

## GLI ESORDI POETICI DI GOTTFRIED BENN

Nadia Centorbi

Il debutto poetico di Gottfried Benn risale al marzo del 1912 con la pubblicazione del ciclo *Morgue und andere Gedichte* (Morgue e altre poesie) presso l'editore Meyer di Berlino. A distanza di anni, l'editore Meyer ricorderà, non senza orgoglio, di avere scoperto il talento del giovane Benn, avendo investito con fiuto su quello scarno libello dalla carica esplosiva di provocazione rivoluzionaria che fu *Morgue*: «Gottfried Benn? Fino al marzo del 1912 nessuno lo conosceva [...] Mai la stampa in Germania aveva reagito in modo così espressivo ed esplosivo sulla lirica come allora fece con Benn» (Meyer 1948: 14).

All'epoca della sua irruzione sulla scena letteraria Benn prestava servizio come medico militare al reggimento di fanteria di Prenzlau e come patologo al *Moabiter Krankenhaus*. In un noto passo autobiografico di *Lebensweg eines Intellektualisten* Benn ricorderà la fase compositiva del ciclo di *Morgue* in questi termini:

Als ich die *Morgue* schrieb, mit der ich begann und die später in so viele Sprachen übersetzt wurde, war es abends, ich wohnte in Nordwesten von Berlin und hatte im Moabiter Krankenhaus einen Sektionskurs gehabt. Es war ein Zyklus von 6 Gedichten, die alle in der gleichen Stunde aufstiegen, sich herauswerfen, da waren, vorher war nichts von ihnen da; als der Dämmerzustand endete, war ich leer, hungernd, taumelnd und stieg schwierig hervor aus dem großen Verfall (*SW* IV: 178).

Il passo induce ad associare, in primo luogo, *Erlebnis* e *Dichtung*, ovvero l'esperienza vissuta dall'autore sezionando corpi e l'esigenza catartica di rielaborare la realtà attraverso un eruttivo atto creativo. Tra le parole del passo sopraccitato si ravvisano gli effetti di una oscura 'possessione crepuscolare', alla quale il poeta cede fino allo sfinimento, per riacquistare solo all'atto conclusivo dell'*entusiasmòs* la sua coscienza. In secondo luogo, esso indurrebbe a credere che le sei poesie di *Morgue* costituiscano la prima eruzione poetica dell'autore. Già Huber-Thoma individuava il

*circulus vitiosus* che stringe la critica qualora non superi lo scoglio di sovrapporre Benn a Benn, ovvero qualora non sottoponga a revisione la «bewußte Stilisierung» (Huber-Thoma 1983: 8), la stilizzazione intenzionale dell'autore di rivisitare il suo atto creativo. La descrizione fornita dal passo citato stride fortemente, infatti, con le considerazioni poetologiche espresse dall'autore in seguito e sintetizzate nel motto programmatico del saggio *Probleme der Lyrik* (1951): «ein Gedicht wird gemacht» (*SW* VI: 10), “una poesia viene fatta”. L'assioma suona come dichiarata apostasia del credo romantico e neoromantico, che fa di ogni poeta un 'ispirato' e di ogni poesia un prodotto bello e pronto all'atto aurorale così come poi alla sua definitiva stesura. La poesia intesa come *Kunstwerk* suggerisce il criterio di valutazione del *to poiein* quale magistrale lavoro di rifinitura, di cesellatura, di faticosa saturazione del vuoto tra 'espressione' e 'contenuto'. La descrizione del momento creativo relativo al ciclo di *Morgue* indurrebbe invece a ravvisare nello stato di *trance*, che fa spesso tutt'uno con l'esperienza poetica del primo Benn<sup>1</sup>, il motore poetico, legittimando la voce di diversi interpreti: «Benn vive lo stato creativo non in senso di ispirazione, bensì in senso allucinatorio» (Schärf 2006: 62). Ma se di stato sonnambulico della coscienza si trattasse, se le poesie fossero state scritte assecondando l'obnubilamento dell'io, il ciclo di *Morgue* dovrebbe contenere l'estasi della visione, la deformazione dell'allucinazione. Così, di fatto, non è: il ciclo è progettato, costituito da rimandi interni, il poeta non si muove con la disinvoltura dello stato di *trance*. Nel passo citato da *Lebensweg eines Intellektualisten* Benn induceva ad immaginare che prima di *Morgue* non avesse scritto altre poesie, incrementando con ciò l'effetto – stilizzato – di un esordio poetico all'insegna della 'possessione', di un'inspiegabile eruzione d'ispirazione. La smentita ritorna in *Probleme der Lyrik*, laddove Benn ricorda al pubblico dell'università di Marburg (per il quale il saggio-conferenza era stato scritto) di avere studiato in quella città prima dell'immatricolazione all'Accademia berlinese. A quell'epoca si collega l'esplicita dichiarazione di avere scritto poesie e di averle sottoposte persino al giudizio del redattore di una rivista letteraria (cfr. *SW* VI: 43).

Alla luce di queste osservazioni riteniamo sconveniente approdare all'eclatante esordio dell'anno 1912 ignorando il vestibolo di quell'esordio sul quale Benn ha sovente glissato. Per le poesie scritte al tempo di Marburg non ci è dato di far parola, udiamo la voce del poeta per la prima volta<sup>2</sup> nel 1910, anno in cui risale la pubblicazione di due componimenti: *Gefilde der Unseligen* e *Raubreif* – le due poesie non furono inserite dall'autore né nella prima raccolta delle sue opere (*Gesammelte Schriften*, 1922) né in seguito. Entrambe furono pubblicate sulla rivista «Die Grenzboten» (rivista affatto aperta alle avanguardie) nel febbraio del 1910. Esse sono accomunate dall'uso di strutture metriche regolari, elemento che mancherà in *Morgue*, e dall'apparente convergenza di sentimento tra il poeta e la natura. La critica è solita liquidare le due poesie come esempio di ossequioso tributo alla *Stimmungslyrik*

<sup>1</sup> Cfr. *Epilog und lyrisches Ich*: «es wird nichts und es entwickelt sich nichts, die Kategorie, in der der Kosmos offenbar wird, ist die Kategorie der Halluzination» (*SW* III: 128).

