

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019  
ISSN 2611-3309

MAURIZIO PIRRO

*“Etica della conoscenza”. La poesia antiretorica di Ernst Blass*

*“Ethics of knowledge”. Ernst Blass’ antirhetorical poetry*

## SOMMARIO | ABSTRACT

Ernst Blass appartiene al gruppo dei fondatori del movimento espressionista in Germania, ma la sua poetica detiene una cifra di originalità resistente a definizioni di scuola. La lirica di Blass si distingue per la fedeltà a una misura sobria e antiretorica, disinteressata ad anticipazioni visionarie del futuro e volta, pur nella sua essenzialità, alla costruzione di un modello generale di comprensione della realtà.

Ernst Blass is among the founders of German Expressionism; nevertheless, the originality of his work rejects any attempt to place his production within categories of canon. Sobriety and antirhetoric distinguish his lyrics. His poetic writing shows no interest in visionary anticipations of the future; on the contrary, it aims at constructing a general – yet concise – model of reality.

## PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Lirica, Espressionismo, Moderno, Rappresentazione della città  
Lyrics, Expressionism, Modernism, Urban Spaces in Literature



MAURIZIO PIRRO

*“Etica della conoscenza”.*  
*La poesia antiretorica di Ernst Blass*

Della lirica di ambientazione urbana nella quale si identifica comunemente una sorta di “marchio di fabbrica” dell’espressionismo tedesco, Ernst Blass costituisce una voce peculiare e tanto più suggestiva per la sua vicinanza a una linea espressiva tenue e misurata, priva della tensione e del *pathos* che connotano nei primi anni del Novecento diversi segmenti della poesia metropolitana di lingua tedesca. Nato nel 1890 in una famiglia di origine ebraica<sup>1</sup>, Blass aderisce in una fase ancora assai precoce al fermento creativo che permea l’attività dei gruppi fondatori dell’espressionismo berlinese, entrando a far parte del Neuer Club già all’inizio del 1910 e partecipando regolarmente con proprie letture alle serate del Neopathetisches Cabaret; nonostante questa sistematica militanza, egli appare in ogni caso incline a una scrittura lineare e antiretorica, ostile sia alla maniera disarticolata che domina le rappresentazioni allucinate di Jakob van Hoddis, sia al vitalismo elementare tipico della maniera di Kurt Hiller, per citare due degli autori ai quali Blass è vicino nei mesi della fondazione del movimento. Tipicamente

espressionistica è in Blass di certo la valorizzazione della forma come istanza portatrice di senso su un piano autonomo e non necessariamente parallelo rispetto a quello del contenuto; l'aspirazione a uno stile universalmente umano e potenziato nella sua efficacia da una sorta di biologica e primitiva elementarità, tuttavia, non mette capo in alcun caso a effetti di distorsione verbale, di scomposizione dell'immagine o di capovolgimento degli ordini semantici. Lungi dal dare corpo a un mondo in disfacimento e sul punto di cedere a una distruzione apocalittica, lo scrittore persegue l'ideale di un'inesausta metaforizzazione dell'esistente che, se evoca la possibilità di una rigenerazione del reale, collega tale aspettativa non alla negazione degli oggetti nella loro forma presente, ma – al contrario – alla moltiplicazione delle capacità percettive del soggetto che li comprende nel proprio orizzonte sensoriale.

In un intervento pubblicitario del 1925, apparso sulla *Literarische Welt* col titolo "Über Gedichte", a una certa distanza dunque dagli anni della militanza espressionistica e quando nei suoi lavori era oramai divenuta dominante una attitudine all'astrazione e alla compressione stilistica visibilmente influenzata dall'esempio di Stefan George, Blass pone l'accento sul potenziale simbolico del discorso lirico, chiarendo che rispetto alla priorità dell'intenzione formale il contenuto ha unicamente una funzione ausiliaria. In questa stessa intenzione, così Blass, viene in luce il carattere sovraperonale e non contingente della sensazione individuale che ha innescato il dispositivo della rappresentazione letteraria. Il vigore della forma neutralizza la naturale limitatezza dell'esperienza vissuta, attenuando la referenzialità della parola del poeta e lasciandone emergere con la massima trasparenza possibile la carica di semantizzazione, la cui energia è completamente indipendente dalle caratteristiche dell'oggetto rappresentato. "Man kann den Gang durch ein Feld oder durch eine Straße sehr verschieden beschreiben",

scrive Blass; tale descrizione, peraltro, diviene poesia solo "wenn eine Grundstimmung des Betrachters gleichzeitig als Hauptsache bekannt wird, die in jenem Feld und jener Straße nur begleitende Bilder hat" (2009b: 73)<sup>2</sup>.

Tutta la lirica di Blass cade dentro il perimetro di questo sorvegliato culto della forma, il quale funge da antidoto a quel soggettivismo dell'effusione impressionistica che egli avverte distintamente come il limite più grave della spinta alla decostruzione degli stili che attraversa la lirica del primo Novecento. La rivoluzione dei linguaggi implica per Blass non tanto il rinnovamento degli oggetti finzionali, quanto soprattutto una trasformazione profonda delle modalità di percezione del mondo. Il vigile razionalismo al quale inclina lo scrittore, dandone una testimonianza particolarmente lucida nell'attività profusa come recensore e critico letterario, si manifesta in un insuperabile scetticismo nei confronti di tutti i regimi di iperconnotazione fondati sulla sensibilità dell'individuo estetico, il quale, all'opposto, è sollecitato semmai a definirsi per la raffinatezza della sua capacità di comprensione della realtà. Fin dalla cerimonia di inaugurazione dello GNU, il cabaret costituito nell'autunno del 1911 da un gruppo di dissidenti in opposizione al Neuer Club, Blass adombra come orizzonte privilegiato di una lirica innovativa "ein Ethos des Erkennens, der Redlichkeit, der Lügenfeindlichkeit"<sup>3</sup>. L'artista conforme a questo ideale di verità universale, non inquinata dal veleno dell'interesse soggettivo, è invitato ad associarsi a uno sforzo di destrutturazione dell'opinione comune, che Blass sigla significativamente chiamando in causa i nomi di Ibsen, Nietzsche e Alfred Kerr: "Man muss morsche Gebäude, so den Blick ins Weite verwehren, umlegen; mulmige Begeisterungen durch Fragen zerlöchern" (17)<sup>4</sup>. Il poeta ventunenne, che prova con questo discorso programmatico a fornire le basi ideologiche alla scissione intrapresa da Kurt Hiller anche per l'insofferenza nei confronti di una certa incli-

