

## PREMESSA A GOTTFRIED BENN

Gottfried Benn (1886-1956) crebbe in un villaggio della Pomerania, ma era nato a Mansfeld (Mecklemburgo), secondo di otto figli di un pastore evangelico e di una svizzera francese. Alla madre, piccola e corpulenta, egli rassomigliava nel fisico, e sempre si compiaceva del sangue latino che gli scorreva, per parte di lei, nelle vene. Del padre, « zelante e fanatico », Benn, che ne apprezzò la forza e il rigore solo negli anni tardi, prese forse quell'incrollabilità e impassibilità che alla Lasker-Schüler faceva dire: egli regge il tetto del mondo sulle spalle. Nel natio pastorato, comunque sia, « non c'era Chopin, le arti vi erano sconosciute, mio padre non ha mai letto un libro in vita sua; una volta, all'inizio del secolo, era stato a Berlino, a teatro... ».

Benn studiò al ginnasio di Francoforte sull'Oder insieme coi figli degli Junker e, dopo due infruttuosi anni alla Facoltà di lettere e di teologia — scelta imposta dal padre — nel 1905 entrò all'Accademia di Medicina dell'Esercito di Berlino, unica possibilità di studiare medicina che si offrì a un giovane senza mezzi. Si laureò brillantemente nel 1912, l'anno stesso in cui pubblicava, suscitando entusiasmi ed esecrazione per la sua « infernale » crudezza, il frutto delle sue esperienze in sala anatomica, le poesie di *Morgue*. Viveva intanto un breve e malinconico amore per la Lasker-Schüler e stringeva fertili contatti col circolo espressionista di Berlino. Dopo un'iniziale pratica di psichiatria era passato alle malattie veneree, essendogli, a suo dire, divenuto impossibile, per una forma di psicastenia e straniamento dalle percezioni, rivolgere ai casi singoli un'attenzione « individualizzante ». La stessa psicastenia stava forse alla base della sua ripugnanza a frequentare raduni e ritrovi e a intraprendere viaggi: di quelli sappiamo che gli provocavano una « pesantezza cerebrale » identificabile con una specie di « resistenza a ricevere impressioni »; di questi, ossia di un suo viaggio a New York come medico di bordo nel 1914, di alcune settimane in Francia e dei suoi brevi soggiorni in Danimarca (dove visitava la figlia di prime nozze), abbiamo infatti scarse notizie.

Gli anni della prima guerra mondiale, che egli trascorse in parte nel Belgio, medico nelle retrovie, coincisero con una fase d'irreale incantato isolamento, da cui nacque il

medico Rönne dell'omonimo ciclo di novelle. Al rientro a Berlino incominciò per lui una onerosa esistenza divisa fra la professione, in cui fu sempre scrupolosissimo, e la letteratura: le poesie gli fruttarono per più di metà dell'esistenza in media quattro marchi e mezzo al mese! Lavori scientifici, tre sillogi di poesie, un oratorio musicato da Hindemith, saggi su storia e progresso, problemi genetici, arte e nichilismo, genio e malattia, l'autobiografico *Lebensweg eines Intellektualisten* (1934) sono il raccolto di questi fervidi anni, fino al tragico urto col regime nazista, cui egli aderì sino alla fine del 1933, credendo di scorgere in esso la prosecuzione attiva del proprio irrazionalismo storico e l'espressione genuina dell'impoliticità del popolo tedesco, nonché l'unica possibile alternativa al servilismo della borghesia intellettuale, allo « strisciare dell'intelligenza davanti a concetti politici ». Il suo pronto ricredersi gli attirò i più violenti attacchi, ed egli si vide costretto a quella che chiamò l'« emigrazione interna », a rientrare cioè nell'esercito, ove prestò servizio di medico sino alla fine della guerra, spostandosi da Berlino a Hannover e a Landsberg an der Warthe: una nuova fase d'isolamento e d'anonimato all'interno di precise funzioni contribuì alla prodigiosa fioritura poetica degli *Statische Gedichte* (che, uscendo nel 1948, furono la prima pubblicazione di Benn dopo la guerra e dopo l'anatema nazista, e l'inizio della grande ascesa), alla stesura di numerosi saggi raccolti in parte in *Ausdruckswelt* (1949) e del *Roman des Phänotyp* (1944).