<sup>2</sup> Per le composizioni occasionali scritte al tempo del liceo si veda Refehld 2003.

dell'impressionismo<sup>3</sup>, di attardamento ai *cliché* conformati della lirica naturalista del *fin de siècle*, di epigonalismo. Di contro, riteniamo che il tentativo di *transfer* (nella prima poesia), la marca della *Auflösung* messa a fuoco con verbi eloquenti come *lösen* o *erlösen*, specie con particolare risalto sulla cifra dell'elemento liquido, costituiscano interessanti preludi non solo alla fase regressiva (talassale) della prima stagione lirica benniana, ma fors'anche anticipazione di alcuni temi di *Morgue*. Vogliamo perciò parlare di un duplice esordio poetico in Benn: uno affatto eclatante, sommerso quanto non mai, e l'altro (con *Morgue*) che invece rappresenta l'*exploit* del giovane talento.

### 1. *GEFILDE DER UNSELIGEN E RAUHREIF* (1910)

Satt bin ich meiner Inselsucht,  
des toten Grüns, der stummen Herden;  
ich will ein Ufer, eine Bucht,  
ein Hafen schöner Schiffe werden.

Mein Strand will sich von Lebendem  
mit warmem Fuß begangen fühlen;  
die Quelle murr in gebendem  
Gelüste und will Kehlen kühlen.

Und alles will in fremdes Blut  
aufsteigen und ertrunken treiben  
in eines andern Lebensglut,  
und nichts will in sich selber bleiben.

(*Gefilde der Unseligen*, *SW* II: 10)

La struttura della poesia denuncia una regolarità consapevole e ricercata, supportata anche dal gioco raffinato di simmetrie che coinvolgono, oltre che lessico e immagini, più finemente il ritmo. La linea melodica che regola il verso è costituita da tetrapodie a successione giambica, i versi di ogni strofa seguono con alternanza di cadenza maschile e femminile incastrandosi in rima a croce. La struttura nel suo complesso tradisce una fine licenza a padroneggiare il verso, onde evitare una discesa mono-tona dalla prima all'ultima strofa. L'attacco in *Senkung*, ad eccezione del primo verso, conferisce a tutta la poesia un ritmo da andante, quasi cantilenante. Slabbrato è solo in apparenza il ritmo della seconda strofa: il verso d'apertura «mein Stränd will sich von Lēbendem» presenterebbe solo tre logiche *Hebungen*, come anche il penultimo verso «die Quēlle mūrirt in gēbendem», con prosaica slabbratura dattilica «Lēbēndēm/gēbēndēm». La licenza di cadenze maschili e femminili, come già nella prima strofa, si inserisce attraverso una *Hebung* sull'ultima sillaba: «Lēbēndēm/gēbēndēm». La struttura ritmica della poesia è assai eloquente, essa

<sup>3</sup> A parlare di «sentimentalische Stimmungsliryk» è Wodke 1970: 15, mentre Meyer considera le due esperienze come «klischeehafte Stilübungen» (Meyer 1979: 383).

tradisce un calcolo preciso, un gioco di equilibri al dettaglio: ritornando ai versi maschili, per esempio, si noti con quanta abilità il poeta ha ricondotto i versi della prima e dell'ultima strofa in un movimento di seducente circolarità chiastica: trisillabo-monosillabo «Inselsucht-Bucht», alla prima, e monosillabo-trisillabo «Blut-Lebensglut», alla quarta strofa, una circolarità che coinvolge la poesia nel suo intero anche come *Leitfaden* concettuale.

L'unità ritmica viene spezzata solo al verso otto con l'*enjambement* «gebendem Gelüste». Scabra anche la ricercatezza di espedienti formali: vi è solo un'assonanza «Kehlen kühlen». A rendere dinamica la tessitura contribuiscono meglio le immagini: il parallelismo al secondo verso tra gli aggettivi «tot» e «stumm» che si legano a due sostantivi tra di loro associativamente saldati, «Grün» (che fa pensare al nutrimento per le greggi) e «Herden»; l'allargamento con climax ascendens «Ufer – Bucht – Hafen»; la personificazione di «mein Strand»; la sineddoche «mit warmem Fuß»; le opposizioni «und alles will/und nichts will» e il movimento centrifugo e centripeto concentrato nell'ultima strofa attraverso l'opposizione tra il verbo di moto «aufsteigen» e quello di stasi «bleiben». Quest'atto di disciplina viene meno nel poeta di *Morgue*, e a causa del prosaico *Parlando-Stil* che estromette ogni grado di calibro lirico, e a causa di un codice metrico costituito perlopiù da *Langzeile* e da un lessico assai meno evocativo, come vedremo in seguito. Il poeta di *Morgue* si presenta senza coscienza ritmica, aduso piuttosto ad uno *Jargon* medico-colloquiale che trasferisce nelle sue provocatorie poesie.

Il titolo della poesia – *Gefilde der Unseligen* – allude ad un'atmosfera da limbo. Implicito suona il rimando ai campi elisii<sup>4</sup> o, più concretamente, ad un luogo circoscritto e popolato da anime confinate. Tale condizione si attanaglia bene all'identificazione del luogo con un'isola: un luogo senza via di scampo, il periplo del quale implica il ritorno al punto di partenza e dal quale ci si allontana solo con un fermo atto intenzionale. Ci seduce l'idea che l'aggettivo «unselig» sia ricondotto alle sfumature del suo etimo originario e che non abbia relazione immediata con i familiari *unrubig*, *unglücklich*, etc. In ahd. l'aggettivo \**sālig* aveva anche il significato (sfruttato poi dal lessico cristiano) di *heilsam*, *gesegnet* e la \**sālicheit* si lega forse etimologicamente al lat. *solari* (“consolare”). Non sarebbe azzardato sfumare il significato degli «Unseligen» nel senso di *animae sine consolatione*. L'*ubi consistam* dell'infelicità sta nel mancato contatto umano, nel fatto che il sangue estraneo sia ‘estraneo’ e che il «caldo passo di un essere vivente» non arrivi a consolare la fredda «spiaggia» del cuore. La solitudine alla quale il poeta si è dato con bramosia (si veda il neologismo «Inselsucht») richiede uno sforzo altrettanto volontario per sottrarvisi. Dapprima il poeta prospetta tre modeste alternative: «Ufer», «Bucht» e «Hafen» indicano infatti luoghi di occasionale passaggio di altre esistenze e l'interruzione dello stato di isolamento resta provvisorio. È il mugugnare ansioso di una fonte che brama

---

<sup>4</sup> Nell'immaginario della letteratura medioevale l'espressione *Gefilde der Seligen* era usata ad indicare il Paradiso. Il capovolgimento dell'espressione nel titolo svela certamente la «sovrersione religioso-parodistica» della metafora sfruttata nel lessico sacro (Brunner 1967: 222).

a sgorgare in 'altro' che dirada il torpore del silenzio e chiarifica l'alternativa di redenzione: con la liquidità di quella fonte il poeta vorrebbe identificarsi e con dionisiaca ebbrezza travasarsi senza coscienza («ertrunken») nel «sangue estraneo», tanto da pulsare come vivo fuoco nella «fiamma di vita» di un'altra esistenza. L'attrattiva della 'liquidità' rivela qui come altrove un irresistibile impulso dionisiaco, denunciando l'anelito allo «scioglimento» del *principium individuationis*, che in questa poesia assume la forma di deleteria incapacità a valicare il 'mare' tra l'io e il mondo e che in *Morgue* avrà i contorni del dolore nel peso della carne.