nazione del Neuer Club all'enfasi di un irrazionalismo radicale, vede bene che i bisogni spirituali nuovi non possono essere soddisfatti dal puro e semplice rinnovamento dei contenuti. Una poesia interessata alla modernizzazione delle tecniche produttive, delle condotte individuali e dei discorsi collettivi, così come queste tendenze si concretizzano nella vita delle grandi metropoli, è destinata a restare un dispositivo vuoto e non funzionante finché si limiti a incorporare quelle trasformazioni nella sua superficie testuale, senza assimilarne il linguaggio e senza comprendere il modo in cui nella sovrabbondanza sensoriale di cui tale linguaggio è intriso si manifesta una visione del mondo bisognosa di strumenti ermeneutici estranei al perimetro della tradizione. "Eigenschaft einer großstädtischen Kunst wird es sein", così Blass nel 1912, "die Nervensysteme einzuschalten. Dies aber hat nichts mit Pferdekraft zu tun; sondern mit Aufnahme von Dingen, die ganz fein und wundervoll sind [...]. Es handelt sich für eine großstädtische Kunst um die Zerlegung von Seelenkräften" (10)<sup>5</sup>.

Blass vede questi paradigmi realizzati in modo eminente nella poesia di Georg Heym. All'indomani dell'improvvisa scomparsa dello scrittore, annegato nel gennaio del 1912, ad appena ventiquattro anni, nelle acque ghiacciate della Havel, Blass figura fra i promotori di una iniziativa (una lettera a Kurt Wolff, il proprietario della casa editrice più vicina agli autori dell'espressionismo) destinata a sottrarre al gruppo del Neuer Club la cura editoriale delle opere di Heym (Sheppard, ed. 1983: 12-13). Il tentativo di esercitare un monopolio sul lascito del più importante espressionista berlinese, che si risolve in ogni caso senza risultati, è corroborato mediante la pubblicazione di un saggio, che appare nel 1912 sul periodico *Die Aktion*, nel quale Blass, oltre a sviscerare alcuni aspetti centrali della scrittura di Heym, elabora in modo lineare i caratteri portanti della propria poetologia. La cifra estetica veramente duratura dell'opera di

Heym risiede non nella fascinazione sprigionata dai suoi oggetti, ma nella risolutezza del controllo che la voce del soggetto esercita su di essi. L'inclinazione della poesia all'orrido e al funereo viene riassorbita dalla maestosa sicurezza del gesto che presiede alla forma della rappresentazione. Il vigore che si manifesta in questo pieno dominio della materia è per Blass la traduzione più fedele, in termini stilistici, della potenza che promana dalle realizzazioni della modernità, così come si rendono riconoscibili nella vita della metropoli, nelle trasformazioni tecniche che modificano incessantemente il volto delle città e modellano il comportamento dei suoi abitanti. La grandezza di Heym sta per Blass nell'astensione da una resa meramente naturalistica delle singole forme nelle quali trova espressione l'identità del Moderno e nella definizione, al contrario, di una sola forma che, animata da un irrefrenabile slancio sintetico, arrivi a comprenderle tutte, mostrandone così il tratto unitario. La dimensione della bellezza, nella lirica di Heym, non va ricercata nel contenuto raffigurato; belli sono semmai *“das strahlende Können [...], die fortreissende Wucht, das mächtig Packende. Es bleibt nicht der Eindruck von etwas Grausigem. Sondern der Eindruck einer herrlichen Kraft, die Bilder und Klänge schuf”* (Blass 2009b: 21)<sup>6</sup>.

La violenza dei fenomeni di modernizzazione che investono il nuovo secolo richiede di essere semantizzata mediante l'esercizio di una potenza percettiva in grado di ricomporre ciò che tende a presentarsi come disaggregato e scomposto. Heym è secondo Blass il portatore di una visione morfologica della realtà che, se pure si comunica nella forma intuitiva e prediscorsiva propria dell'immaginale, è alimentata in ogni caso da una persistente tensione intellettuale, che fa da argine nei confronti della violenza sovrabbondante con cui i fenomeni si imprimono nella percezione del soggetto. La scabra concettualità delle liriche di Heym appare a Blass come un antidoto efficace alla

dispersione regressiva in un vitalismo informe, orientato a restituire passivamente l'aspetto di superficie dell'oggetto senza addentrarsi nella sua sostanza profonda. L'equilibrio di suggestione e precisione che Blass pone alla base della propria personale concezione di poesia acquisisce per questa via un carattere di urgenza civile, qualificandosi come una residua garanzia di umanesimo di fronte all'ondata montante di un irrazionalismo già tutto sbilanciato verso la catastrofe della Grande Guerra:

Wenn eines Tages die Logik sich selbst... nicht nur als aussichtslos aufgibt, sondern sich verwirft? Wird sich die Menschheit sich von dem Schlag wieder erholen? Wird die Vitalität einen neuen Glauben erzeugen?