Nel 1945 Benn poté rientrare definitivamente a Berlino, ricongiungersi a un mito che per lui fondeva in sé quello della *city* in assoluto, unico luogo ove « sognano e piangono le muse » e della città dalla grinta mostruosa e fascinosa che stritola ogni velleitarismo: « Poiché non vidi mai Ninive col suo fondo di diaspro e rubino, poiché non vidi mai Roma in braccio agli Antonini, contemplavo questa [Berlino], essa era portatrice del mito che ebbe inizio con Babilonia ». Nel 1945 era morta tragicamente la sua seconda moglie; nel 1946 egli si risposò con una donna più giovane di lui di un'intera generazione. L'ultimo decennio fu tra i più fecondi: nel 1948 uscì la « novella berlinese » *Der Ptolemäer*, nel 1949 le poesie di *Trunkene Flut*, nel 1950 l'autobiografia *Doppelleben*. Al premio Büchner, che nel 1951 consacrava la sua fama di maggior lirico tedesco contemporaneo, seguirono ancora due raccolte di versi, *Destillationen* (1953) e *Après-lude* (1955).

*Itaca*, miscuglio non del tutto omogeneo di satira e lirica del primissimo Benn, è una perorazione, insolitamente chiara e scoperta, e tipicamente espressionistica, a favore dell'« anima » e delle sue necessità speculative-trascendentali e della sua sete di assoluto, contro l'agnosticismo e la tirannia congiunta d'idealismo kantiano-hegeliano e materialismo evolucionistico. L'uomo, materializzato e posto al tempo stesso al centro del mondo (« dalla sua fronte tirò fuori giocando il mondo ») col compito di trasformarlo all'infinito (« configurare la materia », « lavoro di configurazione del terrestre »), invece di umanizzarlo, lo disuma-

nizza, lo divora con l'analisi e la manipolazione. Senonché mentre divora è a sua volta divorato: dal proprio cervello assunto a osceno mostro semovente e onnipresente.

Illusori sono la ricerca e il progresso, un miraggio la storia, si crede di progredire, mentre tutto è immobile o si muove solo in superficie: l'*homo faber* cozza contro un vuoto binomio ossessionante, « parole e il cervello », o si perde negli ingenui meandri dei casi singoli, dei dati di fatto senza possibili conclusioni conoscitive. In realtà, la scienza non è più attuale: ecco la svolta paradossale di *Itaca*. Era attuale solo quando serviva a dimostrare, argomentando dalle perfezioni della natura, l'esistenza di Dio, ossia, potremmo arguire noi, quando accanto alla categoria uomo sussistevano le altre due della millenaria triade: natura e Dio. Era attuale quando serviva d'appoggio alla religione!

Ma Rönne è ben lontano da qualsiasi nostalgia religiosa. Lo sbocco da questo « essere-alla-fine » non è, come suggerisce ottusamente il professore di patologia, nella mistica. È in un'utopica liberazione dal cervello per tuffarsi nel sangue, che ne è l'opposto, è una fuga a ritroso nella preistoria, verso il mitico Mediterraneo, paradossalmente « la cosa più umana che mai sia stata », all'acqua madre, a quell'*Itaca* che si raggiunge dopo lunghe peregrinazioni, agognata patria cui si approda soltanto nella *trance* dionisiaca.