La seconda poesia – *Raubreif* – si offre più manierata. Per essa si è spesso evidenziato il richiamo a Rilke, specie per la morbidezza del *ductus*.

Etwas aus den nebensatten  
Lüften löste sich und wuchs  
über Nacht als weißer Schatten  
eng um Tanne, Baum und Buchs.

Und erglänzte wie das Weiche  
Weiße, das aus Wolken fällt,  
und erlöste stumm in bleiche  
Schönheit eine dunkle Welt.

(*Raubreif*, *SW* II: 9)

Assai controllato e più regolare della precedente si presenta il ritmo di questa poesia: cadenze maschili e femminili, rime a croce e trocheo al quarto piede rivelano la classicità equilibrata. La pennellata da pittura di Monet è in grado di calibrare il passaggio dalla notte all'alba, rivelando l'essenza di un progressivo processo che solo il titolo svela nella sua natura (la brina), mentre nel corso della poesia resta velato di mistero sotto il segno sfuggente di quell'unico soggetto: «Etwas». Una tensione pseudo mistica sembra reggere il gioco leggero delle opposizioni tra oscurità e chiarore, sussurrando il miracolo della lotta tra la luce e le tenebre, in cui la luce riesce infine vincitrice e «redime» un mondo muto di chiarore. Diversi sono gli aggettivi e i sostantivi che contribuiscono a creare la sfumata pennellata: «weißer Schatten», «Weiche Weiße», «bleiche Schönheit». Il paesaggio è come osservato da un spettro visivo offuscato prima dalla coltre di nebbia e poi accecato dal chiarore iridescente della brina. Si osservi l'indugio descrittivo sugli alberi: il poeta riesce ad identificare con precisione «l'abete» e il «bosso», mentre lascia al centro tra i due alberi identificati un indefinito «Baum», che deve accennare alla difficoltà delle percezioni visive nell'atmosfera interamente appannata.

L'intento di immortalare il passaggio dalla tenebra alla luce viene evidenziato dal gioco dei versi che si rincorrono: l'aria sembra ferma, ma nella sua stagnazione cova l'imminente epifania. V'è infatti un ripido movimento nella stasi: l'*enjambement après-coup* determina un vorticoso passaggio da un fenomeno all'altro, una spirale che non si interrompe nemmeno tra strofa e strofa in grazia di quel «und» *post punctum* che salda il movimento e la successione logica di un soggetto non espresso ma che non può essere diverso dalla prima strofa.

Se è vero che entrambe le poesie si stagliano visibilmente sull'orizzonte della lirica tradizionale e le si dovrebbe considerare 'epigonali' «nella misura in cui si inscrivono all'interno di una tradizione piuttosto che rinnovarla» (Dautel 2000: 259), v'è tuttavia in esse un fremito, un sottofondo che ha appena lo spazio di un lieve riverbero: lo slancio allo scioglimento del principio individuale, la *Auflösung* bramata con garbo in *Raubreif* e che si rivela dionisiaca in *Gefilde der Unseligen* nella spia dell'espressione «ertrunken treiben». Sebbene il *transfer* non abbia ancora assunto i contorni del 'regressivo', nelle due poesie del 1910 si svela l'anelito alla *dissolutio* del cosciente e dell'organico attraverso l'interessante *Leitfaden* della liquidità sul quale torneremo a conclusione.

## 2. *MORGUE UND ANDERE GEDICHTE*

Il titolo del ciclo del 1912, *Morgue und andere Gedichte*, porta già in seno il sottile gioco della provocazione messo in moto tra le attese del lettore e il contenuto effettivo, gioco che varrà da regola, come vedremo, per l'impianto delle poesie ivi contenute, il titolo delle quali sprona ad associazioni poi ferocemente disilluse dal contenuto. Il titolo non suona solo *Morgue*, ma anche *altre poesie*: il gioco della provocazione è evidente, l'autore attira la curiosità del lettore non solo attraverso quel nome esotico dal suono singhiozzante che promette scene mortuarie (*Morgue*), ma anche con l'altra parte del titolo (*altre poesie*) che all'apparenza propone un'alternativa. Così, di fatto, non è: l'alternativa non esiste, il controcanto si rivelerà sinistra variazione sul tema.

Riflettendo inoltre sulla disposizione delle poesie all'interno del ciclo vorremmo lasciarci sedurre dall'idea che Benn, figlio dissacratore di un pastore evangelico, abbia dato vita nel suo ciclo ad una *via crucis e negativo*, ad un vago scenario di 'dramma a stazioni' sulla via del nichilismo. Il poeta crea il suo 'dramma a stazioni' attraverso tre soste: la morte, il dolore e il *memento mori* a conclusione. La volontà di creare tre tempi nel ciclo risulta evidente e dal titolo e dalla disposizione delle poesie al suo interno. Sotto il vessillo di *Morgue* si aggregano le prime cinque poesie, numerate del resto dall'autore con sigle romane: I *Kleine Aster*, II *Schöne Jugend*, III, *Kreislauf*, IV *Negerbraut*, V *Requiem*, tutte ambientate in un obitorio e pregne dell'olezzo della morte. Indi, il ciclo avvia la seconda stazione con tre poesie che, lungi dal presentare un nuovo scenario, continuano a gravitare attorno ad un mondo parallelo a quello dell'obitorio: le corsie dell'ospedale, il limbo della sofferenza. La successione delle tre poesie sembra evocare la linea della più squallida sintesi della vita biologica (nascita, sofferenza e morte), il lettore è catapultato prima nel dolore della sala gestatoria (*Saal der kreisenden Frauen*), poi nella sala operatoria (*Blinddarm*) e infine nella corsia degli ammalati terminali (*Mann und Frau geben durch die Krebsbaracke*). Che le tre poesie siano legate dall'idea di un 'percorso' preciso lo svelerebbe anche la *liaison* tra *Blinddarm* e *Krebsbaracke*: «Infuriata strepita e le guance digrigna / la morte e



striscia nelle corsie cancro». All'ultima stazione, costituita dall'unica poesia ambientata fuori dall'obitorio e dall'ospedale (*Nachtkafé*), il lettore approda con uno spirito già inverosimilmente disilluso, tanto che la descrizione della clientela di un caffè notturno attraverso la *pars pro toto* di corpi butterati non produce grande effetto, stante che il lettore ha attraversato l'inferno delle due precedenti stazioni e ha tastato che l'uomo è solo carne che si disfà.

