue Orpheus, eine Dithyrambe*, in *Frühe Gedichte 1906-1930*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. I, cit., p. 104; «Condusse l'umanità verso l'assoluzione».

<sup>558</sup> Goll, Yvan, *Der neue Orpheus 1923*, ivi, p. 247; «Ognuno è Orfeo».

<sup>559</sup> Uhlig, Helmut, Yvan Goll, in Friedman Hermann e Mann, Otto (a cura di), *Expressionismus, Gestalten einer literarischen Bewegung*, cit., p. 201.

<sup>560</sup> Goll, Yvan, *Brief an den verstorbenen Dichter Apollinaire*, in «Die weißen Blätter» 6, 1919, p. 78 e sgg.

dello di riferimento per la nuova figura mitica del XX secolo non fosse più il rivoluzionario poeta espressionista, bensì l'autore che coniò la parola *Surréalisme*.

Il poeta che Goll considerò suo maestro era, proprio come lui, solo: soffrì e non ebbe gioie. Infine non fu mai compreso in Francia, la nazione che lui considerava sua per elezione. Nella lunga lettera, che Goll dedicò ad Apollinaire in occasione della sua morte avvenuta nel 1918 a causa dell'influenza spagnola, ricordava l'importanza del grande artista di origine polacca: aveva rivoluzionato la lirica e nel fare ciò era rimasto modesto. Nella figura che emerge dalla lettera si riconoscono elementi cristiani e orfici.

Nachdem Du aber den Menschen erlöst, weiter, tiefer in die Horizonte ging Dein Weg:  
und Stein, Stern und Blume sollten aus Deinen Worten tagreifender noch erstehn als  
aus Klang und Rythmus: aus dem Bild des Gedichts<sup>561</sup>.

La missione di Apollinaire qui descritta era quella di Orfeo: entrambi erano stati chiamati per compiere una missione: liberare l'umanità attraverso la potenza delle parole. Goll dichiarò in quest'occasione tutto il suo amore per il maestro e scrisse inoltre che non era morto. Viveva ancora così come viveva ancora "suo padre" Mallarmé, sebbene una certa Francia li avesse sepolti. Un'altra Francia, una nuova invece, avrebbe festeggiato le loro vittorie qualora Apollinaire e Mallarmé fossero risorti. In questo caso si rintraccia il motivo del primo Orfeo, quello in ditirambi. Sul finire della lirica del 1918 infatti si preannunciava un ritorno del poeta per eccellenza e quella volta sarebbe riuscito a salvare l'umanità.

Nei brevi versi dell'Orfeo del 1923 emergeva un personaggio molto diverso rispetto a quello della lirica del 1918: il poeta del XX secolo era un uomo non molto alto, con un cappello rigido in testa, occhi marroni e la fronte sottile. Successivamente il nuovo Orfeo veniva chiamato ad incarnare tutti i ruoli possibili: dall'organista al clown, dal cabarettista al pianista, come se fosse un attore capace di incarnare più personaggi nella stessa giornata a seconda dello spettacolo che andava in scena. Come non pensare allora a Charlie Chaplin?

Come si è già potuto evincere in varie parti del presente lavoro, Goll conosceva il cinema e apprezzava molto l'attore e regista inglese. A quest'ultimo dedicò addirittura una sua opera che celebrava proprio la rivoluzionaria arte del cinematografo che Goll considerava totale (*Die Chaplinade*, il protagonista di questa pièce a metà tra cinema e teatro era lo stesso Chaplin).

Nel 1920, all'indomani della fine della prima guerra mondiale e con una crisi economica dilagante, Goll avvertiva la necessità di un enorme satiro capace di restituire alla vecchia Europa un po' dell'ingenuità infantile ormai perduta. I manifesti che inneggiavano alla pace, diceva Goll, ormai non servivano a niente, era necessario invece qualcosa di diverso, un nuovo Heine, un nuovo Voltaire con lo spirito di Romain Rolland.

Una persona del genere esisteva già in Europa ed aveva un grande successo a Parigi. Era *Charlot* che, da ogni manifesto in cui era raffigurata la sua faccia, da ogni schermo del cinematografo in cui venivano proiettati i suoi film, sogghignava in faccia ai passanti.

<sup>561</sup> Ibidem; «Dopo che tu liberasti l'uomo, il tuo incedere procedette più avanti e più in profondità verso l'orizzonte: e pietra, stella e fiore dovevano risorgere dalle tue parole ancora più maturi che non dal suono e dal ritmo: dall'immagine della poesia».

Elisabetta Terigi

Charlot ist der schamloseste aller Zeitgenossen: er besitzt nur einen Melonhut [...] derselbe Aspekt von Charlot ist eben der logischste Mensch von heute. Es ist nichts ernst zu nehmen, und er grinst auf alles. Nichts existiert für ihn. Was Anstand, was Bruderliebe! [...] Charlot ist ein guter Mensch Er tötet zwar seinen Nächsten; aber dieser steht im nächsten Augenblick wieder auf<sup>562</sup>.

Charlot appariva agli occhi di Goll il genio del suo tempo, l'uomo migliore, proprio perché rispondeva alla drammaticità della vita con un ghigno pieno d'ironia.

<sup>562</sup> Goll, Yvan, *Apologie des Charlot*, in «Die neue Schaubühne» 2, 1920, pp. 31-32; «Charlot è il più spudorato di tutti i suoi coetanei: possiede solo una bombetta [...] lo stesso aspetto di Charlot è la persona più logica di oggi. Non c'è niente da prendere sul serio, e sogghigna a tutto. Niente esiste per lui. Che educazione, che amore per il prossimo! [...] Charlot è un buon uomo. Uccide il suo prossimo, ma questo risorge nel minuto successivo».



## Cosmopolitismo ed Europa: miti nell'opera di Yvan Goll

### 4.1. Tra cosmopolitismo e due nazioni

Arte cosmopolita, bilingue ed europea, questa può essere la definizione della produzione letteraria di Yvan Goll, autore attento alle avanguardie artistiche di ogni paese, capace di imparare lingue straniere in poco tempo e poi usare la nuova competenza linguistica per comporre poesie, tradurre ed esprimersi in modo nuovo. Scegliere una lingua non significava dare un segno di appartenenza nazionale, ma accrescere la cultura nella sua globalità: si trattava di un arricchimento al sapere universale e non prevedeva una scelta di campo<sup>563</sup>.

Yvan Goll sembrava estraneo a qualunque tipo di nazionalismo, non si sentiva né tedesco né francese, sebbene conoscesse perfettamente le due lingue ed avesse vissuto in entrambi i paesi.

Se questa presa di coscienza nella fase espressionista aveva ancora aspetti positivi (come una certa apertura al diverso ed allo sconosciuto senza pregiudizi), con il passare degli anni si rivelò sempre più drammatica. Scoprire l'evoluzione del suo sentimento di apolide è l'oggetto del presente capitolo.

A Paula Ludwig<sup>564</sup> nel 1933 Yvan Goll, deluso e senza più alcuna speranza per il futuro di Europa, scriveva:

Wie es in meinen Füßen zuckt und zappelt: diese Füße des ewigen Juden, die die Wanderschaft nicht vergessen können! Wie es in meinen Augen unruhet, zwischen zwei Heimatzen, ewig der Heimatlose, zwischen Mädchen und Mann, zwischen Glaube und Fäulnis, zwischen Sehnsucht und Langeweile<sup>565</sup>.

Come si può desumere da queste poche righe egli non riuscì mai a convivere serenamente con il suo sentimento di ebreo errante, sradicato e senza patria. Cercò di tro-

<sup>563</sup> Ricordiamo qui il più volte citato brano della lettera scritta al grande poeta russo Majakovskij il 5 luglio del 1924 in cui diceva di scrivere in tedesco ed in francese, ma di appartenere solo all'Europa. Cfr. Goll, *Brief an Majakovskij in Gefangenen in Kreise*, cit., p. 352.

<sup>564</sup> Paula Ludwig (Feldkirch 1900 – Darmstadt 1974), poetessa, scrittrice e pittrice austriaca molto legata ad Yvan Goll sia sul piano professionale, sia su quello personale. Emigrò nel 1938 in Francia, nel 1940 in Spagna, poi, attraverso il Portogallo, giunse in Brasile dove visse a San Paolo come traduttrice. Nel 1953 tornò in Germania.

<sup>565</sup> Brief an Paula Ludwig, 27.03.1933 in Goll, Yvan e Ludwig, Paula, *Ich sterbe mein Leben, Briefe 1931-1940, literarische Dokumente zwischen Kunst und Krieg*, a cura di Glauert-Hesse, Barbara, Frankfurt am Main/Berlin, Limes, 1993, p. 175; «Come sussulta e si dimena nei miei piedi: questi piedi dell'eterno ebreo, che non possono dimenticare il viaggio! Che inquietudine c'è nei miei occhi, tra due patrie, eterno senza patria, tra fanciulla e uomo, tra fede e putrefazione, tra nostalgia e noia».

vare una soluzione al suo bisogno di appartenenza e così tentò di riconoscere in Europa la sua unica vera casa, ma in realtà non vi riuscì, perché nell'antico continente non venivano corrisposti, così come invece lui avrebbe voluto, i suoi ideali di pace e fratellanza universale.

Due anni prima della sua morte Yvan Goll trovò la forza di fare dell'ironia sulla sua condizione di apolide europeo e scrisse un finto necrologio da cui emerge la profonda amarezza del poeta nel dover constatare la sconfitta dei suoi ideali:

Nous avons la joie d'annoncer la mort du poète Yvan Goll. Il était très souffrant d'avoir contracté une pneumonie dans les courants d'air et d'idées en Europe<sup>566</sup>.

Nella fase espressionista della sua produzione, quando ancora aveva delle speranze e credeva nell'essere umano e nella sua positività, l'Europa, sconvolta dalla prima guerra mondiale, fu uno dei principali temi della sua lirica<sup>567</sup>. La distruzione globale, causata dal conflitto, si poteva spiegare, a suo vedere, solo come una preparazione alla rivoluzione universale. Lentamente i popoli, colpiti dal disastro, si sarebbero rialzati ed immaginava che all'entrata di ogni paese si potesse leggere una sola parola scolpita: giovinezza<sup>568</sup>.

In esilio volontario in Svizzera e pacifista Yvan Goll cercò di diventare un mediatore tra i due paesi in eterno conflitto che, da alsaziano lorenese, sentiva familiari (Francia e Germania). A suo vedere erano state proprio le sue competenze linguistiche ad averlo predestinato a tale ruolo ed era questo il motivo principale per cui Goll scrisse due antologie speculari: l'una in tedesco traducendo liriche francesi, l'altra in francese traducendo liriche dal tedesco. Le due opere dovevano favorire la reciproca conoscenza ed il dialogo<sup>569</sup>.

Nel 1923, nel breve articolo *Zwischen Paris und Berlin*, Yvan Goll metteva a confronto le reazioni di un tedesco a Parigi e di un francese a Berlino. Mentre il primo vedeva tutte le bellezze della *ville lumière*, il secondo rilevava solo i difetti della città prussiana. Dopo un parallelo tra le avanguardie letterarie francesi e tedesche Goll si trovava costretto a constatare che in Germania si era troppo idealisti e si credeva nei valori alti delle rivoluzioni, in Francia invece queste venivano interpretate più come rivolte dal basso e quindi come rivoluzioni sì, ma del pane. L'uomo tedesco, aggiungeva Goll, era un sentimentale che prendeva sul serio i propri stati d'animo e vi costruiva attorno le sue problematiche.

<sup>566</sup> Goll, Yvan, *Faire part ironique d'Yvan Goll sur sa mort*, 1948, manoscritto in Konvolut *Œuvres biographiques*, biblioteca municipale di Saint Dié des Vosges; «Abbiamo la gioia di annunciare la morte del poeta Yvan Goll. Era molto malato per aver contratto una polmonite tra le correnti d'aria e d'idee in Europa». Si ricorda che in gioventù, in un articolo pubblicato nella rivista «Dire Alsacien», lo stesso Goll aveva descritto l'Alsazia come una terra piena di correnti a confine tra l'anima francese e lo spirito tedesco. Per questo era facile contrarre delle bronchiti. §1.1. della presente tesi.

<sup>567</sup> Si consulti in merito il paragrafo §1.2.3. della presente tesi.

<sup>568</sup> Goll, Yvan (a cura di) *Les cinq continents, anthologie mondiale de poésie contemporaine*, cit., p. 7.

<sup>569</sup> Faccio qui riferimento alle due antologie *Le coeur de l'ennemi. Poèmes actuels traduits de l'allemand par Ivan Goll* con illustrazioni di Louis Moreau, Parigi, Revue littéraire des Primaires, Les Humbles, 1919 ed all'equivalente tedesco *Das Herz Frankreichs. Eine anthologie französischer Freiheitslyrik*, München, 1920. Nella prefazione delle due opere Goll scrive di voler far conoscere, tramite la traduzione, i testi poetici degli uomini che durante il primo conflitto mondiale non hanno mai dimenticato che in fondo l'uomo, sia egli tedesco o francese, ha lo stesso animo, gli stessi sentimenti e gli stessi bisogni. Queste due raccolte volevano essere il primo passo verso la fratellanza di due popoli che sono sempre stati in guerra tra loro.

Nichts ernst nehmen! Und mit dem Menschlichen, Irdischen Kunst gestalten: Paris.  
Alles viel zu ernst nehmen, übertreiben, ins Kosmische fliegen, toben und rasen und  
flügelahm zurückfallen: Berlin<sup>570</sup>.

Goll credeva profondamente, perlomeno fino ai primi anni venti<sup>571</sup>, nella capacità dell'intellettuale per la riconciliazione tra Francia e Germania e lui stesso si definiva come un *sismografo* delle correnti artistiche dei due paesi. I rapporti e l'intesa tra le due nazioni erano, secondo Goll, le premesse necessarie per la costruzione di un sentimento d'internazionalità europeo<sup>572</sup>.

Per il poeta il termine *cosmopolitismo* aveva un'accezione più ampia di quella che comunemente si intendeva e derivava dal patrimonio letterario e culturale tedesco, che si aggiungeva all'eredità trasmessa dagli antichi greci. *Cosmopolitismo*<sup>573</sup>, che in Germania fu usato particolarmente a partire dal XVIII secolo, e *Weltbürgertum* – il calco tedesco – indicano diversi modelli filosofici o letterari volti a diffondere, più o meno esplicitamente, un atteggiamento spirituale, per così dire, internazionale. Si tratterebbe quindi di una disposizione che induce a considerarsi cittadino del mondo basandosi sull'unicità dell'essere umano, superando quindi divisioni e diversità tra le nazioni (qui sembra di rileggere frasi delle prefazioni delle due antologie speculari sopra citate).

In Germania la parola conobbe la sua fortuna soprattutto attraverso le opere di Wieland, Herder e Lessing<sup>574</sup>. Kant, nella terza parte del suo scritto sulla *Pace perpetua* (1795), introdusse il termine *Weltbürgerrecht* nell'ambito del diritto internazionale, spiegando che un cittadino straniero ha sì il diritto di visitare terre esotiche, ma non può avere nessuna pretesa su determinati territori.

Dal punto di vista letterario cosmopolitismo ha una valenza plurima e non ha a che fare solo con il dibattito filosofico dell'epoca illuminista. Secondo Stéphane Sarkany questo termine può essere utilizzato in diversi modi: come sinonimo d'ideali cosmopoliti, di sfondo alla trama di un romanzo e così avrebbe una funzione secondaria. La sua importanza potrebbe invece essere strutturale, se la trama si svolge in più

<sup>570</sup> Goll, Yvan, *Zwischen Paris und Berlin*, in «Der neue Merkur» a cura di Efraim Frisch, 7, 1923-1924, p. 429; «Non prendere niente sul serio! E fare dell'arte con l'umano ed il terreno: Parigi.// Prendere tutto troppo sul serio, esagerare, volare verso il cosmico, scatenarsi ed infuriare e ricadere spossati: Berlino».

<sup>571</sup> Sul profondo cambiamento della figura dell'artista e del suo ruolo si consulti il capitolo II e soprattutto le parti dedicate ad *Astral* e al *Der neue Orpheus* nel capitolo III.

<sup>572</sup> Il termine *internazionale* comparve per la prima volta nel 1780 in un documento di un giurista inglese di nome Jeremy Bentham. Internazionale, secondo l'enciclopedia Brockhaus, significa ciò che sta tra o sopra più nazioni oppure ciò che le comprende. Si è cominciato relativamente tardi ad usare il sostantivo *internazionalità* per descrivere fenomeni letterari ed artistici: rispetto a cosmopolitismo ed universalismo, internazionalità non è un termine troppo marcato dal punto di vista ideologico, per questo è possibile adoperarlo con una connotazione neutra. Cfr. Schmidt, Heike, *Art mondial, formen der Internationalität bei Yvan Goll*, cit., pp. 16-17.

<sup>573</sup> Questa linea di pensiero deriva direttamente dagli antichi greci. Il primo a definirsi cosmopolita fu Diogene di Sinope e così intendeva caratterizzare la sua filosofia di vita. Presto, sempre nell'antica Grecia, fu un termine adoperato in relazione alla politica, al rifiuto di appartenenza ad una determinata cittadinanza (la *polis*) ed alla volontà di indipendenza.

<sup>574</sup> Ci limitiamo a ricordare le loro opere che qui vengono solo citate per poter capire il contesto in cui Yvan Goll, nel XX secolo, si trovò ad operare. Christoph Martin Wieland fu autore di *Das Geheimnis des Kosmopolitenordnens*, Gotthold Ephraim Lessing scrisse invece *Die Erziehung des Menschengeschlechts* e Johann Gottfried Herder *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. Era un ambiente in cui i termini cosmopolitismo e internazionalismo erano conosciuti ed avevano alle spalle una tradizione letteraria e filosofica considerevole.

luoghi, se i protagonisti si devono confrontare con l'ignoto e se i conflitti interculturali diventano il tema principale dell'opera.

Cosmopolitismo può avere anche una funzione "formale" ed indicare la simultaneità compositiva: ci si riferisce all'uso della tecnica del collage, al passaggio da uno stile di cronaca a quello di *reportage*, ai diversi modi usati per il ritratto di una città o per comporre la trama di un romanzo<sup>575</sup>.

Goll, che fino al 1920 ebbe una formazione intellettuale più tedesca che francese, ereditò questo patrimonio culturale e lo adattò alla sua situazione personale, tuttavia non lo fece in modo acritico. Visse internamente la problematicità del suo essere senza patria che non coincideva con l'essere cosmopolita, anche se cercò nei valori dell'essere cittadino del mondo una propria realizzazione. Interessante osservare che, anche dal punto di vista formale, nell'opera di Goll si riconoscono tratti del cosmopolitismo teorizzato da Sarkany: il collage e la capacità di racchiudere più stili in uno stesso componimento poetico o lo scrivere più versioni dello stesso ne sono la prova.

L'ambivalenza di Goll, che era in una scomoda situazione, come colui che siede tra due sedie, la tedesca e la francese<sup>576</sup>, e la sua ricerca di una nazione o, per meglio dire, di una terra di appartenenza, non corrisposero sempre ad un sentimento di *citoyen du monde*.

Il suo cosmopolitismo di fase espressionista aveva un valore utopico, allora cercava di riconoscere una patria in un concetto universale che comprendesse tutte le nazioni. In alcune lettere, tuttavia, confessava sentimenti che non erano internazionali, bensì di stretta appartenenza nazionale:

Lieber Bruder Rheiner, auf dem Weg nach Paris... Ich teile Ihre unermessliche Sehnsucht nach Paris – und doch ein Schrecken fasst mich, denke ich an alles, was man mir drüber berichtet hat. Zudem bin ich von heute an Franzose – o nur so, meine Seele ist so deutsch, dass kein Paris sie wird ändern können<sup>577</sup>.

In questa lettera del 1919 Goll scriveva di sentirsi intimamente tedesco, ma già due mesi dopo sosteneva di apprezzare e di amare la lingua francese:

Auf den weitschweifigen Tuilleries an einem Herbstnachmittag zu lustwandeln, [...] die Freiheit dieser königlichen Sprache - man steht taumelnd und wird fast reaktionär<sup>578</sup>.

<sup>575</sup> Sarkany, Stéphane, *Cosmopolitisme in Dictionnaire Internationale des Termes Littéraires*, Bern, Edition J. Grassin, 1986, p. 394.

<sup>576</sup> L'immagine dello star seduto tra due sedie fu usata da un giornalista che intervistò Yvan Goll. Attraverso questo paragone si poteva capire meglio o far capire ai lettori la precarietà e l'incertezza della situazione del poeta. È poi stata ripresa dai critici e studiosi di Goll che così "visualizzano" il destino dell'autore a metà tra due culture. Intervista a Yvan Goll, *Der Mann der zwischen zwei Stühlen sitzt*, «Die literarische Welt» 5.5., 1929, p. 7.

<sup>577</sup> Goll, Yvan a Walter Rheiner, 31. 10. 1919 in Yvan und Claire Goll. *Bücher und Bilder. Ausstellungskatalog* a cura di Glauert – Hesse, Barbara, Mainz Gutenberg-Museum 1973, p. 37; «Caro fratello Rheiner, sono in viaggio verso Parigi... condivido la Sua smisurata nostalgia per Parigi – e tuttavia mi prende un terrore, penso a tutto quello che mi è stato raccontato. Per giunta io da oggi in poi sono francese – solo così, la mia anima è così tedesca che nessuna Parigi potrà cambiarla».

<sup>578</sup> Lettera da Yvan Goll a Walter Rheiner del 12.12.1919; ivi, p. 42; «Andare a passeggio sulle enormi Tuilleries in un pomeriggio d'autunno,[...] la libertà di questa lingua regale – si barcolla e si diventa quasi reazionari».



Sarebbero state queste le premesse di quello che si può definire il crollo del suo mito di Europa che ormai aveva acquisito valenza personale. La sua convinzione utopica si mostrava allora in tutta la sua debolezza: i nazionalismi avrebbero finito per trionfare. Questo sentimento cominciò a prendere campo quando il poeta prese le distanze dall'avanguardia tedesca e giunse a dichiararne la morte nel 1921<sup>579</sup>. Nel saggio dedicato alle differenze tra Parigi e Berlino ribadiva che l'Espressionismo era morto quando erano venute meno le tendenze che lo avevano affiancato nei primi anni, ossia il pacifismo e l'attivismo. Ogni *Ismo*, aggiungeva Goll, moriva quando la gente lo ratificava, quando l'*Ismo* in questione aveva perso d'interesse ed era diventato noioso. Questo era successo all'avanguardia tedesca, ma questo stava succedendo anche al Cubismo.

Der Kubismus ist tot? Das ist die Sensation dieses Pariser Winters. [...] Und Metzinger<sup>580</sup> verteidigt den «Toten Kubismus» in einem Artikel [...] «Alles in allem tendiert heute der Kubismus einem Realismus zu, der nichts gemein hat mit der schwerfälligen Nachahmung, der sich die schläfrige Herde der Alltagsmaler hingibt, aber auch nichts mit dem metaphysischen Gefasel der anderen. Der Kubismus ist nicht aus: aber er wird menschlicher und hält sein Versprechen»<sup>581</sup>.

Parallelamente alla fine (o comunque alla grande metamorfosi) delle avanguardie letterarie in cui Goll aveva creduto in Germania prima ed in Francia poi, parallelamente al crollo del mito di una patria universale (come si vede nelle lettere scritte all'amico Walter Rheiner sopra citate), il poeta acquisiva coscienza della sua condizione di apolide. A questo è da aggiungere che la morte violenta di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg a Berlino<sup>582</sup>, l'omicidio del socialista francese Jean Jaurès, la mancata rivoluzione comunista in Germania, la fondazione della Repubblica di Weimar ed infine i dilaganti cinismo e realismo fecero capire ad Yvan Goll che Europa ed ideali cosmopoliti avevano perso ogni significato: la possibile, seppur remota intesa tra le due nazioni confinanti nel cuore del vecchio continente non avrebbe assolutamente condotto alla nascita di una presa di coscienza universale.

#### 4.2. Da Nuovo Orfeo a Giovanni Senza Terra

Al fine di comprendere l'importanza che la presa di coscienza di apolide ebbe per Yvan Goll, è bene avere presente le trasformazioni dell'io lirico dell'autore dai primi anni espressionisti fino all'epoca della sua maturità. Se, per sancire il passaggio dall'E-

<sup>579</sup> Goll, Yvan, *Der Expressionismus stirbt* in «Zenit» 1, 1921, p. 8 e sgg.

<sup>580</sup> Jean Metzinger (1883-1956) fu un pittore francese inizialmente influenzato da Fauvismo ed Impressionismo, poi fu invece cubista, membro del gruppo *Section d'Or*, conosciuto anche come *Groupe de Puteaux* o *Puteaux Group*. Alla fine della sua carriera invece tornò ad una pittura più realista seppur mantenendo elementi cubisti.

<sup>581</sup> Goll, Yvan, *Zwischen Paris und Berlin*, in «Der neue Merkur» a cura di Efraim Frisch, 7, 1923-1924, pp. 427-428; «Il Cubismo è morto? Questo è lo straordinario avvenimento di questo inverno parigino.[...] E Metzinger difende il «Cubismo morto» in un articolo: «[...] Tutto sommato oggi il Cubismo tende verso un realismo che non ha niente a che fare con la goffa imitazione a cui si dedica la folla sonnolenta dei pittori di tutti i giorni, ma non ha niente a che fare nemmeno con le chiacchiere metafisiche degli altri. Il Cubismo non è finito: ma diventa più umano e mantiene la sua promessa».

<sup>582</sup> Vedi paragrafo 3.2. La metropoli, *Leitmotiv* della poetica di Yvan Goll della presente tesi.

spressionismo tedesco al Surrealismo francese, il poeta aveva scelto di rappresentare se stesso attraverso la rielaborazione della figura mitica dell'Orfeo, la perdita di speranze nel futuro di una patria comune ed internazionale rese necessaria l'introduzione di un nuovo personaggio leggendario, è per questo che Goll elaborò un mito che prendeva il nome dal sovrano britannico del XIII secolo, Giovanni Senza Terra.

#### 4.2.1. *Jean sans Terre* ed il suo autore

Prima di addentrarci nei molteplici significati dell'opera multilingue dedicata dall'autore ad un personaggio a metà tra lo storico ed il mitico, è necessario ricordare che il significato dato da Goll al termine cosmopolita divenne, con il passare degli anni, più complesso: tale parola per l'autore non indicava più solamente il senza patria, ma denotava il destino dell'uomo contemporaneo, rappresentato poi attraverso il *Jean sans Terre*.

L'essere cittadino del mondo sembrava aver perso ogni sfumatura positiva, ma poteva indicare solo colui che era stato privato di qualcosa di essenziale. In questo il poeta si trovò vicino nello spirito all'antico re britannico che nel 1215, firmando la *Magna Charta Libertatum*, rinunciò alla sovranità sulle sue terre ed anch'egli, a suo modo, condivise il sentimento di straniamento ed emarginazione, anche se, è bene ricordare, diversissime erano le condizioni di vita tra un sovrano ed un comune cittadino. In questo sottinteso confronto si osserva una sottile nota ironica che tanto amava l'autore franco-tedesco<sup>583</sup>. Goll riprese il nome ma, teneva sempre a puntualizzare che non trasse altro dalla storia del personaggio medioevale. Anche attraverso la suggestione, data dalla ripresa di un nome di un personaggio della storia antica inglese, ma anche europea, voleva creare una rappresentazione mitica della sua personalità che prima aveva ricostruito con la rielaborazione moderna del mito greco. Se Orfeo era già entrato nella storia letteraria a pieno titolo e già tante erano state le opere che per tema principale avevano questa figura nel panorama tedesco come in quello francese<sup>584</sup>, diverso era il caso di questo autoritratto in chiave mitico – storica che non vantava certo una simile tradizione.

Come per *Panama-Kanale* per *Der neue Orpheus* anche per *Jean sans Terre*, il periodo in cui Goll se ne occupò fu piuttosto lungo. Dal 1932 al 1945 lavorò ai testi in versi per un totale di più di 90 liriche<sup>585</sup>. L'autore scrisse la prima versione in francese, poi si occupò delle traduzioni in tedesco, inglese e spagnolo, ma non fu sempre Goll il traduttore. Con questo ciclo lirico dedicava una poesia al destino dell'uomo con-

<sup>583</sup> Giovanni Senza Terra, in inglese John Lackland (e non John Landless come invece poi tradusse la sua opera Yvan Goll) nacque ad Oxford nel 1166 e morì a Newark on Trent nel 1216. Durante il suo regno l'Inghilterra perse il Ducato di Normandia a favore della Francia di Filippo Augusto. Il personaggio però è noto soprattutto per aver concesso la *Magna Carta*, il primo documento fondamentale per la concessione dei diritti dei cittadini: era il 15 giugno del 1215. In realtà la figura del sovrano, ripresa da Yvan Goll, si concentrava sul dramma di chi non ha più una patria, non di chi ha perso la sovranità sulle terre come invece fu per Giovanni Senza Terra, personaggio storico. Goll riprese solo il nome che per lui aveva una grande forza evocativa, mentre non menzionò minimamente l'aspetto di grande emancipazione per i cittadini di cui il documento regale era simbolo.

<sup>584</sup> Consultare il paragrafo §3.4 della presente tesi.

<sup>585</sup> Per l'esattezza le liriche sono 93. Sono state conteggiate le poesie scritte in originale francese e non le traduzioni in tedesco, sebbene alcune siano di Yvan Goll stesso e non si tratti di semplici trasposizioni nell'altra lingua, ma di vere e proprie rielaborazioni del testo. Sono state incluse invece tutte le versioni di una stessa lirica.

temporaneo, ma che, allo stesso tempo, sentiva intimamente suo. Nel 1933 il governo nazionalsocialista in Germania tolse ad Yvan Goll la cittadinanza tedesca e quest'ultimo si ritrovò così apolide fino a quando, nel 1946, ricevette la cittadinanza americana. Non è un caso allora che Goll, proprio nel periodo in cui era davvero senza documento d'identità, abbia scritto le poesie del Giovanni Senza Terra. Questo tema tuttavia fu un *Leitmotiv* sempre presente nell'opera di Goll.

Motivi biografici si intrecciavano con quelli storici e letterari. Dietro la decisione di scrivere su Giovanni Senza Terra si celavano ragioni complesse che non avevano a che fare solo con la leggenda del re inglese.

Una breve riflessione merita anche la scelta del nome che Goll scelse come pseudonimo. Si sa per certo che Giovanni, contrariamente ad Isaac vero nome del poeta, era di tradizione cristiana e non ebraica, era inoltre un nome molto amato in epoca medioevale. Spesso era un personaggio chiamato Giovanni, Yvan, Hans o John, l'eroe delle favole da raccontare ai bambini. Questo però non aveva una personalità delineata, ma era una figura generica in cui pressoché tutti si potevano identificare<sup>586</sup>. Aperto e duttile ad ogni sfida della vita, questo doveva essere il tipo ideale per Isaac Lang, poi Yvan Goll. Conseguentemente, nella scelta di Goll di dedicare al destino del sovrano britannico medioevale un'opera letteraria, si ritrovavano elementi che rinviavano al re celebre per aver concesso la *Magna Charta Libertatum*, ma anche tracce dell'eredità europea collettiva delle favole.

Non fu un caso quindi che *Jean sans Terre* accompagnò Goll fino all'ultimo: egli volle far scrivere sulla sua tomba alcuni versi della sua opera poetica dedicata all'apolide per eccellenza:

Je n'aurai pas duré plus que l'écume  
Aux lèvres de la vague sur la sable  
Né sous aucune étoile un soir sans lune  
Mon nome ne fut qu'un sanglot périssable<sup>587</sup>.

Per quanto riguarda l'opera di lunga gestazione, fu proprio Yvan Goll a voler suggerire al lettore la corretta interpretazione. Per la sua prima versione in francese del 1936 l'autore introdusse il suo lavoro, dando sempre una grande importanza al nome più che al personaggio storico:

Le nom de Jean sans Terre se prête a toutes les interprétations: c'est l'Homme sans patrie, bien naturellement. Mais c'est bien plus que cela: l'Homme sans Terre, sans racines, sans obligations. Loin d'être un malheur, ce petit mot négatif «sans» devient le plus appréciable au monde, il conduit à la vraie liberté, à la libération de tout ce que signifie la terre, la possession de quelque chose et la loi de cette possession. [...] Jean sans Terre n'appartient à aucun pays, à aucun terre, à aucun continent et est ainsi toujours à la disposition de toute vie et de tout espoir. [...] Il est le vrai citoyen du monde<sup>588</sup>.

<sup>586</sup> Lüthi, Max, *Märchen* a cura di Rölleke, Heinz, cit., p. 28.

<sup>587</sup> Goll Yvan, *Jean sans Terre – Johannes ohne Land* in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. III, cit., pp. 178; 360; «Non durerò che la schiuma/ sulle labbra dell'onda sulla sabbia/ Nato sotto nessuna stella, una sera senza luna/ Il mio nome non fu che un sussulto destinato a morire//».

<sup>588</sup> Goll, Yvan, *Jean sans Terre – Johannes ohne Land* in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. III, cit., p. 7; «Il nome di Giovanni Senza Terra si presta a tutte le interpretazioni: è l'uomo senza patria, naturalmente. Ma è molto più di questo: l'Uomo Senza Terra, senza radici, senza obblighi.

Nella breve prefazione in tedesco di qualche anno più tardi, Goll ricordava che *Jean sans Terre* uscì per la prima volta a Parigi in francese in tre volumi, il primo del 1936, il secondo del 1938 ed il terzo del 1939. Le traduzioni in tedesco erano in parte sue, in parte di Lothar Klünner. In questa sede precisava nuovamente che protagonista non era il monarca inglese, ma l'individuo contemporaneo, il sognatore che, espulso da tutti i paesi, errava di continente in continente cercando Dio e la sua anima.

Johannes Ohne Land berichtet von den inneren Taten und der Verzweigung eines Einsamen<sup>589</sup>.

#### 4.2.2. L'opera

Nello scrivere i testi del lungo e complesso ciclo poetico Yvan Goll non solo menzionava i conflitti e le tragedie dell'epoca, gli scontri in Cina, in Palestina ed il bombardamento di Guernica, ma introduceva anche tematiche come la spersonalizzazione dell'uomo e la completa rivoluzione della scala dei valori. Nel far questo il poeta scelse di scrivere in quartine seguendo schemi in rima baciata ed alternata, distaccandosi perciò dal verso libero utilizzato nel *Der neue Orpheus* (la terza versione) e allontanandosi pure dai ditirambi della fase espressionista.

Per l'autore non fu certo facile tornare alla rigidità degli schemi metrici dopo aver a lungo scritto versi liberi, era complicato trovare parole che si adattassero per significato e forma alla sua composizione. Tuttavia, come confessava alla moglie in una lettera scritta l'11 marzo 1936, l'ordine degli schemi classici gli era di grande aiuto:

Mir scheint trotz allem, dass mir die Form eine große Haltung und eine Ökonomie der Verdichtungsmittel gibt. Was bleibt dann von all den formlosen Gebilden, die ich in den letzten Jahren, und vorher noch besonders, geschrieben habe? Immer schwebte mir eine kompakte größere Dichtung vor, und immer zerfloss alles, weil ich keine Form gefunden hatte<sup>590</sup>.