Le ascendenze nietzschiane sono evidenti. Il grottesco scontro fra professore e studenti, per noi gustosamente attuale, sul significato del sapere e il metodo dell'insegnamento adombra il conflitto padri-figli, acutamente sentito dalla generazione espressionista. Di essa udiamo letteralmente il « grido », nell'ultima battuta di Lutz.

*Itaca*, apparsa nel marzo del 1914 su « Die Weissen Blätter », è il primo esperimento drammatico di Benn e, per la sua chiarezza, una specie di chiave concettuale alle novelle del « ciclo di Rönne ». Rönne, lo schizofrenico medico martire del cervello e dell'auto-coscienza, uno tra i personaggi più interessanti del Benn prosatore, fa peraltro in *Itaca* la sua prima comparsa.

La novella *Cervelli*, prima del citato ciclo, composta nel luglio del '14 e pubblicata per la prima volta su « Die Weissen Blätter », vi è strettamente collegata dal motivo dominante del « cervello »: ma quel che in *Itaca* era ancora formulato come ragionamento o soltanto auspicato e invocato, qui si fa evento, ed è narrato tutto a livello lirico. Rönne respinge ad uno ad uno i suoi compiti di medico e i rapporti con i « casi singoli », per darsi sempre più in preda a quella stasi là, appena accennata (« i miei rami pendono ancora in un'acqua che scorre; ma vedono soltanto verso l'interno ») e alla regressione dionisiaca nel primigenio: sconfinando da se stesso, infrange il giogo delle tempie, lo polverizza e vola beato verso le « rovine del sud », metafora intercambiabile con quella della patria di Ulisse.

*Il viaggio*, terza della cinque novelle del « ciclo di Rönne », fu composta e pubblicata nel 1916 prima sulla rivista « Die Weissen Blätter », poi, insieme con *Cervelli* e le altre tre (*Die Eroberung*, *Die Insel*, *Der Geburtstag*, scritte fra il '14 e il '16) nella collezione di O. Werfel, « Der Jüngste Tag ». La problematica di Rönne si estende tuttavia anche alle due

novelle *Diesterweg* e *Querschnitt* (1918) e alle due sequenze drammatiche *Der wermessungsdirigent* e *Karandasch* (1917).

Il viaggio che lo schizofrenico Rönne, paralizzato da un « nubifragio di inibizioni », non riesce a compiere va inteso come un simbolo duplice: simbolo, in prima istanza, di un complesso sclerotizzato di ideali individualistici (arricchire la propria interiorità, istruirsi sul passato dell'Europa, fare un'esperienza comunicabile ad altri) caratteristici della cultura borghese guglielmina prebellica o caratteristici, forse, dell'uomo medio di sempre, del « signore », « radicato », « incrollabile », « di bronzo ». Bènn non credette mai all'utilità dei viaggi.

In seconda istanza, il viaggio è il simbolo del movimento, della *dinamica* dell'esistenza immersa nel *divenire*, cui Rönne, trascinato da una corrente profonda (« queste acque errabonde, fonde, oscure e color di viola », « un gettito di forme, un gioco febbrile, senza senso e la fine a ogni margine », ecc.) irresistibilmente si sottrae.

Il *divenire* è ai suoi occhi ipersensibili (« occhi tasteri, dalle punte così affaticabili ») il caos delle *cose singole* che continuamente minacciano di prorompere dentro di lui, mentre, ironia! si rifrangono tranquille intorno all'uomo di bronzo: è una marea in cui, alla mensa ufficiali, durante la grottesca conversazione sul frutto tropicale, Rönne si azzarda a discendere « a tasteri, controllando l'articolazione », è l'*informe* del paesaggio (« il campo in gialle bufere di chiazziati cieli ») che sta per inghiottirlo: « l'*informe* avanzava a onde, e il senza sponde stava in agguato ». Nonostante il trionfo momentaneo tra i colleghi, la lotta resta impari.