Le poesie del ciclo sono impregnate del mondo medico, marcate dall'olezzo della morte. In molte di esse la provocazione è voluta e pungente. La lingua delle poesie è inoltre rude, il realismo, a tratti visionario, risulta aggressivo. Lo stile freddo da *Diagnostik* determina nel lettore un tempestivo sentimento di repulsione e per le poesie e per il poeta, considerando le une prive di sentimenti umani e prendendo le distanze dal medico-poeta che, avendo rinunciato ad ogni equilibrio deontologico, getta sulla lugubre scena, con cinico sguardo e brutalità del *gestus*, cadaveri, afflitti, moribondi. *Morgue* suggerisce che l'età in cui il medico era stato eletto dalla letteratura a figura eroica-idillica del salvatore (si pensi al *Rumänisches Tagebuch* di Carossa) sia irrimediabilmente tramontata. Torbida è la veste del medico in Benn, che sostituisce all'idillio la schizofrenia di Rönne (il medico protagonista del ciclo delle novelle *Gehirne*) o la «grottesca e pseudoggettiva brutalità» (Homscheid 2005: 119) delle sue poesie.

Tale atteggiamento, oltre all'intrinseca provocazione del cinico, nasconde anche una sincera assenza di illusioni. Da chi confessa «Ich bin weder grausam noch romantisch, nur ohne Illusionen, vor allem über mich selbst<sup>5</sup>» possiamo attenderci un atteggiamento franco di idilli anche sul conto della propria professione. Mentre la Purekevic (1972) insiste nell'individuare il principio dissociativo tra il medico e il poeta (la *doppia vita* di Benn), Homscheid sostiene di contro che la medicina ha costituito per Benn, specie nella prima fase poetica, lo «*spiritus rector* della sua attività letteraria» (Homscheid 2005: 11), dove alla dicotomia tra mondo scientifico e attività letteraria subentra, piuttosto, un principio di reciproca interferenza. È lo stesso Benn a corroborare, con le sue testimonianze autobiografiche, la tesi di Homscheid. Benn, infatti, non avverte dilacerante la dicotomia, apparentemente insanabile, tra medicina (intesa anche come scienza) e poesia: «Rückblickend scheint mir meine Existenz ohne diese Wendung zur Medizin und Biologie völlig undenkbar» (*SW IV*: 162) – scrive nello schizzo autobiografico *Lebensweg eines Intellektualisten*. A buon diritto Usinger (1967) ravvisa nella medicina la forma esistenziale di Benn.

Due i temi con i quali il medico-poeta si confronta in *Morgue*: la morte e la sofferenza. Essi determinano due momenti distinti nel ciclo, ponendosi a più stretta interferenza nella poesia *Krebsbaracke*, nella quale assai labile è il confine tra il sofferente e il cadavere. L'atteggiamento dell'autore nei confronti dei due temi decreta la sorte di *Morgue*: chi scrive non intende comunicare l'elemento tragico della morte e della sofferenza, bensì il lezzo, non dolore bensì putredine. In ciò consiste la prima sovversione di *Morgue*: il ciclo si distanzia dall'atteggiamento della letteratura

---

<sup>5</sup> Benn, lettera a Käthe von Porada del 20 luglio 1933.

che esalta la poesia dell'attimo supremo o cede a compassione per la caducità umana. Educato dalla consolidata tradizione letteraria, il lettore di *Morgue* era certo aduso a riflettere sulla sorte tragica di eroi intaccati dalla sofferenza o stretti irrimediabilmente da un destino di morte: il *sound* del tragico operava il miracolo della catarsi δι' ἐλέου καὶ φόβου (Aristotele 1997: 18), attraverso compassione e terrore.

Il patologo Benn, invece, conduce il lettore lungo le stazioni della morte e della sofferenza con il ghigno beffardo del distacco sentimentale<sup>6</sup>. Per l'oscuro cunicolo di *Morgue* la pena non si riscatta in grazia di «compassione e terrore»: il lettore è come guidato dalla fredda mano di un consumato Caronte per l'inferno della fragilità umana. *Pulvis et umbra sumus* si vorrebbe balliettare giunti alla fine del percorso – e un certo barocchismo, carico dell'accordo del *vanitas vanitatum* alla Gryphius, lo si è più volte sottolineato per il ciclo di *Morgue* – ma ci si avvede che il rispetto religioso per l'umano dissolversi è sfuggito, il *memento mori* resta appena a fior di labbra.

Questa violenza nel percorso obbligato suggella la provocazione del ciclo e sollecita Güster ad evidenziarne l'unicità: «Non v'è nulla d'analogo in tutta la lirica europea. È la lirica di un medico, non di un poeta che occasionalmente fa il medico» (Güster 1954: 313). L'universo è una *Morgue*, ogni *Morgue* un *theatrum mundi*, nel quale si rispecchia il percorso dell'umanità, la fragilità penosa, tanto penosa da essere grottesca, dell'essere. Il piccolo signore della terra finisce per essere divorato dalle più laide creature, il suo corpo, il 'tempio di Dio', si rivela cosa assai misera, non solo fragile ma perfino osceno nella sua caducità. Lo sdegno provocatorio dà fiato ad ogni poesia del ciclo di *Morgue* e risalta nella sua drammatica ferocia nell'attimo in cui si istituisca un confronto con esperienze poetiche analoghe: Rilke e Heym. La poesia *Morgue* (1906) di Rilke fu scritta a seguito di una visita all'obitorio parigino. La *Medizinlyrik* non si piega affatto allo *Jargon* ruvido del suo codice. Di decoro si riempie il destino dell'umano senza vita agli occhi del poeta. Non cadavere, non cosa, sempre uomo col suo destino resta l'uomo sul tavolo della dissezione: «Denn das ist alles noch wie ohne Schluß/ Die Augen haben immer ihre Lidern/ Sich umgewandt und schauen jetzt herein» (Rilke 1996: 467). La musa di Heym si lascia coinvolgere anch'essa dal fascino della finzione visionaria in *Die Morgue*: i cadaveri non giacciono sui tavoli della dissezione, la penna del poeta li trasfigura su decorosi 'catafalchi': «Wir trohen hoch auf kahlen Katafalken/ Mit schwarzen Lappen garstig überdeckt» (Heym 1947: 86).