Sempre nella stessa lettera faceva presente alla moglie, scettica nei confronti della scelta metrica del marito, che la forma da lui usata si ritrovava anche nei componimenti lirici spagnoli (*Romancero*) e nelle poesie di Heine. Qualche giorno prima aveva scritto, sempre a Claire, di prendere come riferimento *Deutschland Ein Wintermärchen* (1844) di Heinrich Heine. L'uso della rima e il verso breve in quartina di-

Lungi dall'essere uno svantaggio, questa piccola parola negativa «senza» diventa la più apprezzabile al mondo, conduce alla vera libertà, alla liberazione di tutto quel che significa terra, il possesso di qualcosa e la legge di tale possesso. [...] Giovanni Senza Terra non appartiene a nessun paese, a nessuna terra, a nessun continente ed è così sempre a disposizione di tutta la vita e di tutta la speranza [...] Egli è il vero cittadino del mondo».

<sup>589</sup> Ivi, p. 8; «Giovanni Senza Terra racconta di imprese interiori e della disperazione di un uomo solo».

<sup>590</sup> Goll, Yvan e Goll, Claire, *Briefe*, con la prefazione di Kasimir Edschmid, Mainz e Berlin, Florian Kupferberg, 1966, p. 186; lettera di Yvan Goll a Claire Goll, 11 marzo 1936; «Nonostante tutto, mi sembra che la forma mi dia un grande controllo ed una economia di mezzi per la compattezza. Cosa rimane poi delle opere senza forma che ho scritto negli ultimi anni ed ancora specialmente prima? Ho sempre avuto in mente una poesia più grande e compatta e svani sempre tutto perché non avevo trovato la forma».

ventavano essenziali per il componimento e non si correva alcun pericolo di annoiare il pubblico<sup>591</sup>.

Il protagonista di Goll vagabondava per il mondo a piedi, anche se avrebbe preso volentieri un aereo, una barca o un treno, ma alla domanda del bigliettaio “per dove?”, non avrebbe saputo rispondere. Giovanni Senza Terra voleva partire, andare, ma mai arrivare. Nello scegliere il cammino seguiva sempre il suo cuore, dirigendosi verso la festa del tramonto e, poiché non era capace di definire nessuna parte di terra come propria, era in grado di abbracciarla tutta<sup>592</sup>.

Iniziando con il racconto di una situazione tragicomica, dipinta in toni sarcastici, Goll dava ad intendere abilmente al lettore che si trovava in un momento drammatico. Nella figura storica rielaborata da Goll emergevano così le contraddizioni del personaggio ispirato al sovrano britannico, si trattava di un uomo e non di un carattere mitico monolitico. Se da una parte il suo *Jean sans Terre* era colui che si trovava a casa in ogni luogo, superiore alle problematiche del nazionalismo, dall'altra incarnava il destino dell'uomo solo ed incompreso.

Nel *Jean sans Terre* si riassume il dramma, ma anche l'indifferenza o, per meglio dire, l'abitudine alla condizione di esule, come se fosse anestetizzato per sopportare tale stato di cose e per non sentire il dolore. È bene ricordare infatti che Yvan Goll, quando abbandonò l'Europa con la moglie Claire nel 1939 per cercare rifugio in America in esilio volontario e per fuggire così dalle persecuzioni naziste, a differenza di altri suoi colleghi che come lui si ritrovarono oltre oceano, non visse un particolare dramma interiore. Il poeta aveva imparato a conoscere i sentimenti dell'esule fin dall'infanzia, quando viveva in Lorena. Gli anni statunitensi per lui furono invece particolarmente produttivi, lavorò come editore e direttore di una rivista, conobbe ambienti letterari nuovi e stimolanti, imparò l'inglese e propose infine il suo ciclo poetico, analizzato brevemente in queste pagine, in traduzioni spagnole ed inglesi. Seppe adattarsi subito alla nuova vita: si trattava di uno dei suoi tanti nuovi inizi a cui la sorte ormai sembrava averlo condannato per destino<sup>593</sup>. Goll era riuscito ad adattarsi alla vita

<sup>591</sup> Sono questi i motivi per cui, secondo l'interpretazione di Paul Assal, è certo che Yvan Goll scelse un modello ben preciso, l'opera di Heinrich Heine. Cfr. Assal, Paul, *Zerrissen bin ich, in zwei Hälften geteilt: über den Dichter Yvan Goll*, in «Allmende: Zeitschrift für Literatur» 21, 2001, 68/69, pp. 126-127. Questo parallelismo è da vedere in primo luogo nella scelta stilistica, ma anche in quella tematica. Heine descriveva in versi, in tono satirico e sarcastico, un viaggio da Parigi ad Amburgo. La lingua poetica di Heine contrastava con gli argomenti dei singoli capitoli in cui si intrecciavano fatti storici con i luoghi che Heine attraversò durante il suo viaggio. Non sembra essere un caso che Goll abbia scelto come suo modello Heine, poeta ebreo come lui, a metà tra cultura francese e tedesca ed anche lui possibile incarnazione moderna dell'ebreo errante. Merita qui ricordare che Heine era già stato direttamente preso in considerazione da Yvan Goll durante il suo passaggio dalla lingua tedesca alla francese, dall'Espressionismo al Surrealismo (capitolo §2 della presente tesi). Cfr. Béhar, Henri, *Jean sans Terre ou le juif errant controversé*, in «Europe, revue littéraire mensuelle», 899, 2004, p. 221.

<sup>592</sup> Questo ricorda la tematica della *besitzlose Liebe*, l'amore senza possesso, sviluppata nella poetica rilkianna soprattutto nelle *Elegie duinesi*.

<sup>593</sup> Negli anni quaranta in una lettera di presentazione (ancora inedita ed oggi custodita nell'archivio di letteratura tedesca di Marbach) scritta per ottenere una borsa di studio Guggenheim durante il suo periodo statunitense, Goll si proponeva di finire entro un anno l'opera dedicata al *Jean sans Terre*. L'autore ricordava come i testi poetici descrivessero l'eterno viaggio dell'uomo attorno al mondo ed il suo percorso all'interno del regno naturale, era così che l'uomo continuava la sua ricerca di qualcosa, per fare infine chiarezza sulla sua interiorità. Lo scoppio della guerra, scriveva sempre Goll, lo costrinse ad interrompere il lavoro ma, negli anni quaranta, il Giovanni Senza Terra acquisiva un nuovo significato. *John Landless* diventava il leader dei popoli che durante il conflitto mondiale avevano perso la loro patria.

americana senza particolari traumi, riconoscendo sensazioni ed impressioni ormai a lui note trovando così nuove ispirazioni per ampliare il suo ciclo poetico poiché, dopo l'edizione del 1939, lavorò a nuovi testi fino al 1946<sup>594</sup>.

In questo ciclo di liriche sono rintracciabili, in una originale sintesi, i temi maggiori della poetica di Yvan Goll: amore (come nei *poèmes d'amour* e *Zehntausend Morgenröter*)<sup>595</sup>, morte (come nelle poesie degli ultimi anni, *Traumkraut* e *Abendsang*)<sup>596</sup> ed infine il tema dell'immortalità (come *Noemi* e *Torso*)<sup>597</sup>. È sufficiente soffermarsi sul tema dell'amore e su come viene trattato in queste poesie per capire la complessità psicologica del personaggio. *Jean sans Terre* ha un rapporto ambivalente con l'amore, ha bisogno dell'altro ed allo stesso tempo è indipendente, basta a se stesso, cerca la sua metà, ma allo stesso tempo è intero.

Contemporaneamente è *Jean* e *Jeanne*, protagonista di un amore ermafrodita. Una cosa però è certa, secondo Henri Béhar: l'amore di *Jean sans Terre* è comunque infelice. È in grado di uscire da questa condizione solo imparando a chiamare le cose con il loro nome e cambiando a piacere il loro genere.<sup>598</sup>

Jean à double face  
 Jean à double sens  
 ne sait qui l'embrasse  
 ni ce qu'il consent  
 [...]
 À Paris la Seine  
 Lui donne le sein  
 Et la jeune reine  
 n'est plus rien qu'un rein<sup>599</sup>

<sup>594</sup> Jules Romain, al funerale di Goll il 2 marzo del 1950, parlò dell'autore riferendosi soprattutto al suo periodo newyorchese. Per il poeta del Giovanni Senza Terra l'esilio non significava l'infelicità, era per lui una sorta di vocazione e di destino, non si perdeva nella sua nuova condizione, anzi così ritrovava se stesso. Goll Yvan, *Jean sans Terre – Johannes ohne Land*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. III, cit., pp. 360-366.

<sup>595</sup> In *Don Juan sans Terre et sans femme*, Goll giocava con il doppio significato di Don Giovanni e Giovanni Senza Terra. Il protagonista, secondo Goll, amava tante donne, ma non era capace di sceglierne una. Era in grado di amare solo ciò che non possedeva. La poesia si conclude con una quartina che riassume l'anima di Don Giovanni e del Giovanni Senza Terra. *Don Juan sans terre/ sans femme sans rien/ qui rien ne vénère/ Homme vénérien/*. Goll Yvan, *Jean sans Terre – Johannes ohne Land* in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. III, cit., pp. 42-47.

<sup>596</sup> Nel caso del Giovanni Senza Terra, la morte viene interpretata come un passaggio, come una stagione dell'anno. Dopo la morte torna la vita e così Giovanni Senza Terra diventerà terra stessa, sarà concime per i fiori, sarà pianta, sarà mimosa. Ivi, pp. 48-53.

<sup>597</sup> L'immortalità torna sia nel rigenerarsi della vita dopo la morte, come abbiamo visto nella ripresa del tema della morte nella nota precedente, sia nell'eternarsi della vita attraverso la poesia. I versi scritti come epitaffio sulla tomba di Goll stanno a significare proprio questo: una vita, che dura un battito di ciglia in confronto all'eternità, ottiene la sua immortalità attraverso i versi poetici che permangono. Cfr. Uhlig, Helmut, *Yvan Goll*, in Friedman Hermann e Mann, Otto (a cura di), *Expressionismus, Gestalten einer literarischen Bewegung*, cit., p. 297.

<sup>598</sup> Cfr. Béhar, Henri, *Jean sans Terre ou le juif errant controversé*, in AA. VV. «Europe, revue littéraire mensuelle», 899, 2004, pp. 224-226.

<sup>599</sup> Goll Yvan, *Jean l'Hermaphrodite*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. III, cit., pp. 90;92; «Giovanni doppia faccia/ Giovanni doppio senso/ non sa chi lo bacia/ né quello che consente// [...] A Parigi la Senna/ gli dona il seno/ E la giovane regina/ non è più niente altro che un rene//».

È proprio in questo punto che il *Jean*, divenuto ermafrodita, e don Giovanni incontrano l'ebreo errante. Tutti i protagonisti del poema amano senza essere amati, amano troppe donne, tutte, ma sono incapaci di sceglierne una.

Le tre tematiche, amore, morte ed immortalità, erano già presenti nelle versioni del *Der neue Orpheus*, ma nel *Jean sans Terre* sicuramente la componente autobiografica, intrecciata con quella dell'ebreo errante, era più evidente. Le tappe del personaggio lirico erano le stesse del poeta in eterno esilio, entrambi persero la madre in giovane età ed entrambi incontrarono l'ebreo errante ed in lui riconobbero un fratello.

Ainsi Jean sans Terre  
connut Ahasver  
peut-être son frère  
Sûrement sa chair<sup>600</sup>

Risale probabilmente al 1942 la significativa poesia *Identité de Jean sans Terre*, una delle ultime liriche del ciclo che riassume le tematiche principali alternandole con gli eventi principali della vita di Goll. L'autore riteneva il sovrano britannico della stessa stirpe di Tantalò, ossia un peccatore punito dagli dei in modo esemplare: *Jean sans Terre* non riusciva a placare il suo desiderio di terre straniere, qui presentate come frutteti; il suo errare eterno e questo suo carattere erano visti come una colpa. La sua capacità di eterno amore infine si estingueva a causa degli occhi vuoti ai quali rivolgeva il suo sguardo ardente.

Arrière - Petit - Fils des Tantlides  
Cachant ma faim dans les vergers d'autrui<sup>601</sup>

In questi versi Goll scelse di rappresentare l'errare del suo protagonista attraverso la fame implacabile. Il desiderio di viaggiare e conoscere terre nuove era, per il poeta, forte così come la fame nei momenti di digiuno. Come il nuovo Orfeo anche questo personaggio scendeva verso gli inferi, ma non si muoveva più in soccorso dell'umanità. La figura del *Jean sans Terre*, intrecciata inizialmente con quella di Tantalò, diventava poi simbolo biblico, dal momento che Yvan Goll introdusse l'immagine dell'albero della conoscenza ed infine la metafora dell'ebreo errante.<sup>602</sup>

Sans terre encore à la fin de l'errance  
Le roi est mort – je ne suis pas dauphin  
Les fruits de l'arbre de la Connaissance  
étaient pourris et j'ai encore faim<sup>603</sup>.

Nella scelta di voler racchiudere così tanti significati in un'unica figura (dal mito greco di Tantalò ai rimandi biblici), è chiaro che Goll vedeva nel personaggio un suo

<sup>600</sup> Goll Yvan, *Jean sans Terre rencontre Ahasver*, in *Jean sans Terre – Johannes ohne Land*, ivi, p. 40; «Così Giovanni Senza Terra/conobbe l'ebreo errante/ forse suo fratello/ sicuramente sua carne//».

<sup>601</sup> Ivi, p. 178; «Bisnipote della stirpe di Tantalò/ nascondendo la mia fame nei frutteti altrui//».

<sup>602</sup> Schwandt, Erhard, *Mythische Darstellung in der Lyrik Yvan Golls, Der neue Orpheus, Jean sans Terre, Hiob*, in «Colloquia germanica: Internationale Zeitschrift für germanische Sprach und Literaturwissenschaft», 4, 1970, pp. 241-242.

<sup>603</sup> Goll Yvan, *Jean sans Terre – Johannes ohne Land* in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. III, cit., p. 178; «Senza terra ancora alla fine del suo vagabondaggio/ Il re è morto – non sono il delfino/ I frutti dell'albero della conoscenza erano marci ed io ho ancora fame//».

equivalente. L'aspetto autobiografico è ancora più evidente nella seconda versione dell'*Identité de Jean sans Terre*, quando menzionava sua madre vedova che doveva crescere un bimbo piccolo (come la madre di Goll fece con lui portandolo da Saint Dié des Vosges a Metz). Dichiarava infine di essere figlio di solitudine ed oblio e di aver un'implacabile fame di terre straniere<sup>604</sup>. Come per l'Orfeo si era assistito ad uno schema di ripresa del mito, variazione ed infine distruzione, anche in questo caso si assisteva ad un processo simile. Per il *Jean sans Terre* fu ripreso il personaggio storico, ne fu fatta una variazione profonda nel suo significato ed infine fu "distrutto": ogni valore e possibilità di missione per il futuro apparivano vani.

Gli ultimi versi della poesia, che Goll volle sulla sua tomba, si riferivano alla sua esistenza che il poeta vedeva simile a quella del suo *Jean sans Terre*: era nato sotto nessuna stella ed in una sera senza luna, il suo nome non fu altro che un sussulto destinato a morte precoce. Condannato a una vita senza felicità e senza senso, il poeta, sepolto al cimitero di *Père Lachaise* a Parigi<sup>605</sup>, aveva condotto un'esistenza grama, paragonabile alla schiuma di un'onda destinata ad estinguersi una volta toccata la riva.

Secondo Ehrard Schwandt proprio l'ultima strofa di questa poesia è pura contraddizione<sup>606</sup>. In questi ultimi versi il poeta constatava la vanità e la decadenza dell'esistenza umana tuttavia, attraverso la potenza della poesia, la vita dell'autore stesso sarebbe stata sottratta all'ordinario destino, poiché consacrata, attraverso i suoi stessi versi ad una sorte ontologicamente superiore. La dichiarazione poetica, come oggetto di partecipazione pubblica, avrebbe sottratto la storia di Yvan Goll all'oblio<sup>607</sup>. I versi della poesia incisi sulla pietra e sotto il bassorilievo dei coniugi Goll, eseguito da Marc Chagall, amico della coppia, stavano a significare la potenza dell'arte che rende eterni. Non si trattava però della garanzia di immortalità, bensì della prova dell'esistenza di una vita il cui elevatissimo significato doveva essere difeso ad ogni costo. Tramite questa dichiarazione finale, se così si può chiamare la scelta dell'iscrizione sulla propria tomba, Goll confessava una volta per tutte che lui era *Jean sans Terre*<sup>608</sup>.

Ehrard Schwandt ricordava d'altronde che non si poteva ridurre ad un rapporto di eguaglianza quello tra Goll e le sue creature poetiche, fosse questa Orfeo, Giobbe o Giovanni Senza Terra. Se infatti l'autore si immedesimava nelle sue invenzioni letterarie, ne era lui stesso l'artefice. Allan Tate, nel 1944, che curò l'edizione americana del *Jean sans Terre* per esempio, faceva presente che il vagabondo di Yvan Goll non era da interpretare solo come personaggio che rifletteva i disagi provati del poeta, ma come summa di molteplici elementi: le figure dell'autore erano prima di tutto prodotti della finzione letteraria e si iscrivevano nella tradizione passando attraverso le opere di Nerval, Baudelaire e Rimbaud<sup>609</sup>.

<sup>604</sup> Ivi, p. 180.

<sup>605</sup> Vedi la foto della tomba dei coniugi Goll nell'appendice della presente tesi.

<sup>606</sup> Come non pensare all'epitaffio sulla tomba di Rilke, un inno alla pura contraddizione «Rose, oh reiner Widerspruch, Lust/Niemandes Schlaf zu sein unter soviel/Lidern».

<sup>607</sup> Schwandt, Erhard, *Mythische Darstellung in der Lyrik Yvan Golls, Der neue Orpheus, Jean sans Terre, Hiob*, in «Colloquia germanica: Internationale Zeitschrift für germanische Sprach und Literaturwissenschaft», 4, 1970, p. 241.

<sup>608</sup> Cfr. Exner, Richard, *Yvan Golls Werk seit 1930*, in *Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama* a cura di Claire Goll, cit., p. 817.

<sup>609</sup> Tate, Allen, *Preface*, in Goll, Yvan, *Jean sans Terre, Landless John*, S. Francisco, Grabhorn Press, 1944, p. 8.



In questa discussione si deve sicuramente ricordare il giudizio di Dietrich Schaefer in merito alle rappresentazioni che Yvan Goll dà di se stesso attraverso il mito. In Orfeo, come in Giovanni Senza Terra, il critico riconosce il motivo dell'ebreo errante. A ben vedere la figura, ripresa dal mito classico da Yvan Goll, erra vagabonda, scende agli inferi e viene emarginata: il suo messaggio non viene accolto, non viene capito e così è cacciato dall'oste dal locale in cui era precedentemente entrato. Allo stesso modo il *Jean sans Terre* è un *Einzelgänger* (solitario). In *Der neue Orpheus*, come in *Jean sans Terre*, il protagonista è l'uomo che chiede la salvezza e lotta per averla. Ogni variazione di questa unica tipologia rappresenta un arricchimento ed un approfondimento dei misteri dell'anima umana<sup>610</sup>.

La domanda, che allora si pone d'obbligo in conclusione a questo paragrafo, è se si possono ricondurre tutte le rappresentazioni mitologiche di Yvan Goll ad un unico modello del poeta, identificabile con l'ebreo errante. Se è vero che la religione ebraica ha avuto un ruolo fondamentale per Yvan Goll, se è vero che in alcune sue poesie è diventata il *Leitmotiv*, basta pensare a *Noemi*<sup>611</sup>, e se è vero che Goll sentiva particolarmente la sua appartenenza al popolo di Abramo<sup>612</sup>, non si devono escludere altre influenze esterne, essendo Goll persona aperta, sensibile e ricettiva ad ogni nuova tendenza della modernità. In questo è sicuramente di aiuto l'interpretazione di Henri Béhar che definisce il *Jean sans Terre, alter ego* di Yvan Goll, un altro ebreo errante, più complesso però di quello che è solitamente rappresentato nella tradizione<sup>613</sup>.

Una nota è d'obbligo: il suo *alter ego* ha un nome cristiano, segno di una volontaria presa di distanza dall'eredità ebraica. *Jean sans Terre* è inoltre uno scorticato cosmico, una figura poliedrica e dalle mille risorse, legato alla forza della natura che dialoga con le nuvole. *Jean* scruta l'universo, s'immola al sole ed allo stesso tempo fa sua sposa la luna. Di fatto diventa un fabbricante della notte<sup>614</sup>. Per l'autore le città, che è condannato a percorrere *Jean sans Terre* senza sosta, sono paragonabili a luoghi infernali ed è come se si trattasse di una nuova Gomorra<sup>615</sup>.

Alla sua traduttrice americana, Louise Bogan, Goll scriveva che in questo ciclo poetico la natura diveniva il soggetto principale che non era più allo stato primitivo, perché era stata sottoposta ai procedimenti scientifici dell'epoca moderna. Ciò non impediva comunque all'uomo di adorarla in modo del tutto pagano come nei tempi antichi<sup>616</sup>.

<sup>610</sup> Cfr. Dietrich, Schaefer, *Iwan Goll*, in *Expressionismus als Literatur, Gesammelte Studien*, a cura di Wolfgang Rothe, cit., p. 435.

<sup>611</sup> Consultare il capitolo I. Elementi mitici nella poesia espressionista di Yvan Goll della presente tesi.

<sup>612</sup> Nell'autobiografia di Claire Goll si legge una descrizione commovente di Yvan Goll in preghiera nella sinagoga a Venezia. Nel ricordare quel momento Claire scriveva «Das war Isaac Lang, genannt Yvan Goll, Sohn des Abraham Lang und der Rebecca Lazard, der sich niederwarf, um sich im Gebet wieder in die lange Reihe seiner Vorfäter einzureihen, die den blutigen Pogromen in den europäischen Gettos entkommen waren», Yvan, a differenza di Marc Chagall, scriveva Claire Goll, andava spesso in sinagoga e si sentiva vicino al popolo ebraico ed alla sua ritualità. Goll, Claire, *Ich verzeihe keinem, eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*, cit., p. 273.

<sup>613</sup> Cfr. Béhar, Henri, *Jean sans Terre ou le juif errant controversé*, in AA. VV. «Europe, revue littéraire mensuelle», 899, 2004, pp. 219-228.

<sup>614</sup> Per leggere i testi completi delle poesie qui brevemente citate, consultare Goll, Yvan, *Jean sans Terre sur les Cimes, Jean sans Terre fabriquant de nuit, Jean sans Terre découvre l'Ange*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. III, cit., pp. 22; 78; 128.

<sup>615</sup> Goll, Yvan, *Jean sans Terre aux Enfers*, ivi, pp. 54-59.

<sup>616</sup> Goll, Yvan, *note to Louise Bogan*, in Carmody, Francis J., *Yvan Goll: Jean sans Terre, a critical edition with Analytical Notes*, Berkeley Los Angeles, University of California Press, 1962, p. 6.

Per concludere si può dire che il ruolo principale di *Jean sans Terre*, così come quello dell'ebreo errante, era quello testimoniale<sup>617</sup>. Entrambi giravano il mondo ed osservavano. Entrambi conoscevano l'ironia e la compassione: *Jean* ironizzava con la popolazione di Broadway che, come lui, era gente senza terra, ma non se ne rendeva conto ed allo stesso tempo aveva compassione per i poveri e le folle anonime delle città che condividevano una triste esistenza fatta di dolori e dispiaceri. *Jean sans Terre* si rivelò un buon analista del suo tempo<sup>618</sup>. Assistette alla più grande catastrofe mai avvenuta nel mondo, la seconda guerra mondiale e *Jean*, proprio come Yvan Goll, emigrò in America in cerca di asilo. Sebbene non si facesse illusioni sul mondo capitalista americano, sulla generosità di quel popolo, almeno oltre oceano ricevette un primo aiuto e poté restarvi. Il ruolo di *Jean sans Terre* era diventato infine quello di far scoprire a coloro che per la guerra avevano perso tutto, anche la loro casa o la loro patria, un nuovo posto dove stare e così costruirono *Westopolis*:

Jean sans Terre emmène les Gens sans Terre  
qui n'auront jamais eu ni porte ni fenêtre  
mais à peine un grabat pour mourir et pour naître  
et la chienne de l'ombre léchant leur misère  
[...]  
Les Gens sans Terre ici fondent Westopolis  
Les boutiques d'oubli les usines hantées  
Les mêmes maisons droits dans la rue athée  
et l'arbre de sagesse où l'on pend les amis

Jean sans Terre retourne à l'aube seul vers l'Est<sup>619</sup>

Se chi, all'indomani delle sciagure del XX secolo, era restato senza terra, grazie alla guida del *Jean sans Terre*, paradossalmente avrebbe ritrovato una patria, un luogo da chiamare casa. Il destino dell'eroe golliano invece era quello di vagare per l'eternità.

Jean sans Terre marche marche  
sa semelle claqué claqué  
son squelette craque craque  
et la terre tourne tourne<sup>620</sup>

<sup>617</sup> Béhar, Henri, *Jean sans Terre ou le juif errant controversé*, in AA. VV. «Europe, revue littéraire mensuelle», 899, 2004, pp. 226-228.

<sup>618</sup> Goll, Yvan, *Jean sans Terre aux Enfers e Jean sans Tere longe Broadway*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. III, cit., p. 54-59; 310-313.

<sup>619</sup> Goll, Yvan, *Jean sans Terre découvre le Pôle Ouest*, ivi, pp. 252-255; «Giovanni Senza Terra guida la gente senza terra/ che non avrà mai né porta né finestra/ ma a mala pena un giaciglio dove morire e nascere e la cagna dell'ombra che lecca la loro miseria// [...] La gente senza terra qui fonda Westopolis/ Le boutique dell'oblio, le fabbriche abitate da fantasmi/ Le stesse case diritte nella strada atea e l'albero della saggezza dove si impiccano gli amici/ Giovanni Senza Terra ritorna all'alba solo verso Est//».

<sup>620</sup> Goll Yvan, *La marche de Jean sans Terre*, ivi, p. 286; «Giovanni Senza Terra cammina, cammina/ la sua suola fa clic clac/ il suo scheletro fa cric crac/ e la terra gira, gira//».

### 4.3. Europa tema caro ai coniugi Goll

#### 4.3.1. La prospettiva di Claire: tra Evoluzionismo e Primitivismo

L'Europa è sempre stata un tema della poetica di Yvan Goll ed influenzò anche la moglie Claire che, bilingue proprio come il marito, attraversò con lui la stagione espressionista, il pacifismo del periodo svizzero negli anni della prima guerra mondiale, l'interesse per la rivoluzione russa e la grande stagione surrealista di Parigi. Negli anni in cui Yvan metteva in discussione la sua passione per l'Espressionismo, la sua appartenenza alla patria tedesca e la possibilità di una nuova stagione artistica, che invece poi lui stesso fece nascere più tardi nel suo periodo parigino, la moglie fece analoghe esperienze e fu autrice di saggi, poesie ed articoli di giornale. Claire Goll ebbe un ruolo fondamentale per Yvan. Fu sua musa ispiratrice per alcune poesie<sup>621</sup> e fu sempre lei a far conoscere al marito Rainer Maria Rilke<sup>622</sup>. Claire ed Yvan condivisero l'ammirazione per James Joyce, Pablo Picasso, Romain Rolland, Louis Aragon e tanti altri<sup>623</sup>, con i quali strinsero rapporti di amicizia e collaborarono dal punto di vista professionale.

Non stupisce allora ritrovare le tematiche trattate da Yvan Goll nelle opere di Claire che, rispetto al marito, preferiva la prosa e lo stile giornalistico alla poesia. Un esempio è rappresentato dalla ripresa del mito di Europa e dalla sua radicale rivisitazione. A differenza del marito, Claire fu più legata all'origine mitologica classica e la forza della sua opera sta proprio nel contrasto con la versione antica.

Pur non essendo di origine ebraica e pur non provenendo da una terra di confine come il marito, Claire Goll tuttavia condivideva, pur essendo tedesca, il suo desiderio di cosmopolitismo ed il suo amore per la cultura francese. Come il marito anche lei padroneggiava bene la lingua e fu profondamente dispiaciuta nel dover constatare il crollo del mito di Europa, ossia la definitiva distruzione del sogno di una patria universale. Non si trattava tuttavia solo di un crollo di ideali, ma di un fallimento di un'umanità, quella europea, ormai corrotta. I coniugi Goll assistettero alla sistematica distruzione dei principi e degli ideali nei quali avevano fermamente creduto negli anni precedenti. Questo panorama nuovo e decadente si poteva apprezzare da ogni angolo del continente europeo, ma nella capitale francese appariva al massimo della desolazione<sup>624</sup>.

Nella seconda metà degli anni venti Claire Goll venne in contatto a Parigi con correnti di pensiero quali Evoluzionismo e Primitivismo, attraverso la pittura, la musica,

<sup>621</sup> Secondo alcune interpretazioni fu per esempio lei l'Euridice del nuovo Orfeo (Cfr. §3.4.3. della presente tesi), per non parlare delle poesie a lei espressamente dedicate, alle liriche dell'amore e della gelosia scritte a quattro mani. Per maggiori informazioni si consulti il volume dedicato interamente alla lirica amorosa dell'autore franco-tedesco. Goll, Yvan, *Liebesgedichte 1917-1950*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. II, cit.

<sup>622</sup> Rilke riceveva abitualmente i manoscritti di Yvan Goll come testimoniato nella sua corrispondenza con Claire. Il poeta praghese ringraziava la donna ogni volta. (Consultare §3.4.3. della presente tesi e cfr. Rilke, Rainer Maria e Goll, Claire, *Ich sehne nach deinen blauen Briefen*, Frankfurt, Insel Verlag, 2003).

<sup>623</sup> Per avere un'idea sull'ambiente frequentato dai Goll nella Parigi degli anni venti e trenta si consulti l'autobiografia di Claire Goll, per questo aspetto, opera magistrale. Goll, Claire *Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*, Bern, Scherz Verlag, 1976, mentre la coeva versione francese è *La Poursuite du vent*, Paris, Olivier Orban, 1976.

<sup>624</sup> Interessanti sono gli articoli che Claire Goll scrive su Parigi ed i suoi abitanti. Davanti ai suoi occhi c'è una città multiculturale e già multi-etnica, stravagante e moderna, ma anche povera, sporca e pericolosa. Cfr. Goll, Claire, *Der gläserne Garten, Prosa von 1917-1939*, a cura di Barbara Glauert - Hesse, Berlino, Argon, 1989, pp. 11-54.

la filosofia e la letteratura. Tali conoscenze le fecero vedere, con un'ottica nuova, la situazione che lei stessa si trovava a vivere nella capitale francese. Nel secondo decennio del XX secolo a Parigi viveva già un numero considerevole di stranieri provenienti soprattutto dalle colonie. Claire Goll fece della realtà un suo inedito motivo letterario. Se Yvan si ispirò al suo presente per scrivere testi come *Sodom et Berlin* e *Die Eurokokke*, anche sua moglie, traendo spunto dalla realtà, mise in discussione l'esistenza di ideali europei e ne preannunciò l'imminente decadenza. Questo era il *Leitmotiv* del romanzo che Claire scrisse sia in tedesco sia in francese a due anni di distanza: *Der Neger Jupiter raubt Europa* (1926) e *Le Nègre Jupiter enlève Europe* (1928).

#### 4.3.2. Analisi dei romanzi

Possiamo dire che Claire Goll con Europa, come a suo tempo Parini con Cibebe, si sia servita del mondo mitologico per creare uno specchio del mondo reale? Possiamo dire che attraverso la letteratura si sia voluta scattare una fotografia della società contemporanea nei suoi aspetti fondamentali?<sup>625</sup> Attraverso il romanzo *Der Neger Jupiter raubt Europa*, pubblicato in tedesco dal Baseler Verlag nel 1926 ed in francese nel 1928 dalla casa editrice Crès di Parigi, Claire Goll si pose proprio quest'obiettivo. Ella volle creare una nuova variante del mito di Europa che contrastasse il più possibile con il modello antico ed allo stesso tempo volle lanciare un grido d'allarme in merito alla situazione europea. Riprese la struttura mitica classica, ma fin dal titolo rese evidenti le sue modifiche sostanziali. Se, secondo la storia che ci è stata trasmessa dalle *Metamorfosi* d'Ovidio, Europa, principessa orientale, fu rapita da Giove che si era trasformato in toro bianco e fu portata verso occidente, l'Europa del XX secolo era una ragazza europea imprigionata in casa proprio da Giove. Quest'ultimo, in opposizione al mito classico, compariva nel romanzo novecentesco come uomo dalla pelle nera che aspirava tuttavia a diventare bianco per integrarsi nella società che lo giudicava e lo criticava<sup>626</sup>. Prima di addentrarsi nell'analisi di alcuni aspetti del romanzo, merita soffermarsi su una particolarità: si deve riflettere, anche se brevemente, sulla questione della rivisitazione del mito. Ci si deve chiedere insomma con quale diritto l'autrice di Norimberga abbia stravolto la struttura mitologica classica. In questo ci viene in aiuto Roberto Calasso, autore del celebre romanzo *Le nozze di Cadmo e Armonia* che, non a caso, si apre con il ratto di Europa. Egli legittima tutte le varianti di un mito, ricordando che sono proprio queste a rendere possibile la circolazione del sangue legendario. Solamente così ogni scrittore accresce ed sviluppa il corpo delle storie e solamente così il mito può continuare a respirare ed a vivere nella letteratura<sup>627</sup>. È per questo motivo che il romanzo di Claire Goll, oltre ad un'attualizzazione del mito antico, propose una nuova prospettiva per guardare al continente europeo e all'altro, qui rappresentato dall'africano.

Fin dal primo capitolo del romanzo *Der Neger Jupiter raubt Europa* risulta evidente come Claire Goll si sia occupata intensamente del problema della crescente presenza

<sup>625</sup> H.J. Horn, *Magna Mater Cybele*, in *Der Antike Mythos und Europa, Texte und Bilder von der Antike bis in 20. Jahrhundert*, a cura di F. Cappelletti e G. Huber-Rebenich, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1997, pp. 88-89.

<sup>626</sup> B. Guthmüller, *Europa und der Stier in der italienischen und deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, ivi, p. 103. Claire Goll riprese il complesso mitologico antico per fare delle dichiarazioni sul continente europeo a lei contemporaneo. Analogamente, sessant'anni dopo, fece Dino Villatico nel 1989 con la trasmissione "Bell'Europa" di Rai Radiotre all'indomani della caduta del muro di Berlino.

<sup>627</sup> Calasso, Roberto *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi, 1988, pp. 315-316.

di non europei in Germania ed in Francia negli anni venti e trenta del secolo scorso e come sia stata in grado di sintetizzare, nelle prime dieci pagine della sua opera, quasi tutte le varianti di tale problematica. Quest'ultima si basa su due punti: l'integrazione dei neri in Europa e la reazione dei bianchi alla loro sempre più numerosa presenza.