La salvezza — fisica, potremmo dire — di Rönne è unicamente dentro « la forma che lo portava », in « ciò entro cui adempiva la sua giornata », ossia nell'esercizio esteriore quotidiano dei doveri di medico: che gli appaiono *senza senso*, ma a ogni *margine*, al di là di essi, sta in agguato la *fine*. Ed egli conta per il momento di sussistere!

Ma i tentativi di affrontare il reale, nonostante tutto, si ripetono: « Di recepire si tratta, incitava sé stesso, inserire oppure tralasciare dopo esame. Dall'afflusso delle cose, dal brusire dei suoni, dal fluire della luce comporre la muta pianura che egli intendeva ». E più avanti vediamo Rönne cercare di sottomettere e connettere fra loro le cose singole col pronunciare il loro nome comune: ma « solo di un'interposizione si trattava, le cose singole rimanevano nell'intangibilità ». Egli è impotente a stabilire qualsiasi nesso, né può più identificarsi col sognatore « che lieve sfiora il pendio », né col pastore che ricava il suo flauto da un ramo, né col libero navigatore: essi ignoravano, nonché il problema dei nessi, ogni scissione fra io e mondo, io e realtà. Vani restano il suo desiderio di fare « delle realtà una catena di colline, oh, delle cose una landa » e la sua nostalgia della muta pianura. L'immagine della pianura equivale a quella del mare, che nella novella è usata quattro volte: 1) alla fine del primo tempo, evocata, per associazione inconscia, dal balenare del seno della ragazza che passa, 2) verso la *fine*, quando rientrando in città, correndo sulle rotaie, Rönne è ripreso dall'utopia

di una terra verde, coste lontane, cutters, una vita semplice, intorno all'ingranaggio di un orologio, o la vita primitiva di un giardiniere o di un pescatore sulla spiaggia, 3) sullo schermo, sfondo di una vicenda smontata da Benn in singole scucite immagini grondanti il più patetico kitsch romantico tedesco, 4) nel finale.

È quel mito del sud, « complesso ligure » o « regressione talassale », che costituisce uno dei nodi più suggestivi del mondo poetico benniano: poiché il mare, ossia l'acqua, è origine e fase germinale di tutte le cose e quindi di vita non ancora individualizzata, di eternità e di *stasi*. Al tempo stesso il mare è per il germanico Benn il Mediterraneo sulle cui rive ha preso inizio la civiltà europea ed è fiorita la civiltà greca (l'apollinea!), ma soprattutto quella — ancor più cara all'irrazionalista e nietzschiano Benn — pre-greca e proto-greca (la dionisiaca!).

A questo mare, all'erma, « mortuaria bianchezza, eterno marmo » vuole *regredire* Rönne-Benn: preda di un sonno stigico, eroe di uno sprofondamento che non produce cerchi sopra di sé, non più individuo — individualità vuol dire cerebralizzazione, schizofrenia e dolore — ma punto d'intersezione che si estingue del tutto. Tale annullamento e liberazione da sé nel primigenio e nell'inconscio coincide con l'improvvisa illuminazione: « Scorse con lo sguardo la strada e seppe dove andare. // Turbinò nel crepuscolo di un cinema... ». Il cinema, questa banale fabbrica dei sogni, allora ancora muto, è una « mitica possanza » e offre una forma di partecipazione mistica di massa cui l'individuo ipercivilizzato anela. Anche Rönne vi trova il suo consummatum est (per « tutto era compiuto » abbiamo in tedesco il biblico *vollbracht*).

Non per nulla l'annunciato coincidere di moto e spirito « al di sopra delle rovine di un tempo malato » è un radicale rifiuto dello spirito nell'accezione idealistica di spirito come unica realtà, razionale, dinamica. Per Rönne, affetto da un'incurabile nausea della storia e dello storicismo della cultura occidentale, il *divenire* è insopportabile, o meglio: non c'è, non conta, è un sogno di bassa lega. Ma sottrattosi al *divenire*, Rönne si sottrae in fondo poi anche all'*essere* per gettarsi nel *nulla*, un nulla denso di vibrazioni mitiche e di ritmi, in cui l'espressione è tutto.