Zuerst wird man keine Weltanschauung mehr ernst nehmen können, nicht einmal den Nihilismus.

Das Ende des Ernstes ist aber das Ende des Vergnügens. Tiertum mit Raffinements wird nicht befriedigen. [...] Denn die Vernunft, dieser unvernünftige Trieb, ist nur durch Selbstmord zu beseitigen (23)<sup>7</sup>.

L'espressionismo di Blass si caratterizza per questa spiccata componente razionale, alla quale rimane estranea ogni possibile inclinazione distruttiva. Il vagheggiamento di un ordine diverso rispetto a quello reale non presuppone in alcun caso la soppressione violenta dei sistemi di senso vigenti, i quali vengono semmai sottoposti a un lavoro di lenta torsione e progressiva ridefinizione, compiuto dal soggetto attraverso una focalizzazione sempre più incisiva delle proprie attitudini percettive. La poesia di Blass si segnala per la sorvegliata curvatura autoriflessiva, per l'esplicito incorporamento, entro i margini del discorso lirico, dell'ottica individuale del soggetto. L'apparente ordinarietà dei temi trattati, che fanno capo per lo più a uno spettro di esperienze, osservazioni e sensazioni nettamente polarizzate su una prospettiva personale e individualizzata, sta

in una relazione molto chiara con il presupposto fondante alla base della scrittura di Blass, l'idea – cioè – che la parte significativa degli atti di rappresentazione estetica coincida, in un testo letterario, con la sua struttura stilistica e formale. Il carattere comune e tutt'altro che straordinario di quanto viene registrato dal soggetto, infatti, attira l'attenzione con forza tanto maggiore sullo stato psichico del soggetto stesso, nonché sulla peculiarità del modo in cui quelle esperienze private – ambientate in uno spazio quotidiano e non iperconnotato, identificato al limite sulla base di coordinate topografiche rapidamente riconoscibili – vengono sottoposte a un procedimento di riconfigurazione destinato a metterne in rilievo l'efficacia simbolica. Per questo aspetto, il verso di Blass si distacca di molto dal pronunciato oggettivismo che marca in profondità più di un versante della maniera espressionistica. La tendenza di un Alfred Lichtenstein, per esempio, ad aggregare il contenuto della visione in blocchi espressivi chiusi e compatti, condensati nella definizione progressiva dell'oggetto, il quale viene esibito nella sua evidenza fenomenica e sottratto al vincolo sensoriale con il soggetto della percezione, viene elusa da Blass, che pure condivide certi tratti costitutivi dei quadri urbani di Lichtenstein (a partire dal gusto per la deformazione grottesca dei particolari figurativi o per l'amplificazione parodistica delle condotte umane), mediante l'evocazione esplicita del soggetto poetante, della sua collocazione materiale nel sistema della rappresentazione, del suo legame emotivo con le altre figure, con i luoghi o con gli oggetti. Ancora, l'attitudine di un Georg Trakl a desensibilizzare i procedimenti di costruzione dell'immagine, lasciando che l'oggetto della percezione prenda forma lungo una sequenza seriale di affermazioni tra loro equivalenti sul piano strutturale (secondo la logica tipica del *Reihungsstil* abitualmente adoperato dagli espressionisti), non trova riscontro nella predilezione di Blass per un andamento discontinuo e asimmetrico, orientato non a

monumentalizzare l'oggetto come l'esito non più revocabile di una lineare procedura di montaggio, ma, al contrario, a valorizzare l'inclinazione visionaria e fantastica del soggetto e a presentare il contenuto della rappresentazione come il risultato di un ordine arbitrario e ulteriormente ricomponibile.

Questo piacere della variazione fantastica intride con grande evidenza la pagina di Blass, con una capacità di estensione stilistica tanto maggiore, va da sé, nella prima raccolta – *Die Straßen komme ich entlang geweht* (1912) – rispetto alle successive, nelle quali la vivacità tutta fenomenologica dello sguardo cederà gradualmente il passo a una fredda astrattezza di ordine metafisico che tenderà a vedere negli oggetti non più la determinatezza della loro consistenza materica, ma una potenzialità di senso non esattamente definita e aperta di preferenza a una vera e propria rivelazione ontologica. Nelle prove più precoci domina il cedimento all'irripetibilità dell'occasione percettiva, che mira a restituire dell'oggetto non il contorno lineare, ma il riflesso vibratile e prolungato, resistente a qualunque fissazione volumetrica e proteso semmai verso una risoluzione meramente cromatica, coincidente con la traccia che la sua apparizione imprime nell'occhio del soggetto. L'astensione da ogni sovraccarico del dettato si manifesta chiaramente, tanto più per il lettore avvezzo alla forzata solennità e all'enfasi proclamatoria di alcune rutilanti tirate non infrequenti tra gli espressionisti (ricordo qui soltanto la pronuncia eccedente e le forzature ritmiche a tratti intollerabilmente serrate dell'*Himmlisches Licht* di Ludwig Rubiner, un autore che pure seppe cogliere con lucidità l'intenzione sottesa al tratto dimesso ricorrente nei versi di Blass)<sup>8</sup>, nella rinuncia a forme di stilizzazione basate sulla gestualità del profeta o del sacerdote. Lo scrittore vede bene come il ridimensionamento delle inclinazioni oratorie tutt'altro che estranee a un gruppo – il Neuer Club – necessariamente legato all'efficacia della recitazione in pubblico dei testi, e dun-

que a una prossemica tutta sbilanciata verso il conseguimento del massimo effetto performativo, finisca per qualificarsi come un tratto distintivo di tutta la propria produzione. A Erwin Loewenson, il 7/9/1911, scrive: "Ich halte es für ganz gut, Menschliches unpathetisch zu sehen. Pathos ist im Grunde eine Abschwächung" (Sheppard, ed. 1980: 517)<sup>9</sup>. E ancora, due giorni dopo, in risposta ad alcune riserve avanzate dallo stesso Loewenson circa l'assenza di una visione cosmica nei suoi versi:

Wem erzählen Sie, daß es Mystik und Metaphysik gibt? Weil es eine Eigenschaft der Welt ist, wirr zu sein, ist es aber noch kein Vorzug des Geistes, wirr zu sein. Leugnen Sie eine 'Realität'? Sonst würde ich sagen: Grade in Anbetracht des Mystischen in der Welt scheint es mir wertvoll, bei Zurückdrängung mystischer, (dumpher, naturhafter, tierischer) Wallungen, soweit sie vom Hauptpunkt, dem 'Leben', dem 'Glück' ablenken, ... wertvoll, vom Realen das zu nehmen, was man bekommen kann [...]. (Was für Sie ein Witz ist, ist mein Weltgefühl. Etwas was noch Mystik enthält, indem es gegen Mystik protestiert. C'est l'homme!) (Sheppard, ed. 1980: 518-19)<sup>10</sup>.

La resistenza opposta alla trasfigurazione mistica del mondo si basa sul presupposto della naturale reciprocità tra il soggetto e l'oggetto della percezione, presupposto che induce Blass a mantenere in una relazione di equilibrio costante la situazione psichica del soggetto poetante, che gli appare in ogni caso come il portatore di una tensione legittima al superamento dei propri limiti sensoriali, e la cosalità dell'oggetto rappresentato, la quale non può che temperare quella tensione disciplinandola mediante un insuperabile vincolo morfologico. Un realismo banalmente fotografico è estraneo alla poetica di Blass tanto quanto lo sono l'ebbrezza di una suggestione metafisica e il sovraccarico stilistico che vi si associa. "Pathos ist etwas zweiten

Ranges. Erst kommt Intelligenz, Nerven, Subtilität" (Sheppard, ed. 1980: 519)<sup>11</sup>, scrive ancora a Erwin Loewenson.

Se si considera la fermezza di questa concentrazione sulla superficie materiale delle cose e la diffidenza nei confronti di tutte le strategie di rappresentazione intese a derealizzare i processi di percezione e la loro traduzione in termini immaginali, ci si può forse spingere a relativizzare gli elementi di discontinuità che costellano l'itinerario creativo di Blass<sup>12</sup>. Se la transizione a una modalità misterica e sapienziale, nelle liriche confluite nei *Gedichte von Sommer und Tod* (1918), introduce certamente nella poetica dello scrittore una dimensione di trascendenza protesa molto oltre la fissazione fenomenologica che domina nella raccolta di esordio, ispirando un travestimento in abito sacerdotale poco congeniale allo scetticismo nutrito da Blass nei confronti di ogni eccesso di stilizzazione e abitualmente accostato, nella ricezione critica, alla suggestione esercitata dal modello di George, è pur vero, d'altra parte, che di George non filtrano tanto, in Blass, la posa statuaria e l'inclinazione eternista, quanto la compressione semantica e la condensazione del visibile in un'immagine rigorosamente definita. Dell'estetica di George, Blass assimila gli aspetti più sicuramente compatibili con la propria poetologia, senza cedere al potere di imposizione di uno dei paradigmi indubbiamente più influenti tra quelli dominanti nel campo letterario dell'epoca. Nelle pagine *Über den Stil Stefan Georges* (1920), con le quali Blass aderisce a un tipo di scrittura assai diffusa nella letteratura tedesca del primo Novecento, il dialogo su questioni di teoria dell'arte, il contenuto di verità dell'opera d'arte viene identificato nella compattezza della sua struttura plastica, che conferisce evidenza materiale al radicamento dell'opera stessa nell'immediatezza del tempo presente. La chiusa circolarità dei versi di George stabilizza l'intenzione simbolica che li pervade, incorporando il mondo immaginale del poeta in un sistema formale saldamente orga-

nizzato, che ha l’effetto di minimizzare tutti i possibili margini di ambiguità, solidificando la visione del soggetto poetante in un corpo tangibile di soluzioni incisivamente semantizzate. L’ancoramento dell’opera all’inderogabilità di una dimensione di senso persistente, tutta risolta in se stessa e non dilazionata nel tempo, esercita di per sé una funzione di consolidamento e di focalizzazione del dettato, limitando l’inclinazione sacerdotale del poeta alle modalità della sua relazione con il pubblico, alle strategie perseguite per l’incremento del suo capitale simbolico. George appare a Blass non come il profeta instancabile suscitatore di futuro, animato da un invincibile senso di inimicizia nei confronti della propria epoca, ma come il severo formatore instancabilmente concentrato sul compito di una raffigurazione ben ponderata. “Das Zukünftige, die Seele, die Innerlichkeit sind unfassbar”, così Blass nel dialogo su George. “Wer sie darzustellen versucht, bringt unverständliche, alles und nichts sagende Zeichen hervor. Alle Kunst ist Vermittlung, Übersetzung jenes zukünftigen, erfüllten Ideals in die Sprache des Gegenwärtigen, Wirklichen” (2009b: 52)<sup>13</sup>.