*Kleine Aster* (Piccolo aster), la prima poesia di *Morgue*, apre idealmente tutto il ciclo: *ecce ac cadaver*. Un cadavere sta steso sul tavolo dell'obduzione. Non c'è occultamento alcuno della cruda realtà che regna nella stanza delle autopsie: il cadavere è rigido e lo si deve «issare» sul tavolo prima di avviare la *dance macabre* del sezionamento. Solo un medico sezionatore può esprimere con tale *nonchalance* ciò che accade nel corso di un'autopsia, perciò il primo verso agghiaccia il lettore profano con la sua scabra e sbrigativa incisività che ha il sapore della *routine* del mestiere.

---

<sup>6</sup> Per l'inserimento dell'estetica del 'brutto' nel contesto dell'estetica espressionista cfr. Eykmann 1985 e Rumold 1982.



Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt.  
 Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhellila Aster  
 zwischen die Zähne geklemmt.  
 Als ich von der Brust aus  
 unter der Haut  
 mit einem langen Messer  
 Zunge und Gaumen herausschnitt,  
 muß ich sie angestoßen haben, denn sie glitt  
 in das nebenliegende Gehirn.  
 Ich packte sie ihm in die Bauchhöhle  
 zwischen die Holzwohle,  
 als man zunähte.  
 Trinke dich satt in deiner Vase!  
 Ruhe sanft,  
 kleine Aster!

(*Kleine Aster*, SW I: 11)

Un'eloquente trama di associazioni si insinua tra «ersoffener» e «Bierfahrer» sul filo rosso della 'liquidità', anticipando la chiusa ad effetto della poesia: un corpo ora gonfio d'acqua trasportava un tempo liquidi (birra) per sopravvivere. L'ironia paradossale si concentra sul *Leitfaden* della liquidità che accompagna l'uomo *usque ad mortem*. Il verbo *ersaufen*, sfruttato nell'espressione di uso comune *die Sorgen im Alkohol ersaufen* ("affogare i dispiaceri nell'alcool"), è in grado di suggerire, meglio di quanto potesse il meno equivoco sinonimo *ertrinken*, l'associazione tra annegare-affogare i dispiaceri. La tacita associazione tra «ersoffener» e «Bierfahrer» potrebbe, infatti, alludere alla solitudine del «trasportatore di birra», che oltre a trasportare alcool ne consuma per 'affogare' il proprio disagio, finché, forse in preda all'ubriachezza, annega. La condanna sociale è spesso presente nel ciclo di *Morgue* (si pensi al verso della poesia *Saal der kreißenden Frauen*: «Huren, Gefangene, Ausgestoßene..»), e si esplica come condanna all'emarginazione alla quale sono sottoposti i diseredati – anche il «trasportatore di birra» è nel rango dell'emarginazione.

L'intero componimento si presenta come una struttura dentata, dove i denti più aguzzi corrispondono ai versi più brevi: il poeta insiste sugli aspetti *macabre* isolandoli nella concisione dei versi più brevi e di intenso indugio descrittivo. Sebbene l'attenzione musicale nella poesia sia pressoché assente, suona suggestiva la rima «gestemmt/geklemmt», riferita al soggetto umano da sezionare, evocando il tonfo sordo della carne "issata" («gestemmt») su un tavolo di ferro, con la dura partecipazione delle gutturali (*gest-gek*), ammorbidite di striscio dalla *suspense* delle liquide (*m*) che scandiscono il tempo d'arrivo al tonfo della dentale sorda (*t*).

La regia della scena è da *reportage*: la *vox loquens* è quella di un medico-poeta, Gottfried Benn, che col cipiglio dell'*enfant terrible* e del consumato nichilista riferisce, come riferirebbe ad un collega patologo, un episodio degno di nota solo perché ha spezzato la monotonia del mestiere. Il pezzo ad effetto si mesce con il tratto più che realistico: alcuni dettagli svelano la precisione descrittiva su aspetti dell'obduzione che all'occhio profano potrebbero sfuggire – si vedano "i trucioli" («die Holzwohle»), che

dopo una ricerca fuori dai confini della letteratura si svelano un espediente per riempire lo stomaco del cadavere dopo una dissezione e agevolare la cucitura dell'epidermide.

L'orrore del macabro va stemperandosi con il gioco della regia: il sezionatore è solo con il cadavere, lo spazio è una fredda sala per le autopsie. Lo squallore acquista d'improvviso un colore e un suono: una violetta autunnale, un aster, attira con impertinza l'attenzione per la vivacità del suo colore maculato, la voce del medico spezza l'agghiaccio mentre ripone con garbo l'aster nel suo nuovo 'vaso'.

La provocazione fa leva sulla sovversione di due codici: lirico e morale. La sovversione lirica si esplica nella parodia del tenue sentimentalismo impressionista legato ai fiori. Il titolo della poesia, infatti, potrebbe aprire idealmente una poesia impressionista, la sovversione del suo codice avviene nel contenuto: quel familiare fiorellino che orna molti salotti borghesi diventa d'improvviso perturbante, profanatore. Il lettore è costretto a capovolgere il suo sentimentalismo e a considerare abietto quello ostentato cinicamente dal medico nella chiusa della poesia. Ingenerando lo *choc*, destrutturando la linea inoffensiva della lirica tradizionale e dei sentimenti che l'accompagnano, il componimento vuol qualificarsi quale provocatoria «anti-Ballade» (Meyer 1979: 384) o «anti-Gedicht» (Dautel 2000: 386). L'aster si associa di colpo con la morte brutta, il suo stesso colore chiaro-scuro diviene indice dell'opposizione tra la luce e le tenebre, la vita e la morte; essendo un fiore autunnale spinge ad ulteriori associazioni con il passaggio dalla pienezza della vita al suo lento dissolvimento, esso assurge a simbolo del «provisorium» (Kolbe 1994: 200) esistenziale. La seconda sovversione è di ordine morale: il centro della scena, e il centro di ogni sentimento, è occupato dall'aster. Non v'è ombra di compassione per il soggetto umano, le uniche parole di tenerezza sono riservate al «piccolo» aster deposto con cura nel corpo dell'uomo, con la stessa cura di chi mette un fiore in un vaso. Il vero oggetto viene umanizzato, l'umano brutalmente oggettivizzato. Il corpo dell'uomo si riduce a 'cosa' senza presente e senza storia, non degno di parola o di *pietas*. La sacralità del corpo umano, il 'tempio di Dio', viene ridotto a raccapricciante teatrino di gesti sanguinari e torbidi, l'entità psico-fisica deflagra in vista di una cieca riduzione strumentale che è legge della ciclicità della natura.