Il romanzo, diviso in venti brevi capitoli, si svolge a Parigi e narra come Alma Valéry, una diciottenne francese di origine svedese, si innamori del nero Jupiter Djlbuti, responsabile del ministero delle colonie e lo sposi per poi pentirsi amaramente di tale scelta. La maternità non aiuta la coppia a ritrovare la felicità iniziale. La nascita della figlia Marianne divide ancor più i due coniugi, come fu del resto per Claire Goll ed il suo primo marito Heinrich Studer alla nascita della loro figlia. La gelosia di Jupiter ed il riaffiorare dei pregiudizi razzisti di Alma determinano la tragica fine di tale unione. Jupiter ucciderà l'amata sposa con un pugnale.

Attraverso questo romanzo Claire Goll voleva anche denunciare la società decadente occidentale e per questo rappresentò personaggi dalla personalità ambigua e difficilmente prevedibile che subiscono metamorfosi caratteriali notevoli. Se si osservano alcuni aspetti dei protagonisti del romanzo si può capire come, secondo l'autrice, non esistessero distinzioni nette tra europei e non: in ogni abitante del vecchio continente era presente, a suo vedere, non solo l'elemento razionale, ma anche quello primitivo, oscuro ed enigmatico. Se il primo sembrava allontanare l'occidentale dal nero, il secondo li faceva avvicinare. L'esotico, insolito e straordinariamente attraente, sembrava quindi non intimorire più l'europeo, ma in realtà, come voleva dimostrare Claire Goll con la sua opera, non era così. Nel romanzo Alma Valéry si mostra priva degli antichi pregiudizi, quando vede Jupiter per la prima volta.

Er hatte einen feinen, dünnen Hals und nicht den mächtigen Stiernacken, den sklavisches Lastentragen durch Jahrhunderte hindurch an vielen Negerstämmen gezüchtet hat. Die Stirn war stolz und fliehend wie das Kinn, die Nase gerade, und nur die etwas wilden Nasenlöcher bogen sich leicht orientalisches, wie man es häufig bei Indern sieht. Die Augenlider waren viel dicker als die Lider der Weißen und sprangen etwas über die Augen hervor, ganz pharaonisch. Die Ohren saßen hoch oben und lehnten sich fast an den Kopf an. Und der violette Mund war gar nicht aufgeworfen, sondern zeigte nur eine leidenschaftliche Kurve. Die Augäpfel glänzten in dem dunklen Gesicht glitzernde Brillanten. Aber das Haar erinnerte Alma an die Füllung von Matratzen. Dieses unzählbare, gekreppte Roßhaar glich leider allzusehr einem Tintenwischer, mit dem sie als Kind die Federn gereinigt hatte. Der Neger bemerkte die Veränderung in Almas Gesicht, dessen leiser Spott einer interessierten Neugierde Platz gemacht hatte. O, er kannte sie, die Neugier der weißen Frauen!<sup>628</sup>

<sup>628</sup> Goll, Claire, *Der Neger Jupiter raubt Europa*, Berlin, Argon Verlag, 1976, pp. 9-10; «Aveva un collo elegante e sottile e non la nuca forzata di un toro che è stato educato nei secoli portando pesi come uno schiavo per le molte stirpi dei negri. La fronte era imponente e sfuggente come il mento, il naso dritto e solo le narici un po' selvagge si inclinavano leggermente alla orientale come si vede spesso tra gli indiani. Le palpebre erano molto più spesse che le palpebre dei bianchi e sporgevano un po' sopra gli occhi, in modo molto faraonico. Le orecchie stavano molto in alto e si appoggiavano quasi alla testa. E la bocca violetta non sporgeva per niente in alto, ma mostrava solo una curva piena di passione. Nel volto scuro i globi oculari splendevano come brillanti luccicanti. Ma i capelli ricordavano ad Alma l'imbottitura dei materassi. Questa crespa criniera da cavallo, indomabile purtroppo assomigliava troppo ad un nettapenne con cui lei da bambina aveva pulito le penne. Il nero notò il cambiamento nel volto di Alma, la cui lieve derisione aveva fatto spazio ad una curiosità interessata. Oh lui conosceva la curiosità delle donne bianche!».

Nello svilupparsi del romanzo emerge tuttavia la contraddittorietà dei sentimenti di Alma nei confronti di Jupiter e sarà questa la ragione che porterà alla catastrofe finale.

Sie haßte und liebte ihn. Es freute sie und tat ihr leid, ihn zu quälen. [...] Was ging in ihr vor? Fürchtete sie sich? Freute sie sich? Sie wußte es selbst nicht<sup>629</sup>.

Nella costruzione della protagonista femminile Alma Valéry, come di quello maschile Jupiter Djilbuti, l'autrice inserì diversi elementi autobiografici che rendevano le loro personalità ancora più complesse. Alma, come Claire Goll, si sposa giovanissima ed ha una vita matrimoniale infelice. Jupiter, come il marito di Claire, si rivela presto persona cinica e maligna.

Secondo Anna Rheinsberg, che ha scritto un saggio sull'opera, la protagonista femminile di questo romanzo, come quella di *Une Allemande à Paris* (1929), di *Ein Mensch ertrinkt* (1931) e di *Arsenik* (1933), corrisponde in realtà ad un tipo arcaico ispirato direttamente dalla madre dell'autrice, piuttosto che ad un'immagine autobiografica, poiché le figure letterarie femminili, create da Claire Goll, sono capaci, proprio come lei racconta della madre, di profonde metamorfosi caratteriali e di indicibili atti di crudeltà<sup>630</sup>. Rispetto a questa tesi risulta molto più convincente l'interpretazione dell'opera proposta da Anna Hausdorf. Secondo quest'ultima Alma Valéry rappresenta una sintesi delle personalità di Claire Goll e del suo primo marito Heinrich Studer<sup>631</sup>. Alma decide di sposarsi per fuggire dall'opprimente vita familiare in cui si sentiva imprigionata. In quest'aspetto si riconosce Claire Goll che sposò Heinrich Studer per liberarsi dalla severa e violenta educazione materna. Nella sua smisurata voglia di spendere e nella sua infedeltà al consorte, tratti che emergono solo nella seconda parte del romanzo, si riconosce piuttosto Heinrich Studer. Il marito di Claire Goll si rivelò inadatto a lei, ancora immaturo ed incapace di rinunciare ai piaceri più bassi che la vita possa offrire. Se inizialmente Alma riflette la personalità di Claire, poi presenta caratteri di Heinrich. La sintesi delle due individualità è dimostrata anche dalla scelta del nome: Alma Valéry. Il nome Alma rinvia ad Alma Mahler (1878-1964) moglie del celebre musicista Gustav Mahler e amica di Claire Goll, mentre il cognome Valéry si riferisce al celebre poeta francese Paul Valéry (1871-1945), anch'egli in contatto con Claire. La personalità di quest'ultimo è da associare alle caratteristiche della protagonista dei primi undici capitoli, mentre Alma Mahler appare più vicina al carattere dell'eroina femminile della seconda parte del romanzo.

Nella sua autobiografia *Ich verzeihe keinem*, Claire Goll scrisse a proposito del suo rapporto con Alma Mahler e non le risparmiò aspre critiche. Dopo esser rimasta vedova di Gustav Mahler, Alma ebbe una breve relazione con Oskar Kokoschka, poi sposò Walter Gropius e, dopo essersi separata da quest'ultimo, si unì in matrimonio con Franz Werfel<sup>632</sup>. Claire Goll raccontava inoltre che, nonostante le sue relazioni con Mahler e Werfel, Alma fosse antisemita e non considerasse le figlie avute da Mahler allo stesso modo di quella avuta da Gropius. Analogamente Alma Valéry arriva a di-

<sup>629</sup> Ivi, p. 99; «Lei lo odiava e lo amava. La faceva gioire e le dava dolore torturarla. Cosa le succedeva? Aveva paura? Era contenta? Lei stessa non lo sapeva».

<sup>630</sup> Rheinberg, Anna *Nachwort*, in Goll, Claire *Der gestohlene Himmel*, Berlin, Ullstein, 1991, p. 199.

<sup>631</sup> Hausdorf, Anna, *Der Neger Jupiter raubt Europa*, in «Neophilologus» 74, 1990, pp. 265-278.

<sup>632</sup> Goll, Claire, *Ich verzeihe keinem, eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*, cit., pp. 226-229.

sprezzare il marito associandolo più volte all'ebreo<sup>633</sup>. A tale provocazione Jupiter risponde amareggiato:

«Vielleicht sind wir die schwarzen Juden des zwanzigsten Jahrhunderts. Was hilft gegen unsere Unterdrückung die Auflehnung eines einzelnen! Die Haut des Negers reizt den Weißen ebenso, wie im Mittelalter jener gelb und rote Stoffetzen, den die Juden tragen mussten, die Christen reizte.»<sup>634</sup>

Questo passaggio ci permette d'introdurre un altro elemento importante per l'interpretazione del testo: l'ebreo ed il nero appaiono qui legati da un comune e tragico destino. Entrambi sono creature sensibili, condannate all'emarginazione.

Tuttavia a inizio secolo le condizioni dei neri a Parigi erano particolari. Durante la prima guerra mondiale molti soldati afroamericani, originari delle colonie francesi, erano stati chiamati a combattere per l'esercito dei coloni e, dopo la fine del conflitto, erano restati in Francia dando un notevole ed irrinunciabile contributo alla ripresa economica del paese duramente provato dalla guerra<sup>635</sup>. Sebbene la presenza di afroamericani nel vecchio continente non sia certo da ricondurre solamente agli inizi del secolo scorso, fu nei primi del novecento che essa subì un brusco aumento. In Europa la presenza dei neri divenne presto un simbolo delle grandi metropoli dove potevano occupare varie posizioni all'interno della società: tra di loro si potevano incontrare notabili, delegati, studenti, artisti, ballerini e soprattutto operai di fabbrica. La presenza quotidiana del diverso, che popolava le strade di Parigi, attraeva l'attenzione degli europei che trovavano in loro un motivo di distrazione per dimenticare l'orrore degli anni precedenti. Si assistette ad un vero e proprio entusiasmo per lo straniero che si opponeva alla società borghese, artefice della guerra mondiale<sup>636</sup>.

Benché i tradizionali stereotipi negativi legati agli africani fossero talvolta sostituiti da un'immagine positiva, rimanevano sempre, al di là dell'apparente cambiamento, i pregiudizi di tipo razzista che venivano messi a servizio delle necessità del momento. Negli anni venti e trenta l'entusiasmo per il continente nero, accompagnato anche da una forte passione per la scultura e la pittura africana, lasciò spazio al timore che la loro crescente presenza in Europa potesse mettere in pericolo l'ordine sociale e morale delle potenze coloniali<sup>637</sup>. Negro-filia e negro-fobia convivevano nell'anima dell'europeo ed erano causa del suo comportamento contraddittorio ed ambiguo. Nel 1926, anno di pubblicazione del romanzo, Yvan Goll in un articolo per «Die literarische Welt» descriveva angosciato come i neri stessero conquistando Parigi e Berlino e con esse tutto il vecchio continente attraverso i loro ululati, le loro risate e le loro danze sfrenate. D'altra parte gli europei, invece di essere spaventati o stupiti, usavano le loro ultime forze per applaudirli. Alla fine del suo articolo, Goll accennava al romanzo *Der*

<sup>633</sup> Goll, Claire, *Der Neger Jupiter raubt Europa*, cit., p. 92.

<sup>634</sup> Ibidem; «Forse siamo noi gli ebrei neri del ventesimo secolo. A che serve il rifiuto di uno solo per la nostra sottomissione! La pelle del nero irrita il bianco così come nel medioevo quel berretto di stoffa giallo e rosso faceva arrabbiare i cristiani».

<sup>635</sup> Ott, Simone, *Schwarz hat so viele Farben, Afrikanisch-französischer Kulturtransfer im frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009, pp. 96-97.

<sup>636</sup> Clifford, James, *Negrophilie*, in Hollier, Denis (a cura di), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993, pp. 844-850.

<sup>637</sup> Ott, Simone, *Schwarz hat so viele Farben, Afrikanisch-französischer Kulturtransfer im frühen 20. Jahrhundert*, cit., p. 104.

*Neger Jupiter raubt Europa* della moglie, dove veniva affrontato il sempre più urgente *Negerproblem* sintetizzabile nella seguente domanda: «Brauchen die Neger uns? Oder brauchen nicht eher wir sie?»<sup>638</sup>.

Come il marito, anche Claire Goll si poneva in rapporto polemico con il *Negerkult* dell'epoca. I due non si occuparono infatti solo del Primitivismo letterario e della scoperta delle forme artistiche presso i popoli africani, ma si posero anche il problema degli immigrati e della loro integrazione in Francia. Conoscevano inoltre le teorie sui popoli africani di Lévy-Bruhl, poi riprese da Leiris, che si concentravano sul carattere complesso ed indipendente della mentalità dei neri. Questi ultimi non apparivano più solamente come degli esseri primitivi e ingenui, ma anche come persone con una capacità immaginativa molto più grande rispetto agli occidentali. La struttura prelogica del loro pensiero, che si opponeva a quella logica e razionale dell'uomo civilizzato, veniva associata alla sfera mistica, religiosa ed onirica che i Goll, come altri surrealisti dell'epoca, vollero indagare attraverso le loro opere.

Nel personaggio di Jupiter Djilbuti, il cui cognome richiama la colonia africana francese del Djibouti indipendente solo dal 1977, si può riconoscere René Maran, autore di *Batouala, véritable roman nègre*, vincitore nel 1921 del famoso premio Goncourt. Era la prima volta che questo prestigioso riconoscimento veniva conferito ad un nero. Maran, originario della Martinique, aveva studiato con profitto in Francia e nel 1910 era stato nominato amministratore del ministero per le colonie dell'Africa equatoriale francese<sup>639</sup>. La sua carriera diplomatica finì bruscamente nel 1923 a causa dello scandalo suscitato dal romanzo che lo rese celebre, nel quale criticava aspramente la politica coloniale del paese europeo in cui si trovava. Claire Goll conosceva personalmente l'autore e tradusse l'opera in tedesco<sup>640</sup>.

Jupiter, nella sua anima, incarna la contraddittorietà di Maran. La sete di emancipazione e d'integrazione nel paese colonizzatore (la fulminante carriera in campo diplomatico ne è la prova) convive con il culto per le proprie origini e per la propria cultura: in sintesi, da un lato ripudia e dall'altro esalta la propria diversità. Come René Maran, Jupiter Djilbuti ha un posto di prestigio nel ministero coloniale ed aspira all'integrazione totale nella società francese realizzabile solo, secondo il protagonista del romanzo, attraverso il matrimonio con una bianca. Tuttavia Jupiter, proprio come Maran, ha ancora dei tratti di diversità che ama e vuole conservare rispetto alla società francese: venera le sculture africane in grado di esprimere grande sensualità ed erotismo e ha delle rigide osservanze religiose che vengono giudicate da Alma come comportamenti superstiziosi.

Queste considerazioni sembrano direttamente ispirate dal breve saggio *Negerplastik* di Carl Einstein, sicuramente noto a Claire Goll, in cui l'autore sosteneva che l'arte dei neri è innanzitutto determinata dalla sfera religiosa. Le loro opere sono venerate e diventano così autonome dal loro creatore, acquistando maggiore potenza. Mentre l'opera d'arte europea è soggetta ad un'interpretazione formale legata alla visione dell'oggetto ed al punto di vista dello spettatore, quella africana conserva una certa

<sup>638</sup> Goll, Yvan, *Die Neger erobern Europa*, in «Die Literarische Welt», 2, 1926, pp. 3-4; «Sono i neri ad aver bisogno di noi, o non siamo piuttosto noi ad aver bisogno di loro?».

<sup>639</sup> Ott, Simone, *Schwarz hat so viele Farben, Afrikanisch-französischer Kulturtransfer im frühen 20. Jahrhundert*, cit., p. 114.

<sup>640</sup> Schultz, Joachim, *Wild, Irre & Rein, Wörterbuch zum Primitivismus*, Gießen, Anabas Verlag, 1995, p. 19.



distanza rispetto a chi guarda ed è costituita da parti orientate solo verso se stesse<sup>641</sup>. L'adorazione feticista degli oggetti è inoltre intimamente legata al credo animista che costituisce l'unica vera religione dei neri, benché spesso fossero stati costretti a convertirsi alla religione cristiana, musulmana o ebraica. Claire Goll, tramite Jupiter, faceva presente che i cristiani, a loro modo, condividevano con gli animisti l'adorazione per gli oggetti. Nel loro caso si trattava, infatti, della croce. Durante il matrimonio in chiesa con Alma, Jupiter riflette su quanto sia privo di fantasia e di senso artistico il feticcio dei cristiani, se paragonato a quelli del suo popolo<sup>642</sup>. Jupiter si stupisce inoltre dell'insaziabilità degli europei al ristorante, definita proprio barbarica golosità dei bianchi e della lunga e complessa scelta delle elaborate pietanze che per lui è una vera e propria tortura<sup>643</sup>. Le critiche di Jupiter alla società parigina che, con il distacco e la freddezza di uno straniero, mettono a nudo le contraddizioni europee, non possono non richiamare alla mente le *Lettere persiane* di Montesquieu (1721) in cui per la prima volta invece di essere l'europeo a descrivere le strane abitudini di popolazioni lontane, erano due persiani, venuti a Parigi, a fare violente critiche alla società europea. Si trattava di una dura satira che non risparmiava né le istituzioni, né gli uomini del tempo di quella società cattolica ed assolutista. Merita qui osservare che Claire Goll, nel romanzo *Une Allemande à Paris*, descriveva Erika, giovane pittrice tedesca a Parigi, come una barbara sfortunata che apprende tardi la fascinosa ipocrisia di una civiltà più avanzata: in questo caso la francese, quella rappresentata dal suo amante Jacques Nerval. La fanciulla inoltre ama rotolarsi nella terra, mentre le donne alla moda adorano cospargersi di profumi<sup>644</sup>.

I concetti di barbarico ed evoluto, dimostrava così Claire Goll, erano alquanto relativi e soggetti a cambiamenti di valore. Non si doveva fare una distinzione solo tra mondo civilizzato e primitivo, ma anche all'interno degli stati europei. *Une Allemande à Paris* ne è la prova. Il tedesco era, proprio per la sua sottile, ma sempre presente irrazionalità, riconducibile alla barbarie, mentre il francese, razionale ed ormai troppo occidentalizzato, rappresentava invece il suo opposto. Non era un caso quindi che Alma Valéry fosse francese con origini svedesi, ma non tedesca. Se è la sua componente svedese ad avvicinarla inizialmente a Jupiter, poi è quella francese ad allontanarla da lui. Dal canto suo Jupiter si sente totalmente estraneo al mondo europeo ed osserva con sguardo critico gli occidentali riconoscendo i loro difetti e le loro virtù. Nelle pagine del romanzo Claire Goll descriveva attentamente la fisionomia del protagonista di colore come se fosse in cerca di qualche diversità rispetto al bianco.

Vi è sorpresa mista a delusione nella voce di Alma in occasione del loro primo incontro, quando scopre che il colore della lingua di Jupiter è uguale a quello di un bianco. Non ha un aspetto paragonabile a quello di un giocatore di boxe africano, ma piuttosto simile a quello di un profeta biblico o di un faraone. Con stupore Alma si rende conto che, anche tra i neri che lei ha sempre considerato come massa informe, sono riconoscibili delle individualità. Di carattere Jupiter si presenta come un

<sup>641</sup> Einstein, Carl, *Negerplastik* (1915), in Einstein, Carl, *Werke in 3 Bände*, vol. I (1908-1918), a cura di R. P. Baacke, J. Kwasny, cit., p. 253.

<sup>642</sup> Goll, Yvan, *Der Neger Jupiter raubt Europa*, cit., pp. 43-45.

<sup>643</sup> Ivi, p. 46.

<sup>644</sup> Goll, Claire, *Une Allemande à Paris*, Paris, Crès, 1929, pp. 117, 142.

uomo ingenuo e dai sentimenti forti. Ad Alma racconta di essere figlio di un grande re d'Africa e di possedere immensi territori. Nelle sue parole non c'è niente di vero, ma le sue bugie sono fantasiose e, a loro modo, trasparenti. Solo Alma vuole credere ai suoi racconti, lo fa perché le piace illudersi di diventare una grande principessa di terre esotiche.

Claire, come Yvan Goll<sup>645</sup>, oscillava tra la convinzione che i neri mentissero per istinto, come se vi fossero predisposti e l'idea che mentissero grazie ad una loro capacità geniale che li accomunava ai bambini ed alle donne. Solo così sarebbe stato loro possibile difendersi dalla civilizzazione forzata imposta dalle potenze occidentali<sup>646</sup>. Grazie al loro genio, secondo i Goll, i neri sarebbero stati risparmiati dal bacillo che distruggeva l'Europa.

Già da quest'ultimo aspetto si può intuire come gli indigeni d'Africa non fossero solo degli esseri primitivi, ma avessero anche capacità legate a processi mentali più complessi. Claire Goll, attraverso un'accurata descrizione di Jupiter, dimostrava come il suo comportamento non fosse spesso spontaneo, ma frutto di meditazione e calcolo per raggiungere una determinata meta. Rispetto all'europeo, si legge nel romanzo di Claire, l'africano conosce e controlla meglio il suo corpo: sa respirare a regola d'arte, è capace di mangiare lentamente e di assaporare ogni diversa pietanza. Queste sono tutte qualità che i bianchi, nella frenesia della vita occidentale, hanno dimenticato, mentre i popoli cosiddetti selvaggi hanno saputo conservare<sup>647</sup>. Durante la prima notte di nozze, per esempio, Jupiter non pretende da Alma più di un bacio. Egli è contento di recitare il ruolo del galantuomo. Vuole dimostrare ancora una volta che non è un barbaro, ma un nobile predatore, a cui piace più fare la guardia alla porta che precipitarsi sulla preda. Questo comportamento renderebbe, secondo i suoi calcoli, Alma ancora più innamorata e legata a lui. È questo che ha imparato negli anni dell'università a Parigi<sup>648</sup>. Possiamo allora dedurre che, attraverso le sue prolungate esperienze in Europa, Jupiter abbia appreso come usare le sue capacità istintive in modo consapevole, rendendole così utili per altri fini. Paradossalmente, grazie a questi comportamenti studiati e misurati che temperano la sua indole primitiva e selvaggia, Alma si innamora di lui. L'ambiguità del suo carattere rende Jupiter diverso rispetto ai suoi connazionali.

Jupiter kannte die Schwächen seiner Landsleute – und seine eigenen. Darum überwachte er sie doppelt. Er gehörte zu den wenigen Neger, die angefangen haben, sich selbst zu beobachten, sich ein wenig zu analysieren<sup>649</sup>.

Tuttavia non riesce a soggiogare la sua indole a lungo, una gelosia forte e primitiva prende infine il sopravvento nel suo cuore su tutti gli altri sentimenti. Si tratta di una passione legata al desiderio di possesso esclusivo che finisce per distruggere l'amore che legava i due protagonisti. Istintivamente Alma ribattezza il marito Otello. Come il

<sup>645</sup> Goll, Yvan, *Die Eurokokke (1927)*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, Berlin, Argon Verlag, GmbH, 1996, p. 112.

<sup>646</sup> Schultz, Joachim, *Wild, Irre & Rein, Wörterbuch zum Primitivismus*, cit., p. 119.

<sup>647</sup> Goll, Claire, *Der Neger Jupiter raubt Europa*, cit., p. 61.

<sup>648</sup> Ivi, pp. 56-57.

<sup>649</sup> Ivi, p. 62; «Jupiter conosceva le debolezze della gente della sua terra e le proprie. Per questo le controllava doppiamente. Apparteneva a quei pochi neri che hanno iniziato ad osservarsi, ad analizzarsi un poco».

protagonista della celebre tragedia shakespeariana, Jupiter è un uomo dalla pelle scura e malato di gelosia. Tuttavia Claire Goll, come abbiamo già ampiamente visto nella descrizione di Alma, non amava i personaggi dalla personalità monolitica e perciò collocò Jupiter tra due eroi shakespeariani, ossia tra Otello ed il meno noto Calibano, personaggio della Tempesta, creatura selvaggia, figlio di una strega e di un diavolo. Anche se gli altri personaggi della tragedia lo considerano un selvaggio, lo scherniscono e lo disprezzano, è significativo che a questo carattere siano stati assegnati alcuni dei discorsi più eloquenti e più commoventi dell'opera.

Come Otello, Jupiter ha la pelle scura ed è accecato dalla gelosia, come Calibano, egli racchiude in sé un carattere primitivo e, al tempo stesso, evoluto<sup>650</sup>. Quest'ambiguità lo rende diabolico agli occhi di Alma. Non è un caso che Claire Goll, nel libro dedicato alla sua infanzia, definisse diaboliche anche le maschere africane, poiché capaci di suscitare un timore incontrollabile negli spettatori<sup>651</sup>.

Alla conclusione del romanzo non solo viene portato a termine il rovesciamento della struttura mitologica classica, ma anche quello dei valori iniziali. Il colore della pelle di lui, che inizialmente ha attirato la donna, diventa poi motivo di offesa e derisione. Alma si prende gioco delle debolezze dell'uomo che l'ama sinceramente, ossia delle sue paure irrazionali dettate dalla sua superstizione e si diverte a ferirlo. Tuttavia la protagonista femminile torna in seno alla società bianca, solo ammettendo di essere anche lei diventata superstiziosa come il marito. Si rivolge, infatti, ad una cartomante per sapere se si sarebbe, un giorno, liberata di Jupiter. Come questi inizialmente anche lei, alla fine del romanzo, non lascia più niente al caso ed osserva ogni dettaglio come fosse latore di un importante significato per il suo avvenire<sup>652</sup>.

Tramite la lettura di queste pagine finali si intuisce come Claire Goll non ritenesse l'aggettivo selvaggio un modo dispregiativo con cui definire l'indigeno di terre lontane. A suo avviso si trattava di una condizione della personalità umana di cui tutti, a seconda della personale evoluzione, avevano fatto esperienza.

Claire Goll conosceva le teorie psicanalitiche freudiane, junghiane e quelle di Leiris riguardo al pensiero magico. A differenza di Freud<sup>653</sup>, secondo Leiris, i selvaggi o quelli definiti tali avevano l'accesso a delle forze autentiche che le moderne civiltà avevano perso già da molto tempo<sup>654</sup>. Leggendo questo romanzo si riconosce subito una vicinanza a quanto poi Lévy-Bruhl formulò nel 1933 riguardo a qualche aspetto della mentalità primitiva in cui dice:

Pourtant, au moment même où nous apercevons le plus distinctement l'écart entre cette mentalité et la nôtre, nous ressentons pour elle un intérêt qui n'est pas de pure curiosité, ni non plus uniquement scientifique. La description et l'étude de ses traits essentiels éveillent en nous une résonance lointaine [...]. Ne s'agirait-il pas, peut-être, sous le nom de la mentalité primitive, de tendances et d'habitudes

<sup>650</sup> Schultz, Joachim, *Wild, Irre & Rein, Wörterbuch zum Primitivismus*, cit., p. 130.

<sup>651</sup> Goll, Claire, *Der gestohlene Himmel*, cit., p. 112.

<sup>652</sup> Goll, Claire, *Der Neger Jupiter raubt Europa*, cit., pp. 109-113.

<sup>653</sup> Secondo Sigmund Freud la *magische Weltanschauung* era un relitto senza valore del pensiero arcaico. Le comunità africane ed oceaniche non avrebbero ancora superato il livello originario e narcisista del pensiero magico animista. I surrealisti invece saranno più vicini alla visione di Leiris. Freud, Sigmund, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, 9. Unveränderte Auflage, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2005 (1912/1913), p. 47.

<sup>654</sup> Leiris, Michel *L'île magique* in «Documents», 6, 1929, p. 334.

actives au plus profond de nous-mêmes, rebelles à l'analyse, irréductibles à la pensée claire, et que nos psychologies et nos logiques n'ont jamais tirée de l'ombre? Ces éléments de la vie mentale, plus affectifs qu'intellectuels, le progrès de la pensée réfléchie et critique a pu, dans nos sociétés, les tenir en respect, les refouler, les discipliner<sup>655</sup>.

Alma ed in modo diverso Jupiter vivono la compresenza di un'anima evoluta e di una primitiva che mai raggiungono una forma armonica e rendono i loro comportamenti contraddittori. Il mancato ricongiungimento dei due alla nascita di Marianne, che doveva rappresentare la sintesi tra gli opposti, in realtà è prova del fallimento del loro matrimonio.

L'opera di Claire Goll nel suo complesso è perciò interpretabile come metafora dell'impossibilità della riunione del razionale e dell'irrazionale, dell'evoluto e del primitivo. Questi non possono perciò neppure essere rappresentati da due personaggi che in modo monolitico incarnano questi due aspetti, ma a ben guardare all'interno di ognuno di loro sono presenti, paradossalmente, i due elementi.

Mentre la descrizione negativa dell'indigeno di Freud veniva reinterpretata da tutti gli avanguardisti del novecento come un ritorno al mito arcaico dell'uomo libero dalla morale e dalla ragione, Claire Goll ne dette una spiegazione più problematica. Con questo romanzo descrisse il fallimento di ogni tentativo di fondere l'irrazionale e il razionale della psiche umana<sup>656</sup>.

L'ultima pagina dell'opera in prosa è significativa nell'interpretazione che l'autrice dà della presenza dei neri in Europa e dell'anima umana che in sé contiene i vari elementi.

Uccidendo la moglie con una pugnalata al petto, dopo aver subito da lei l'umiliazione del tradimento, Jupiter ritrova la sua forza primitiva. Quando si avvicina al letto di Alma, si oscura tutta la stanza, ma lui, come tutti gli animali predatori, riesce a vedere nel buio.

Involontariamente affiorano sulle sue labbra le parole attribuite a Euripide:

*Quos vult Jupiter perdere, demetat prius.*

A chi Giove vuole distruggere, sottrae per prima cosa l'intelletto<sup>657</sup>.

E fu così che l'irrazionale prevalse sul razionale, che Otello uccise la sua amata, che il continente africano trionfò su un'Europa ormai debole, malata e corrotta.

<sup>655</sup> Lévy-Bruhl, Lucien, *Quelques aspects de la mentalité primitive*, in «La nouvelle revue française», 41, 1933, p. 351; «Tuttavia nel momento stesso in cui ci accorgiamo, nel modo più chiaro possibile, della distanza tra questa mentalità e la nostra, proviamo per lei un interesse che non è semplice curiosità, e non è nemmeno un interesse unicamente scientifico. La descrizione e lo studio dei suoi tratti essenziali risvegliano in noi una risonanza lontana [...] Non si tratterà forse, sotto il nome della mentalità primitiva, di tendenze ed abitudini attive nel più profondo di noi stessi, ribelli all'analisi, irriducibili al pensiero chiaro e che la nostra psicologia e logica non hanno mai sottratto all'ombra? Il progresso del pensiero ragionato e critico ha potuto rispettare, rimuovere e disciplinare nelle nostre società questi elementi della vita mentale, più affettivi che intellettuali».

<sup>656</sup> Ott, Simone, *Schwarz hat so viele Farben, Afrikanisch-französischer Kulturtransfer im frühen 20. Jahrhundert*, cit., pp. 198-199.

<sup>657</sup> Goll, Claire, *Der Neger Jupiter raubt Europa*, cit., p. 144.

#### 4.4. *Die Eurokokke* di Yvan Goll, opera senza genere letterario

##### 4.4.1. Europa, mito e continente

Come emerge dall'analisi delle sue liriche espressioniste, Europa fu un tema particolarmente caro ad Yvan Goll fin dai primi anni della sua produzione<sup>658</sup>. Anche dopo il trasferimento a Parigi (1919), la disillusione rispetto agli ideali pacifisti, il suo avvicinamento ad Apollinaire ed ai surrealisti conosciuti nella capitale francese, Europa restò un argomento importante per l'autore. Cambiarono però i toni e le aspettative: se nel periodo giovanile Goll sperava ancora in un futuro comune e condiviso negli "Stati Uniti d'Europa", poi prevalse la delusione nei confronti di un continente che ormai appariva senza più ideali ed in piena decadenza dei costumi. L'antica Europa divenne perciò per lui un ricordo vecchio e stantio legato ad un'utopia che ormai non esisteva più nemmeno nel regno dell'immaginazione. *Der Expressionismus stirbt* (1921), il saggio in cui annunciava la morte dell'avanguardia tedesca, fu anche il documento con cui il poeta denunciava la fine degli ideali europei. La sua perenne *Heimatlosigkeit* ebbe un ruolo decisivo in questa metamorfosi di significato. Goll cercò sempre di vedere nel vecchio continente l'unica possibile patria e, quando dovette constatare la decadenza e la sua imminente fine, tradusse in opera letteraria la sua disperazione.

Nel 1927, proprio mentre la moglie scriveva il suo breve romanzo su Giove nero che rapisce Europa nelle edizioni francese e tedesca<sup>659</sup>, Yvan Goll dette alle stampe, per Martin Wasservogel Verlag di Berlino, il testo in prosa intitolato *Die Eurokokke* con i disegni di Georges Annenkoff. Quest'opera non è poesia, non è teatro, non è racconto e neppure romanzo. È lo stesso Goll, con il suo silenzio in merito, a lasciare nell'ambiguità il critico che vuole attribuire il testo ad un preciso genere letterario.

Diversi sono i casi dei testi successivi *Der Mitropäer* (1928) e *Sodome et Berlin* (1929) che invece possiedono le caratteristiche essenziali del romanzo: protagonista, intreccio e sviluppo psicologico dei personaggi.

Malgrado le differenze di genere, i tre testi in prosa qui citati sono molto vicini per stile e contenuto: in tutti e tre i casi siamo di fronte ad un'opera artistica che ruota attorno alla decadenza dei tempi e della civiltà occidentale. La vicenda ha sempre per sfondo una grande metropoli: Parigi per *Die Eurokokke* (1927) e *Der Mitropäer* (1928) e Berlino evidentemente per *Sodom et Berlin* (1929)<sup>660</sup>. È interessante rilevare che Goll scelse di scrivere inizialmente in tedesco quando il tema del suo romanzo era Parigi e viceversa preferì comporre la prima versione del testo in francese quando decise di occuparsi di Berlino. Era questo un modo secondo Goll per porsi nuovamente come mediatore interculturale tra i due paesi accomunati ormai dallo stesso declino.

Tornando all'analisi di *Die Eurokokke* è interessante fare una breve osservazione sulla versione francese dell'opera edita nel 1934. In quest'ultima pubblicazione, che – è

<sup>658</sup> Vedi il primo capitolo della presente tesi. In questo caso mi riferisco soprattutto al *Requiem per i caduti d'Europa* ed a *Torso*. Si tratta di due poesie dedicate al destino d'Europa all'indomani della prima guerra mondiale.

<sup>659</sup> Vedi paragrafo §4.3. del presente capitolo.