Il potere cognitivo della forma sta per Blass in un rapporto molto stretto con l’ampiezza e l’intensità del suo fondamento sensoriale. Il poeta teorizza e persegue un equilibrio assai delicato di eccitabilità e dominio razionale, nel quale identifica di per sé un fattore di potenziamento della carica semantica propria del discorso estetico. Lì dove evoca la necessità di un sostegno razionale per l’attività del poeta, Blass adombra d’altra parte anche, come alimento decisivo di tale attività, l’adesione mimetica alla superficie materiale dell’esistenza, così come essa viene plasmata dalle relazioni sociali, dalle pratiche del quotidiano e dai bisogni psichici che ne stanno alla base. Se è vero che “der kommende Lyriker wird kritisch sein”, come si legge nell’introduzione a *Die Straßen komme ich entlang geweht* (quei *Vor-Worte* che sono probabilmente il documento di poetica più rilevante

in tutta la produzione di Blass), ebbene “er wird träumerische Regungen in sich nicht niederdrücken. Noch im Traume wird er den ehrlichen Willen zur Klärung diesseitiger Dinge haben und den Alltag nicht leugnen. Und diese Ehrlichkeit wird die tiefste Schönheit sein” (2009a: 19-20)<sup>14</sup>. Il riferimento a una dimensione presente, concretamente tangibile, per lo più radicata nello spazio metropolitano più familiare al lettore, è pertanto costantemente variato da una instancabile attitudine alla metaforizzazione delle esperienze percettive promosse dal contatto con gli oggetti che punteggiano quello spazio. L’eccedenza sensoriale che incombe sul soggetto poetante, il quale è a sua volta rappresentato assai spesso come un individuo iperraffinato, dedito con curiosità alla registrazione degli stimoli che lo incalzano, ma incline anche a respingere con noia e disgusto le loro manifestazioni sovrabbondanti e ripetitive<sup>15</sup>, viene temperata attraverso il ridimensionamento delle sue componenti organiche e la promozione di un’immagine astratta e geometrica del paesaggio urbano, definita (e dunque anche limitata nella sua tendenza centrifuga, in un certo senso monumentalizzata) dall’estensione della rete neuronale lungo la quale gli abitanti entrano in contatto fra loro e insieme stabiliscono relazioni con l’ambiente comune.

La topografia metropolitana, che è sempre calibrata in modo esplicito e dettagliato sulla città di Berlino, viene dilatata nella sua capacità di evocazione con l’inserimento di figure volutamente paradossali, investite nella loro estremità iconica di una vera e propria risonanza mitopoietica. Così in *Abendstimmung* (*Atmosfera della sera*):

Stumm wurden längst die Polizeifanfaren,  
 Die hier am Tage den Verkehr geregelt.  
 In süßen Nebel liegen hingeflegt  
 Die Lichter, die am Tag geschäftlich waren.

An Häusern sind sehr kitschige Figuren.  
Wir treffen manche Herren von der Presse  
Und viele von den aufgebauschten Huren,  
Sadistenzüge um die feine Fresse.

[...]

Hier kommen Frauen wie aus Operetten  
Und Männer, die dies Leben sind gewohnt  
Und satt schon kosten an den Zigaretten.  
In manchen Blicken liegt der halbe Mond.

O komm! o komm, Geliebte! In der Bar  
Verrät der Mixer den geheimsten Tip.  
Und überirdisch, himmlisch steht dein Haar  
Zur Rötlichkeit des Cherry-Brandy-Flip (2009a: 24)<sup>16</sup>.

Le distorsioni visionarie praticate dal soggetto semantizzano lo spazio costellandolo di raffigurazioni triviali, le quali peraltro, nella loro fedeltà al dinamismo multiforme che intride la vita della città, appaiono alimentate da un certo spirito di grandiosità e soprattutto sono sorrette da una potenza iconica che ne materializza il potere di rappresentazione, collegandolo all'energia addensata nella loro disposizione gestuale. L'inclinazione prossemica delle figure, alla quale Blass è sensibile anche in virtù dei suoi multiformi interessi mediali<sup>17</sup>, è peraltro evidentemente in relazione diretta con la loro collocazione sociale. La messa in scena dell'umano, nella lirica di Blass, non si risolve mai nel puro e semplice gusto parossistico della degradazione. L'enfasi che pure – inequivocabilmente – connota le procedure di definizione immaginale in queste poesie (tramite l'iperconnotazione di elementi cromatici, la tematizzazione insistita dello stato di eccitabilità in cui si trovano a vivere gli abitanti della metropoli, l'attribuzione ai luoghi di una vitalità propria, sganciata dal paesaggio umano)<sup>18</sup> non si esaurisce nell'autoreferenzialità di una banale posa declamatoria. L'inci-

sività della pronuncia mira semmai a estendere lo spazio della raffigurazione, dilatandolo alla misura di una vera e propria costruzione mitografica nella quale il lettore è chiamato a ritrovare la traccia di una rappresentazione ampia e globale della metropoli, intesa tanto nella sua superficie topografica, quanto nella sua configurazione sociale<sup>19</sup>.