La poesia è seguita nel ciclo da un'altra ad essa strettamente congiunta tematicamente, *Schöne Jugend* (Bella giovinezza): il cadavere di una donna si svela 'contenitore' di un nido di topi, come nella precedente quello di un uomo era 'contenitore' di un aster. La morte dell'uomo e della donna rende possibile la vita di altre esistenze, sia pur insignificanti (l'aster) o laide (i topi). L'umano viene detronizzato dallo scanno su cui il cristianesimo prima e l'umanesimo dopo lo avevano innalzato: scopo della creazione è l'uomo secondo la consolidata gerarchia dei valori umanistici. Benn smaschera (da buon nietzscheano) l'illusione millenaria con la nuda essenzialità del gesto, con uno stile che non ha bisogno di ghirigori, con una lingua sul *genus humilis* che ferisce più di astratte circumnavigazioni metafisiche.

L'uomo sottostà alla più nuda legge di natura, alla furiosa ciclicità che con il conchiudersi del processo biologico – debole garanzia di resistenza – continua il suo percorso. Il «*principium putrefactionis*» (Masini 1965: 364) diventa la ragione ultima, mortale della inerte presenza di questi corpi. La brusca riduzione dell'uomo a nuda 'oggettività' scarnifica sentimenti di compassione e di pietà.

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen  
 hatte,  
 sah so angeknabbert aus.  
 Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so  
 löcherig.  
 Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell  
 fand man ein Nest von jungen Ratten.  
 Ein kleines Schwesterchen lag tot.  
 Die andern lebten von Leber und Niere,  
 tranken das kalte Blut und hatten  
 hier eine schöne Jugend verlebt.  
 Und schön und schnell kam auch ihr Tod:  
 Man warf sie allesamt ins Wasser.  
 Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten! (*Schöne Jugend*, SW I: 11).

I primi tre versi seguono l'andamento del racconto spettacolare, risultando poeticamente ribelli per l'immagine della fanciulla che vanno delineando: la bocca e il petto, i luoghi più cantati della bellezza femminile, sono stravolti e ripugnanti. La consonanza «Mund-Mädchen» produce ribrezzo se la bocca è rosicchiata da insulsi baci carnivori, il petto perde ogni attrattiva se viene squarciato da un bisturi – anche in questo caso la consonanza «Brust-aufbrach» è funzionale. Si colloca accanto all'aggettivo «löcherig» quel «so» che ha la forza di un accanimento plateale. L'avverbio «schließlich», che apre la seconda sequenza dell'orrido, tradisce la voluttà di chi vuol aggiungere raccapriccio al raccapricciante. Orripilante è la defunta con bocca e petto profanati, ma il lettore viene presto travolto da una spirale di orrido che s'aggiunge all'orrido: i topi si sono aperti un varco all'interno del corpo, si sono nutriti di fegato e reni, hanno bevuto sangue e tra l'allegra brigata vi sta anche una creatura che nel frattempo è morta, cosicché il cadavere sta dentro il cadavere. La mano del patologo giunge come la punizione dell'Onnipotente su empietà e tracotanza: i topi annegano in un farsesco diluvio universale. Invece del decoro del silenzio, unico sollievo a chiudere la scena mostruosa, la poesia si chiude con il suono di quello squittio di protesta, uno stridulo lamento di tracotanza, ripugnante più del tutto.

Ancora una volta la poesia sovverte il codice lirico, ingenerando l'effetto *choc* nella discrepanza tra il titolo e il contenuto: nessuna decantazione della bella giovinezza né per la fanciulla morta precocemente né per i topi anch'essi raggiunti presto dalla morte. Il «Ratten-Idylle» (Schulz-Heater 1979: 14) si presta ad esplicita parodia dell'idillio della famiglia borghese. La spia del «pergolato» sotto il diaframma denuncia la tecnica del «Montage» (Meyer 1971: 199) tra repertorio lessicale

naturalistico e la sovversione del suo contenuto. In entrambe le poesie Benn converte in sprezzante parodia *noir* il motivo, tanto caro alla letteratura dell'Ottocento, della morte per annegamento, dell'elegiaco *cupio dissolvi* che fa di Narciso o di Ofelia leggiadre figure trasfigurate in bellezza anche da morti. Rimbaud, Heym e il giovane Brecht rappresentano il triste destino di Ofelia, mantenendo saldo il codice 'iconografico' tradizionale, di modo che la bella fanciulla non perda affatto «l'aura del numinoso» (Meyer 1975: 205). La triste *Ofelie* di Rimbaud conserva la sua grazia, la sua elegiaca sofferenza, è un fantasma bianco che canta sul fiume stigio: «passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir/ murmure sa romance à la brise du noir» (Rimbaud 1895: 62). Apparentemente si fa più stretto il legame tra l'Ofelia di Heym e la fanciulla morta di Benn: il canneto e il nido di topi sono presenti in entrambi, ma nell'*Ophelia* di Heym i topi non profanano il corpo («im Haar ein Nest von jungen Ratten»), il poeta riconduce il macabro all'elegia con la compassione per la sorte infelice della fanciulla: «warum sie starb? Warum sie so allein?» (Heym 1947: 61).

La distanza iconografica dai due precedenti esempi incide con efficacia nella messa in discussione di un consolidato canone estetico. L'opposizione tra principio femminile e maschile è evidente in questa poesia attraverso il motivo della fanciulla 'profanata' dal bisturi del chirurgo e costituisce un *continuum* tematico anche nelle successive poesie *Kreislauf* e *Negerbraut*. In *Kreislauf* (Circolazione) la scena è occupata dal cadavere di una prostituta, mentre in *Negerbraut* (La sposa del negro) da una figura verginale di fanciulla morta. Nell'ultima poesia che chiude le scene mortuarie, *Requiem*, la dialettica tra i due termini maschile e femminile si salderà in una visionaria *coincidentia oppositorum*.

In *Kreislauf* il titolo riassume contemporaneamente due significati di segno opposto: la prima associazione rimanda a *Blutkreislauf* ("circolazione sanguigna") e legittima attese legate alla sfera della vitalità. L'associazione viene bruscamente capovolta: una donna morta occupa la scena e il suo sangue si è ovviamente fermato. Il movimento circolare viene comunque garantito: un dettaglio insignificante, un «dente d'oro», salda il *continuum* tra vita e morte. L'ultimo verso, anch'esso sigillo di un movimento circolare, funge da controcanto: la polvere torna alla polvere, il nulla che sta prima di una vita torna ad essere nulla col sopraggiungere della morte. Il senso autentico della *circolazione* si staglia sull'orizzonte del nichilismo.