<sup>660</sup> Reichel, Edward, *Yvan Goll als Romancier – in Frankreich und in Deutschland: ein weißer Fleck der Germanistik und der Romanistik: Seine Paris – Berlin – Trilogie* in «Offene Gefüge: Literatursystem und Lebenswirklichkeit: Festschrift für Fritz Nies zum 60 Geburtstag» a cura di Henning Krauß, Tübingen, 1994, pp. 471-487.

bene ricordare – non può essere considerata una sola traduzione, ma è una vera e propria riscrittura del testo<sup>661</sup>, l'autore affiancò al nuovo titolo *Lucifer vieillissant* la parola *Récit*. Questa scelta potrebbe essere collegata ad un tentativo di Goll di voler attribuire l'opera ad un preciso genere letterario, il teatro.

Rispetto ai romanzi che Goll scrisse successivamente come *Der Mitropäer e Sodome et Berlin*, nei quali è facile riconoscere una forte componente autobiografica<sup>662</sup>, in *Die Eurokokke* non sembra esserci un riferimento personale diretto. Unico elemento di reale condivisione tra il protagonista ed il suo autore è la loro profonda delusione provata nei confronti della scomparsa degli ideali europei. Secondo Grunewald, che scrive il suo saggio sui nazionalismi nell'opera di Goll e si riferisce ai tre scritti in prosa sopraccitati chiamandoli romanzi (*Die Eurokokke, Der Mitropäer e Sodome et Berlin*), essi costituirebbero a livello tematico un vero e proprio dossier. Attraverso le tre opere si potrebbe leggere, secondo il critico, la diagnosi della malattia che negli anni venti ha colpito l'Europa. Questo male viene descritto da Goll in modo preciso e puntale: *die Eurokokke* attacca tutti i paesi europei. Questo colpisce alcune nazioni più di altre: i sintomi sono il senso di vuoto e di noia dilaganti<sup>663</sup>. Nelle metropoli dell'autore franco-tedesco, conclude Grunewald, tutti gli elementi appaiono invertiti: la città dei morti assomiglia ad un frutteto pieno d'ombra e di mistero, mentre quella dei vivi porta con sé la foschia che circonda le case in pietra o in ferro destinate a crollare dopo il minimo colpo<sup>664</sup>.

L'originalità di *Die Eurokokke* non si limita all'impossibilità di incasellare il testo in un genere letterario ben definito. Con quest'opera l'autore attua un rovesciamento del mito classico di Europa, anche se non è più riconoscibile il riferimento alla mitologia classica. Il rapporto con l'originale antico è invece ancora evidente negli scritti di Claire Goll<sup>665</sup>.

<sup>661</sup> A Paula Ludwig il 31 maggio 1933 Goll scriveva «Es ist keine Übersetzung, es ist eine neue Fassung. Es geht mir so wie beim Umziehen in eine neue Wohnung. Man behält die gleichen Möbel, und doch ist man gezwungen, durch eine neue Anordnung ein anderes Ensemble zusammenzustellen. Ich habe viel umgestülpt, gereinigt, gerafft (noch!). Die französische Sprache ist rigoroser als die deutsche». «Non è una traduzione, ma una nuova stesura. Mi succede come durante un trasloco in un nuovo appartamento. Si mantengono gli stessi mobili, ma si è costretti, attraverso una nuova disposizione, a mettere insieme un altro ensemble. Ho rovesciato molto, pulito e condensato (ancora!). La lingua francese è più rigorosa della tedesca». Goll, Yvan e Ludwig, Paula, *Ich sterbe mein Leben, Briefe 1931-1940, literarische Dokumente zwischen Kunst und Krieg*, a cura di Glauert-Hesse, Barbara, cit., p. 180. Le differenze tra i due testi sono sostanziali. Ne ricordiamo alcune. Nell'edizione francese, per esempio, non ha più alcuna importanza il confronto tra America ed Europa. Non si dice più che è uno scienziato statunitense a diagnosticare la presenza di *Eurokokke* su un essere umano. Nel 1933, quando Goll stava lavorando al testo francese, ormai aveva realizzato che i barbari non erano certo gli americani, ma gli europei che avevano portato Hitler al potere. Il protagonista inoltre non rimane anonimo per tutto il testo, ma si chiama Lucifero. Questo nome ha una doppia origine: rimanda all'angelo che per superbia viene cacciato dal cielo e precipita negli inferi, ma allo stesso tempo anche ad un certo tipo di creature che vivono nelle profondità marine. Questa doppia etimologia rende ancora più evidente l'ambiguità dell'anima europea, profondamente legata sia al cielo sia agli inferi (tale ambiguità viene resa in modo diverso anche nell'originale tedesco). Infine *Eurokokke*, che nel testo tedesco è metafora centrale, nell'edizione francese è descritta solo come causa della generale rovina culturale europea. Cfr. Schmidt, Heike, *Art mondial, Formen der Internationalität bei Yvan Goll*, cit., pp. 145-147.

<sup>662</sup> Nel primo caso si ricorda il viaggio dalla Svizzera a Parigi e nel secondo il soggiorno del protagonista a Berlino. Goll fu nella capitale tedesca per la prima volta nel 1914 e soggiornò in Svizzera durante il primo conflitto mondiale. Nel 1919 scelse di vivere con la moglie a Parigi.

<sup>663</sup> Grunewald, Michel, *Français, Allemands, Européens*, in Grunewald, Michel, Valentin, Jean-Marie (a cura di) *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écrivain*, cit., p. 51.

<sup>664</sup> Ibidem.

<sup>665</sup> Consultare §4.3. della presente tesi.

Nel mito classico Europa appare come una giovane principessa fenicia rapita da Giove che si avvicina a lei sotto forma di un toro bianco; nel romanzo del 1927 viene presentata da Yvan Goll in modo diametralmente opposto:

«Ich verstand einmal das Wort Europa. Ist das eine Frau?»  
«Eine alte Hure!» sagte ich lachend. «Ich streite mich oft mit ihr, weil sie unbedingt in mein Bett will und ich mich ihrer kaum erwehren kann.»<sup>666</sup>

Europa è diventata una prostituta, un essere libidinoso senza più ideali ed in questo ricorda la protagonista femminile del romanzo di Claire Goll una volta che ella riscopre la sua anima occidentale e non è più capace di amare il suo Zeus nero.

A condizionare Goll, nella scrittura della sua opera, oltre all'attività della moglie Claire, sono anche i testi in prosa di altri autori dell'epoca. Nel 1926 sono stati pubblicati *Paysan de Paris* di Louis Aragon e *Nadja* di André Breton. In queste due opere, così come in *Die Eurokokke*, la trama consiste in una passeggiata attraverso Parigi. Elementi principali della narrativa diventano, per Aragon come per Goll, le percezioni sensoriali che il protagonista, passante solitario, prova nel vagabondare per la capitale francese. Per tutti e tre i casi la metropoli è l'asse portante del testo. Quel che succede a Parigi accade, senza grandi differenze, nelle altre capitali della modernità. Denunciando il degrado parigino Goll dichiara la sconfitta dell'intero modello occidentale, realizzando così una grande sineddoche. I seguenti versi lo testimoniano:

Ich wußte, dieselben Jünglinge, dieselben Bettler gab es in Genua, in Liverpool und in Charlottenburg. Ich wußte, kein Arzt würde mehr Heilung bringen: nicht Freud, nicht Voronoff, nicht Zinowiew<sup>667</sup>.

Nel testo di Goll si riconosce anche l'influenza di Rainer Maria Rilke che nel 1910 pubblica *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, opera in prosa a cui l'autore praghese ha lavorato a partire dal 1904. Rilke scrive un romanzo ambientato a Parigi, città dove si muore. Yvan Goll, mentre scrive *Die Eurokokke*, ha la stessa impressione. A Parigi non vi è più possibilità di vita, qui va in scena la decadenza dell'umanità. Il testo rilkeano, costituito dagli appunti di diario del protagonista, si apre con una serie di fotogrammi della vita metropolitana parigina. Si tratta di immagini rapide e cupe che lasciano intravedere il dramma di un'esistenza divenuta gratuita. Anche se il testo sembra essere a tutti gli effetti un romanzo, perché ne ha la consistenza (il numero delle pagine) ed ha al suo interno un protagonista, tuttavia è privo di trama. È la stessa voce narrante che si rende conto del fallimento del romanzo: alla terza pagina si domanda se non ha già esaurito gli argomenti<sup>668</sup>.

Negli appunti di diario di *Malte Laurids Brigge* le singole descrizioni rifiutano un'integrazione ed in questo Rilke è autore di un'opera di novità assoluta. Nel suo caso si parla del primo romanzo fallito. Leggendo le pagine del *Malte* si può riconoscere la

<sup>666</sup> Goll, Yvan, *Die Eurokokke*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, cit., p. 13; «Capii una volta la parola Europa. È una donna?» «Una vecchia prostituta!» dissi io ridendo. «Litigo spesso con lei, perché lei vuol venire in tutti i modi nel mio letto e non mi posso difendere».

<sup>667</sup> Ivi, p. 115; «Sapevo che gli stessi giovani, gli stessi mendicanti c'erano a Genova, a Liverpool e a Charlottenburg. Sapevo, nessun medico avrebbe portato la guarigione, né Freud, né Voronoff, né Zinowiew».

<sup>668</sup> Rilke, Rainer Marie, *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, vol. 11, cit., p. 711.

forza lirica che Rilke dà alla prosa. Ogni frase corrisponde ad un'immagine precisa con un esatto significato.

Come nel caso dell'opera rilkiana, anche in *Die Eurokokke* non si può parlare di uno sviluppo narrativo tradizionale, le percezioni del protagonista, di cui si ignora persino il nome, sono gli unici elementi raccontati che rimangono però isolati.

Nel testo di Goll gli eventi sono pochi e si dilatano lungo l'intero corso della narrazione, frammentati da singoli momenti indipendenti tra loro, come flash di descrizioni o rapide immagini cittadine. Se è vero che entrano ed escono dal testo altre figure che interagiscono con il protagonista, nessuna di esse ha uno sviluppo e neppure una caratterizzazione psicologica. Sembrano essere tutte cifre simboliche. Gli episodi narrati, che si svolgono nell'arco di poco più di ventiquattr'ore, non hanno un prima ed un poi secondo logica. È come se tutto venisse raccontato in un eterno presente. D'altra parte i personaggi, come gli eventi anche se solamente accennati, hanno comunque una precisa funzione e niente sembra essere casuale, tutto rinvia ad un significato più profondo, quasi che le parole vengano dosate e collocate in una posizione per suggerire al lettore qualcosa di più del semplice testo scritto. Così si riconosce la forza lirica di questa prosa. Nella fase espressionista Goll aveva imparato a scrivere poesie in ditirambi, allungando i versi fino a farli diventare prosa pur mantenendo un'essenza poetica. Leggendo questo testo si è di fronte a qualcosa di molto simile, all'apparenza prosa, ma con un'anima lirica: le immagini descritte hanno una particolare forza visiva.

Casuale non è neppure l'anno in cui Goll pubblica il testo, il 1927, un momento particolare per l'arte europea, soprattutto per la pittura. Nel 1927 Otto Dix (pittore tedesco, Gera 1891 – Singen 1969) dipinge il gruppo centrale del celebre trittico *Metropolis* dedicato alla grande città ed alla decadenza dei suoi costumi con riferimento all'epoca della Repubblica di Weimar. Sul finire degli anni venti la sua visione apocalittica si esprime in opere di ampio respiro, come questa appunto, che affrontano simbolicamente, tra incubo e sarcasmo, i temi dell'ipocrisia sociale e della violenza, riuscendo a vedere cosa il futuro riserva alla Germania. Christian Schad (Miesbach 1894-Keilberg 1982), rappresentante della *Neue Sachlichkeit*, è invece l'autore, sempre in quell'anno, di *Graf St. Genois d'Anneacourt e Selbstporträt mit Modell*. In quest'ultimo quadro Schad ritrae una figura femminile dai lineamenti duri, dalla chioma scura che, alla luce della lettura del testo di Goll, fa pensare alla regina rumena figlia del Dr. Syrianx di nome La, di cui il protagonista di *Die Eurokokke* si innamora perdutamente<sup>669</sup>.

Il 1927 è un anno anche di grandi scoperte ed invenzioni: viene installata la prima linea telefonica senza fili d'oltremare e Linderbergh traversa l'Atlantico<sup>670</sup>. Paradossalmente è anche il periodo in cui la Repubblica di Weimar riesce a stabilizzarsi in conseguenza ai risultati della conferenza di Locarno (1925) ed agli accordi raggiunti sulle riparazioni di guerra. Dietro la facciata di una calma apparente tuttavia nelle grandi città tedesche, ma anche oltre confine, aumenta la disoccupazione ed avanza la rovina dell'economia nazionale. Si va infatti incontro ad un periodo di grande recessione, cul-

<sup>669</sup> Goll, Yvan, *Die Eurokokke*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, cit., p. 87 e sgg.

<sup>670</sup> Goll lo cita nel romanzo affiancandolo a Koch che scoprì il bacillo della tubercolosi, a Peary che sostenne di aver toccato per primo il polo nord nel 1909. All'epoca si credeva fosse stato il primo, così come lo si credeva ancora negli anni venti. Poi invece la sua impresa fu oggetto di dibattito. Marinetti sarebbe stato, secondo Goll, il primo a proclamare la nascita della poesia moderna ed il protagonista del testo *Die Eurokokke* sarebbe stato il primo europeo contagiato dal letale bacillo. Per questo sarebbe diventato famoso. Infelice, ma celebre, questo sarebbe stato il suo destino.



minato poi con il crollo della borsa di New York del 1929. Tutti questi elementi giocano un ruolo importante nell'ideazione della prosa di Yvan Goll ed alcuni di essi sono direttamente citati: i problemi della disoccupazione e della ricerca disperata di un lavoro. Nella sua lunga passeggiata per le vie di Parigi il protagonista si imbatte in un uomo con una barba ricciuta che gli porge la mano dicendogli:

«Sie suchen Arbeit, mein Herr? Wissen Sie denn nicht, dass Arbeit das seltenste ist, was es auf diesem Erdboden gibt? Lesen Sie nicht die Zeitungen? Arbeit! Heiligste Vokabel der moderne Kulturwelt. Alle, alle suchen und wollen Arbeit. [...] Die Tauben stellen sich hellhörig, die Kranken verbergen ihre Schwäche, die Dummen reden wie Automaten, nur um Arbeit zu dürfen. Also Sie auch?»<sup>671</sup>

Di fronte a questa ricerca spasmodica di lavoro da parte degli abitanti della città contrastano le riflessioni di un altro personaggio della storia che invece sceglie conscientemente di passare il tempo non facendo niente<sup>672</sup>. Per caparbietà Henry D'Anglade, il consigliere e maestro del protagonista che lo accompagna spiritualmente durante le ore trascorse nel centro parigino, ha scelto di non lavorare, di non fare niente, attività che, a ben vedere secondo lui, è la professione più difficile per l'essere umano, poiché così è costretto ad essere sempre di fronte al proprio io, a guardarsi allo specchio, assistendo muto alla propria rovina. La grande massa lavora per non pensare e così dimentica la propria condizione, bevendo l'alcool del proprio sudore fino ad ubriacarsi. Il lavoro diventa la via di fuga dalle proprie responsabilità e da Dio. Gli europei, secondo D'Anglade, hanno ormai perso la fede e questo li ha resi vulnerabili. D'Anglade conclude il proprio ragionamento dicendo che la domenica, il giorno della nullafacenza per eccellenza in Europa, è diventata per la cristianità una punizione. Ormai, private della propria fede, le persone non pensano più a Dio, ma temono di annoiarsi: è proprio attraverso questa paura che si insinua il bacillo dell'epidemia universale<sup>673</sup>. Anche in questa ulteriore analisi appare chiaro come Goll abbia cercato di ritrarre la società in cui viveva senza fare sconti, ma con fredde obiettività, riconoscendo la decadenza dei tempi e la perdita dei valori di riferimento. Il testo in prosa, che è analizzato in questi paragrafi, contiene elementi di forte attualità non solo per gli anni venti del novecento, ma anche per i giorni nostri.

#### 4.4.2. Elementi narrativi: Parigi capitale della noia

Il testo si apre con il protagonista che si sveglia da un brutto sogno: la cacciata dal paradiso terrestre. Il riferimento biblico, che ricorre anche più avanti, qui è denso di significato: l'uomo esiliato dall'Eden è condannato ad una vita nel peccato e si sente perseguitato dai demoni. Egli si alza presto la mattina, come tutti i parigini che alle sei si

<sup>671</sup> Goll, Yvan, *Die Eurokokke*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, cit., p. 36; «Lei cerca lavoro, mio signore? Ma non sa Lei che lavoro è la cosa più rara che ci sia su questa terra? Non legge i giornali? Lavoro! Vocabolo santissimo del mondo culturale moderno. Tutti, tutti cercano e vogliono lavoro. [...] I sordi fanno finta di avere un udito fine, i malati nascondono le loro debolezze, gli stupidi parlano come automi, solo per poter lavorare. Dunque anche Lei?».

<sup>672</sup> Il tema del non fare, contrapposto invece al lavoro, è già presente in *Astral*, poesia rivoluzionaria e simbolo insieme a *Paris brennt* e a *Der neue Orpheus* del passaggio dall'Espressionismo al Surrealismo. Consultare il paragrafo 3.3. della presente tesi.

<sup>673</sup> Ivi, p. 100. Le caratteristiche del bacillo saranno poi spiegate nel paragrafo 4.4.3.

svegliano per raggiungere il loro posto di lavoro, ma non ha neanche la forza di uscire dalla sua stanza. Quel che a lui manca è innanzitutto un'occupazione con cui passare il tempo ed evitare le divagazioni del pensiero che lo portano solo a crisi psicologiche.

Così il racconto prende avvio ed emerge subito un'ambiguità. Non si riesce a capire con certezza se ciò che viene narrato succede davvero nella capitale francese oppure è solamente oggetto dell'immaginazione di un uomo che non riesce a lasciare la sua stanza d'albergo, perché imprigionato dalle sue stesse costruzioni mentali<sup>674</sup>. La storia si sviluppa come un flusso continuo di impressioni intervallate da tre dialoghi tra il protagonista e Henry D'Anglade, Questo è il nome dell'uomo con cui il personaggio principale divide la camera d'albergo e che dimostra di avere un'approfondita conoscenza dell'Europa malata. Dopo le parole scambiate nella loro stanza, il protagonista rivede D'Anglade la mattina seguente al *Bar de l'Ennui* e poi la sera al *Bar de la Mort*, come se gli incontri nei due locali notturni rappresentassero due stazioni del suo percorso attraverso la città malata in cui vaga.

È Parigi che fa da sfondo al lungo racconto. È presentata come una metropoli incantata dove la Senna ristagna e la torre *Eiffel* è stata risaldata in molti punti: sembra che la magnifica costruzione in ferro abbia in qualche modo perso la sua originalità e sia diventata vulnerabile tanto da aver bisogno di ulteriori saldature. Nella capitale francese non nevicava da anni, segno di decadenza e di distacco dai ritmi della natura, tra gli uomini i sentimenti forti sono ormai in fase di estinzione. Così si presenta la *ville lumière* da quando un terribile bacillo rosicchia il fogliame dei tigli lungo i *boulevard* ed anche il cuore degli uomini<sup>675</sup>. Non viene ancora nominato, ma si tratta di *Eurokokke*, il virus destinato ad infettare tutta Europa, non solo i monumenti, ma anche gli esseri viventi<sup>676</sup>.

Nella descrizione della città Goll osserva che i piroscafi a vapore non sono più efficienti mezzi di trasporto, sono troppo lenti per una vita cittadina ormai travolta dall'euforia della velocità dei tempi moderni. Tuttavia continuano ad essere immagine simbolo della città, per questo sono ancora ormeggiati a riva. Ogni oggetto ha perso il suo significato, la sua funzione originale e, svuotato del proprio ruolo, continua ad occupare spazio ed a raccogliere polvere<sup>677</sup>.

<sup>674</sup> Goll, Yvan, *Die Eurokokke*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, cit., p. 7.

<sup>675</sup> Ibidem.

<sup>676</sup> Già nel saggio *Paris Stern der Dichter*, pubblicato in «Die neue Rundschau», Goll teorizzava l'esistenza di un'Europa malata. All'epoca descriveva già la capitale francese come centro della modernità, luogo in cui gravitavano i più grandi pittori, poeti e romanzieri che avevano rinnovato l'arte dell'epoca contemporanea. In questo entusiastico fiorire la città ebbe un ruolo fondamentale: era una metropoli elettrizzante, dalle mille fisionomie sempre in evoluzione. Parigi era anche una signora avvolta in carta rosa o violetta, a seconda del messaggio che doveva portare: amore o solitudine. La *ville lumière* viene sempre associata a figure di donna, da cartomante ad indiana, ad elegante signora in cincillà, a povera insegnante di pianoforte (Goll farà lo stesso con Europa in *Die Eurokokke*, quando Europa diventa il nome di una prostituta). Poeti europei come Blaise Cendrars, che Goll descriveva in viaggio da un paese all'altro, tornavano poi sempre a Parigi con lo scopo di trovare l'ispirazione per la propria arte. In questo breve articolo Goll metteva già alla prova lo stile che avrebbe poi utilizzato in *Die Eurokokke*. Il testo si sviluppa in un frenetico elenco di viuzze, piazze, *boulevard*, manifesti, locali e negozi da far girare la testa al lettore. Infine si scopre che Parigi non è una città in fermento e vitale, ma una metropoli malata. È stata colpita da un particolare malanno, ossia l'ossidazione della materia originale che costituisce le fondamenta della città: è la malattia di un'epoca avvelenata dalla nicotina. Cfr. Goll, Yvan *Paris Stern der Dichter* in «Die neue Rundschau» a cura di Ble, O., Fischer, S. 33, 1922, pp. 634-646.

<sup>677</sup> Goll, Yvan, *Die Eurokokke*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, cit., pp. 7-9.

Henry d'Anglade è il personaggio principale accanto a quello del protagonista nel corso della storia, egli vive solo di notte e si vanta di non aver visto mai direttamente la luce del sole negli ultimi anni. Annuncia l'ideale del non avere più ideali: questo è il bene supremo, a suo avviso l'unico veramente raggiungibile sulla terra, solo così si può arrivare all'assoluta libertà<sup>678</sup>. D'Anglade trascorre le ore notturne in un locale parigino, chiamato *Bar de l'Ennui*<sup>679</sup>, bevendo cocktails e cercando evasione e distrazione dal dramma della vita terrena. Questo è, secondo lui, l'unico modo per sopravvivere. Henry D'Anglade non vede più in Europa la vergine principessa fenicia del mito greco, ma una prostituta che corrompe con i suoi piaceri gli uomini sani. Coloro che cadono nella sua rete, a suo avviso, sono le persone che riescono ancora a dormire tutta la notte, perché non si rendono conto che la decadenza della civiltà occidentale porterà, prima o poi, alla loro stessa fine. L'eroe del romanzo interviene però dicendo che dorme sì, ma non perché è sano, bensì per disperazione ed è per questo che chiede aiuto al compagno di camera nei confronti del quale, fin da subito, ha provato simpatia. Henry decide di soccorrere l'uomo e gli presta un libretto che lui porta sempre con sé nei suoi pellegrinaggi notturni. D'Anglade concede il suo prezioso oggetto per la giornata e gli chiede di riconsegnarglielo al *Bar de l'Ennui*. Si scopre presto che questo libro contiene il bacillo della nuova epidemia universale, *die Eurokokke* appunto. Suggerisce al protagonista di metterlo nella tasca della giacca e vagare per Parigi. Il libro contiene una sostanza letale e salvifica allo stesso tempo. Come facevano in un'epoca lontana i romani in battaglia, non deve aprirlo, salvo che in caso estremo, altrimenti gli sarà letale. Così dalle sei del mattino inizia il pellegrinaggio dell'*alter ego* di Goll attraverso la città che termina solo all'alba del mattino successivo nel *Bar de l'Ennui* dove Henry D'Anglade lo aspetta per riavere l'oggetto. Il protagonista non apre il libretto, spesso è tentato di farlo, ma si limita a sfiorarlo. Nei *boulevard* della capitale, che ormai non percorre più da otto giorni, perché rinchiuso in albergo dilaniato dai suoi incubi notturni, il protagonista avverte una profonda solitudine. Questo avviene anche se è circondato ovunque dalla folla cittadina. La gente non ha più ideali, crede alla parola del vicino, ma non ha più fede nei valori assoluti. La voce dell'uomo rimane inascoltata, inghiottita dai rumori della città: tram, auto, clacson e turbine<sup>680</sup>. Adesso tutto ha un valore commerciale, si vende e si acquista. È diventato facile persino vendere la Bibbia; tutti ne vogliono una, perché sperano nel suo effetto benefico. Nel corso della giornata il protagonista si improvvisa anche venditore di testi religiosi e riesce così a guadagnarsi il proprio pane quotidiano. È contento di poter essere, almeno per una volta, un uomo ordinario che si guadagna da vivere nell'anonimato della grande città, ma presto i sentimenti di appagamento e soddisfazione scompaiono lasciando spazio ad un vuoto interiore<sup>681</sup>.

<sup>678</sup> Ivi, p. 103 e cfr. Reichel, Edward, *Yvan Goll als Romancier – in Frankreich und in Deutschland: ein weißer Fleck der Germanistik und der Romanistik: Seine Paris – Berlin – Trilogie* in «Offene Gefüge: Literaturssystem und Lebenswirklichkeit: Festschrift für Fritz Nies zum 60 Geburtstag» a cura di Henning Krauß, cit., p. 478.

<sup>679</sup> Già il nome *bar della noia* è significativo per lo sviluppo della storia e per il ruolo che la noia appunto ha nel testo.

<sup>680</sup> Goll, Yvan, *Die Eurokokke*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, cit., p. 21. Questo è uno degli aspetti della modernità che colpiscono di più. Rumori artificiali che sovrastano le voci umane. Questo passaggio fa pensare ad *Amerika* di Franz Kafka.

<sup>681</sup> Ivi, p. 41.

Il lettore osserva Parigi attraverso gli occhi del protagonista che non è immerso nella realtà metropolitana. Egli, inizialmente, la può vedere con sufficiente distacco, sembra essere ancora estraneo alla decadenza cittadina. Può vedere la bassezza in cui è caduta la capitale francese, perché egli è libero e solo. Ha la libertà dei più poveri, non ha istruzione, non ha ambizioni, non ha obiettivi e non ha amici. La solitudine diventa per lui condizione necessaria per poter ambire alla libertà suprema. I sentimenti, quali amore o amicizia, rappresentano solo un vincolo da cui liberarsi al più presto. Mentre passeggia per Parigi sente la terra vuota molleggiare sotto i suoi piedi, ma intanto dilaga un'epidemia di nostalgia ed infelicità ed anche lui ne sarà colpito<sup>682</sup>.

Parigi appare invasa da insegne e cartelloni pubblicitari<sup>683</sup>, viene come seppellita dai nuovi edifici costruiti velocemente per dare alloggio a chi è appena arrivato nella grande città. L'Europa, che il protagonista vede attraverso le strade ed i vicoli della metropoli francese, sembra essere all'ultima fase di un'epoca iniziata nel medioevo. Si tratta dell'inevitabile fine senza speranza della sinfonia cristiana.

L'eroe di Goll percepisce un'atmosfera europea fatta di rovine, scorie e cattivi odori. L'ultimo inno adatto a rappresentare lo spirito del vecchio continente è la marcia funebre e, secondo il protagonista, agli europei tutti, non solo ai parigini, si pone una grave questione. Come riusciranno ad attirare ancora turisti americani se non grazie ai loro villaggi distrutti, alle loro opere d'arte che si stanno sgretolando ed alle loro periferie depravate e pericolose?

Le sette meraviglie del XX secolo sono ben diverse dalle più celebri sette meraviglie del mondo. Sono così elencate: il campo di battaglia di Verdun, il Moulin de la Gallette a Montmartre, il quartiere periferico East Ham a Londra, Rothenburg ob der Tauber, il cimitero ebraico di Praga, le fonti di Lourdes e la piazza Rossa di Mosca. Bellezze all'insegna della distruzione, della lotta fratricida, della violenza o del degrado cittadino: queste sono le bellezze della modernità, sovrastate da un comune destino, morte<sup>684</sup>.

Il protagonista di questo errare senza meta si sente dilaniato nella metropoli che gli appare come una sconosciuta:

Zerrissen bin ich in zwei Hälften geteilt, ein Clown ohne jedes Verantwortlichkeitsgefühl,  
links schwarz, rechts weiß, der linke Arm und das rechte Bein schwarz, der rechte Arm  
und das linke Bein weiß<sup>685</sup>

La figura principale della storia appare sconvolta fin dalle prime ore del suo pellegrinaggio e predice l'arrivo degli americani che smantelleranno tutto, soffocando la

<sup>682</sup> Ivi, p. 24.

<sup>683</sup> Tra i manifesti primeggia «Wir wissen nicht», ossia noi non sappiamo. La diffusione di questo messaggio attraverso i canali della pubblicità è stata voluta da un idealista che crede ancora nel valore della verità e constata perciò con dispiacere l'ignoranza in cui si trova l'umanità. Per finanziare questa pubblicità, va in rovina e si ritrova costretto a vendere giornali al *Brusseler Bahnhof*, vende così le "non verità" contro le quali ha sempre combattuto. Questa è la denuncia dell'impossibilità di arrivare alla verità da parte dell'essere umano, ma anche della difficoltà di riuscire a "svegliare" un'umanità dormiente che non vuole rendersi conto della falsità in cui vive. Il dramma umano consiste nella non esistenza di una sola verità, nell'impossibilità di conoscerla e per questo sembra essere inutile una ricerca di valori assoluti. Certo è che quel che si legge in giornali e riviste non è nient'altro che la più grande bugia e mistificazione della realtà. Goll, Yvan, *Die Eurokokke*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, cit., pp. 30-31.

<sup>684</sup> Ivi, p. 48.

<sup>685</sup> Ivi, p. 53; «Sono lacerato, diviso in due metà, un clown, senza nessun sentimento di responsabilità, a sinistra nero, a destra bianco, il braccio sinistro e la gamba destra neri, il braccio destro e la gamba sinistra bianchi».

*ville lumière*. Il cuore della Francia, immagina sempre l'eroe, verrà svuotato e riempito di cemento<sup>686</sup>.

Infine alle cinque del mattino il protagonista arriva al luogo dell'appuntamento con D'Anglade, *Bar de l'Ennui*, che è conosciuto come istituzione morale cittadina. Il giovane varca la soglia e scopre di essere entrato in tutt'altro luogo. Si tratta di un locale dove persone come D'Anglade trovano rifugio per non pensare alla decadenza della civiltà europea rispetto a quella degli altri continenti. Qui incontra il compagno di stanza. Quest'ultimo ricorda al protagonista che dalla civiltà americana non si aspetta nessuna innovazione o rivitalizzazione della cultura europea, gli americani infatti hanno una forza primitiva, ma non hanno lo spirito, sono vuoti, annoiati e anziani, seppur giovani sono già al tramonto della loro civiltà, è per questo motivo che anche loro sono impotenti nei confronti di *Eurokokke* e non hanno nessun mezzo per debellarlo.

D'Anglade annuncia al protagonista che *Amerikoon*, il medicamento *made in U.S.A.*, secondo alcuni utilizzabile contro il bacillo del vecchio continente, è un metodo da ciarlatani prodotto con *Corned Beef* e *Watermantinte*. Non solo è inefficace, ma rischia di avere effetti negativi sulla circolazione sanguigna ed il funzionamento del cuore. Ed infine sempre D'Anglade dichiara:

Wir wollen unseren eigenen Tod sterben, nicht den der andern, Das ist der Heroismus Europas. Es kämpft mit seinem Geist, dessen Schwächen es bereit erkannt, allein, isoliert, unverstanden, aber bis auf den Tod, gegen den transatlantischen Ungeist, gegen den metallenen Koloß, gegen die neuen Ägypter. [...] Es hat keinen Sinn den neuen, urstarken Ungeistigen, den Amerikanern ihre Arbeit zu erleichtern. Sie wollen Europa kolonisieren? Der Geist verflüchtigt sich, dessen sie unwürdig sind<sup>687</sup>.

Al lettore dell'epoca le tematiche che ruotano attorno alla civiltà americana ed alle sue qualità non sono sconosciute<sup>688</sup>. La potenza economica statunitense non piace agli intellettuali europei che la guardano con sospetto. Si osserva con disprezzo la razionalizzazione, standardizzazione e tipizzazione che riducono l'essere umano a mera forza lavoro, senza intelligenza e senza spirito<sup>689</sup>. Constatando la debolezza di un vecchio continente in piena decadenza, che comunque difende il proprio primato in ambito culturale, si ha paura della forza della civiltà statunitense, perché ancora giovane ed entusiasta.

L'atteggiamento di Yvan Goll non è però univoco: l'America lo intimorisce, ma lo affascina allo stesso tempo. L'autore insomma non arriva a rifiutare totalmente il modello di vita statunitense pur di difendere la sua Europa<sup>690</sup>. Quest'ultima infatti, nei

<sup>686</sup> Ivi, p. 29. In questo si riconosce un riferimento anche al professore americano che con soddisfazione e piacere constaterà la presenza del bacillo nell'europeo. Così avrà la prova che la decadenza dei tempi ha intaccato l'anima dell'uomo del vecchio continente.

<sup>687</sup> Ivi., p. 98; «Noi vogliamo morire la nostra propria morte, non quella degli altri. Questo è l'eroismo d'Europa. Combatte con il proprio spirito le cui debolezze già ha conosciuto, sola, isolata, incompresa, ma fino alla morte, contro il non spirito d'oltre oceano, contro il colosso metallico, contro i nuovi egizi. [...] Non ha senso facilitare il loro lavoro ai nuovi, fortissimi, non spirituali, agli americani. Vogliono colonizzare Europa? Lo spirito, di cui loro non sono degni, si dilegua».

<sup>688</sup> Come non sono sconosciute quelle relative al Primitivismo ed alla presenza crescente degli africani in Francia, tematiche che Claire Goll attualizza nel suo romanzo su Europa analizzato nel paragrafo §4.3.

<sup>689</sup> Schmidt, Heike, *Art mondial, Formen der Internationalität bei Yvan Goll*, cit., p. 140.

<sup>690</sup> Nel periodo che Goll trascorse negli Stati Uniti con la moglie Claire infatti riuscì perfettamente ad integrarsi imparando la lingua e lavorando come traduttore e giornalista. È pur vero, che con il passare degli anni, così commenta Grunewald, Goll riconobbe il simbolo della modernità, non più nel cittadino del nuo-

confronti degli altri continenti secondo D'Anglade, è comunque destinata a soccombere. Prosegue dicendo che in Francia tutto è diventato noia. Questa consiste nella prevedibilità degli eventi. Ad uccidere la civiltà occidentale è il saper in anticipo cosa accadrà dopo. Si chiama noia il primo sintomo della vecchiaia, quando tutto è conosciuto e non sorprende più. Si annoiano gli europei, perché i loro orologi battono sempre la stessa ora, i padri di famiglia muoiono sempre prima dei loro figli, a marzo fioriscono gli stessi fiori, una guerra scoppia nei Balcani ed in una poesia si parla di stelle<sup>691</sup>. Ed è proprio questa una perfetta descrizione di quel che il protagonista ha provato tutto il giorno errando per Parigi. Ha osservato gli uomini arrabattarsi nelle loro attività giornaliera e li ha imitati per poi infine trovare il tutto estremamente ridicolo, raggiungendo il massimo quando si è messo a vendere copie della Bibbia.