Il « ciclo di Rönne » appartiene alla prima stagione creativa di Benn, iniziata nel '12 con le nove poesie di *Morgue* e conclusasi con la fine della guerra e il ritorno a Berlino. Ma i motivi benniani più salienti vi sono già dati, come in un denso e sincopato preludio: Rönne non è infatti che il sostrato immutabile dell'uomo Benn, la sua condizione fisio-psicologica imprescindibile, e a interpretare e a ribadire Rönne, e in particolare *Il viaggio* — che reca in sé già il mito della redenzione attraverso il gioco delle forme — Benn si volgerà in uno dei suoi già citati scritti in prosa, lo « spaccato » autobiografico *Lebensweg eines Intellektualisten* (1934). Il motto stesso della novella risale al 1928, data dell'edizione completa delle prose.

Quanto abbiamo detto finora vale anche a illustrare le liriche che presentiamo e che, tranne una, appartengono alla vecchiaia. *Chi sta solo*, *I cancelli*, *Due sole cose* e *Alla soglia* sono variazioni sul tema dell'individualità, casa di cui non si varca la soglia, isola inapprodabile, dolente monade che ha saputo porsi in salvo — dal disfaccimento — dietro cancelli (si vede fuori e si è veduti, come non ci fossero) che non si possono più aprire per lasciarla rifluire nel mondo e agli altri. Ma non v'è fluire possibile tranne quello delle immagini: alle immagini è dato di nascere e germogliare, le immagini sole hanno, a loro modo, un divenire; ma non l'uomo; non si può che irridere alla metanoia idealistica significata dal famoso « muori e diventa » di Goethe (altrimenti sarai un fosco ospite della terra oscura, continua Goethe: ma l'oscurità, simbolo negativo per Goethe, è simbolo positivo per Benn!). L'io ha la sua beatitudine nel sentirsi *trascinato* dalle immagini e *fissato* dal « compimento », « muto di forma », ossia dal silenzio che emana dall'espressione artistica totalmente riuscita. L'« io segnato », trascorso per tante forme, tanti « tu » e « noi », è congelato in uno spazio vuoto che è cifra nichilistica e imperativo categorico assai più che dimensione metafisica. Ma la formula « esiste soltanto », « non esiste che », seguita da diversi soggetti (l'io e il vuoto, non esiste che ciò che ha trovato espressione, ecc.) ritorna nel negatore Benn frequentissima, segno di una continua involontaria ricerca di una sostanza esistente. In *Realtà* tale sostanza è il sogno sorto « per violenza degli occhi » davanti al Sisifo galeotto, nel ventre della galera da cui nulla si vede (la condizione umana) e manifestatosi nei millenni ora in un umile tavolino dipinto, ora in una Pietà, ora in un feticcio, a seconda se l'uomo era incline al gioco, al dolore, alla paura dell'ignoto. Ma sempre passivo, come in *Tu giaci*: dal « nodo di viole, d'ortiche e d'orchidee » dell'esistenza egli non può sciogliersi, solo le Parche sanno dipanare questo nodo; la sola fede possibile è la mistica dell'arte e il solo gesto concesso è quello creativo, un « fragile » gesto verso il profondo. Con *Viaggiare*, ammonimento semiserio a un ingenuo interlocutore, che tace, ritorniamo in parte al tema della novella del '16: ma mentre Rönne tentava di sconfinare fortunosamente da se stesso, il vecchio anacoreta è ormai solo intento a tracciare confini intorno alla strana scheggia sognante del suo io.

ANNA MARIA CARPI

gennaio 1971.



3 - Peter Nagel: *Natura morta con cavaliere* (1966-'69)



4 - Peter Nagel: *Natura morta con palle* (1968-'69)