L'evocazione immaginale in Blass è accesa sempre da un riferimento concreto, nei termini di una poetica del prossimo che attinge all'articolato mosaico delle relazioni che l'individuo stabilisce con l'ambiente. "Wie mich, was fern ist, tausendfach betrügt!" (2009a: 64)<sup>20</sup>, così il verso incipitario, e chiaramente investito di una funzione programmatica, nella seconda parte di *Die Straßen komme ich entlang geweht*. La pronuncia poetica ambisce ad appuntarsi al chiaro disegno morfologico di un oggetto esattamente delineato, astenendosi dall'arbitraria indefinitezza di uno stato d'animo soggettivo. La tensione verso un ordine delimitato, che si presti all'esercizio di una presa formale severa, trova nella prossimità degli altri abitanti della metropoli un referente privilegiato. Nello spazio sensoriale del poeta, insieme ai reperti caratteristici del paesaggio urbano, cadono anche e soprattutto gli altri esseri umani, i compagni di una condizione divisa fra euforia e ripiegamento, dinamismo e depressione, che Blass adombra riconoscendo allo spazio della città un'autonoma potenza di senso. Il vagheggiamento di uno slancio amoroso rimasto irrisolto si innesta senza soluzione di continuità sulla memoria plurisensitiva dei luoghi: "Ich liebte dich ganz besinnungslos, / Dumpfwütend, ohne Hoffnung (und so voll stummen Geflehs). / Rauschgoldnes Licht und Stimmengetos / Schwamm schwer in den Cafés..." (2009a: 79)<sup>21</sup>. L'angoscia dell'isolamento e l'incombere dell'estraneità in un ambiente ignoto ("Ich bin in eine fremde Stadt verschlagen. / Die Straßen stehn mit Häusern. Weißer Himmel, / Auf dem im Winde dünne Wolken ziehn")<sup>22</sup> si coagulano intorno a figure

tangibili, che hanno la funzione di materializzare il turbamento del soggetto ponendo le condizioni per il suo superamento ("Ich gehe matt, zerschlagen hin auf realen Wegen. / Menschen kommen mir abendlich entgegen. // Pfiße hör ich, Rufe, wie im Traum. / Ich spüre meine alte Angst noch kaum")<sup>23</sup> e avviando la lirica a una chiusa disincantata e ironica: "Ich werde schlafen gehn, daß mich nichts wieder quäle. / Ich kenne hier ja keine Menschenseele" (65)<sup>24</sup>.

Il vaglio al quale il soggetto sottopone instancabilmente quanto resta impigliato nelle maglie della sua percezione, mentre fissa con nettezza fenomenologica le linee di contorno dei singoli oggetti, finisce per depotenziare gli effetti perturbanti della percezione, subordinando a una inflessibile disciplina plastica tutti gli scorci e tutte le frange riluttanti alla serrata coerenza di un disegno unitario. Questa capacità terapeutica si estende anche al soggetto poetante, il quale si distacca da se stesso per rappresentarsi in una condizione di piena estroversione, di cosa fra altre cose, assorbita senza resistenze nel giro chiuso e compiuto di tutto ciò che vive. La lirica più nota di Blass, mimando le mosse codificate del discorso d'amore, reifica la soggettività isolandone dettagliatamente le componenti identitarie, i tratti psichici, i marcatori fisionomici, e al tempo stesso la trascende, riportandola a uno stato di indistinzione biologica che esprime suggestivamente lo stato dell'individuo tratto fuori di sé dall'energia del sentimento:

*An Gladys*

O du, mein holder Abendstern...

*Richard Wagner*

So seltsam bin ich, der die Nacht durchgeht,  
Den schwarzen Hut auf meinem Dichterhaupt.  
Die Straßen komme ich entlang geweht.  
Mit weichem Glücke bin ich ganz belaubt.

Es ist halb eins, das ist ja noch nicht spät...  
 Laternen schlummern süß und schneebestaubt.  
 Ach, wenn jetzt nur kein Weib an mich gerät  
 Mit Worten, schnöde, roh und unerlaubt!

Die Straßen komme ich entlang geweht,  
 Die Lichter scheinen sanft aus mir zu saugen,  
 Was mich vorhin noch von den Menschen trennte;

So seltsam bin ich, der die Nacht durchgeht...  
 Freundin, wenn ich jetzt dir begegnen könnte,  
 Ich bin so sanft mit meinen blauen Augen! (2009a: 23)<sup>25</sup>.

In un registro “del tutto privo di pathos” (Becker 1993: 20), il sonetto sovverte con il suo sviluppo la logica introdotta mediante il richiamo al *Tannhäuser* contenuto nell’epigrafe e, lungi dal tematizzare l’ebbrezza dell’abbandono a un sentimento panico e soverchiante, destruttura la condizione dell’innamorato oggettivandola mediante il referto delle osservazioni che costui svolge durante una passeggiata notturna<sup>26</sup>. Proprio il mosaico delle percezioni, peraltro, riaddensa la figura dell’amante aggrumandola progressivamente intorno alla corporeità delle sue sensazioni visive. L’impalpabilità della traccia disseminata sul manto nevoso dal volo leggero del soggetto conferisce alle immagini della lirica un massimo di indefinitezza e insieme di densità semantica, riproducendo quell’oscillazione pendolare tra perdita e ritrovamento, dissipazione di sé e congiunzione con l’essere amato (sapientemente collocato sulla soglia finale del testo) che costituisce il vero oggetto di questa poesia. La razionalità della forma è sì la cornice entro cui si snoda l’inflessione analitica e raziocinante della lirica, ma è anche di per sé un principio potente ed efficace di produzione del senso.

## NOTE

<sup>1</sup> Sabina Becker (2012) nota in ogni caso come l'ebraismo resti sempre sostanzialmente ai margini tanto della poetica, quanto della stessa esistenza di Blass.

<sup>2</sup> 'Si può descrivere in modo assai diverso una passeggiata in un campo o lungo una strada, ma tale descrizione diventa una poesia solo quando vi si esprime uno stato d'animo dell'osservatore come il dato fondamentale rispetto al quale quel campo e quella strada non sono che immagini accessorie'.

<sup>3</sup> 'un'etica della conoscenza, della dirittura, della resistenza alla menzogna'.