Der einsame Backzahn einer Dirne,  
die unbekannt verstorben war,  
trug eine Goldplombe.  
Die übrigen waren wie auf stille Verabredung  
ausgegangen.  
Den schlug der Leichendiener sich heraus,  
versetzte ihn und ging für tanzen.  
Denn, sagte er,  
nur Erde solle zu Erde werden.

(*Kreislauf*, SW I: 12).

Si è spesso evidenziato per le poesie di *Morgue* il richiamo esplicito al repertorio lessicale biblico, con l'intenzione di desacralizzarlo, snaturarlo. Il «povere a polvere» di questa poesia non è l'unico esempio: «Ruhe sanft!» (*Kleine Aster*); «Himmelsfahrten» (*Negerbraut*); «Requiem», «Gottes Tempel», «Teufels Stall», «Golgatha und Sündenfall» (*Requiem*); «Rosenkranz» (*Krebsbaracke*); «Glaube, Liebe, Hoffnung» (*Nachtcafé*); «Chor von Jubilaten» (*Saal der kreisenden Frauen*).

Benn fa uso e abuso di citazioni bibliche con l'unico scopo di sovvertirle, caricaturarle. È un colpo netto inferto allo scopo di eliminare l'ultimo appiglio in grado di dare un senso all'evidente *non senso*: se «l'uomo nel mondo di queste prime poesie di Benn si trova *in profundis*» (Nef 1958: 17), ad esso è negata la possibilità di rinvenire ogni trascendenza. Il 'fanatismo religioso' del padre, pastore protestante, si converte in Benn nell'uso dissacratore del repertorio biblico.

La brutalità morale del patologo a cui è sottoposta la prostituta si deforma nella successiva poesia in autentica violenza fisica – sproporzionata sembra tuttavia l'etichetta di «superiore pornografia» attribuita ad essa da Masini (1976).

Dann lag auf Kissen dunklen Bluts gebettet  
 der blonde Nacken einer weißen Frau.  
 Die Sonne wütete in ihrem Haar  
 und leckte ihr die hellen Schenkel lang  
 und kniete um die bräunlicheren Brüste,  
 noch unentstellt durch Laster und Geburt.  
 Ein Nigger neben ihr: durch Pferdehufschlag  
 Augen und Stirn zerfetzt. Der bohrte  
 zwei Zehen seines schmutzigen linken Fußes  
 ins Innre ihres kleinen weißen Ohrs.  
 Sie aber lag und schlief wie eine Braut:  
 am Saume ihres Glücks der ersten Liebe  
 und wie vorm Aufbruch vieler Himmelfahrten  
 des jungen warmen Blutes.

Bis man ihr  
 das Messer in die weiße Kehle senkte  
 und einen Purpurschurz aus totem Blut  
 ihr um die Hütten warf.

(*Negerbraut*, *SW I*: 12).

Emerge l'intenzione di conferire risalto all'insanabile contrasto degli elementi: uomo-donna, nero-bianco, amore in boccio-'stupro', caldo sangue-morto sangue. La polarità tanto insistente ha spesso indotto a richiami alla poesia barocca: Schulz-Heater (1979: 17), per esempio, mette in luce il voluttuoso *lusus* barocco del contrasto cromatico. Il titolo della poesia (*Negerbraut*) evoca un connubio d'amore: risulta palese il gioco visionario che ha la funzione di accentuare l'associazione tra il tavolo dell'obduzione e un giaciglio d'amore – associazione ribadita, oltre che dalla vicinanza fisica dei due corpi, anche dai «cuscini di nero sangue» sui quali poggia la nuca della donna.

Il connubio *Negerbraut* è un arcano che si scioglie tra gli elementi contenuti nella poesia, rivelando il sarcastico rovesciamento del consumato *topos* sentimentale di

amore e morte. *Eros* e *thanatos* non si congiungono nella dimensione poetica di un accorato idillio: lo sguardo voyeuristico del poeta sporca intenzionalmente una scena ideale per impiantare, con consumati *cliché*, una classica *Totenbochzeit*. La fanciulla, giovane nella sua castità (intatta da «vizio e parto»), è brutalmente aggredita da tre elementi maschili. Il sole (qui elemento maschile) le si insinua pesantemente tra capelli, cosce e seni; il chirurgo le affonda un coltello nella gola; ma la vera profanazione è compiuta dal negro: chiara l'allusione ad una brutta sensualità nell'immagine del dito del sudicio piede dentro il candido orecchio della ragazza. Puro e impuro, castità e sessualità vivono nell'opposizione tra principio maschile e femminile. L'aggressività è relegata al principio maschile: il corpo della fanciulla non è intaccato dalla violenza, restando «come sul punto di molte ascensioni».

L'ostinato gioco delle opposizioni non è solo «dialettico» (Rossek 1969: 10), i contrasti entrano piuttosto in costante interferenza dinamica. V'è quasi un giuoco da pittura caravaggesca a delineare la scena: tre spinte vettoriali partono da tre punti differenti e si concentrano in un unico punto di raccordo, ovvero il corpo della donna. La scena si empie di un sinistro dinamismo. Un primo vettore è costituito dal sole, la cui luce illumina la plastica nudità della donna, «infuriando» sui capelli, «lambendo» le cosce e «piegandosi» sui seni. Dalla testa fracassata del negro si muove il secondo vettore che giunge alla donna tramite quel dito del piede che si infila nell'orecchio di lei. Se la donna è il punto di convergenza di queste due forze vettoriali centripete, ed in virtù di ciò assume indiscussa centralità, notiamo l'incombenza di una terza spinta. Il movimento del bisturi che cala sulla gola della donna sintetizza una terza spinta vettoriale che balugina come risolutiva.

Sebbene il negro e la donna bianca siano tanto dissonanti, riscontriamo due elementi che concorrono a saldarli: il sangue e la testa ferita. Il sangue, autentico motivo-ossessione nel corso della poesia, imbratta sia l'uomo che la donna. La fronte e l'occhio dilaniati del negro sussurrano una brutta deturpazione fisica. La donna è solo apparentemente monda: la nuca bionda, il candore della sua carne, il richiamo virgineo del suo aspetto sono elementi che disegnano un'immagine pulita. Di converso, è proprio alla donna che la parola 'sangue' si riferisce in modo esplicito: la sua nuca deve essere mortalmente ferita e il patologo trasfigura poeticamente il sangue coagulato sotto la sua chioma con l'immagine del cuscino di morte («di nero sangue»); le estasi mai vissute della passione sono evocate con il «caldo sangue» e contrappuntate dal «morto sangue» del lenzuolo funebre.