Dopo le spiegazioni di D'Anglade e la sua presa di coscienza, il protagonista, ormai infetto dalla malattia europea della noia, sceglie di accettare l'offerta del suo compagno di stanza: decide di vagare ancora per dodici ore a Parigi. L'appuntamento, che D'Anglade gli dà, è per la sera stessa al *Bar de la Mort*<sup>692</sup>.

Uscito dal locale il protagonista non vuole errare di nuovo per la città, ma decide di fare un ultimo tentativo per vedere se davvero il continente Europa è ormai su un'inevitabile via di declino. Arriva a Gare St. Lazare e compra un biglietto del treno per Saint Cloud, un paese vicino Parigi, per cercare un contatto diretto con la natura, stanco della vita metropolitana. Pensa che nel regno naturale ed intatto ci possa ancora essere la soluzione alla catastrofe dell'umanità e, appena scende dal treno, confessa la sua disperazione agli alberi, agli animali che si trovano attorno mentre alla natura dice di averla sempre cercata, perché è convinto che in lei si sarebbe potuto salvare. Qui spera di poter ritrovare le passioni originali, l'antico amore, la gelosia, l'odio e la paura. Così sale sulle colline al tramonto, vede sulla strada piume di fagiano e rami di albero. Ma all'improvviso compie una terrificante scoperta:

Da plötzlich merkte ich es, ein Schrecken verwandelte mich meine Augen in Glas; ich warf keinen Schatten mehr! Ein neuer Peter Schlemihl, hatte ich meinen Schatten verloren! Ich trat auf die Seite, wie einer, der glaubt, er stehe jemandem im Weg oder er trete auf seinen zu langen Mantel: aber nein, es war kein Schatten da. Ich war wesenlos, nicht mehr verbunden mit Raum und Erde, unecht, unwahr. Aber noch erschreckender war dies: Auch die Bäume, die Statuen und die Laternen warfen keinen Schatten, obwohl das Gold der Sonne aus dem Tiegel des Himmels rann, locker und flüssig!<sup>693</sup>

vo continente, bensì in Charlie Chaplin, alias *Charlot*. Quest'ultimo era, a suo vedere, il vero eroe dei tempi moderni ed il degno successore del *Candide* di Voltaire. Nei suoi scritti in prosa, da *Eurokokke* a *Sodome et Berlin*, conclude Grunewald, Goll non rifiutava la modernità e nemmeno le altre culture, come quella americana, ma non era più disposto ad accettare l'ottimismo, ossia le false speranze che lui stesso aveva coltivato nel periodo espressionista. Grunewald, Michel, *Français, Allemands, Européens*, in Grunewald, Michel, Valentin, Jean-Marie (a cura di) *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écrivain*, cit., pp. 52-53.

<sup>691</sup> Goll, Yvan, *Die Eurokokke*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, cit., p. 99.

<sup>692</sup> Ivi, p. 103.

<sup>693</sup> Ivi, p. 105; «Ecco all'improvviso me ne accorsi, uno spavento trasformò i miei occhi in vetro: non gettavo più la mia ombra! Un nuovo Peter Schlemihl, avevo perso la mia ombra! Mi misi di lato come uno che crede di stare nel mezzo o di calpestare il suo mantello troppo lungo: ma no, non c'era più ombra. Ero senza sostanza, non ero più legato a spazio e terra, non ero autentico, non ero vero. Ma ancora più spaventoso era questo: anche gli alberi, le statue e le lanterne non gettavano più ombra, anche se l'oro del sole dalla padella del cielo scivolava lento e scorrevole».

Una prosa ricca di riferimenti letterari è quella di Yvan Goll. Se è evidente dalla sua scrittura la sua profonda conoscenza delle opere di Aragon e Breton, come di Kafka<sup>694</sup> e Rilke<sup>695</sup>, qui si è di fronte ad un'esplicita citazione: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (*La straordinaria storia di Peter Schlemihl*) di Adelbert von Chamisso (1781-1838).

L'autore ottocentesco descrive la difficile situazione del protagonista che si è ritrovato senza ombra. Egli ha deciso di venderla al diavolo in cambio di una borsa magica da cui prendere monete d'oro per l'eternità. Lo scambio sembra, agli occhi di Schlemihl, vantaggioso, ma non ha ancora davvero compreso quale bene sta perdendo. A prima vista l'ombra sembra priva di significato per chi ne è in possesso, poiché tutti ne hanno una. Rimanerne privo condanna invece lo sventurato ad un'esistenza anonima e trasparente. L'intuizione geniale di Chamisso è stata quella di sostituire la vendita dell'anima al diavolo faustiana con quella dell'ombra. Se l'assenza di anima può essere nascosta, quella dell'ombra no. È questo a condannare l'individuo ad un'estrema infelicità. Questo fa sentire Peter emarginato e diverso dagli altri. Rinunciando all'ombra Peter Schlemihl rinuncia alla parte più profonda e nascosta di sé, perde il suo equilibrio interiore, la sua identità. L'ombra da nulla diventa qualcosa di prezioso, ma l'uomo che sceglie di separarsene da "qualcuno" diventa "nessuno".

Goll riprende il racconto di Chamisso, ma in modo originale: non è un caso allora che egli faccia dire al suo protagonista di essere «un nuovo Peter Schlemihl»<sup>696</sup>. Nuovo, non solo perché vive per una seconda volta la condizione dell'eroe ottocentesco ma perché lo fa in modo diverso. Nel XX secolo tutti sono diventati uomini di vetro, senza sostanza e tutti hanno perduto l'ombra. Un dramma singolo diventa così collettivo.

Il leggendario personaggio, entrato come un mito nell'immaginario europeo ispirato alla letteratura, viene attualizzato e svuotato della propria essenza mitica. Il dramma non è più nell'emarginazione e nella diversità dagli altri, ma nella decadenza di tutta la civiltà europea. Camminando per le colline il nuovo eroe golliano si accorge che ontani, faggi e querce non hanno più l'appoggio della loro ombra ed assomigliano ai resti carbonizzati di grandi fuochi d'artificio avvenuti la sera prima. È quel che resta delle celebrazioni per un'Europa che decade.

Ormai niente riesce più a legare le cose alla terra. I raggi del sole splendono attraverso i tronchi bucherellati e trasparenti. Immergersi nella natura non ha alcun effetto benefico sul protagonista che ora si può anche chiamare nuovo Peter Schlemihl. Quest'ultimo deve constatare con amarezza che ormai tutto è infetto ed ovunque si trova il bacillo della malattia mondiale *Eurokokke*<sup>697</sup>.

#### 4.4.3. Elementi narrativi: *Eurokokke* e la colpa del protagonista

L'unico grande elemento narrativo che accompagna il lettore da circa metà del testo fino alla fine è legato ad un delitto di cui il protagonista viene accusato dai giornali. Si tratta di una rapina con omicidio. L'eroe dell'opera, del quale il lettore sa solo che

<sup>694</sup> La vicinanza con Kafka sarà presa in considerazione nel paragrafo che segue §4.4.3.

<sup>695</sup> Cfr. §4.4.1.

<sup>696</sup> Goll, Yvan, *Die Eurokokke*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, cit., p. 105.

<sup>697</sup> Ivi, pp. 105-107.

è un senza patria, diventa autore di un atroce delitto pur essendone egli stesso ignaro. Questo frammento, che assomiglia più ad un elemento di un romanzo giallo, serve innanzitutto a dare maggior forza alla trama altrimenti eccessivamente scarna ed a sviluppare ulteriormente il dramma del protagonista. Attraverso un'accusa che colpisce, apparentemente in modo infondato e gratuito, il personaggio principale della storia, si arriva a comprendere che proprio questa presunta innocenza è legata al contagio del bacillo *Eurokokke*.

Il delitto di cui il protagonista si ritrova accusato è avvenuto sul treno espresso proveniente da Marsiglia, poco prima dell'arrivo a Parigi. L'edizione della sera del giornale parigino ha il titolo a grandi caratteri: «L'omicidio sull'Espresso da Marsiglia: presi due banditi»<sup>698</sup>. Il protagonista è particolarmente colpito dalle parole stampate in prima pagina e compra il giornale per leggere meglio la notizia che dalla mattina è sulla bocca di tutti i parigini.

Dall'articolo il protagonista viene a sapere che tre banditi hanno commesso un attentato nel vagone di prima classe. Due di loro si sono messi alle estremità della carrozza per permettere al loro compagno, che porta lo stesso nome del protagonista, di vuotare i bagagli dei passeggeri immersi nel sonno. In mano tiene una Browning, pronto ad usarla se necessario. Ha dovuto premere il grilletto, quando un vecchio ufficiale si è svegliato proprio nel momento in cui lui stava portando via i suoi averi. Dei tre banditi l'unico a piede libero, legge ancora l'eroe, è rimasto lui, il più temibile, perché l'autore dell'omicidio. La descrizione del delitto è scarna ed oggettiva.

È con grande meraviglia che il protagonista di *Die Eurokokke* scopre, leggendo più avanti nella pagina del giornale, la descrizione del ricercato, ossia di se stesso. Questa coincide esattamente con i suoi tratti somatici ed elementi caratteristici: capigliatura scompigliata, bocca sensuale, cravatta annodata storta e guanti giallo limone. Alza gli occhi dalla pagina atterrito, si guarda attorno e vede lo spavento e la paura negli occhi dei passanti quando si accorgono di aver di fronte il pericoloso malvivente. Egli si rende conto che l'unica soluzione che ha è togliersi al più presto i guanti, ma sente le dita bruciargli come se fossero zolfo e le mani sanguinare. Entra in un caffè, sperando di non dare nell'occhio, siede ad un tavolo, ma le signore nel locale cominciano a respirare profondamente in segno di apprensione<sup>699</sup>.

A questo punto la storia del perseguitato senza aver commesso la colpa, che non può non ricordare Joseph K. del *Processo kafkiano*<sup>700</sup>, si intreccia con l'altro *Leitmotiv* del romanzo, l'*Eurokokke*. Al suo tavolo si avvicina un vecchietto tremante con la barba e gli occhiali dalla montatura d'oro. Afferra una delle mani che il protagonista tiene nascoste sotto il tavolo per evitare gli sguardi della gente e grida con aria trionfante:

<sup>698</sup> Ivi, p. 69; «Der Mord im Marseiller Expresser: Zwei Banditen gefangen».

<sup>699</sup> Ivi, pp. 71-73.

<sup>700</sup> Ricordiamo che *Der Prozess* di Franz Kafka fu pubblicato nel 1925, l'anno dopo la morte dell'autore praghese. A differenza del protagonista kafkiano, quello di Goll si convince subito della colpa di cui viene accusato dai giornali e alla fine vede nella prigione quasi una liberazione dalla vita ormai divenuta incubo, perché doppiamente perseguitato: per via del bacillo *Eurokokke* da cui era infetto ed a causa dell'omicidio di cui era considerato colpevole. Alla fine del testo è evidente l'influenza di Kafka. Anche l'opera di Goll si chiude con la scena dell'arresto, ma in questo caso non viene portato a termine, bensì di fronte ad un ricercato che vuole essere ammanettato, il commissario si scusa e dice che è stato un errore. Goll, Yvan, *Die Eurokokke*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, cit., pp. 72-73; 116.



Ich habe ihn! Den Eurokokkus<sup>701</sup>

Così il vecchietto, un professore americano dell'università di Philadelphia, può mettere fine alla sua estenuante ricerca durata anni. Dopo le grida di entusiasmo e soddisfazione racconta in breve come ha avuto inizio la sua indagine: ha trovato per la prima volta il batterio nelle pietre della cattedrale parigina *Notre Dame. Eurokokke* è un bacillo che erode la sostanza interna delle cose, indebolendole e svuotandole. Ormai la chiesa francese è solo nell'immaginazione della gente, in realtà non esiste più, dice l'americano, è solo un ammasso di pietre svuotate sul punto di sgretolarsi<sup>702</sup>. Dopo qualche tempo scoprì lo stesso fenomeno su un asinello, uno di quelli che accompagnavano ai vecchi tempi gli spazzini per togliere l'immondizia dalle strade. Era diventato un ammasso di ossa, senza più organi interni. Da allora il professore d'oltreoceano ha vissuto nell'attesa di riscontrare la presenza di *Eurokokke* sull'uomo. Questo ha un significato fondamentale per lui: *Eurokokke* è sinonimo della decadenza della civiltà europea. La presenza del bacillo nel corpo umano infatti non ha, per l'americano, solo un significato fisico: *Eurokokke* è destinato a divorare non solo cuore ed organi interni, ma anche sentimenti quali amore e compassione, odio e generosità.

Sicherlich haben Sie keine Leber, kein Herz, keine Seele mehr. Das heißt, auf Ihr Menschentum übertragen: Sie haben kein Ehrgeiz, keinen Glauben und keine Liebe mehr. [...] Nicht wahr, Sie haben keine Pflichtgefühl mehr, kein Ehrfurcht vor Eltern und Gott, keinen Respekt, keine Vernunft, keine Zucht und kein Ziel? Sie haben die Krankheit der Leere, auch Langweile genannt. Sie haben die Eurokokke. Sie sind zu allem fähig, intelligenter, weiser junger Mann, zum Selbstmord wie zum Mord. Sehen Sie, ein Mensch, wie Sie könnte ganz gut der Bandit vom Marseiller Exprefß sein...<sup>703</sup>.

L'essere stato colpito dal bacillo europeo rende l'uomo vuoto e privo di ogni sentimento, capace di commettere qualunque cosa, anche un atroce delitto come quello avvenuto sull'Espresso proveniente da Marsiglia. Dopo quest'ultima dichiarazione dello scienziato statunitense, il protagonista perde il controllo e fugge. A questo punto è chiaro anche per lui: è colpevole ed è malato. Le conversazioni con Henry D'Anglade non fanno altro che rafforzare in lui questa convinzione. La malattia diventa ancora più evidente una volta che lo stesso protagonista l'ha accettata. È diventato un uomo di vetro, senza sangue e su di sé porta tutta la colpa dell'umanità: attraverso di lui passano i raggi solari, unica soluzione per mascherare la trasparenza e l'inconsistenza del proprio corpo è tingersi la pelle di oro e nascondersi attraverso il gioco dei riflessi solari.

<sup>701</sup> Ivi, p. 73; «Ce l'ho! L'Eurokokke!».

<sup>702</sup> Non è un caso che, il ruolo dello scienziato alla ricerca del bacillo malefico, Goll l'abbia attribuito ad un americano. Il poeta sentiva la concorrenza tra il vecchio ed il nuovo continente e temeva seriamente che il secondo avrebbe un giorno avuto la meglio sul primo. Leggere in merito il paragrafo precedente §4.4.2.

<sup>703</sup> Goll, Yvan, *Die Eurokokke*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, cit., pp. 81-82; «Sicuramente Lei non ha più né fegato, né cuore, né anima. Questo significa, applicato alla Sua umanità: Lei non ha più ambizione, non ha più fede, non ha più amore, [...] Non è vero che Lei non ha più senso del dovere, non ha più profondo rispetto per i genitori, né per Dio, non ha più rispetto, non ha più ragione, non ha più disciplina, né obiettivo? Lei ha la malattia del vuoto, anche detta della noia. Lei ha l'Eurokokke. Lei, uomo giovane, intelligente e saggio, è capace di tutto, di suicidio, come di omicidio. Vede, un uomo come Lei, potrebbe benissimo essere il bandito dell'Espresso di Marsiglia».

Ich war ein Verbrecher unter Verbrechern, ein Blinder unter Blinden. [...] Und eine Angst, eine sinnlose Angst vor mir selber trieb mich im Regen durch diese Hölle. Denn die Eurokokke übertrug sich nicht durch Berührung, sondern auf die Ferne hin durch Worte und durch bloße Blicke<sup>704</sup>.

Ormai l'*Eurokokke* ha attaccato tutti i popoli e gli edifici d'Europa, non solo in Francia, ma anche il duomo di Colonia e la città di Varsavia<sup>705</sup>.

Della malattia che imperversa in Europa, rivela Henry D'Anglade al protagonista arrivato al *Bar de la Mort* sul finale, la colpa è solo degli europei che non sanno più apprezzare l'arte di cui loro stessi sono gli autori, che non amano la cultura, le scoperte della tecnica e della medicina, a cui gli europei sono arrivati per primi.

Wir sind Propheten des Selbstmords, aber in größtem Maßstab: wir führen die okzidentale Kultur ad absurdum. Wir haben ihren Bankrott erklärt. Wir verlachen die Wunder der Technik, die Erfindungen der Ärzte. [...] Das Lächeln ist der schönste Schmuck der Zivilisation. Es bedeutet den Willen und die Pflicht, das Zusammenleben der Menschen so leise und so angenehm wie möglich zu gestalten, immer freundlich zu erscheinen. [...] Das Lächeln ist das Diplom der Kultur [...] Wie wenig Europäer verstehen zu lächeln<sup>706</sup>.

Ma un popolo che sa sorridere non è felice come potrebbe sembrare a prima vista. I popoli che ridono non sanno sorridere. Chi sorride nasconde le difficoltà e facilita la vita agli altri e, secondo D'Anglade, ha in sé qualcosa di eroico. Conseguentemente saper sorridere significa saper mentire. Questa non è un'arte facile da imparare. È necessario esercizio o disposizione<sup>707</sup>, la donna per necessità, l'uomo perché si sente superiore. D'altra parte mentire, e qui si ha un nuovo rovesciamento dei valori, come del materiale mitologico, non è secondo D'Anglade come per Goll, un peccato. Non si fa infatti se esiste una verità e nel caso se essa sia una sola o ne esistano più di una.

Si può mentire perché non si prende sul serio la vita o si può mentire per noia. La constatazione di questo stato di cose rende ancora più incerta la situazione in cui si trova il protagonista, accusato di un terribile delitto, pensando di non averlo neppure commesso. Se non esiste verità, se non esiste menzogna, ha ancora valore la denuncia letta su un articolo di giornale ai danni di un presunto malvivente?

Il protagonista di *Die Eurokokke* si rende conto ormai di quanto il problema della verità e della menzogna sia intrecciato con quello della sua accusa. Lo hanno incolpato

<sup>704</sup> Ivi, pp. 85-86; «Ero un delinquente tra delinquenti, un cieco tra ciechi. [...] E una paura, una paura insensata di me stesso mi spingeva nell'eccitazione attraverso questo inferno. Poiché l'*Eurokokke* non si attaccava per contatto, ma da lontano attraverso le parole e attraverso semplici sguardi».

<sup>705</sup> Ibidem.

<sup>706</sup> Ivi, p. 111; «Noi siamo profeti del suicidio, ma su vastissima scala: noi conduciamo la cultura occidentale all'assurdo. Noi abbiamo dichiarato la sua bancarotta. Noi ridiamo delle meraviglie della tecnica, delle scoperte dei medici. [...] Il sorriso è il più bel gioiello della civilizzazione. Significa la volontà ed il dovere di organizzare la vita in comune degli uomini nel modo più lieve e piacevole possibile, apparire sempre cordiali. [...] Il sorriso è il diploma della cultura [...] Quanto poco sanno sorridere gli Europei».

<sup>707</sup> Qui è evidente il richiamo al romanzo della moglie analizzato nel paragrafo precedente (§4.3). Zeus nero, Jupiter, mentiva alla moglie Alma, non per volontà, ma semplicemente perché gli veniva spontaneo. Questa caratteristica del suo mentire rendeva da una parte il suo racconto falso e pericoloso (non sapeva nemmeno lui quando pronunciava una bugia e perché), dall'altra lo faceva diventare innocente, perché involontario, ma semplicemente spontaneo.

probabilmente per noia. Ormai tutti, nel vecchio continente e non solo a Parigi, sono stati contagiati dall'epidemia del bacillo che tanti anni prima aveva colpito la cattedrale della capitale francese. Egli capisce che se rimane libero avrà una vita infernale in un mondo malato e senza più ideali e lui stesso sarà vittima di *Eurokokke*. Per questo motivo, malgrado sia stato incolpato senza vere motivazioni, malgrado si senta perseguitato e ne tema le conseguenze, alla fine vuole andare in prigione per mettere fine al vagabondare senza meta in una città cadente. Ma il destino è con lui amaro. Nel momento in cui egli cerca in ogni modo di farsi arrestare, crollano come neve al sole tutte le accuse di omicidio ai suoi danni. I poliziotti giungono ad arrestarlo, ma invece di portarlo in prigione si scusano con lui per l'errore commesso e lasciano la scena. Si era trattato di un banale errore<sup>708</sup>.

In questo finale sorprendente ed inatteso emerge la differenza tra il protagonista di *Die Eurokokke* e Joseph K. eroe del *Processo* di Kafka. Nel romanzo del praghese, il protagonista non si sentiva colpevole, non riconosceva le ragioni dell'accusa, e proprio questa sua mancanza di modestia fu la sua suprema colpa per cui infine venne condannato. La fine che Goll sceglie per concludere la sua storia sembra voler dare ancora risalto alla distanza tra la sua prosa e quella di Kafka, dopo aver inseguito un parallelismo nella parte centrale dell'opera. Il suo eroe vuole essere colpevole ed infine vuole essere arrestato, ma invece è condannato ad una libertà che ormai non è più in grado di apprezzare. È una libertà al negativo, che si sviluppa attraverso la presa di coscienza dell'infinita solitudine in cui si trova l'uomo. Il protagonista è amareggiato e deve constatare che conduce un'esistenza senza amore e senza ideali, proprio come Henry D'Anglade gli aveva preannunciato all'inizio della storia.

Per concludere questa parte dedicata a *Die Eurokokke* è opportuno ricordare anche l'importanza che per Goll aveva la satira e la comicità nell'opera artistica. Non è un caso che proprio Goll sia stato uno dei primi a riconoscere il grande talento di Charlie Chaplin e non è un caso che abbia scritto pièces teatrali a confine tra dramma e commedia ispirandosi direttamente al grande *Charlot*. L'unico elemento narrativo presente nel testo, ossia il breve racconto da romanzo giallo, citato in questo paragrafo, viene sviluppato con toni volutamente drammatici ed alti, talvolta eccessivi e surreali. Alla fine però la vicenda si conclude in modo paradossalmente leggero, ponendosi in netto contrasto con gli antefatti. Nel testo in prosa, che Goll non volle catalogare secondo un preciso genere letterario, si trova perciò traccia anche di questo suo amore per il comico e per il paradosso.

#### 4.5. La patria nel segreto della parola poetica: *Traumkraut*

Dopo il crollo del mito di Europa, tema del testo in prosa poetica del 1927, molte sono state le evoluzioni e le interpretazioni che Goll ha dato del *Leitmotiv* della patria. Dalla fine degli anni venti fino al 1950, anno della morte dell'autore, questo è stato uno degli argomenti più frequenti insieme a quello dell'amore.

In più di due decenni il poeta conosce avanguardie e letterati con lo stesso dinamismo e con lo stesso entusiasmo degli inizi. Cambiano lo scenario, lo stile, la lingua usata e gli ideali politici, ma i sentimenti e la sua voglia di essere poeta della modernità

<sup>708</sup> Goll, Yvan, *Die Eurokokke*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, cit., pp.115-116.

sono sempre gli stessi. La città dove si trova con la moglie e dove lavora come letterato e traduttore non è più Parigi, ma New York. Talvolta sono terre esotiche come Cuba, che il poeta europeo visita durante il suo esilio americano, ad ispirare le sue liriche.

Passano gli anni, cambiano i luoghi e le persone, ma Goll si trova sempre alla ricerca di una patria, di una casa nella quale rientrare la sera sentendosi accolto. Il dramma dell'eterna ricerca si intreccia sempre di più con quello esistenziale, ma trovare una soluzione è estremamente difficile ed il mondo, in cui il poeta cerca rifugio, sembra cadere su se stesso, come se fosse fatto di polvere.

Tra il 1948 ed il 1949, durante nove mesi di tregua che la leucemia, male incurabile, gli concede Goll scrive:

Staubbaum

Ein Staubbaum wächst  
Ein Staubwald überall wo wir gegangen  
Und diese Staubhand weh! Rühr sie nicht an!

Rings um uns steigen Türme des Vergessens  
Türme die nach innen fallen  
Aber noch bestrahlt von deinem orangenen Licht!  
Ein Staubvogel fliegt auf<sup>709</sup>

Dalla lirica emerge un albero di polvere che cresce in un bosco svuotato dalla sua sostanza e diventato anch'esso solo lontano ricordo di quel che un tempo era. È suggestivo leggere nei versi di un autore, giunto alla maturità, visioni che lui stesso aveva avuto vent'anni prima ed aveva già provato a mettere per iscritto.

In *Die Eurokokke* nel 1927 il protagonista aveva perso la sua ombra e viveva in un ambiente dove tutto aveva perso sostanza ed era diventato polvere. Più di vent'anni dopo le desolanti immagini della prosa giovanile diventano materia per versi rivoluzionari.

Straße durchs Land

Straße durchs Land  
Besät mit Jaspis und mit Diamant  
Straße der Armen  
Lasso um den Nacken der Besessenen  
woher wohin  
In weißen Turban deines Staubs  
Wohin woher  
Mein Schatten stürzest du?<sup>710</sup>

<sup>709</sup> Goll, Yvan *Erba di sogno*, a cura di Lia Secci, cit., [tit. orig. *Traumkraut*], pp. 120-121; «L'albero di polvere// Un albero di polvere cresce/ Un bosco di polvere dovunque andammo/ E questa mano di polvere – no!- non toccarla!// Intorno a noi si rizzano torri dell'oblio/ Torri crollanti all'interno/ Ma ancora irradiate dalla tua luce aranciata!/ Un uccello di polvere spicca il volo!//».

<sup>710</sup> Ivi, pp. 28-29; «Strada per la campagna// Strada per la campagna/ Cosparsa di diaspro e diamante/ Strada dei poveri/ Lasso al collo degli ossessi/ Donde dove/ Nel bianco turbante della tua polvere/ Dove donde/ Mia ombra precipiti?!//».

Quello che si delinea in pochi versi è un ritratto di se stesso, ma anche di un'epoca in declino, di un mondo ormai giunto all'imminente fine. *Wohin, woher*, (dove, donde) sono sempre stati gli interrogativi della sua vita nel mondo in cui il poeta ha sempre errato senza mai fermarsi, senza mai trovare un porto dove invecchiare sereno. È questo il motivo per cui Yvan Goll non solo ha dedicato un ciclo poetico alla figura del moderno Giovanni Senza Terra, ma si è sentito di incarnare il suo destino tanto da voler scrivere le parole della poesia che ha per soggetto il *Jean sans Terre* sulla sua tomba<sup>711</sup>.

I protagonisti della sua lirica sono sempre stati, in qualche modo, varianti letterarie della sua stessa persona. Un amaro destino lo ha fatto essere nuovo Orfeo, poeta inascoltato da un pubblico ormai diventato sordo. Yvan Goll prende in giro così se stesso e si raffigura come un moderno poeta decaduto adatto solo ad essere un clown in un circo o un musicante in un cabaret. Sempre un amaro destino lo ha reso vero Giovanni Senza Terra, re povero che non ha più posto dove vivere ed infine nuovo Peter Schlemihl, cittadino orfano della sua ombra, con un corpo ormai diventato polvere circondato da alberi fatti di cenere destinati a cadere alla prima folata di vento.

Tuttavia nell'ultima raccolta poetica, in cui l'autore ritrova l'entusiasmo di scrivere in tedesco, dalla profonda tristezza della *Heimatlosigkeit* passa ad un diverso stato d'animo: matura il concetto di patria dentro di sé. È così che Yvan Goll, riappacificato finalmente con se stesso e con il suo destino, si prepara a prendere congedo dalla vita. Questo cruciale cambiamento risulta evidente attraverso l'uso ed il significato che il poeta associa alla parola polvere. Questa infatti contiene elementi positivi e negativi allo stesso tempo.

Polvere (in tedesco *Staub*) ha per Goll un significato ambivalente: se da una parte rinvia simbolicamente alla cenere, dall'altra ricorda la Bibbia nel punto in cui si dice che l'uomo polvere era e polvere ritornerà. In quest'ultimo caso si evoca il significato del tempo che è ciclico, tema caro al poeta. Per lui è sinonimo di decadenza: lo scorrere dei giorni ed il passare degli anni diventano un percorso verso l'estinzione, quando tutto diventerà appunto polvere.

Nelle poesie di *Erba di sogno* si nascondono, proprio alla luce di quanto detto sopra, diverse ambiguità: se a prima vista l'immagine della polvere evoca la distruzione e la disintegrazione degli oggetti, ad una lettura più approfondita rinvia ad un ritorno alla terra, ad una riconciliazione in primo luogo con se stesso<sup>712</sup>.

Erde

Wirft dich an die Erde  
Hör den Pferdehuf im Herzen  
[...]  
Küß die Erde  
Und Gewürm füllt Hände dir und Mund<sup>713</sup>

<sup>711</sup> Per maggiori informazioni in merito consultare il paragrafo §4.2. della presente tesi.

<sup>712</sup> Cfr. Parmée Margaret, A. Ivan Goll, *the development of his poetic, themes and their imagery*, Bonn, Bouvier, 1981, pp. 12-13.

<sup>713</sup> Goll, Yvan *Erba di sogno*, a cura di Lia Secci, cit., [tit. orig. *Traumkraut*], pp. 48-49; «Terra / Gettati a terra/ Senti lo zoccolo del cavallo nel cuore//[...] Bacia la terra/ E vermi ti riempiono mani e bocca//».

La terra è per Goll organismo vivente e diventa interlocutore del poeta. È sulla terra che si accumulano i dolori degli uomini, la putredine dei tartufi e solo avvicinando l'orecchio al suolo si sente il rumore degli zoccoli dei cavalli<sup>714</sup>.

Nelle poesie di questa ultima raccolta sono perciò presenti i due elementi: la sofferenza di una patria cercata per una vita ed il suo trovarla nella cenere, ossia in quella sostanza che segna il ritorno dell'uomo a madre Natura ed a Dio: è così che si compie il ciclo poetico di Goll, è così che egli può dichiarare conclusa la sua eterna ricerca: finalmente l'autore ha trovato la sua casa che ora coincide con la parola poetica:

Die Aschenhütte

Wir hatten kein Haus wie die andern an sicherem Berghang  
wir mussten immer weiterwandern  
Im Schnee der weder Salz noch Zucker war  
An runden Kegeln des Mondes entlang

Du riefst nach deinen Schutzvögeln  
Die hoch im Äther zu den Gräbern Afrikas flogen  
Die Straße des Vergessens machte große Schleifen  
Und kleine blasse Blume sann am Weg

Gen Mitternacht fand sich eine Aschenhütte  
Man hörte das lachende Bellen der Wölfe  
Mit Fackeln hielt ich sie fern  
Und fing im Nesselbach einen Ölfisch  
Der uns lange erwärmte  
Breit war das Bett aus geschnitztem Schnee

Und da geschah das Wunder:  
Dein goldener Leib erstrahlte als nächtliche Sonne<sup>715</sup>

Come si osserva in questi versi è alla mezzanotte della vita, ossia al suo ultimo momento, che i coniugi Goll trovano una casa dove restare, dove sentirsi finalmente accolti: l'immagine che il poeta ebreo usa per descriverla è un'umile capanna di cenere. L'autore è costretto tuttavia a difenderla dai lupi che di notte si avvicinano minacciosi. La sua fragile dimora deve essere umile ed è per questo che viene associata all'immagine della capanna.

Tale desiderio rispecchia la volontà del poeta che, giunto agli ultimi giorni di vita, chiede alla moglie di morire tra i poveri, in un letto di corsia di un qualunque ospedale di Parigi. Nelle sue memorie Claire Goll racconta che Yvan si prepara lentamente alla morte ed alla fine l'abbraccia. Il poeta vuole che essa lo sorprenda da solo e lo avvolga nelle tenebre<sup>716</sup>.

<sup>714</sup> Ibidem.

<sup>715</sup> Ivi; pp. 116-117; «La capanna di cenere// Noi non avemmo una casa come gli altri sul fianco sicuro del monte/ Noi dovemmo continuare sempre a errare/ Nella neve che non era né sale né zucchero/ Lungo i coni rotondi della luna// Tu invocavi i tuoi uccelli tutelari/ Che volavano alti nell'etere verso le tombe d'Africa/ La strada dell'oblio faceva grandi svolte/ E nessun pallido fiore meditava sulla via// Verso mezzanotte si trovò una capanna di cenere/ Si udì il ridente latrato dei lupi/ Con fiaccole li tenni lontani/ E presi nel ruscello d'ortiche il pesce d'olio/ che ci riscaldò a lungo/ ampio era il letto di neve cesellata// E là avvenne il prodigio:/ Il tuo corpo d'oro splendeva come sole notturno//».

<sup>716</sup> Cfr. Claire Goll, *Prefazione*, ivi, pp. 5-7.

Le poesie scritte negli ultimi drammatici mesi sono state ordinate ed edite postume dalla moglie Claire. *Traumkraut*, ossia *Erba di sogno*: così si intitola l'ultima raccolta di liriche. In queste si osserva uno straordinario cambiamento nello stile, tanto da non riconoscere (se non per la presenza di *Leitmotive* ormai familiari) gli elementi stilistici e di forma che hanno caratterizzato le opere dello stesso autore.

Con questa raccolta Goll sembra avere acquisito una nuova sicurezza ed una nuova padronanza degli strumenti poetici. Se nei capitoli precedenti abbiamo osservato che Goll era solito scrivere più versioni di una stessa poesia, lavorando al solito tema per molti anni, provando a scrivere versi in francese ed in tedesco, in queste ultime liriche l'autore fornisce un'unica e lapidaria versione. Le sue composizioni sono sintetiche e hanno una forma che si adatta perfettamente al contenuto. Non si tratta solo di una mancanza di tempo contingente, dovuta alla morte ormai prossima, ma di un livello superiore di padronanza dei mezzi poetici a cui Goll è arrivato<sup>717</sup>.

La raccolta presenta diversi gruppi tematici: dall'amore per la moglie Claire, al suo rapporto con l'ebraismo attraverso la rivisitazione della figura biblica di Giobbe, dalle liriche derivate da visioni allucinate, causate dall'assunzione di morfina per placare il dolore, a poesie immerse nel crudo realismo di un ospedale cittadino.

In una lirica dedicata alla moglie Claire, si ritrova il tema del fiume, dell'acqua come simbolo del divenire e dell'eterno fluire del tempo. In questa poesia l'autore si paragona ad un fiume che racchiude in sé presente e passato, che scorre senza mai fermarsi. Goll, che è stato costretto a passare la sua vita viaggiando senza mai fermarsi, come l'ebreo errante, ritrova nell'immagine del canale il modo migliore per descrivere la sua vita passata. In una poesia della maturità si ritrovano i temi analizzati nel primo capitolo dedicato alla stagione espressionista<sup>718</sup>.