<sup>4</sup> 'Bisogna abbattere i marci edifici che impediscono allo sguardo di stendersi sull'orizzonte; bisogna crivellare di domande gli entusiasmi oramai pericolanti'.

<sup>5</sup> 'La caratteristica di un'arte della metropoli sarà l'attivazione di sistemi neurali. Ciò non ha peraltro nulla a che fare con la potenza dei sistemi meccanici, ma con la percezione di oggetti raffinati e meravigliosi. [...] La base di un'arte della metropoli è la capacità di scomporre le forze dell'anima'.

<sup>6</sup> 'lo splendore della sua abilità [...], la veemenza della sua energia, la saldezza della sua presa. Si genera l'impressione non di un che di mostruoso, ma di una forza superiore in grado di creare immagini e suoni'.

<sup>7</sup> 'Se un giorno la logica non solo... cedesse dinnanzi alla propria impotenza, ma arrivasse a rinnegare se stessa? L'umanità si riprenderebbe da un colpo del genere? La vitalità genererebbe una nuova fede? Come prima cosa, non si potrebbe più prendere sul serio alcuna concezione del mondo, nemmeno il nichilismo. La fine della serietà è tuttavia anche la fine del divertimento. Da una ferinità raffinata non ci si deve attendere alcun particolare piacere. [...] La ragione, questo impulso irrazionale, può essere soppressa unicamente a patto di suicidarsi'.

<sup>8</sup> In una recensione pubblicata nel 1913 sulla rivista *März*, Rubiner indica come caratteristica principale della poesia di Blass "una grande e nuova semplicità della forma. Una semplicità che non implica alcuna insulsaggine; qui vengono toccate, al contrario, questioni così fondamentali del nostro modo di esprimere e sentire che il loro intendimento è aperto a chiunque. [...] Senza limitazioni e mediazioni di ordine sociale, solo tramite l'istinto. All'insegna di una categoria che era talmente usurata da apparirci adesso in una luce e con una potenza del tutto nuove: la *comprendibilità*" (1913, ed. 1976: 197).

<sup>9</sup> 'mi pare sia bene osservare le cose umane in un modo privo di pathos. Il pathos in fondo non è che una forma di indebolimento'.

<sup>10</sup> 'E lo dice a me che esistono una mistica e una metafisica? Se il mondo è confuso, tuttavia, questa confusione non deve per questo essere anche un merito dello spirito. Lei non crede in una "dimensione reale"? Perché io direi invece che proprio rispetto al carattere mistico del mondo è opportuno astenersi da (torbide, native, animali) effusioni mistiche, nella misura in cui queste distolgono dalla questione fondamentale, la "vita", la "felicità", e trarre dalla realtà tutto quello che se ne può ricavare [...]. (Ciò che a Lei appare come un'alzata d'ingegno, è esattamente il mio sentimento del mondo. Qualcosa che rivela un contenuto mistico proprio insorgendo contro la mistica. C'est l'homme!).'

<sup>11</sup> 'Il pathos è di livello inferiore. Intelligenza, nervi, sottigliezza hanno la precedenza'.

<sup>12</sup> Pienamente fondate sono in questo senso le osservazioni di Angela Reinthal, che respinge l'ipotesi di una "conversione" al formalismo alla base della produzione di Blass successiva a *Die Straßen komme ich entlang geweht* (2002: 209).

<sup>13</sup> 'Il futuro, l'anima, l'interiorità sono inafferrabili, chi prova a rappresentarli produce segni incomprensibili, che esprimono tutto e il contrario di tutto. L'arte è sempre mediazione, traduzione di quell'ideale di compimento futuro nella lingua del presente e del reale'.

<sup>14</sup> 'Il poeta dell'avvenire avrà una natura critica. Egli si guarderà in ogni caso dal sopprimere dentro di sé le vibrazioni oniriche. Anche nel sogno, nutrirà in modo lineare la volontà di illustrare gli oggetti di questo mondo, senza rimuovere la vita comune. E da questa rettitudine si genererà la bellezza più profonda'.

<sup>15</sup> "*Kreuzberg II* Wir schleifen auf den müdgewordnen Beinen/ Die Trägheit und die Last verschlafner Gierden./ Uns welkten (ach so schnell!) die bunten Zierden./ Durch Dunkliges kriecht geil Laternenscheinen.// Im Trüben hat ein träger Hund gebollen./ Auf Bänken übertastet man die Leiber/ Zum Teile gar nicht unsympathscher Weiber./ Die schaukeln noch – wir wissen, was wir wollen" (*Kreuzberg II* Trasciniamo sulle gambe stanche/ L'accidia e il peso di brame insonnolite./ Sfiorite le gioie variopinte (ahimè, così in fretta!)/ Chiarori di lampada serpeggiano languidi nell'oscurità.// Nella foschia ha abbaiato pigro un cane./ Sulle panchine vengono saggiati i corpi/ Di donne per lo più tutt'altro che antipatiche./ Loro ancheggiano – noi sappiamo quello che vogliamo', Blass 2009a: 38).

<sup>16</sup> 'Tacciono da tempo le sirene della polizia,/ Che di giorno qui hanno regolato il traffico./ Nella mite foschia giacciono stravaccate/ Le luci alacri della giornata.// Tra gli edifici figure assai bizzarre./ Incontriamo certi signori della stampa/ E molte prostitute imbellettate,/ Tratti sadici tutt'intorno alla boccuccia. [...] Ecco donne come fosse un'operetta/ E uomini che

sanno stare al mondo/ Intenti a pascersi della loro sigaretta./ Da certi sguardi occhieggia la mezzaluna./ / Vieni, vieni amata! Nel bar/ Il banconista ti racconta l’ultimissima/ E i tuoi capelli si accordano in modo celestiale/ Al rosso del cherry brandy flip’.