An Claire – Liliane

Geliebte du mein Stern  
An deinem rechten Ufer steht das Vergangene  
Zu deinem linken Ufer steht das Werdende  
Zusammenströmend singen wir die Gegenwart

Sie sehen uns nach, die Bäume der Verwesung  
Sie fliegen uns voraus, die Vögel der Erlösung

In deinem rechten Auge bin ich Diamant  
In meinem linken Auge bist du Samt

Die Sonne rollt von deiner rechten Schulter  
Der Mond verwest in meiner linken Hand

Geliebte ich dein Strom  
Zusammenfließend schweigen wir die Gegenwart<sup>719</sup>

<sup>717</sup> Ibidem.

<sup>718</sup> Consultare il paragrafo §1.2.3.

<sup>719</sup> Ivi, pp. 70-71; «A Claire – Liliane// Diletta tu mia stella/ Sulla tua riva destra sta il passato/ Sulla tua riva sinistra sta il divenire/ Confluendo noi cantiamo il presente// Ci seguono con lo sguardo, gli alberi della decomposizione/ Ci volano dinanzi, gli uccelli della redenzione// Nel tuo occhio destro io sono diamante/

La decomposizione della carne, che è già cominciata prima dell'arrivo della morte, viene paragonata qui ad un albero che con i suoi rami aggroviglia ed imprigiona il corpo malato del poeta. Ciò che Goll sta provando fisicamente, ossia i dolori e le sofferenze provocati dalla malattia, diventano così parola poetica.

Nella lirica appena citata il poeta vede sulle sponde di un fiume immaginario il passato ed il divenire, in una poesia dello stesso periodo le ore diventano portatrici di acqua, figlie succinte che discendono gravi la strada dei morti, portando sulla testa, attente a stare in equilibrio, brocche piene di tempo ed infine di ombra, perché i giorni come le acque scorrono via e si perdono lasciando a chi resta solo l'oblio e la polvere che si deposita nelle menti sempre più opache<sup>720</sup>.

Le liriche sono state tutte scritte tra il 1948 ed il 1949 durante i periodi che Yvan Goll ha dovuto trascorrere in ospedale: a Strasburgo e Neully sur la Seine a Parigi.

Sul punto di morte il poeta, appena tornato in Francia dopo l'esilio americano, ritrovò la lingua tedesca e compose con una grande passione e creatività liriche che egli ritenne l'unico suo testamento poetico. Nel dare il suo estremo saluto alla moglie la pregò di strappare tutto quel che aveva scritto in precedenza e le fece promettere che avrebbe pubblicato solo le ultime poesie<sup>721</sup>.

Ad un'attenta lettura, in queste liriche si ritrovano tutti i temi cari al poeta (dal fiume, al tempo ciclico, dall'amore per Claire, all'ebreo errante) e sarebbero state sufficienti, a suo avviso, come lascito del suo lavoro artistico.

Yvan Goll riconobbe come sua unica vera opera i versi scritti velocemente in un blocco per appunti, mentre doveva far fronte ai dolori che la terribile malattia del sangue, la leucemia, gli provocava. Ostinatamente continuava a scrivere di morte, di solitudine, ma anche di amore. Non poteva perciò essere che la compagna di una vita, Claire Goll, la sua Euridice e la sua musa ispiratrice. Fu lei d'altronde che lo spinse a lavorare anche nei momenti più difficili: Yvan doveva produrre perché aveva ancora tanto da dire, non poteva rinunciarvi e, al tempo stesso, non poteva privare l'umanità di questo.

Nei momenti più bui dell'esistenza umana, quando dovette fare i conti con la prova più difficile di tutta la vita, Goll trovò la forza di astrarre lo spirito dal corpo e di navigare in qualche cosa al di fuori di se stesso. Così riuscì ad osservare la sua persona come se fosse un corpo estraneo, come se fosse un oggetto<sup>722</sup>.

#### Die Kastanienhand

Die Kastanienhand ergriff meine erschrockene Hand  
Eine Achtfingerhand voll grüner Schwielen  
[...]  
Und meine Fünfingerhand weiß und weich  
[...]

Nel mio occhio sinistro tu sei velluto// Il sole rotola dalla tua spalla destra/ La luna si decompone nella mia mano sinistra/ Diletta io il tuo fiume/ Confluendo noi taciamo il presente//».

<sup>720</sup> Ivi, pp. 34-35.

<sup>721</sup> Ivi, pp. 70-71.

<sup>722</sup> Bleikasten, Aimée, *Traumkraut*, in Grunewald, Michel, Valentin, Jean-Marie (a cura di) *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écrivain cit.*, p. 152. Queste visioni che aveva Yvan Goll potrebbero essere state causate anche dall'assunzione di forti medicinali antidolorifici. Ricordiamo che in passato, soprattutto nel periodo americano, Goll si era avvicinato alle scienze occulte e queste sue conoscenze potrebbero avere contribuito allo sviluppo di questi pensieri.



Und meine Menschenhand erstarrte  
Fiel von mir ab<sup>723</sup>

Il distacco dal proprio corpo e l'osservarlo come una cosa estranea sono sensazioni sempre da ricondurre alle visioni allucinate che Goll ebbe negli ultimi periodi in ospedale.

Tuttavia se talvolta, come si osserva nella poesia appena citata, il corpo diventa altro da sé e l'autore riesce a vederlo dall'esterno, altre volte invece diventa il filo conduttore che lega il poeta ai suoi avi. Questo gli consente di ritrovare un sentimento di appartenenza con i suoi predecessori:

Der heilige Leib

Behausung meiner Ahnen  
Dies schwankte Knochenhaus  
Auf sand gebaut  
[...]  
Aus meinen Augen blicken  
Sie allen meinen Straßen nach  
Und meine Milz ist ihre Garküche  
[...]  
Mein Mund beherbergt noch  
Jahrhundertalte Magie  
In meinen Ohren ist ein Lauschen und ein Rauschen  
Und kein Gott<sup>724</sup>

È in se stesso che l'autore trova la dimora dei propri antenati e quindi anche la propria. Goll definisce il suo corpo *die Behausung meiner Ahnen* (la dimora dei miei avi). In queste parole si riconosce anche un attaccamento religioso del poeta all'ebraismo. La fede di Abramo infatti si basa sull'appartenenza al popolo ebraico, trasmessa per via materna: è ebreo il figlio di madre ebrea.

Non è un caso quindi che dopo un'esistenza ricca di dubbi e di domande in merito alla veridicità della religione ebraica, infine Goll tornò ad aderirvi senza esitazioni. Giunto in fin di vita accettò la morte con umiltà, perché sapeva che la morte è una fase della vita e perciò è gioia. Il poeta si identificò così in un Giobbe del XX secolo<sup>725</sup>. Quattro mesi prima di morire Goll volle andare a Venezia per visitare il ghetto e la sinagoga. Fu allora che Claire, vedendolo solo tra le panche del tempio con il suo *talled* ed immerso nella preghiera, riconobbe Isaac Lang, riconciliato con la religione del padre<sup>726</sup>.

Goll arrivò alla morte scoprendo una patria interiore, riconoscendosi nell'ebraismo e riuscendo a comporre poesie totalmente diverse rispetto al passato, ricche di metafore, essenziali e dense di sinestesia. Con immagini di una straordinaria limpidezza piene di riferimenti oggettivi, si sente maturo per dare l'ultimo saluto alla vita.

<sup>723</sup> Goll, Yvan *Erba di sogno*, a cura di Lia Secci, cit., [tit. orig. *Traumkraut*], pp. 30-31; «La mano del castagno// La mano del castagno afferrò la mia mano atterrita/ Una mano di otto dita piena di calli verdi/ [...]// E la mia mano di cinquantenne bianca e molle/ [...]//E la mia mano d'uomo si irrigidì/ Si staccò da me//».

<sup>724</sup> Ivi, pp. 36-37; «Il corpo sacro/ Dimora dei miei avi/ Questa vacillante casa d'ossa/Eretta sulla sabbia// Dai miei occhi guardano/ Dietro a tutte le mie strade/E la mia milza è la loro taverna/ [...]// La mia bocca alberga ancora/ magia secolare/ Nelle mie orecchie v'è ascolto e fruscio/ E nessun Dio//».

<sup>725</sup> Ivi, pp. 99-107.

<sup>726</sup> Goll, Claire, *Ich verzeihe keinem*, cit., p. 272.

Nello stesso modo in cui Goll percepisce il suo corpo, egli avverte e descrive tutto ciò che gli è attorno, che egli riproduce attraverso le parole in una perfetta alchimia: nelle sue liriche si respirano odori, si sentono suoni e si vedono colori.

Nel ciclo *Traumkraut* molti componimenti sono il frutto di questo processo di sublimazione. Per esempio *Morgue* evoca una divagazione da sonnambulo, *Alasam* invece la nascita di un fiore-sogno. Queste immagini sono da ricondurre all'ambiente ospedaliero dove Goll si trovava e dove morte e nascita si incontrano. In *Morgue* Yvan Goll confessò con gioia di poter finalmente smettere il suo vagabondaggio alla ricerca di un posto dove stare nell'albergo *Terra* per potersi ritirare finalmente in se stesso dove dalle profondità delle sue viscere un albero è nato e tranquillo matura.

Morgue

Im Eis des Schlafs  
Wurzelbefreit  
Wandert der Träumende

Wandert um nimmer  
Wiederzukehren  
Zum Gasthaus

Doch im Abgrund seines Fleisches  
Ein altes Feuer baumgeboren  
Reift ruhig weiter<sup>727</sup>

È attraverso un albero sorto nelle sue interiora che Goll comunica ai lettori di aver trovato la patria di una vita. Non è un caso quindi che, nel descrivere la realtà circostante diventata polvere, l'autore abbia scelto proprio l'immagine dell'albero e poi del bosco tutto. In *Die inneren Bäume* l'autore si immagina di sentir spuntare dalla sua testa alberi ardenti con frutti e radici, illuminati dalla luce di Saturno e abitati da animali<sup>728</sup>.

Alle liriche dedicate alla sua riappacificazione con il mondo e con se stesso, dove le allucinazioni portano il poeta a vedersi immerso nella natura, si alternano altri testi più crudi, ricchi invece di realismo che fanno respirare al lettore l'odore di corsia d'ospedale. In *Die Hochhöfen des Schmerzes*, *Irrsal* ed *In den Äckern des Kämpfers* germoglia un frutto laddove il corpo lentamente si decompone già. Nei testi della raccolta emergono figure sempre al confine tra realtà ed allucinazione, tra vita vissuta e sogno. Il titolo *Erba di sogno*, *Traumkraut*, appunto, riassume perfettamente questi elementi condensandoli in un'unica parola.

Die Hochhöfen des Schmerzes

In den Hochhöfen des Schmerzes  
Welches Erz wird da geschmolzen  
Die Eiterknechte

<sup>727</sup> Ivi, pp. 42-43; «Nel ghiaccio del sonno/ Libero da radici/ Erra il sognante/ erra per mai ritornare all'albergo della terra// Ma nell'abisso della sua carne/ Un fuoco antico nato d'albero/ Quietamente ancora matura//».

<sup>728</sup> Ivi, pp. 32-33.

Die Fieberschwestern  
Wissen es nicht  
[...]

Blühh die Wunden und die Feuer  
Wild in den Salpetergärten  
Und den heißen Rosenäckern

Asphodelen meiner Angst  
An den Abhängen der Nacht<sup>729</sup>.  
[...]

Il mondo che si delinea attraverso queste mirabili liriche rinvia ad alcuni caratteri tipici dell'Espressionismo di Trakl e di Benn<sup>730</sup>, scrittori che Yvan Goll ben conosceva e le cui poesie ha più volte tradotto in francese. Dolore e morte sono i temi che più legano i due poeti a Yvan Goll che alla fine, non è un caso allora, riscopre il tedesco come lingua lirica. Si deve tuttavia puntualizzare che il ritorno alla lingua usata in gioventù non significa per il poeta una ripresa della sua stagione espressionista dei primi anni del novecento. Le stagioni poetiche successive, il Surrealismo e le conoscenze delle avanguardie europee hanno segnato l'autore di Saint Dié in modo indelebile. Il suo voler ricordare la lirica degli inizi quindi sta a significare una rivisitazione, una ripresa del passato sì, ma arricchita di elementi nuovi. I tratti della lirica giovanile si fanno così via via più complessi.

I passaggi imprescindibili e fondamentali sono stati tanti: non si tratta quindi solo della *Querelle* con André Breton in merito all'uso ed alla definizione del termine Surrealismo, ma anche della recezione del Cubismo e del Futurismo italiano, della sua vicinanza alle scienze occulte, del suo modo di concepire l'ebraismo ed infine del suo studio della *kabbala*. Durante i cinque anni passati tra le sofferenze della malattia Goll maturò ed approfondì temi legati alla religione del padre ed alla meditazione sui testi sacri.

Alla fine di una vita passata errando attraverso il mondo ed incarnando per destino il suo personaggio letterario Giovanni Senza Terra, si accorge di vedere finalmente il porto della sua esistenza vagabonda:

Jetzt dem Tote nahe, glaube ich in den Gedichten des "Traumkrauts" zum erstenmal dem Geheimnis des Wortes nahe gekommen zu sein<sup>731</sup>.

Il segreto della parola è diventato la sua casa, la dimora che ha a lungo cercato. Goll vi si è avvicinato attraverso la forza enigmatica delle immagini e dei ritmi della sua lirica. Per la perfezione raggiunta, stavolta il poeta crede di essere prossimo al divino. Attraverso la poesia ha fatto, per così dire, le veci di un Dio silenzioso ed attraverso il

<sup>729</sup> Ivi, pp. 40-41; «Gli altiforni del dolore/ Negli altiforni del dolore/ Che minerale viene fuso/ I servi del pus/ Le suore della febbre/ Non lo sanno// [...] /Le ferite ed i fuochi fioriscono/ Selvaggi nei giardini di salnitro/ E nei brucianti campi di rose// Asfodeli della mia angoscia/ Negli abissi della morte[...]».

<sup>730</sup> Nel 1919 Yvan Goll tradusse *Grodek* e *Transfiguration* di Trakl. Per le traduzioni di Gottfried Benn rinvio al paragrafo §2.2. della presente tesi. Si tratta comunque di diverse poesie della raccolta *Morgue* dell'autore tedesco tradotte da Goll in francese.

<sup>731</sup> Bleikasten, Aimée, *Traumkraut*, in Grunewald, Michel, Valentin, Jean-Marie (a cura di) *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écrivain cit.*, p. 155; «Adesso, vicino alla morte, nelle poesie di „Erba di sogno“, credo, per la prima volta, di essere arrivato al segreto della parola».

segreto della parola è arrivato anche a cogliere il segreto della morte, momento supremo che separa l'uomo da Dio.

Le liriche di *Tramkraut* rappresentano il punto di arrivo della sua parabola esistenziale ed artistica. È per questo motivo che Goll avrebbe voluto lasciare solo questi componimenti come testamento poetico della sua produzione. *Erba di sogno* sarebbe dovuta essere l'ultima testimonianza del poeta che prende congedo dalla vita con la sofferenza di un doppio distacco: la separazione dalla patria che aveva finalmente trovato nella parola lirica, ma soprattutto dall'amata che fino all'ultimo gli era stata vicino.

#### 4.6. Il destino di Yvan Goll in Italia<sup>732</sup>

Procedendo in ordine cronologico, fu Edvige Pesce Gorini a scoprire Yvan Goll ed a portare la sua poesia nel paese di Dante. Era il 1957 quando la poetessa italiana tradusse per la sua rivista «Il giornale dei poeti» alcune fra le liriche giovanili di questo autore<sup>733</sup>. A soli sei anni dalla sua scomparsa, il panorama letterario italiano si interessò all'opera dell'artista franco-tedesco. Dopo queste prime traduzioni però calò il silenzio e si dovette aspettare più di dieci anni affinché nel nostro paese qualcuno tornasse ad occuparsi di Yvan Goll.

Tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta i traduttori italiani tornarono a prendere in considerazione l'autore nato a Saint Dié des Vosges, ma stavolta si concentrarono su *Traumkraut*, ossia la raccolta delle sue ultime liriche.

Nelle poesie postume raccolte da Claire Goll si riconoscono gli elementi della giovinezza e della maturità dell'autore che sono qui trasfigurati, ossia trasformati ad un livello superiore. È per questo loro carattere particolare che tali liriche sono tra i pochi testi di Yvan Goll tradotti in italiano. La raccolta completa è stata l'unica sua opera ad essere stata pubblicata nel 1970 dalla casa editrice Einaudi<sup>734</sup>.

A tradurla fu Lia Secci, germanista e docente presso l'università di Tor Vergata a Roma che conobbe a Parigi, per una coincidenza, Claire Goll. La moglie dell'ormai defunto Yvan voleva tener vivo il ricordo del marito poeta e sperava che, almeno dopo la morte, potesse ricevere i riconoscimenti che in vita non aveva ottenuto. Fu questo il motivo che spinse Claire a promuovere le liriche di Yvan Goll anche all'estero. A Lia Secci le poesie piacquero subito, per quanto, ricorda ancora oggi a distanza di anni, «non fossero in tanti ad essere convinti del loro valore». Decise in ogni caso di proporre le sue traduzioni ad Einaudi: conosceva bene Cesare Cases che lavorava presso la celebre casa editrice come traduttore e curatore di opere di autori tedeschi. Purtroppo il piccolo volume, uscito in Italia più di quarant'anni fa, ormai non è più in commercio. Lia Secci oggi se ne dispiace e vorrebbe che qualcuno potesse ancora occuparsi dell'opera di un poeta secondo lei «ingiustamente dimenticato».

<sup>732</sup> Questo paragrafo è frutto di interviste telefoniche e contatti via mail che ho avuto modo di realizzare nelle fasi finali della scrittura della tesi. Ho telefonato alla prof.ssa di letteratura tedesca Lia Secci ed alla traduttrice Laura Terreni, mentre sono in contatto, attraverso la posta elettronica, con il dottor Massimo Morasso.

<sup>733</sup> Goll, Yvan *Der Kanal, Il canale, Toujours nous serons seuls, Sempre saremo soli, L'Ange, L'angelo, Le Maçon, Il Muratore, Paris, Parigi, Tu as quitté le domicile de l'amour, Yvan a Claire, e Metro de la Mort in «Giornale dei poeti»* a cura di Edvige Pesci Gorini, 4.3, 1957, Roma, pp. 4-5.

<sup>734</sup> Goll, Yvan, *Erba di sogno*, a cura di Lia Secci, Torino, Einaudi, 1970, [tit. orig. *Traumkraut*].

A questo proposito merita ricordare che negli anni settanta non fu solo la professoressa Secci ad essere colpita dalla poesia di Goll, tanto da tradurre le sue ultime poesie.

Laura Terreni arrivò nello stesso periodo, casualmente, alla lirica del poeta di Saint Dié des Vosges. In modo altrettanto fortuito, poco prima, aveva scoperto la poesia di Paul Celan. «Era il 1968 – racconta la traduttrice – mi trovavo ad Urbino, ospite del professore di lingua e letteratura tedesca Leone Traverso che purtroppo morì nell'agosto di quell'anno». Il docente dell'università marchigiana si stava occupando di Celan e anche Laura Terreni cominciò a studiare il poeta, la sua lirica e le tematiche a lui care. Per le traduzioni delle poesie dell'autore rumeno e per la loro pubblicazione per Mondadori era già stato scelto Giuseppe Bevilacqua. Così Laura Terreni, che ormai aveva studiato argomenti, stile e lingua del poeta originario della Bucovina, si interessò a Yvan Goll, poeta che piacque subito all'esperta di letteratura tedesca proprio per la sua vicinanza all'artista rumeno. Leggeva i suoi versi e scriveva a lato le traduzioni che le venivano spontanee e naturali. La lingua di Yvan Goll era particolare ed affascinante: Laura Terreni non trovò difficoltà nella resa in italiano, proprio perché il suo modo di esprimersi era a lei congeniale. Questi eventi risalgono al 1970, lo stesso anno in cui Lia Secci pubblicò le sue traduzioni di *Traumkraut* per Einaudi.

Benché anche stavolta ci fosse già chi si occupava della edizione italiana del poeta di lingua tedesca, Laura Terreni riuscì a pubblicare le proprie traduzioni: entrò in contatto con Oreste Macri e le sue versioni italiane comparvero sulla rivista «L'Albero»<sup>735</sup>. In una breve prefazione Laura Terreni commentò:

La ricchezza dell'invenzione è del resto tipica di tutta l'opera di Goll, un vero patrimonio di immagini, caratterizzata appunto dall'incontro della gravità tedesca, mistica e magica e del gioco intellettuale, surreale, di gusto francese<sup>736</sup>.

Quel che più apprezzò della poesia dell'autore, che Laura Terreni aveva scoperto attraverso Paul Celan, fu la sua esperienza delle letterature d'avanguardia:

Percorse la parabola dell'espressionismo: dal primo espressionismo alla Whitman, da cui mutuò il verso lungo e il pathos umanitario, al superamento della rivolta sentimentale e dello stile pletorico nella ricerca di una nuova realtà cosmico – mistica e di una nuova forma dell'espressione sulla strada della «contrazione» futurista<sup>737</sup>.

Anche lei come Lia Secci conobbe Claire Goll a Parigi e le fece visita nella sua abitazione che si trovava vicino al museo Rodin. La vedova del poeta di *Traumkraut* le regalò un libro con le poesie del marito e fu così che apprezzò ancora di più l'autore bilingue e il suo stile. Laura Terreni ricorda Claire Goll come «una donna esuberante con un'inconfondibile chioma rossa malgrado l'età. Era battagliera e determinata. Fu lei a causare in parte la leggendaria *querelle* tra Paul Celan e Yvan Goll».

<sup>735</sup> Le poesie di Yvan Goll tradotte da Laura Terreni furono le seguenti: *Ich möchte diese Birke sein, Vorrei essere questa betulla, Meine Wiese du, Il mio prato tu, Die Angst, Langoscia, Dichterschicksal, Destino di poeta, Die Blume dieser bittern Nacht, Il fiore di questa notte amara, Ich liebe, Io amo, Die inneren Bäume, Gli alberi interiori, Letzter Ölbaum, Ultimo olivo, Du mit den Zeisigaugen, Tu occhi di lucherino, occhi di viola, Himmelfahrt, Ascensione, e Der Staubbaum, Lalbero di polvere.* «L'Albero» ed. Oreste Macri, 1945, 70, Lecce, pp. 148-153.

<sup>736</sup> Ivi, p. 147.

<sup>737</sup> Ibidem.

Dopo la morte del poeta la vedova, che sognava appunto di poter rendere omaggio al marito lavorando alla sua fama *post mortem*, incaricò l'amico Paul Celan di tradurre in tedesco alcune liriche di Goll scritte in francese. Successivamente però la donna accusò inaspettatamente il giovane poeta di plagio. Secondo lei le liriche di *Mohn und Gedächtnis* sarebbero state la prova di un'appropriazione indebita. Le accuse di Claire Goll provocarono una profonda depressione in Celan. Le prime lettere con le accuse di plagio erano del 1953 e Celan ne fu così colpito da soffrirne fino alla morte nell'aprile del 1970. Celan scrisse anche che Claire non aveva una competenza linguistica e letteraria sufficiente per poter motivare accuse del genere, tuttavia ne soffrì intimamente. Sicuramente l'autore rumeno aveva dei buoni motivi per scrivere parole così dure nei confronti di una donna che un tempo gli era stata molto vicina. Claire Goll non era una poetessa, non aveva la sensibilità e la preparazione necessarie, ma conosceva bene i circoli letterari europei di inizio novecento ed era profondamente amareggiata dal fatto che Goll ne fosse stato ingiustamente escluso. Ricordiamo anche che Paul Celan conobbe Yvan solamente pochi mesi prima della morte di quest'ultimo, ma strinse subito uno stretto legame con i coniugi Goll. Decise anche di donare il suo sangue al poeta che lui considerava suo maestro, purtroppo gravemente malato di leucemia. Era un'amicizia nata da poco tempo, ma sincera ed intensa. Anche per questo probabilmente Celan fu profondamente ferito dalle ingiuste accuse che gli erano state rivolte.

Secondo la traduttrice italiana Laura Terreni infine non ha senso parlare di plagio in poesia: nella lirica esistono infatti motivi, simboli e figure. «Usarli non significa copiare la poesia di nessuno, ma darne una propria interpretazione. Guardare ad altri esempi – aggiunge la traduttrice – può essere motivo di ispirazione e rielaborazione. I veri poeti non plagiano, non lo sanno fare, così tradirebbero la loro stessa essenza di artisti, ma creano del nuovo».

Alcune delle poesie tradotte da Laura Terreni per «L'Albero» sono tratte dalla raccolta postuma *Traumkraut* e sono perciò gli stessi testi pubblicati anche da Lia Secci. È interessante confrontarne almeno un paio per vedere le differenti strategie di traduzione.

Letzter Ölbaum sagst du?  
Ach ein warmes Öl  
Entrieft meinen Händen  
Die segnen lernten

Im Glashaus meiner Augen  
Reift die tropische Sonne

Mein Wurzelfuß  
Ist in den Marmor gerammt  
Höre Israel  
ich bin den Zehnbrotebaum  
Ich bin das Feuerbuch  
Mit den brennenden Buchstaben

Ich bin der dreiarmige Leuchter  
Von vielwissenden Vögeln bewohnt  
Mit dem siebenfarbenen Blick<sup>738</sup>

<sup>738</sup> Goll, Yvan, *Das Traumkraut 1951*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. II, cit., p. 323.

Traduzione di Lia Secci

Ultimo ulivo, tu dici?  
Eppure olio dorato  
Geme dai miei rami  
Che impararono a benedire

Nella serra dei miei occhi  
Matura il sole tropicale  
La radice del mio piede è abbarbicata al marmo

Ascolta Israele  
Io sono l'albero dei dieci pani  
Sono il libro di fuoco  
Dalle lettere ardenti

Io sono il candelabro a tre bracci  
Abitato da uccelli sapienti  
Dallo sguardo di sette colori<sup>739</sup>

Traduzione di Laura Terreni

Ultimo ulivo tu dici?  
Eppure olio d'oro  
Stilla dai miei rami  
Che impararono a benedire

Nella serra dei miei occhi  
Matura il sole dei tropici  
Il mio piede è rizoma infisso nel marmo

Ascolta Israele  
Io sono l'albero dei dieci pani  
Io sono il libro di fuoco  
Dalle lettere ardenti

Io sono il candelabro a tre bracci  
Dimora di uccelli sagaci  
Dallo sguardo di sette colori<sup>740</sup>

In questo caso non si rilevano grandi differenze nelle scelte di resa in italiano se non un diverso uso da parte delle traduttrici di sinonimi, probabilmente anche per distaccarsi l'una dall'altra. Diverso è invece il caso di *Staubbaum*, poesia più volte presa in considerazione nel presente lavoro per i temi trattati che rilevano una continuità con i lavori della fase giovanile, sebbene questi siano stati trasfigurati nella lirica della fase matura.

Vediamo i due testi in italiano a raffronto dell'originale tedesco:

Staubbaum

Ein Staubbaum wächst  
Ein Staubwald überall wo wir gegangen  
Und diese Staubhand weh! Rühr sie nicht an!

Rings um uns steigen Türme des Vergessens  
Türme die nach innen fallen  
Aber noch bestrahlt von deinem orangenen Licht!  
Ein Staubvogel fliegt auf

Die Sage unsrer Liebe laß ich in Quarz verwahren  
Das Gold unsrer Träume in einer Wüste vergraben  
Den Staubwald wird immer dunkler  
Weh! Rühr diese Staubrose nicht an!<sup>741</sup>

<sup>739</sup> Goll, Yvan, *Ultimo ulivo tu dici?* In *Erba di sogno*, a cura di Lia Secci, cit., [tit. orig. *Traumkraut*], p. 53.

<sup>740</sup> Goll, Yvan, *Ultimo ulivo tu dici?*, trad. di Laura Terreni, in «L'albero» ed. Oreste Macrì, 1945, 70, Lecce, pp. 151-152.

<sup>741</sup> Goll, Yvan *Staubbaum*, in *Traumkraut*, in *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, vol. II, cit, p. 344.

## Yvan Goll ed il crollo del mito d'Europa

Traduzione di Lia Secci

L'albero di polvere

Un albero di polvere cresce  
Un bosco di polvere dovunque andammo  
E questa mano di polvere – no!- non  
toccarla!

Intorno a noi si rizzano torri dell'oblio  
Torri crollanti all'interno  
Ma ancora irradiate dalla tua luce aranciata!  
Un uccello di polvere spicca il volo

Faccio custodire nel quarzo il mito del  
nostro amore  
Seppellire in un deserto l'oro dei nostri  
sogni  
Il bosco di polvere si fa sempre più scuro  
No! Non toccare questa rosa di polvere!<sup>742</sup>

Traduzione di Laura Terreni

L'albero di sabbia

Cresce un albero di sabbia  
Un bosco di sabbia ovunque noi andammo  
e questa mano di polvere, ahimé non la  
toccare!

A noi dattorno si levano torri dell'oblio  
Torri che in se stesse precipitano  
Pur sempre irradiate dalla tua luce d'arancia!  
Un uccello di polvere in alto si leva

Farò custodire nel quarzo la leggenda del  
nostro amore  
farò seppellire in un deserto l'oro dei nostri  
sogni  
Il bosco di polvere s'abbuia sempre più  
Ahimé! Non toccare questa rosa di polvere!<sup>743</sup>

Nel confrontare queste due liriche è evidente la differenza di stile nella traduzione.

L'albero di polvere di Lia Secci è diventato l'albero di sabbia di Laura Terreni. Stupisce, ma non è priva di motivazioni la scelta coraggiosa di quest'ultima che ha voluto sostituire la parola polvere con sabbia (in tedesco sabbia è *Sand*, *Staub* invece significa polvere). Sicuramente tale decisione è dovuta alla suggestione della figura "l'albero di sabbia" che, nell'immaginario del lettore, evoca il castello di sabbia che crolla se colpito dai flutti del mare.

Tuttavia Laura Terreni manca di coerenza, perché dopo aver tradotto due volte *Staub* con sabbia, abbandona questa scelta e torna al canonico polvere quando si trova di fronte alla parola *Staubhand* al verso numero tre. D'altra parte in merito alla scelta tra polvere e sabbia è bene ricordare quale era il significato che Goll dava alla parola *Staub* che per lui rappresentava la distruzione della materia e la fine della civiltà occidentale destinata ad accartocciarsi su se stessa. Chi conosce le opere di Yvan Goll, in particolare *Die Eurokokke*, capisce bene quanto questa abbia un significato principe tale da non poter essere trascurato<sup>744</sup>. Laura Terreni è comunque autrice di scelte felici nella traduzione delle poesie in questione, rivelando non solo talento, ma una particolare vicinanza allo stile del poeta franco-tedesco. La parola *Weh* per esempio ai versi numero tre ed undici è resa con un «no!» dalla Secci e con un «ahimé» dalla Terreni. «Torri che in se stesse precipitano» di Laura Terreni inoltre è un'immagine molto più efficace all'orecchio del lettore rispetto a «Torri crollanti all'interno» di Lia Secci. Sicuramente Laura Terreni dimostra in questi testi di aver saputo trovare la sintesi e l'armonia nella lingua italiana come Yvan Goll le ha trovate nella tedesca.

<sup>742</sup> Goll, Yvan, *L'albero di polvere*, in *Erba di sogno*, a cura di Lia Secci, cit., [tit. orig. *Traumkraut*], pp. 120-121.

<sup>743</sup> Goll, Yvan, *L'albero di sabbia*, trad. di Laura Terreni, in «L'albero» ed. Oreste Macrì, 1945, 70, Lecce, p. 153.

<sup>744</sup> Per maggiori informazioni in merito rinvio al paragrafo sull'*Eurokokke* (§4.4) e le conclusioni che seguono il presente paragrafo.



Vi è infine un altro autore italiano che ha tradotto Yvan Goll in tempi più recenti e continua ad occuparsene. È Massimo Morasso che, per la sua tesi di laurea, ha studiato approfonditamente la poesia di Rilke ed infine si è letteralmente “innamorato” di Yvan Goll e della sua lirica. «Yvan Goll è stato una delle figure di riferimento più importanti lungo il mio percorso di crescita. – Dice Morasso che ha anche scritto un saggio sulla sua lirica giovanile<sup>745</sup> – Sono stato a Saint-Dié-des-Vosges ed anche a Père Lachaise sulla sua tomba. Ho letto molto su di lui e ho tradotto anche un paio di suoi libretti: le poesie giobbiche, con un’introduzione di Erri De Luca, e la *Chaplinade*».

Massimo Morasso è arrivato a Goll tramite due vie all’apparenza casuali. «*Inglobando tutto-Rilke* – dice – ho incontrato l’orribile Claire fra le sue *femmes de plume* e non solo. Da lì a interrogarmi su chi mai fosse il di lei consorte poeta il passo è stato breve e per così dire inevitabile. D’altra parte Goll è stato fondamentale per il mio interesse di anni fa per ogni forma di avanguardia storica d’area germanica».

Yvan Goll e le sue esperienze nelle letterature europee novecentesche rappresentavano un passaggio obbligato per il percorso che lo studioso e poeta genovese si era prefissato. Attraverso queste fasi scopri *Traumkraut* e lo lesse “avidamente” trovando il volume negli scaffali del *Goethe Institut* di Genova.

Tutti e tre i traduttori italiani di Yvan Goll hanno scoperto la sua lirica in modo casuale e sono rimasti profondamente affascinati dalla sua poesia. Nessuno di loro ha una grande opinione di Claire Goll, responsabile della rottura di un’amicizia fraterna tra Celan e Goll e dell’oblio a cui è stato condannato Yvan. Fatta eccezione per Lia Secchi e la sua pubblicazione con Einaudi, la marginalità, a cui l’autore sembrava essere destinato in Francia ed in Germania, ha caratterizzato le sue opere anche in Italia che comunque, rispetto ad altri paesi, ha dedicato maggiore attenzione al poeta.

*Traumkraut*, come raccolta completa, è uscita in traduzione solo in Francia ed in Italia, mentre in inglese ed ungherese sono state tradotte alcune delle liriche della raccolta. Questo è alquanto strano se si pensa che esistono traduzioni di altri suoi testi in fiammingo, estone, russo e persino giapponese.

Purtroppo l’oblio a cui il poeta intuì di essere predestinato già al suo ritorno a Parigi nell’immediato dopoguerra, (nella capitale francese nessuno più lo conosceva, nessuno aveva letto i suoi scritti e nei circoli letterari nessuno aveva mai sentito il suo nome) lo ha condannato all’anonimato anche all’estero, dove è stato poco tradotto e dove i suoi libri sono finiti presto fuori commercio.

<sup>745</sup> Morasso Massimo, *1914-1918: Guerra e esilio in Yvan Goll*, in «Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne», Università di Genova (Genova, Italy), 9, 1997, pp. 95-106.



## Conclusion

L'immagine di un'Europa desolata ed in frantumi, perché infetta dal bacillo epidemico dell'*Eurokokke*, conclude la parabola dei *Leitmotive* legati alla *Heimatlosigkeit* (ossia l'essere apolide) e alla patria sognata con i quali Yvan Goll aveva esordito negli anni espressionisti (1914-1921). Nella sue opere a partire dal 1927, anno in cui l'autore scrive *Die Eurokokke*, quando compaiono riferimenti al vecchio continente, emerge sempre un'immagine di distruzione e di fine imminente. Successivamente il poeta passa ad una fase mistica nella quale si avvicina alla spiritualità ebraica: allora il suo obiettivo diventa quello di interiorizzare la patria, di farla diventare parola poetica senza più cercarla altrove (come si può leggere nel breve paragrafo §4.5). Il 1927 rappresenta perciò un punto di svolta nel suo modo di considerare l'Europa ed allo stesso tempo chiude un ciclo iniziato nei primi anni della sua produzione. Nelle liriche dal 1914 al 1927 cambiano sicuramente i toni e la prospettiva con cui l'autore torna a scrivere su argomenti a lui cari, ma si riconoscono sempre elementi costanti, figure ricorrenti ed una coerente linea evolutiva. Riconoscere questi ultimi e capire le differenze nel corso degli anni sono stati gli obiettivi della presente tesi di dottorato.

Solitudine, morte e sofferenza sono i temi principali non solo del breve testo in prosa *Die Eurokokke*, ma anche dell'ultima raccolta di liriche del poeta intitolata *Traumkraut* che non è stata dedicata espressamente al destino di Europa, bensì al dramma dell'esistenza umana. Si osserva come Yvan Goll sappia ben legare motivi di ampio respiro a quelli più strettamente biografici e perciò anche nell'ultima sua opera si riconoscono riferimenti ad epoche precedenti.

Benché nei capitoli di questa tesi si sia più volte affrontato il bilinguismo dell'autore, analizzando le sue traduzioni o prendendo in considerazione le sue liriche scritte in francese oltre che in tedesco, bisogna ammettere che, per il tema della *Heimatlosigkeit* e del decadimento di Europa, Goll ha un rapporto speciale con la lingua di Goethe. Non è un caso che per *Requiem für die Gefallenen Europas* (1917), per *Die Eurokokke* (1927) e per le liriche scritte sul letto di morte scelga sempre il tedesco. Ebreo, nato in una terra di confine, ha vissuto sempre a margine. In questo suo sentirsi perennemente escluso ed isolato ha trovato una perfetta sintonia con la cultura, oltre che con il modo di esprimersi del popolo ad oriente del Reno. È per questo che, pochi mesi prima di morire, torna alla lingua imparata sui banchi di scuola a Metz dopo un lungo silenzio legato, come ampiamente spiegato nel capitolo IV, alle vicende storiche da lui stesso vissute. A conferma di ciò basta ricordare cosa scrive il 20 marzo del 1948 ad Alfred Döblin:

Nach zwanzigjähriger Abkehr bin ich zur deutschen Sprache zurückgekehrt, mit welcher Hingabe und Lust der Erneuerung[...]»<sup>746</sup>

Infine conclude la lettera ricordando che *Traumkraut* è per lui come una pianta appena nata. Con Hans Bollinger, due mesi più tardi, parla della sua ultima raccolta di poesie come di un bouquet di fiori che stanno per sbocciare.

Queste associazioni fanno pensare alle immagini di nascita e morte che sono presenti nella lirica di Goll, nelle sue scelte di linguaggio, di stile e delle tematiche. Da espressionista spera in una rinascita o resurrezione di Europa dopo il trauma della prima guerra mondiale mentre, deluso dalla mancata rivoluzione tedesca e dal sostanziale insuccesso della internazionalizzazione del comunismo affermatosi in Russia nel 1917, vede un'Europa malata e decadente, prossima a morire già nel 1927. Nello scritto in prosa poetica usa immagini forti per descrivere un vecchio continente colpito da una fatale malattia, tenuto insieme solo dalla sua debolezza, ma con un tono ora cupo e drammatico, ora ironico e sarcastico.

Yvan Goll è un poeta pieno di autoironia e sa spesso miscelare alla perfezione il tono scherzoso con le condizioni drammatiche che si trova a vivere. Eccone un esempio:

J'ai passé la plus grande partie de ma vie à Paris, en menant avec ma femme une pure existence de poète. J'ai participé à la destruction du capitalisme en vivant des rentes de mes parents, sans rien y ajouter par mon travail<sup>747</sup>.

Il poeta ha combattuto una vita contro i paradigmi della società a lui contemporanea, contro le sue assurdità che non possono portare a niente se non al declino, eppure anch'egli è vittima delle sue debolezze ed infine riconosce il suo fallimento. Colui che ha combattuto contro il capitalismo e la perdita di valori<sup>748</sup> ha condotto la sua esistenza sempre da parassita, dedicandosi alla sua poesia e vivendo, così dice, alle spalle dei genitori. La sua vita è stata anche questo, benché nei suoi versi introduca richiami alla morale ed ai fini etici (specialmente nella prima fase, quella espressionista, durante la quale credeva fermamente nell'estendersi del comunismo rivoluzionario).

È interessante notare che sono proprio il paradosso e l'autoironia due degli elementi che rendono l'opera di Goll particolarmente attuale anche a distanza di più di mezzo secolo. Tuttavia non sono gli unici. Yvan Goll ha saputo anche cogliere, nella società tra gli anni venti e trenta, particolari aspetti che tutt'oggi caratterizzano la vita della civiltà occidentale del terzo millennio, globalizzata e tecnologica. È qui opportuno citare qualche particolare significativo: in *Die Eurokokke* si legge per esempio che i rumori della città sovrastano le voci umane, che la mancanza di ideali, di morale e di punti di riferimento dilaga nella società metropolitana ed infine che noia e decadenza sono diventate ormai compagne della vita quotidiana dei cittadini del XX secolo.

<sup>746</sup> Manoscritto conservato nell'archivio di letteratura tedesca di Marbach: «dopo un allontanamento durato 20 anni, sono tornato alla lingua tedesca, con quale passione e voglia di rinnovamento, [...]».

<sup>747</sup> Goll, Yvan, *Autobiographie*, in *Konvolut Oeuvres biographiques*, manoscritto conservato nella biblioteca comunale di Saint Dié de Vosges; «Ho passato la maggior parte della mia vita a Parigi, conducendo con mia moglie una pura esistenza di poeta. Ho partecipato alla distruzione del capitalismo vivendo della rendita dei miei genitori, senza niente aggiungere col mio lavoro».

<sup>748</sup> Questi elementi si ritrovano nei suoi romanzi come *Sodome et Berlin* e *Der Mitropäer*, ma soprattutto negli articoli scritti come giornalista quando si fa mediatore tra Francia e Germania.

Nella grande città dilaga la disoccupazione e tutti cercano lavoro come se fosse oro, si legge sempre in *Die Eurokokke*. Goll descrive inoltre che gli abitanti della metropoli, pur di lavorare, nascondono anche i propri difetti. Lo scrittore vede chi vuole spasmodicamente un'occupazione come qualcuno alla ricerca di un modo per tranquillizzare la propria coscienza, per avere con dignità un posto qualunque nella mediocre società moderna<sup>749</sup>. Per il poeta inoltre non sono certo i giornali i detentori della verità: non possono esserlo, perché sono aziende come le altre, costrette ad assoggettare le notizie alle crude leggi di mercato<sup>750</sup>.

Significativo è osservare che, secondo l'autore, sono solo gli europei i responsabili della malattia del loro continente, della loro precarietà e della loro fragilità. Nel cercare ricchezza si è sprofondati nella più grande povertà: ormai è troppo costoso persino pagarsi un funerale, ossia dare l'ultimo saluto all'ennesima vittima della morte seriale in una società corrotta.

Goll non prevede nessuna guarigione dalla peste che infetta l'Europa, perché non vede la possibilità di tornare ad una società sana. Non possono essere neppure gli americani (proprio come si legge in *Die Eurokokke*) a salvare il vecchio continente, poiché soffrono degli stessi mali, ma sorridono nel vedere soccombere qualcun altro prima del loro. Nel descrivere queste scene l'autore pensa a Parigi, anche se le immagini potrebbero essere attuali in qualunque odierna metropoli occidentale e volutamente non inserisce alcun riferimento temporale, proprio perché è consapevole che il suo scritto rimarrà valido anche nel futuro.

Yvan Goll sul letto di morte, divorato dalla leucemia, una delle terribili malattie della modernità che distrugge e svuota il corpo umano dall'interno, ormai è diventato il protagonista vivente di *Die Eurokokke* che registra su di sé quello che il suo personaggio nel 1927 vede nel bosco di Saint Cloud vicino a Parigi, quando riconosce di esser diventato il nuovo Peter Schlemihl:

Da plötzlich merkte ich es, ein Schrecken verwandelte mich meine Augen in Glas; ich warf keinen Schatten mehr! Ein neuer Peter Schlemihl, hatte ich meinen Schatten verloren! Ich trat auf die Seite, wie einer, der glaubt, er stehe jemandem im Weg oder er trete auf seinen zu langen Mantel: aber nein, es war kein Schatten da. Ich war wesenlos, nicht mehr verbunden mit Raum und Erde, unecht, unwahr. Aber noch erschreckender war dies: Auch die Bäume, die Statuen und die Laternen warfen keinen Schatten, obwohl das Gold der Sonne aus dem Tiegel des Himmels rann, locker und flüssig!<sup>751</sup>

È per questo che scrive una poesia che ricorda in modo straordinario le pagine del testo del 1927. Goll usa la lingua che aveva scelto allora, il tedesco, si ispira ai medesimi ideali ed è con la stessa desolazione nell'animo che constata la fine di un'epoca che stavolta coincide con la fine della sua vita.

<sup>749</sup> Goll, Yvan, *Die Eurokokke*, cit., p. 36;

<sup>750</sup> Ivi, p. 67.

<sup>751</sup> Ivi, p. 105; «Ecco all'improvviso me ne accorsi, uno spavento trasformò i miei occhi in vetro: non gettavo più la mia ombra! Un nuovo Peter Schlemihl, avevo perso la mia ombra! Mi misi di lato come uno che crede di stare nel mezzo o di calpestare il suo mantello troppo lungo: ma no, non c'era più ombra. Ero senza sostanza, non ero più legato con spazio e terra, non ero autentico, non ero vero. Ma ancora più spaventoso era questo: anche gli alberi, le statue e le lanterne non gettavano più ombra, anche se l'oro del sole dalla padella del cielo scivolava, lento e scorrevole».

Staubbaum

Ein Staubbaum wächst  
Ein Staubwald überall wo wir gegangen  
Und diese Staubhand weh! Rühr sie nicht an!

Rings um uns steigen Türme des Vergessens  
Türme die nach innen fallen  
Aber noch bestrahlt von deinem orangenen Licht!  
Ein Staubvogel fliegt auf

Die Sage unsrer Liebe laß ich in Quarz verwahren  
Das Gold unsrer Träume in einer Wüste vergraben  
Den Staubwald wird immer dunkler  
Weh! Rühr diese Staubrose nicht an!<sup>752</sup>

Sono passati più di quarant'anni dalla sua prima poesia, vent'anni da quando Yvan Goll traduceva le liriche degli espressionisti tedeschi in francese e scriveva *Die Eukokke*, eppure anche in questi versi si ritrovano elementi di *Urgesicht* di Gottfried Benn che Goll tradusse per una rivista surrealista di nome *Bifur*. Il medico e grande poeta nel 1929 scriveva:

Dies Nieder, räumlich, empfand ich so sehr. Überall sah man durch die Stämme, und wo man früher lauschte, heute überhörte man Ruf und Schrei<sup>753</sup>.

Gottfried Benn ed Yvan Goll furono entrambi tedeschi, ma ispirati dalla cultura francese, furono entrambi poeti legati sempre alla loro gioventù espressionista, ma furono opposti negli ideali, opposti nel modo di sognare e nel destino letterario che i posteri hanno loro assegnato: la celebrità ad uno e l'oblio all'altro. Tuttavia tutti e due, Gottfried Benn e Yvan Goll, in un'Europa decadente, vedono attraverso gli alberi, svuotati dal legno che è diventato polvere.

<sup>752</sup> Goll, Yvan *Erba di sogno*, a cura di Lia Secci, cit., [tit. orig. *Traumkraut*], pp. 120-121; «L'albero di polvere// Un albero di polvere cresce/ Un bosco di polvere dovunque andammo/ E questa mano di polvere – no!- non toccarla!// Intorno a noi si rizzano torri dell'oblio/ Torri crollanti all'interno/ Ma ancora irradiate dalla tua luce aranciata!/ Un uccello di polvere spicca il volo// Faccio custodire nel quarzo il mito del nostro amore/ Seppellire in un deserto l'oro dei nostri sogni/ Il bosco di polvere si fa sempre più scuro/ No! Non toccare questa rosa di polvere!//».

<sup>753</sup> Benn, Gottfried, *Urgesicht*, in *Sämtliche Werke*, vol. III, Prosa I, cit., p. 202. «Questo basso, a livello spaziale, lo sentii così tanto. Dappertutto si vedeva attraverso i tronchi e, dove prima si stava in ascolto, oggi non si badava ad appelli e grida».

## Bibliografia

### *Letteratura primaria di Yvan Goll*

#### *Raccolte poesia e prosa*

Goll, Yvan, *Die drei guten Geister Frankreichs*, Berlin, Erich Reiß Verlag, 1919.

Idem (a cura di), *Le coeur de l'ennemi. Poèmes actuels traduits de l'allemand par Ivan Goll* con illustrazioni di Louis Moreau, Parigi, Revue littéraire des Primaires, Les Humbles, 1919.

Idem (a cura di), *Das Herz Frankreichs. Eine anthologie französischer Freiheitslyrik*, München, 1920.

Idem (a cura di), *Les cinq continents, anthologie mondiale de poésie contemporaine*, Paris, La Renaissance du Livre, 1922.

Idem (a cura di), «Surréalisme», 1924.

Idem, *Elsässische Lyrik. Der Dichter Henri Solveen, Les Dernieres Nouvelles d'Alsace*, Strasbourg, 1939.

Goll, Yvan, *Jean sans Terre, Landless John*, con la prefazione di Tate, Allen, S. Francisco, Grabhorn Press, 1944.

Idem, Sonderheft von Hémisphères, quaderno 5«Magie et poésie», primavera 1945.

Idem, *Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama* a cura di Claire Goll, Berlino - Spandau Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1960.

Idem, *Préface à Mathusalem, ou l'éternel bourgeois, Drame satirique* (1920), Paris, Arche, 1963.

Idem, *Mathusalem oder der ewige Bürger. Ein satirisches Drama. Text und Materialien zur interpretation* (1920), a cura di Grimm, Reinhold e Žmegač, Viktor, Berlin, 1966.

Idem, *Gefangen im Kreise*, a cura di Klaus Schuhmann, Leipzig, Reclam, 1988.

Idem, *Die Lyrik in vier Bänden*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, Berlin, Argon Verlag GmbH, 1996.

Idem, *Die Eurokokke (1927)*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, Berlin, Argon Verlag GmbH, 1996.

Idem, *Der Mitropäer*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, Berlin, Argon Verlag GmbH, 1996.

Idem, *Sodom-Berlin*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, Berlin, Argon Verlag GmbH, 1996.

Idem, *Erba di sogno*, a cura di Lia Secci, Torino, Einaudi, 1970, [tit. orig. *Traumkraut*].

#### *Testi pubblicati in riviste dell'epoca e consultati direttamente*

##### *Poesie*

Goll, Yvan, *Ich saß bei euch in Absynthschenken*, pp. 607-608.

Idem, *Industrievorstadt*, in «Die Aktion»7, 1917, pp. 684-685.

Idem, *Café*, in «Die Aktion»7, 1917, p. 687.

Idem *Der Kanal* in «Neue Blätter für die Kunst und Dichtung» 1, maggio 1918-marzo 1919, p. 105.

- Idem, *Der Torso* in «Die Aktion: Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur, Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst», 8, 1918, pp. 27-29.
- Idem, *Ode an Paris*, in «Forum» 3, 1919, pp. 920-921.
- Idem, *Litanei zu Liebknechts Tod*, in «Die Aktion» 9, 1919, pp. 62-63.
- Idem, *Der Panamakanal*, «Kameraden der Menschheit, Dichtungen zur Weltrevolution: eine Sammlung», Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1919.
- Idem, *Erster Mai in Paris* in «Zenit», 1, 1921, p. 6.
- Idem, *Ein Poem nebst Postkartenalbum. Paris brennt, Bibliotheka Zenit*, 2, 1921, pp. 3-6
- Idem, *Der Eiffelturm*, in «Zenit», 15, 1922, p. 34.
- Idem, *Le canal de Panama*, Fels, Florent e Sauvage Marcel (a cura di) «Action. Cahiers Individualistes de Philosophie et d'Art», 5, 1922, pp. 167-170.

*Prosa (articoli e brevi saggi)*

- Goll, Yvan, *Zur Psychologie der Elsässer*, in «Um Elsass-Lothringen» numero speciale per la rivista svizzera «Internationale Rundschau» 1917, pp. 677-683.
- Idem, *Appell an die Kunst*, in «Die Aktion: Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur; Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst», 7, 1917, Hamburg, pp. 599-600.
- Idem, *Vom Geistigen* in «Die Aktion: Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur, Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst», 29, 1917, pp. 678-679.
- Idem, *Das neue Frankreich*, in «Die neue Rundschau» 30, 1919, pp. 100 e sgg.
- Idem, *Das Überdrama*, in «Die neue Schaubühne» 1, 1919 p. 265-270.
- Idem, *Brief an den verstorbenen Dichter Apollinaire*, in «Die weißen Blätter» 6, 1919, pp. 78-81.
- Idem, *L'Expressionnisme* in «Action. Cahiers Individualistes de Philosophie et d'Art» 2, 1920, pp. 57-62.
- Idem, *Über Kubismus*, in «Das Kunstblatt», 4, 1920, p. 215.
- Idem, *Apologie des Charlot*, in «Die neue Schaubühne» 2, 1920, pp. 31-35.
- Idem, *Fil spécial*, in «Littérature», 12, 1920, p. 30.
- Idem, *Pariser Tagebuch* in «Das Tagebuch», 1, 1920, p. 11 e sgg; 138 e sgg; 262 e sgg.
- Idem, *Der Expressionismus stirbt* in «Zenit» 1, 1921, p. 8-9.
- Idem, *Zenistisches Manifest*, «Zenit», 5, 1921, pp. 1-2.
- Idem, *Die deutschen Dichter und der Krieg* in «La revue Rhénane – Rheinische Blätter 2», 3, 1921, p. 932-937.
- Idem, *Die deutschen Dichter und die Kunst*, in «La revue Rhénane» 3, 2, 1921, p. 936.
- Idem, *Das Wort an sich, Ein Versuch einer neuen Poetik*, in «Die neue Rundschau», 32, 1921, pp. 1082-1085.
- Idem, *Kommunistische Kunst* in «Menschen: Zeitschrift neuer Kunst», a cura di Stiemer, Felix, 5, 1921/22, pp. 10-11.
- Idem, *Russische Revolutionslyrik* in «Menschen: Zeitschrift neuer Kunst», a cura di Stiemer, Felix, 5, 1921/22, pp. 33-34.
- Idem, *Ferdinand Léger*, in «Kunstblatt», 6, 1922, p. 73.
- Idem, *Aus französischen Zeitschriften, Querschnitt durch die französischen Zeitschriften*, in «Rheinische Blätter», 6, 1922, pp. 204-206.
- Idem, *Paris Stern der Dichter*, in «Neue Rundschau», 33, 1922, pp. 634-646.
- Idem, *Zwischen Paris und Berlin* in «Der neue Merkur: Monatshefte», 7, 1923/24, pp. 426-429.
- Idem, *Pariser Theater*, in «Das Tagebuch», 5, 1924, pp. 149 e sgg.
- Idem, *Die Neger erobern Europa*, in «Die literarische Welt», 2, 1926, pp. 3-4.
- Idem, *Der Mann der zwischen zwei Stühlen sitzt*, «Die literarische Welt» 5.5., 1929, p. 7.
- Idem, *Faire part ironique d'Yvan Goll sur sa mort*, 1948, manoscritto in Konvolut *Œuvres biographiques*, biblioteca municipale di Saint Dié des Vosges.
- Idem, *Autobiographie*, in Konvolut *Œuvres biographiques*, manoscritto conservato nella biblioteca comunale di Saint Dié de Vosges.



*Traduzioni di Yvan Goll di rilevanza per la tesi*

- Barbusse, Henri, *Der Schimmer im Abgrund, ein Manifest an alle Denkenden*, trad. di Yvan Goll, 1920, Basel-Leipzig, Im Rein Verlag [tit. orig. *La Lueur dans l'âbime. Ce que veut le groupe „Clarté“*, 1920].
- Benn, Gottfried, *Baracque des cancéreux*, trad. di Goll, Yvan in Idem(a cura di) *Les cinq continents, anthologie mondiale de poésie contemporaine*, Paris, La Renaissance du du Livre, 1922, p.150 [tit. orig. *Mann und Frau gehen durch Krebsbaracke*, 1912].
- Idem, *Élément premier*, trad. di Yvan Goll, in «Bifur» 1, 1929 [tit. orig. *Urgesicht*, 1929], pp. 5-15.
- Idem *Belle Jeunesse*, trad di Yvan Goll in «La phare de Neuilly. Revue mensuelle»23, 1933 [ tit. orig. *Schöne Jugend*, 1912].
- Idem, *Petit Aster*, trad. Di Yvan Goll in Les Cahiers de la Pléiade, 11, 1950-51 [tit.orig. *Kleine Aster*, 1912].
- Einstein, Carl, *Bébuquin, l'histoire de rideaux*, trad. di Goll, Yvan, in «Action», 1.5, 1920, pp. 32-34.
- Idem, *Bébuquin, l'histoire de rideaux*, trad. di Goll, Yvan, in «Action», 2.7, 1921, pp. 37-8
- Werfel, Franz, *Le chant de Bernardette* trad. di Yvan Goll, New York, Éditions de la maison française, 1942 [tit. orig. *Das Lied von Bernardette. Roman*, 1941].

*Corrispondenze*

- Goll, Yvan e Goll Claire, *Briefe*, con la prefazione di Kasimir Edschmid, Mainz e Berlin, Florian Kupferberg, 1966.
- Goll, Yvan e Ludwig, Paula, *Ich sterbe mein Leben, Briefe 1931-1940, literarische Dokumente zwischen Kunst und Krieg*, a cura di Glauert-Hesse, Barbara, Frankfurt am Main/Berlin, Limes, 1993.
- Rainer Maria Rilke e Claire Goll, *Ich sehne nach deinen blauen Briefen*, Frankfurt, Insel Verlag, 2003.

*Letteratura secondaria*

*Libri*

- AA. VV. *Yvan und Claire Goll. Bücher und Bilder. Ausstellungskatalog* a cura di Glauert – Hesse, Barbara, Mainz Gutenberg-Museum 1973.
- AA.VV. *Yvan Goll l'homme et l'écrivain dans son siècle*, Musée de Saint-Dié des Vosges 1991.
- AA. VV. *Yvan Goll (1891-1950), Poète européen des cinq continents*, Saint-Dié des Vosges, Société des Amis de la fondation Yvan et Claire Goll, 1999.
- AA. VV. *Autour de la revue Surréalisme*, a cura di J. Bertho, Paris, J. M. Place, 2004.
- Parmée Margaret, A. *Yvan Goll, the development of his poetic, themes and their imagery*, Bonn, Bouvier, 1981.
- Carmody, Francis J., *Yvan Goll: Jean sans Terre, a critical edition with Analytical Notes*, Berkeley Los Angeles, University of California Press, 1962.
- Grunewald, Michel, Valentin, Jean-Marie (a cura di) *Yvan Goll (1891-1950) situations de l'écrivain*, Bern, Peter Lang Verlag, 1994.
- Heselhaus, Clemens, *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll: die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*, Dusseldorf, Bagel, 1961.
- Knauf, Michael *Yvan Goll, ein Intellektueller zwischen zwei Laendern und zwei Avatgarden*, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1996.
- Kramer, Andreas, e Vilain, Robert, *Yvan Goll – A Bibliography of the Primary Works*, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien, Peter Lang, 2006.

- Müller-Lentrod, Matthias, *Poetik für eine brennende Welt, Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde*, Bern, Peter Lang Verlag, 1997.
- Müller, Joachim *Yvan Goll im deutschen Expressionismus*, Berlin, Akademie Verlag Berlin GmbH, 1962.
- Otten, Karl, *Expressionistische Prosa*, Damstadt, Luchterhand, 1957.
- Perkins, Vivien, *Yvan Goll an iconographical study of his poetry*, Bonn: Bouvier, 1970.
- Roland, Hubert, *Yvan Goll in Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts* a cura di U. Heukenkamp e P. Geist, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2007 pp. 191-197.
- Romains, Jules, Brion, Marcel, Carmody, Francis, Exner, Richard, *Yvan Goll quatre études oeuvres choisies, fac-similés, portraits, dessins, inédits et documents, bibliographie*, Paris, Seghers, 1956.
- Schäfer, Dietrich, *Die frühe Lyrik Iwan Golls – Darstellung und Deutung seines lyrischen Werkes bis zum Jahre 1935. Mit einer Bibliographie des Gesamtwerks*, Ts., Kiel, 1965.
- Schmidt, Heike, *Art mondial, formen der Internationalität bei Yvan Goll*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999.
- Ullmaier, Johannes, *Yvan Golls "Paris brennt", zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsverfahren der Avantgarde*, Tübingen, Niemeyer, 1995.

#### Articoli

- AA.VV. Poesie di Yvan Goll tradotte da Laura Terreni, in «L'albero» ed. Oreste Macrì, 1945, 70, Lecce, pp. 148-153.
- Arlotta, Ivan *La bataille pour le surréalisme: la querelle Goll – Breton* in «Ejournal del Dipartimento di arti e comunicazioni dell'Università di Palermo», pp. 1-12.
- Assall, Paul *Zerrissen bin ich in zwei Hälften gestellt: über den Dichter Yvan Goll*, in «Allmende: Zeitschrift für die Literatur», 21, 68/69: Prosa und Essay, 2001, pp. 114-130.
- Béhar, Henri, *Jean sans Terre ou le juif errant controversé*, in «Europe, revue littéraire mensuelle», 899, 2004, pp. 219-228.
- Bürger, Jan, "Paris brennt." *Iwan Golls "Überrealismus" im Kontext der zwanziger Jahre*, in *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur* a cura di Reents Friederike, Berlin, Walter de Gruyter, 2009, pp. 87-100.
- Chiarini, Paolo, *Espressionismo e filologia: 1. Yvan Goll. [Zur Dichtung]*, in «Studi germanici: rivista bimestrale», 3, 1965, pp. 257-261.
- Exner, Richard, *Yvan Goll: Zu seiner deutschen Lyrik*, in «German life and letters», 8, 1954/55, pp. 252-259.
- Idem, *Surrealist elements in Yvan Goll's franco-german poetry*, in «Symposium», Syracuse University, 1957, pp. 92-99.
- Idem, *Yvan Golls Werk seit 1930*, in *Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama* a cura di Claire Goll, Berlino – Spandau Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1960, pp. 814-827.
- Glauert-Hesse, Barbara, *Je n'appartiens qu'à l'Europe*, in «Europe, revue littéraire mensuelle», 899, 2004, pp. 114-151.
- Hofer, Ingrid, *Yvan Goll und die Expressionisten*. [Zu Goll, Dichtungen. Lyrik-Prosa-Drama. Hrsg. von Claire Goll. Neuwied 1960; Walter H. Sokel, Der literarische Expressionismus. Aus d. Amerik. München; Expressionismus. Literatur und Kunst 1910-1923. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs...Hrsg. von Paul Raabe und H.L. Greve. München.], in «Westermanns Monatshefte: WM»; d. Kulturmagazin, 102, 1961, H.8, pp. 88-90.
- Horst, Eberhard, *Heimat im Gedicht: Yvan Goll*, in Idem *Geh ein Wort weiter: Aufsätze zur Literatur*, Düsseldorf, Claassen Verlag, 1983, pp. 156-161.
- Kramer, A. *Poetics for a burning world: The zones of Yvan Goll's poetics in the context of the European avant-garde*, in «Modern Language review», 95, 2000, pp. 572-574.
- Micić, Ljubomir, *Zenitismus – Werk, Zum zenitistischen Poem Iwan Goll: Paris brennt*, in «Zenit», 9, 1921.

- Menz, Egon, *Iwan Goll – Der Panama-Kanal*, in Denkler, Horst, *Gedichte der Menschheitsdämmerung. Interpretationen expressionistischer Lyrik*, Munich, 1971, pp. 219-251.
- Morasso Massimo 1914-1918: *Guerra e esilio in Iwan Goll*, in «Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne» Università di Genova (Genova, Italy), 9, 1997, pp. 95-106.
- Pabst, Walter, *Iwan Goll und die Reise ins Nichts*, in «Romanistisches Jahrbuch», 25, 1974, pp. 174-185.
- Richard, Lionel, *Expressionnisme enrichi et prolongé*, in «Europe, revue littéraire mensuelle», 899, 2004, pp. 72-94.
- Reichel, Edward, *Iwan Goll als Romancier – in Frankreich und in Deutschland: Ein weißer Fleck der Germanistik und Romanistik: Seine Paris-Berlin-Trilogie*, in «Offene Gefüge: Literatursystem und Lebenswirklichkeit; Festschrift für Fritz Nies zum 60. Geburtstag», 1994, pp. 471-487.
- Ronsin, Albert, *Le temps compté d'un poète*, in «Europe, revue littéraire mensuelle», 899, 2004, pp. 299-314.
- Schafaer, Dietrich, *Iwan Goll*, in *Expressionismus als Literatur, Gesammelte Studien*, a cura di Wolfgang Rothe, Bern-Monaco, Franke Verlag, 1969.
- Schröder, Michaela, «...gehöre aber nur Europa» *Der Dichter Iwan Goll (1891-1950)*, in «Kritische Ausgabe, Zeitschrift für Germanistik und Literatur» 2008/2009, pp. 47-51.
- Schultz, Joachim, *Zeitlebens Vagabunden zwischen den Kulturen: Claire und Iwan Golls Werk ist immer noch zu entdecken ; am 29. März 1991 wäre Iwan Goll hundert Jahre alt geworden*, in «Von Baudelaire bis Houellebecq: Anmerkungen zur französischen Literatur in deutscher Übersetzung»; [erscheint zur Ausstellung: "Französische und angelsächsische Literatur auf Plakaten" im Bayreuther Plakatmuseum, Februar-März 2002], 2002, pp. 50-55.
- Schwandt, Erhard, *Mythische Darstellung in der Lyrik Iwan Golls, Der neue Orpheus, Jean sans Terre, Hiob*, in «Colloquia germanica: Internationale Zeitschrift für germanische Sprach und Literaturwissenschaft», Bern, University of Kentucky by Francke Verlag, 1970, pp. 232-247.
- Terreni Laura, *Goll Iwan (1891-1950)* in Lupi, Sergio (diretto da), *Dizionario critico della Letteratura tedesca*, Torino, Utet, 1976, pp. 374-37.
- Thomas, Jean-Jacques, *Michel Leiris, Iwan Goll: Touristes nous nous sommes promenés...*, in «French Forum» Columbia University, 1978, pp. 206-219.
- Uhlig, Helmut, *Iwan Goll*, in Friedman Hermann e Mann, Otto (a cura di), *Expressionismus, Gestalten einer literarischen Bewegung*, Heidelberg, Roth, 1956, pp. 192-203.
- Idem, *Iwan Golls Werk bis 1930*, in Goll, Iwan, *Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama* a cura di Claire Goll, Berlino – Spandau Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1960, pp. 803-813.
- Valentin, Jean-Marie, *L'utopie poétique de l'humanité reconciliée Iwan Goll: élégie internationales et requiem für die Gefallenen von Europa* in Pollet Jean-Jacques e Saint-Gille Anne-Marie (a cura di) *Écritures franco-allemandes de la grande guerre*, pp. 141-156.
- Vietta, Silvio, *Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung Expressionistischer Reihungsstil und Collage*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 48, 1974.
- Wermester, Catherine, *Les métamorphoses d'Orphée*, in «Europe, revue littéraire mensuelle», 899, 2004, pp. 179-180.

*Altre opere citate*

- Pentateuco e Haftaroht*, con traduzione italiana e note a cura di Elio Toaff Roma, Assemebra rabbinica italiana, 1989.
- Alexandre, Maxime, *Memoires d'un surréaliste*, Paris 1968.
- Apollinaire, Guillaume, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1965.
- Idem, *Œuvres en prose complètes*, tre volumi, Paris, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1991.

- Idem, *Poesie*, trad. di Giorgio Caproni introduzione e note di Enrico Guaraldo, testo francese a fronte, Milano, BUR, 1979.
- Aragon, Louis, *Le Libertinage* (1924), Parigi, Gallimard, 1977.
- Idem, *Chronique du Belcanto* (1947) in *Hommage à Pierre Reverdy*, Parigi, Mercure de France, 1962.
- Barbusse, Henri, «Clarté» 1, 19 novembre 1921.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Parigi, Michel Lévy Frères Editeurs, 1969.
- Becher Johannes, *Dichtung erster Teil*, Berlin, Aufbau Verlag, 1952.
- Benjamin, Walter, *Angelus Novus* a cura di Renato Solmi e con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 1962.
- Benn, Gottfried, *Gesammelte Werke in acht Bänden*, a cura di D. Wellershoff, vol. IV, Wiesbaden, 1964.
- Benn, Gottfried, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, in collaborazione con Ilse Benn e Gerhard Schuster, Stoccarda, Klett-Cotta, 1986.
- Breton, André, *Œuvres complètes*, quattro tomi, Paris, Gallimard, 1988.
- Idem, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, 1962.
- Idem, *La Querelle du Surréalisme*, in «Le Journal Littéraire», 6.10.1924.
- Idem, *Entretiens Storia del surrealismo (1919-1945)*, prima edizione 1952, a cura di André Parinaud, Bolsena, Massari Editore, 2006.
- Celan, Paul, *Gesammelte Werke, Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, trad. it. Idem, *Poesie* a cura di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, I meridiani, 1998.
- Cendrars, Blaise, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Edition Denoël, 1947.
- Edschmid, Kasimir, *Expressionismus in der Dichtung*. Discorso tenuto il 13 dicembre del 1917 davanti al Bund Deutscher Gelehrter und Künstler und der Deutschen Gesellschaft 1914, in «Die neue Rundschau» 29, 1918, p. 370.
- Einstein, Carl, *Werke in 3 Bände*, a cura di Rolf-Peter Baacke, Jens Kwasny, Berlin, Medusa, 1980.
- Idem, *Bebuquin* (1912), Stuttgart, Reclam, 1985.
- Idem, *Dichtung ist vertikal* in «Transition», 21, Den Haag, 1932, pp. 148 e sgg.
- Freud, Sigmund, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, (1912/1913), Unveränderte Auflage, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2005.
- Goethe, Johann, Wolfgang, *Gedichte 1756-1799* a cura di Karl Eibl, in *Sämtliche Werke, Briefe Tagebücher und Gespräche in vierzig Bände*, vol. II, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1987, trad. it. Idem, *Inni*, trad. di Baioni Giuliano, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1972.
- Goll, Claire, *Im Zeichen Romain Rollands*, in «Internationale Rundschau» 3, 1917, p. 699-700.
- Idem, *Une Allemande à Paris*, Paris, Crès, 1929.
- Idem, *Der Neger Jupiter raubt Europa*, Berlin, Argon Verlag, 1976.
- Goll, Claire, *Der gläserne Garten, Prosa von 1917-1939*, a cura di Barbara Glauert-Hesse, Berlino, Argon, 1989.
- Idem, *Der gestohlene Himmel*, Berlin, Ullstein, 1991.
- Idem *Ich verzeihe keinem, eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*, Bern, Scherz Verlag, 1976, mentre l'originale francese è *La Poursuite du vent*, Paris, Olivier Orban, 1976.
- Hatvani, Paul, *Versuch über den Expressionismus* in «Aktion» 7, 1917.
- Idem, *Zeitbild* in «Renaissance», 1, 1921, prima parte, Quaderno I, pp. 3-4 e seconda parte, Quaderno II, pp. 10-12.
- Hausenstein, Wilhelm, *Vom Expressionismus in bildener Kunst*, in «Die neue Rundschau», 29, 1918, p. 927.
- Heine, Heinrich *Werke und Briefe in zehn Bänden*, a cura di Hans Kaufmann, vol. I, Berlin e Weimar, Aufbau, 1972.
- Hölderlin, Friedrich, *Gedichte nach 1800*, in *Sämtliche Werke*, a cura di Friedrich Beissner, vol. II, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1951, pp. 90-95, trad. it. idem, *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, Milano, Mondadori i meridiani, 2001.