<sup>17</sup> L’attività di Blass comprende una cospicua produzione di critica cinematografica (cfr. Blass 2019) e un saggio sul balletto segnato da una profonda impronta teorica, in linea con la vasta attrazione che il carattere intermediale della danza esercita su tutta la generazione espressionista (cfr. Blass 1921).

<sup>18</sup> Valgano come esempio i versi “Potsdamer Platz! Dich, Rührenden, umkränzt der/ Schwimmenden Traüme stickiges Gelall” (‘Potsdamer Platz! Tu che toccante sei circondata/ Dal fetido farfuglio dei sogni aleggianti’, Blass 2009a: 52) e “Wie besoffne, dicke Tiere/ Treffen sich zwei Straßenbahnen” (‘Come bestie ubriache e grasse/ Si incrociano due tram’, Blass 2009a: 53).

<sup>19</sup> Thomas B. Schumann attribuisce a Blass il “riconoscimento radicale della metropoli come il fondamento reale dell’esistenza moderna, in un certo senso come una seconda natura dell’uomo moderno” (2009: 240).

<sup>20</sup> ‘Immenso è il raggio di quanto è lontano!’.

<sup>21</sup> ‘Ti amavo fuori di me/ cupo di rabbia, senza speranza (e colmo di muto lamento)./ Luce dorata di ebbrezza e tuonare di voci/ Nuotavano gravi dentro i caffè...’.

<sup>22</sup> ‘Sono capitato in una città sconosciuta./ Lungo le vie si innalzano edifici. Cielo bianco,/ Su cui nel vento scorrono esili nuvole’.

<sup>23</sup> ‘Vado esausto e franto per strade vere./ Uomini mi vengono incontro nella sera./ / Sento fischi, grida, come in sogno./ Della mia paura non c’è più nessuna traccia’.

<sup>24</sup> ‘Me ne andrò a dormire, così nulla più mi turberà./ In fondo qui non conosco anima viva’.

<sup>25</sup> ‘A Gladys// Mio amabile astro della sera.../ Richard Wagner// È così strano come io inceda per la notte,/ Il cappello nero sul mio capo di poeta./ Avanzo spirando di strada in strada./ Tutto adorno di una benevola felicità./ Mezzanotte e mezzo, in fondo non è tardi.../ Lampade sonnacchiano quiete e impastate di neve./ Ah, che adesso non mi venga incontro una donna/ Con parole brusche, rudi e indiscrete!// Avanzo spirando di strada in strada./ Le luci sembrano suggerire con dolcezza fuori di me/ Quel che prima mi separava dagli uomini./ È così strano come io inceda per la notte.../ Amica mia, se ti incontrassi adesso,/ Sono così mite con i miei occhi azzurri!’.

<sup>26</sup> Per Angela Reinthal, al contrario, in questa poesia Blass punterebbe a “mantenere in vita l’illusione” di ebbrezza connessa alla condizione amorosa, espungendo sistematicamente dall’orizzonte del soggetto tutto ciò che contrasta con l’evocazione di uno stato di emancipazione dalla contingenza (2000: 320).

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Becker, Sabina (1993), "«Ultra-intellektuell und asphalten». Zu Ernst Blass' Gedicht «An Gladys»", «Wir wissen ja nicht, was gilt». Interpretationen zur deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts, eds. Reiner Marx; Christoph Weiß, St. Ingbert, Röhrig: 11-24.
- (2012), "Ernst Blass", *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, ed. Andreas B. Kilcher, Stuttgart, Metzler: 70-72.
- Blass, Ernst (1921), *Das Wesen der neuen Tanzkunst*, Weimar, Lichtenstein.
- (2009a), *Die Straßen komme ich entlang geweht. Sämtliche Gedichte*, ed. Thomas B. Schumann, Hürth bei Köln, Memoria.
- (2009b), *Der Leser sieht eine neue Welt. Literarische Aufsätze*, ed. Thomas B. Schumann, Hürth bei Köln, Memoria.
- (2019), *In kino veritas. Essays und Kritiken zum Film. Berlin 1924-1933*, ed. Angela Reinthal, Berlin, Elfenbein.
- Reinthal, Angela (2000), „*Wo Himmel und Kurfürstendamm sich berühren*“. *Studien und Quellen zu Ernst Blass*, Oldenburg, Igel.
- (2002), "„Aber Paul Ernst kann man schätzen‘. Zur Rezeption Paul Ernsts bei Ernst Blass“, *Paul Ernst. Außenseiter und Zeitgenosse*, ed. Horst Thomé, Würzburg, Königshausen & Neumann: 205-16.
- Rubiner, Ludwig (1913), "Gedichte des jungen Ernst Blass", Ludwig Rubiner, *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, ed. Klaus Schuhmann, Leipzig, Reclam, 1976: 196-8.
- Schumann, Thomas B. (2009), "„Zwischen Stahl und der Blume Viola‘. Einige Aspekte zu Leben und Werk von Ernst Blass (1890-1939)“, Ernst Blass, *Die Straßen komme ich entlang geweht. Sämtliche Gedichte*, ed. Thomas B. Schumann, Hürth bei Köln, Memoria: 225-49.
- Sheppard, Richard, ed. (1980), *Die Schriften des Neuen Clubs 1908-1914*, Vol. 1, Hildesheim, Gerstenberg.
- (1983), *Die Schriften des Neuen Clubs 1908-1914*, Vol. 2, Hildesheim, Gerstenberg.