- Huelsenbeck, Richard, *En avant Dada, die Geschichte des Dadaismus*, Hamburg, Mad Verlag, 1920.
- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie (1872)*, dritte Abteilung erster Band, Berlin, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montanari, Walter de Gruyter, 1972, trad. it. Idem, *La nascita della tragedia*, a cura di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 1972.
- Idem, *Ditirambi di Dioniso e poesie postume (1882-1888)* a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montanari, Milano, Adelphi, 1982.
- Pinthus, Kurt (a cura di), *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung (1920)*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1920.
- Idem, *Menschheitsdämmerung, ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien und Bibliographien (1920)*, Hamburg, Rowohlt, 1959.
- Ribemont-Dessaignes, Georges, *Déjà jadis ou Du mouvement dada à l'espace abrait*, Julliard, 1958.
- Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt am Main, Insel, 1975
- Idem, *Sonetti ad Orfeo*, Milano, Garzanti, 2000.
- Idem, *Le storie del buon Dio*, a cura di Sabrina Mori Carmignani, Firenze, Passigli Editore, 2007.

*Testi di riferimento*

- AA.VV. *Encyclopedia Americana*, Vol. 21, Handcover 1965.
- AA. VV. *Dictionnaire Internationale des Termes Littéraires*, Bern, Edition J. Grassin, 1986
- AA.VV. «Bifur» Revue dirigée par G. Ribemont-Dessaignes, edizione in due tomi con la prefazione di Leiner, Jacqueline, 1976, Paris: Jean Michel Place.
- AA. VV. *Paris-Berlin 1900-1933, Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich Deutschland. Katalog zur Ausstellung im Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou vom 12 Juli bis zum 6. November 1978*, Monaco, 1980.
- AA.VV. *Der neue Pauly – Supplemente, Mythenrezeption, die Antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, a cura di Moog- Grünewald, Maria, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2008.
- Anz, Thomas, e Stark, Michael (a cura di), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1919-1920 Expressionismus*, Stuttgart, Metzler, 1982.
- Berthold, Helmut, *Lilien und Wein, Gottfried Benns Frankreich*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1999.
- Binni, Lanfranco, *Potere surrealista*, Roma, Meltemi, 2001.
- Calasso, Roberto *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi, 1988.
- F.Cappelletti, F. e Huber-Rebenich. G. (a cura di), *Der Antike Mythos und Europa, Texte und Bilder von der Antike bis in 20. Jahrhundert*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1997
- Casalboni, Manuela, *L'Acheronte sommerso l'Olimpo, il mito in Gottfried Benn*, Roma, Pendragon, 2005.
- Chiarloni, Anna (a cura di), *La poesia tedesca del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Clifford, James, *Negrophilie*, in Hollier, Denis (a cura di), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993.
- Contini Gianfranco, *Espressionismo letterario in Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi Ed., 1988.
- Delvaux, Peter e Papiór, Jan (a cura di), *Eurovisionen Vorstellungen von Europa in Literatur und Philosophie*, Hamburg, Spiegel Verlag, 2001.
- Dyck, Joachim, *Requiem* in Steinhagen, Harald (a cura di), *Interpretationen, Gedichte von Gottfried Benn*, Stuttgart, Reclam, 1997.
- Ibidem, *Der Zeitzeuge, Gottfried Benn 1929-1949*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2006.
- Ibidem, *Gottfried Benn, Einführung in Leben und Werk*, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2009.
- Filoramo, Giovanni (a cura di), *Ebraismo*, Bari, Laterza, 1995.

- Forest, Pierre, *Introduction au Surrealisme, poésie, roman, théâtre*, Paris, Vuibert, 2008.
- Friedrich, Hugo, *La struttura della lirica moderna*, trad. it. di Piero Bernardini Marzolla, Milano, Garzanti, 1983.
- Hamann, Richard e Hernand, Jost, *Expressionismus*, Berlin, Akademie Verlag, 1975.
- Hausdorf, Anna, *Der Neger Jupiter raubt Europa*, in «Neophilologus» 74, 1990, pp. 265-278.
- Kliems, Alfrun, Raßloff, Ute e Zajac, Peter (a cura di), *Spätmoderne Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa*, Berlino, Frank & Timme, 2007.
- Leiris, Michel *L'île magique* in «Documents», 6, 1929.
- Lévy-Bruhl, Lucien, *Quelques aspects de la mentalité primitive*, in «La nouvelle revue française», 1933, 41.
- Loew, Roswitha (a cura di), *Majakovski in Deutschland. Texte zur Rezeption 1919-1930*, Berlin, Akademie Verlag, 1986.
- Lüthi, Max, *Märchen* a cura di Rölleke, Heinz, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2004.
- Mittner, Ladislao, *Storia della letteratura tedesca, Dal realismo alla sperimentazione, Da fine secolo alla sperimentazione*, tre tomi, Torino, Einaudi, 1977.
- Mittner, Ladislao, *L'Espressionismo*, edizione riveduta e aggiornata a cura di Paolo Chiarini, Bari, Laterza, 2005.
- Idem, *L'Espressionismo. Fra impressionismo e "Neue Sachlichkeit"*, in Chiarini, Paolo, Antonella Gargano, Roman Vlad (a cura di), *Expressionismus una enciclopedia interdisciplinare*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 52-66.
- Nadeau, Maurice, *Storia e antologia del Surrealismo*, Milano, Mondadori, 1972.
- Ott, Simone, *Schwarz hat so viele Farben, Afrikanisch-französischer Kulturtransfer im frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009.
- Passerini, Luisa, *Il mito d'Europa, radici antiche per nuovi simboli*, Firenze, Giunti, 2002.
- Rothe, Wolfgang (a cura di), *Expressionismus als Literatur, Gesammelte Studien*, Bern und München, Franke Verlag, 1969.
- Sanouillet, Michel, *Dada à Paris*, Paris, Flammarion, 1993.
- Schlenstedt, Silvia, *Wegscheid, Deutsche Lyrik im Entscheidungsfeld der Revolutionen von 1917 und 1918*, Berlin, Akademie-Verlag, 1976.
- Schultz, Joachim, *Wild, Irre & Rein, Wörterbuch zum Primitivismus*, Gießen, Anabas Verlag, 1995.
- Schuré, Edouard, *I grandi iniziati*, trad. it di A. Cervesato, Bari, Laterza, 1906.
- Tison-Braun, Micheline, *Dada et le Surréalisme, textes théoriques sur la poésie*, London, George G. Harrap & Co Ltd., 1973.
- Vietta, Silvio (a cura di), *Lyrik des Expressionismus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1999.
- Idem, *Großstadtwahrnehmung und ihre literarische Darstellung Expressionistischer Reihungsstil und Collage*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 48, 1974.
- Vodaine, Jean, (a cura di), «Dire alsacien, revue européenne de poésie» 17, 1971.
- Wodtke, Friederich Wilhelm, *Gottfried Benn*, in Rothe, Wolfgang (a cura di), *Expressionismus als Literatur, Gesammelte Studien*, Bern und München, Franke Verlag, 1969.

Autorizzazione alla citazione delle opere di Yvan Goll

Gesamtwerk Yvan Goll: Alle Rechte bei und vorbehalten durch Wallstein Verlag, Göttingen.

## **Appendice**







Figura 1. Ritratto dei due coniugi Goll di Marc Chagall eseguito in occasione di un'edizione delle loro poesie: Goll Yvan e Claire, *Dix mille aubes*, Paris, Editions Falaize, 1951.



Figura 2. Fotografia di Yvan e Claire Goll, Berlino 1927.



Figura 3. Incisione per *Requiem für die Gefallenen Europas* del 1917 e dedicato a Romain Rolland.

Internacionalna \* revija \*

**ZENIT**

za NOVU \* UMETNOST

---

SHS Zagreb - meseca Juna 1921.	Urednik: Ljubomir Micić	Uredništvo i uprava: Hatižova ulica broj 9 I kat
-----------------------------------	-------------------------	---

---

SADRŽAJ: I. Goll Zenitistisches Manifest / G. Tonou Dum / P. Mall The Sick Soldier / D. Aleksis Kurt Schwitters / M. Smauvelle Le cercle / R. Petrević Lovčero bdege / S. Vrananac Zauha vrbac's Podunavca / A. Speerker Juli 1919 / B. Tokim Kometa Punt-Win-acke, Zenith i Zenit	<b>5</b>	Makroesop: Kandinski (Lj. Micić) / Pokret i jedar lokalnati / Pesme jednog epigona i plagijatora / Inzimiti / Casulo o kinematografu / Knute i časopis / Biblioteka Zenit / itd. Mikšaji: V. Ezerić Portret srpskoga kralera - Portret jednog Slovence / K. Henki Astoportret
--	----------	--

## Zenitistisches Manifest

Ivan Goll — Paris

Jeden Morgen um fünf Uhr, überall, auf den fünf Kontinenten, erhebt dieselbe ZEITUNG ihr übernächtlich graues Haupt mit den schwarzen Lügen des Lebens:

*Friedenskonferenz = Mord im Käsegeschäft = Der Sprung aus dem Herzen der Geliebten = Kauft Gillette Rasiermesser = Bergson in Amerika = Wählet Nero! = Hurra!*

O Europäer mit kurzen Stirnen, Frauen mit zu engen Korsetten, Kinder mit trojanischen Pferden: ihr alle, Feinde einander, Feinde des Bruders und des Vaters: ihr alle, Kronen der heiligen Schöpfung, jeder mit einer papierenen Krone auf dem amerikanischen geschnittenen Haupthaar: Sozialisten und Royalisten, zerlumpter Prolet im Ölviehr, berlockentanzender Banquier in London:

Oh!

Nein! Nein! Glaubet nicht, dass wir wieder einmal mit Phrasen der Liebe zu euch kommen: Genossen, Brüder, ihr traditionellen Gipsköpfe, verdummte Professoren, veralkoholte Beamten gehirne, versäuchte Haut- und Seelenärzte: nein!

*Wir hassen hassen hassen euch!*

Figura 4. Prima pagina della rivista croata «Zenit» edita da Ljubomir Micić, numero 5, Giugno 1921, nella prima pagina compare il *Zenitistisches Manifest* di Yvan Goll.

Aber wir wollen die elende Maske des kapitalistischen Karnevals von eurem Gesicht herunterreißen wir wollen alle eure Schamgewänder und zynischen Efeublätter euch von den Gliedern zerren, bis euer Hirn, wie ein schmutziger Schwamm verdorrt, euer Herz, wie eine alte Semmel ausgetrocknet, vom Regen und Sturm unserer Feindschaft schwellen und schwellen und platzen

dann

ihr als Tiere, als Mörder, als Militaristen geborene, von Homer bis Marinetti mit Kampfesängern aufgepöppelten Nationen, ihr mit Bibeln, Witzen und Straffgesetzbüchern statuierten Zivilisationen, ihr Völker, dann wollen wir euch über die Kasernen und Justizpaläste hinweg, auf denen »GOTT MIT UNS« und »LIBERTÉ EGALITÉ FRATERNITÉ« im Golde prangt, über eure Mauern und Moralen

hinweg

# ZENIT

zeigen

# SONNE

Katarakte von Wahrheit, millionen Volt himmlischen Lichtes

Unsere erstklassige Ia Denkmaschine

wird euch vergiftetem Geschlecht flüssige Sonne in eure kondensierten Milchbüchsen hineinverarbeiten:

## WAHRHEIT

Nein! Nein! NEIN! Wir lieben euch keineswegs!

Wir wollen euch nicht umarmen, ihr Heuchler, ihr Verdummten, ihr Frommen, ihr Politiker, ihr Syphilitiker, ihr sentimentalen Kleinnationalen!

Nationen! Stammbäume! Urgeschlechter! Quatsch!

# MENSCH!

Wir sind nicht Franzosen, nicht Serben, nicht Deutsche, nicht Neger, nicht Luxemburger!

**Wir sind Europäer, Amerikaner,  
Afrikaner, Asier, Australier!**

In dieser Zeit der notwendigen Trusts ein gewaltiges Welt-Dokument:

# ZENIT!

Mit Ozon, Wasserstoffsperoxyd und Radium wollen wir eure Mäuler und Herzen reinwaschen, auf dass ihr als Menschen, ohne Abzeichen, barhaupt, ohne Zylinder, Chaffeurmütze und Helm in die offene SONNE der Wahrheit treten könnt, ohne den Sonnenstich oder die Schlafkrankheit zu bekommen.



Figura 5. Delaunay, Robert, disegno *La tour 1910* a fianco alla poesia *Eiffelturm* di Yvan Goll edita in «Zenit»15, Giugno 1922.

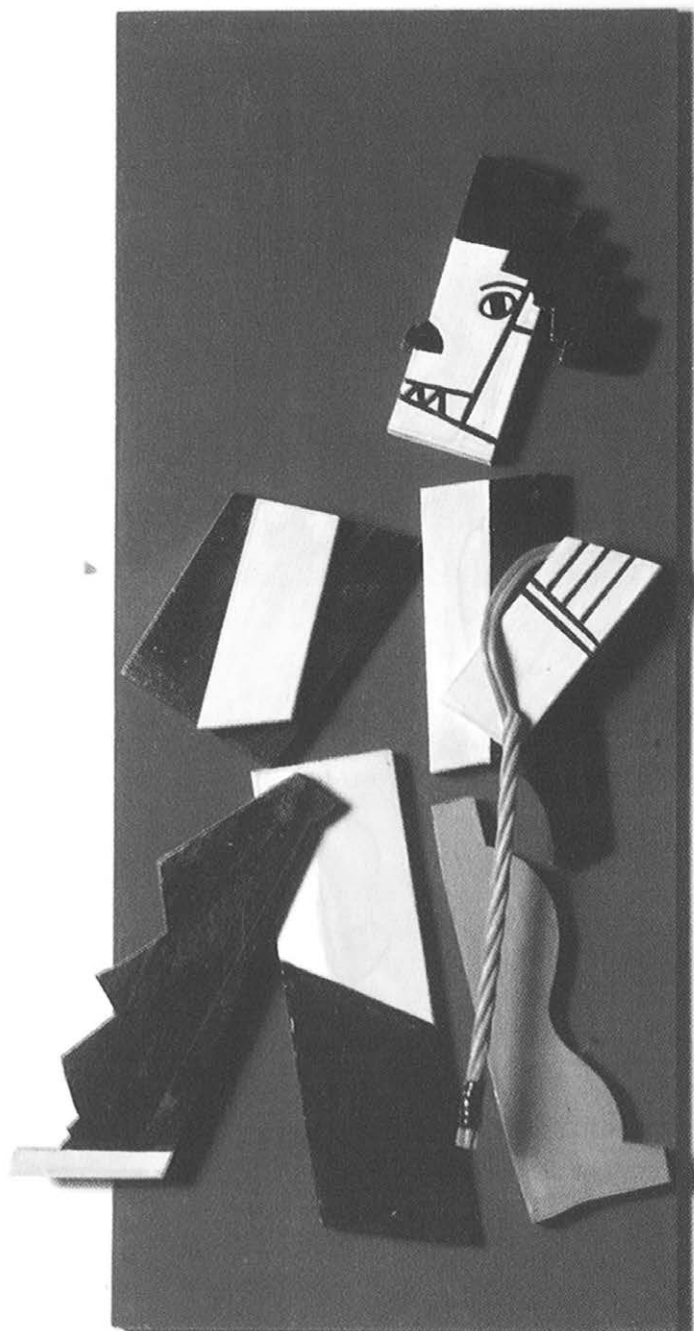


Figura 6. Fernand Léger, *Charlot cubiste*, 1924, basso - rilievo su legge tagliato ed incollato.



Figura 7. Prima pagina della rivista «Surréalisme» edita da Yvan Goll, numero 1, 20 ottobre 1924, disegno di Robert Delaunay, *Arc de triomphe*, 1924.



Paris XVI 1. Mai 29  
19 me Raffet

Lieber Dr Benn

Ich habe die unermessliche Freude und Ehre  
gehabt im Auftrag des Herausgebers von Briefen  
"Kriegsbriefe" ins Französische zu übersetzen.  
Sicherliches Spiel mit Dynamit. Da. Hiesel  
kocht mich sehr. Ist es mir gelungen? Jedenfalls  
hänge ich bereit zum Wollust davon. Aber ich  
hoffe das mich die anderen davon profitieren  
werden.

Darf ich mich tief verbeugen und Ihnen  
sagen: Viel Sie! Es gibt mich Sie! Hier  
die stürmischen Schicksal Deutschland.

Sie war verflochten über das unergabene  
Wissen Ihrer Schwert! Lernen Worte fallen mir,  
einige erfasste ich mit Antikriegsgeist. Auf  
bestimmtem Zettel finden Sie einige kleine  
Aufträge. Verachten Sie mich nicht zu  
sehr.

Il sel agueben  
Yvan Goll

Figura 8. Lettera di Yvan Goll a Gottfried Benn del 1 maggio 1929 conservato all'archivio di Marbach.



Figura 9. Disegno di *Jean sans Terre* eseguito da Kurt Seligmann per un'edizione del 1940.

André Breton:

Si ce n'était que pour le chagrin d'une douce petite  
fille, qui dut quitter une maison amie, parce que mon  
nom fut prononcé,

~~mais c'est aussi pour mettre fin au souvenir douloureux  
de cette rixe à la Comédie des Champs-Élysées, que vous  
avez évoqué hier soir.~~

Mais c'est aussi pour mettre fin au souvenir douloureux  
de cette rixe à la Comédie des Champs-Élysées, que vous  
avez évoqué hier soir.

Dois-je vous l'avouer? Ce coup de poing malheureux est  
le seul, que j'aie jamais donné à un être humain, il est le  
seul aussi, j'en suis sûr, que vous ayez jamais reçu dans  
votre vie.

~~Dois-je vous avouer en même temps qu'il fut un geste  
d'amour? J'ai frappé votre beau visage de jeunesse, dans  
Salomé, parce que je n'avais pas le courage d'attendre. Ce  
fut un moyen suprême d'entrer en contact avec vous. J'en  
ai souffert plus que vous, et c'est ce qui fut une punition  
atroce pour moi.~~

À votre arrivée à New York, je suis venu vers vous  
et vous ai tenu la main ~~cette main qui vous a frappé~~  
~~à la Comédie des Champs-Élysées~~. Le globe s'est tellement rétréci:  
il n'y a plus que quelques rues, hélas, quelques chambres  
qui s'offrent à nous. Nous serons obligés encore de nous  
rencontrer: nous jeterons la froid chez des amis, ~~à~~  
~~la ceaux de nos femmes.~~

~~Il y a ici ce que je ne puis accepter et  
ce que j'accepte. Je vous en donne acte  
humainement, sans mépris. Il ne sera plus  
jamais bruit de cette histoire: c'est malheureusement  
tout ce que je puis faire, et vous rendre cette lettre.~~

Yvan Goll

André Breton




Figura 10. Lettera del 15 marzo del 1942, scritta da Yvan Goll ad André Breton inviata al mittente con correzioni, (§2.4.3. della presente tesi).

IL GIORNALE DEI POETI

Omaggio ad YVAN GOLL Claire Goll

"Un poeta che fece di tutta la vita poesia, che visse nella poesia e per la poesia, le cui collere e le cui rivelate stesse furono quelle del poeta, e che ci ha lasciato, abbandonandoci troppo presto, un'opera sconosciuta, talvolta per la grazia e per la profondità, per la fantasia e per l'illuminazione, per la freschezza e per l'intensità poetica: questo era YVAN GOLL."

MARCEL BRION

### Il canale

Scivola questo lento e liscio e lungo canale di valle in valle senza sosta e verso la foce frastuono il respiro. Le sue onde si muovono appena (no appena)

Non ha passione, non ha odio? E non ha amici? Dove sono i pioppi che lo conducono alle pianure?

Così tutto esso fugge verso te, solitudine (Vaca)

Neanche senza stitica è morto come un'opale. Ma io, o lento e liscio e lungo canale, ti conosco le tue notti. La danza polverosa (Gios. Forti, Arcimede Fanale)

e sotto i tuoi ponti i tenebrosi dormivi gli uomini che ti cercano la morte nelle senza amore che ti confidano le loro penne i suicidi che si aggrappano al tuo segreto (Fraino)

o dolore, al cuore bruciante, o pallido fratello dell'uomo, mio lento e liscio e lungo canale

da «Les Bos-Fonds» (1919)

### Biografia sommaria di Yvan Goll.

27 marzo 1891 - Yvan Goll nasce a Sals-Died da padre svizzero e da madre tedesca. Vive a Metz, apprenda il tedesco ed il francese all'Università di Strasburgo.

1912 - Goll studia e si laurea in Filologia a Strasburgo. Prende parte alle manifestazioni antisemite a Berlino, dove pubblica le sue prime opere.

1914 - Goll parte per la Francia, alla dichiarazione di guerra, dimora a Zurigo e Langres, in Alsazia, in Francia, in Russia, in Grecia, in Danimarca.

1916 - Goll incontra Claire Goll a Ginevra (febbraio) ed assume il suo nome. Con il pseudonimo di Yvan Goll pubblica le sue opere. Insieme a Claire Goll pubblica le sue opere. Insieme a Claire Goll pubblica le sue opere.

1918 - Goll incontra Claire Goll a Ginevra (febbraio) ed assume il suo nome. Con il pseudonimo di Yvan Goll pubblica le sue opere. Insieme a Claire Goll pubblica le sue opere.

1919 - Goll incontra Claire Goll a Ginevra (febbraio) ed assume il suo nome. Con il pseudonimo di Yvan Goll pubblica le sue opere. Insieme a Claire Goll pubblica le sue opere.

1920-1929 - Epoca del Futurismo ed dei disordini del mondo moderno.

1930-1939 - Epoca del ritorno personale narrata in Jean sans Terre.

1939 - Yvan e Claire Goll giungono a New-York.

1940 - I coniugi Goll esulano a Cuba. Per quattro anni, alla Voix de France e crea la sua rivista "Perse, André Breton, ed altri". I Goll dimostrano ogni stile colossale di artisti di Pado, Saragat, Springs, MacDougal Colow, Peter Roth, New Hampshire.

1944 - Goll scopre sulla sua cartella postale l'ospedale Memorial di New York che egli è affetto da leucemia.

1946 - Visita a la Roche Percée, in Gaspésie, nel Canada.

1947 - Di ritorno in Francia, Yvan Goll prepara le sue opere per la pubblicazione: epoca dei primi poemi di l'Herbe du Sang.

1948 (settembre 1948 fino a gennaio 1949) - Yvan Goll è all'ospedale di Strasburgo, successivamente viene in Italia e fugge da Venezia, che assieme a Claire adorna l'infamemente, ed assiste ai suoi momenti vitali: la tomba di Tombo del Santo.

1949 - Goll è all'ospedale americano di Parigi il 27 febbraio di questo anno egli muore.

1955 - Il giorno 29 dicembre i suoi resti vengono deffinitivamente depositi nella tomba di Perle-chaise, offerta dal Comune di Parigi, ed ornata da un proprio disegno di Marc Chagall: un vi ha fatto i ritratti del Poeta e di Claire.

### Parigi

Io entro nei giardini di zinco nei viali dello spavento sui folti tetti della città (la città)

nelle culture in pieno vento dove sono piantate le pipe delle streghe e (le potenze della vigilia della dannazione)

sotto il vento salato del mare ho lavoro una terra immaginata radii contorte e totem e lividi i monumenti dell'oblio perenne.

Vecchiezza, infine verranno i vignaroli e i fanciulli dei vignaroli a rubacchiare i ceppi delle sepolture, e bollire nelle piogge e le fecce dell'angoscia

Il nero canapo delle follie (fauti arrugginiti)

O tetti di Parigi ove spiriti folletti suonano terrazze di sogno e d'algebra al ballo delle cifre sotto la tenda dei venti si modula la morte che porta un nome di fiore. Melusina dai bianchi vapori tu vieni precisa all'appuntamento ma già il tuo mazzo di mirri perde i suoi astri di fuoco.

da «Les Geopiques Parisiennes»

### Dalpebre di amianto

Si sente già l'arpa di David intonar alla tua voce d'oligogeno la tua corona di stiele al buio in unnamen motore

Ti circondano tutti i deserti per fare di te il loro canabre

Il tuo cammello di nebbia si piega per portarti nel nulla

I dromedari della tua perdita caravana ti cercano attraverso l'eternità

Già la luna piena del tuo occhio ti muta in obolo primo quarto

Cieca senza gli occhi tuoi le rose non mi conosceranno più

Chi mi proteggerà da me stessa dalle leggi del giorno e della notte?

Quando l'assassino salta al mio balcone ed il serpente scivola tra l'erbe?

Ohi! lasciami quest'ultimo sguardo d'apostolo!

Noi noi non queste palpebre di amianto tra di noi!

### Yvan a Claire

Tu hai lasciato la dimora dell'amore, e adesso il vento fa battere le porte del mio cuore mal chiuso: entri chi vuoi? lo ti inganno con il dolore che mi mostra i suoi vecchi seni acupati e faccio chiamare la morte. La solitudine si avvicina e passa la sua mano senza quanto nei miei capelli.

M'addormento con la malattia e faccio chiamare la morte. Venga chi vuole, la chiave è sul mio cuore.

da «Poemes de la Jalouse» (trad. Edgwe Pesce Gorini)

Per la biografia assai vasta ed ancor oggi incompiuta, rimandiamo i nostri lettori al volume Yvan Goll, a cura di Jules Romains, Marcel Brion, Francis Carmody e Richard Exner, pubblicato nella Collana Poetes d'aujourd'hui, di Pierre Seghers.

Dallo stesso volume abbiamo tratto la nota biografica di Yvan Goll.

### Mai più

Mai più una rosa sarà una rosa al suo posto svizzeranno petali appassiti le palpebre appassite dei morti

Ime — finché sarò viva non salirà più nel cielo

Mai più un merlo sarà un merlo il suo canto sarà coperto dai dolci passi dei trasognati

La notte gli astri aumenteranno i miei dolori con i loro sorrisi demani in cammino da trecento secoli

Mai più il vento sarà mio amico lo odio a morte per il suo profumo di tarlo



CLAIRE ed YVAN GOLL  
(in un disegno di Marc Chagall)

### Concezione perpetua

Tu ingigantisci entro di me quanto un fiore mi guardi.

Quando l'anelo della pioggia si tramuta in melodia

Quando il cloro della solitudine imbianca i miei capelli

Figura 11. Pagina dedicata a Yvan e Claire Goll tratto da «Il giornale dei poeti», Direzione Edvige Pesce Gorini, Anno IV; n. 3. Luglio 1967, Roma.



Figura 12. Tomba al cimitero parigino di Père Lachaise, tomba di Yvan e Claire Goll con ritratto in bassorilievo di Marc Chagall e i versi del *Jean Sans Terre* come epitaffio.



Figura 13. Numero speciale della rivista politica «Die Aktion» 7, 1917, edita da Franz Pfemfert, dedicata a Yvan Goll, ritratto in copertina il poeta in un disegno di Hans Richter.



Figura 14. Partendo da sinistra fino a destra: Yvan et Claire Goll, Marc, Bella et Ida Chagall. Bois-de-Cise, 1924.



Figura 15. La tour Eiffel 1910-1911 di Robert Delaunay.



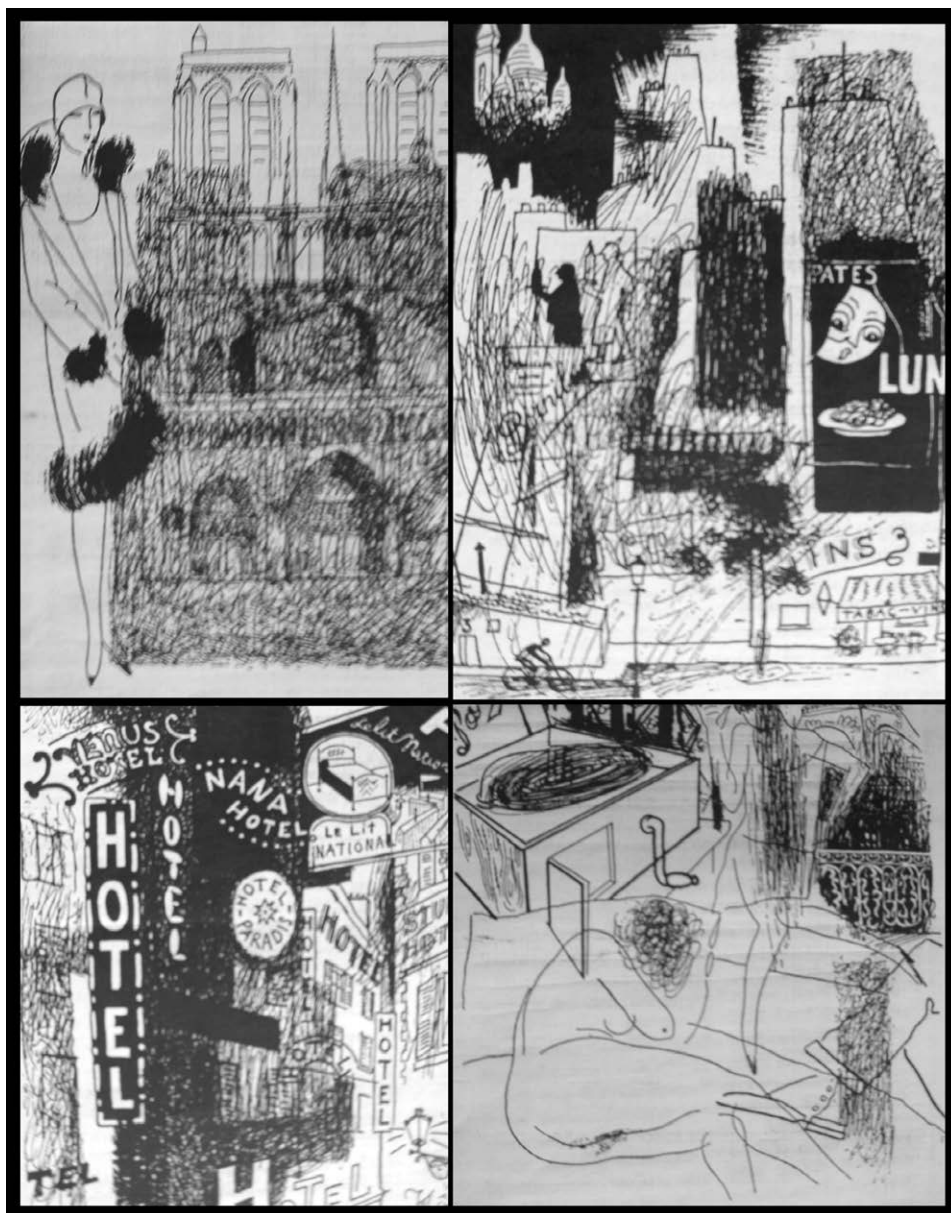


Figura 16. Alcuni disegni di Georg Annenkoff utilizzati come illustrazioni del testo in prosa *Die Eurokokke*.



PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

*Titoli pubblicati*

ANNO 2011

- Cisterna D.M., *I testimoni del XIV secolo del Pluto di Aristofane*  
Gramigni T., *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*  
Lucchesi F., *Contratti a lungo termine e rimedi correttivi*  
Miniagio G., *Soggetto trascendentale, mondo della vita, naturalizzazione. Uno sguardo attraverso la fenomenologia di Edmund Husserl*  
Nutini C., *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressionismo primonovecentesco poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*  
Otonelli O., *Gino Arias (1879-1940). Dalla storia delle istituzioni al corporativismo fascista*  
Pagano M., *La filosofia del dialogo di Guido Calogero*  
Pagni E., *Corpo Vivente Mondo. Aristotele e Merleau-Ponty a confronto*  
Piras A., *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*  
Radicchi A., *Sull'immagine sonora della città*  
Ricciuti V., *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*  
Romolini M., *Commento a La bufera e altro di Montale*  
Salvatore M., *La stereotomia scientifica in Amédée François Frézier. Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*  
Sarracino F., *Social capital, economic growth and well-being*  
Venturini F., *Profili di contrattualizzazione a finalità successiva*

ANNO 2012

- Barbuscia D., *Le prime opere narrative di Don Delillo. Rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante*  
Brandigi E., *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*  
Burzi I., *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*  
Cora S., *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romantizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann*  
Degl'Innocenti F., *Rischio di impresa e responsabilità civile. La tutela dell'ambiente tra prevenzione e riparazione dei danni*  
Di Bari C., *Dopo gli apocalittici. Per una Media Education "integrata"*  
Fastelli F., *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*  
Fierro A., *Ibridazioni balzachiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*  
Francini S., *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*  
Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*  
Marsico C., *Per l'edizione delle Elegantie di Lorenzo Valla. Studio sul V libro*

- Piccolino G., *Peacekeepers and Patriots. Nationalisms and Peacemaking in Côte D'Ivoire (2002-2011)*
- Pieri G., *Educazione, cittadinanza, volontariato. Frontiere pedagogiche*
- Polverini S., *Letteratura e memoria bellica nella Spagna del XX secolo. José María Gironella e Juan Benet*
- Romani G., *Fear Appeal e Message Framing. Strategie persuasive in interazione per la promozione della salute*
- Sogos G., *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*
- Terigi E., *Yvan Goll ed il crollo del mito d'Europa*
- Zinzi M., *Dal greco classico al greco moderno. Alcuni aspetti dell'evoluzione morfosintattica*