Un *ensemble* di elementi così seducente sprona a riflessione. Accattivante è l'ipotesi di Nef (1958: 21) secondo il quale il negro allude alla dilacerazione dell'io, incarnando il «principio spirituale», mentre la donna rimanda alla pienezza vitale e alla saturazione degli opposti. In *Negerbraut* riverberano, infatti, alcune cifre poetiche benniane: «Blut», «Frau», «Stirn». Dietro ad ogni cifra benniana si occultano rimandi associativi: «sangue» e «donna» sono cifre che vivono spesso congiunte durante la



prima fase poetica<sup>7</sup>. La sintesi sensuale si trasfigura in mescolanza tra due principi opposti, segnando contemporaneamente, grazie al tranfer del *sangue*, il dissolvimento dell'uno e dell'altro principio. Se l'uomo incarna lo 'spirito', la donna riassume la 'vita', l'impulso e il sentimento. L'anelito ad incorporarsi con l'elemento femminile celerebbe, quindi, l'utopia regressiva. Il *sangue* sussurra la tensione dell'io ad un atto di dissoluzione dionisiaca: deve distruggersi per ricrearsi. Evocando la suggestione dell'*Ur*, la donna può coniugarsi senza mediazione con l'atavica totalità-amorfa alla quale tende senza successo la «fronte divisa» dell'uomo.

Non patendo la dilacerazione dell'uomo (significativo il fatto che nella poesia sia il negro ad avere la «fronte» divisa), la donna costituisce un *medium* alla *Ureinheit* dell'essere. Donde l'astrazione che la fusione con l'unità perduta, qui esasperata nella dissoluzione nel sangue (autentico simbolo orgiastico e dionisiaco) possa compiersi 'liquefacendo' i due poli opposti. Il negro della poesia ha la fronte «dilaniata». La «fronte» è una delle cifre poetiche più suggestive e frequenti del repertorio benniano, sotto cui si nasconde la coscienza, il cervello, e che riassume compiutamente la dilacerazione dell'io, specie se ferite la intaccano<sup>8</sup>. Il cervello è d'intralcio per valicare l'abisso tra l'io (solipsisticamente chiuso e aperto al mondo come un 'poro' – metafora pregnante della novella *Die Eroberung*) e la vita. La progressiva cerebralizzazione segna il destino dell'uomo occidentale, onde l'anelito alla congestione spirituale, al collasso del cosciente, a quel «plasmarsi a ritroso» (Masini 1985: 15) verso le (a)forme ottuse dell'io-nulla, dell'uno-tutto, dell'*Ur*.

Nella successiva poesia, *Requiem*, pur dalle conseguenze di un nichilismo senza via di scampo, Benn prospetta una traccia di redenzione in grado di saturare la dolorosa frattura degli opposti: essa non consiste nel vagheggiamento pacifico della *Erlösung* cristiana, bensì nel segno (tutto benniano) della *Auflösung*, che in *Requiem* assume i tratti del diabolico, ma che in seguito avrà il fascino del regressivo. Qui probabilmente il senso di un *Requiem* a sigillare il ciclo: la pace eterna di questi corpi ridotti a 'cosa' non è l'attesa del giudizio universale, ma la pura e semplice *dissolutio*, che suona familiare con il Benn regressivo degli emblematici *Gesänge*: «Oh, dass wir unsre Ur-ur-ahnen wären. / Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor» (*SW* I: 23). La *Auflösung*, il *principium dissolutionis* costituisce un accordo costante lungo il ciclo di *Morgue*, anticipato, come già visto, anche nelle due poesie del 'primo esordio poetico' benniano. Nello sgretolamento ontologico, che è autentica *liquefazione* ontologica, l'ente si libera dall'oppressione del peso della carne e del cervello. L'umano deontologizzato si riduce a parte meschina e ottusa nella palude di un *vacuum* cosmico, perdendo coscienza si libera dal peso della fronte, i contrasti si

<sup>7</sup> Cfr. «Du Seele, Seele tief dich niederbeugend/ Über die Opferungen meines Bluts.» (*Mann, SW* II: 14); «Meine Liebe weiß nur wenige Worte:/ es ist so schön an deinem Blut.» (*Drohungen, SW* II: 24).

<sup>8</sup> cfr. «Oh wehe Stirn! Du krankel!» (*Englisches Café, SW* I: 25); «Ich bin der Stirn so satt» (*Untergrundbahn, SW* I: 26); «Ich trage dich wie eine Wunde/ auf meiner Stirn» (*Mutter, SW* I: 26); «Das Gehirn ist ein Irrweg/ ich speie auf mein Denkkentrum» (*Fleisch, SW* II: 29).

saturano, gli opposti coincidono, ciò che resta sono schegge putrefatte, *grumetti mucillaginosi*, puro nulla senza tormento.

Auf jedem Tische zwei. Männer und Weiber  
kreuzweis. Nah, nackt, und dennoch ohne Qual.  
Den Schädel auf. Die Brust entzwei. Die Leiber  
gebären nun ihr allerletztes Mal.

Jeder drei Näpfe voll: von Hirn bis Hoden.  
Und Gottes Tempel und des Teufels Stall  
nun Brust an Brust auf eines Kübels Boden  
begrinsen Golgatha und Sündenfall.

Der Rest im Särge. Lauter Neugeburten:  
Mannsbeine, Kinderbrust und Haar von Weib.  
Ich sah von zweien, die dereinst sich hurten  
lag es da, wie aus einem Mutterleib.

(*Requiem*, SW I: 35-36)

La poesia che conchiude il calvario di *Morgue* (unica avente una struttura metrica regolare, con le sue pentapodie giambiche e le tre strofe a rima a croce) sfoga quasi la malia dell' «orazione funebre traslitterata nel linguaggio profano del nichilismo» (Masini 1976: 47). Entro il dominio di un andamento misurato i versi cessano di rincorrersi, si spezzano in emistichi che creano abissi di sgomento tra parola e parola, come pause di insostenibile silenzio per un epitaffio dal colore paradossale: perorato non su uomini morti con la loro storia, bensì su scampoli di carne accozzata, non al margine dell'oscuro fossato che ingoia l'ultima spoglia, bensì su secchi e ciotole che raccolgono pezzi di un'infernale carneficina, esalanti quasi il furore orgiastico di un allucinato *παρρηγός* (il «dilaniamento menadico»). Su questo improponibile accostamento tra registri tanto distanti, religioso e disumano, la poesia assurge ad «infernale metafora del nichilismo» (Masini 1976). Plausibilmente essa, in quanto ultima stazione di un viaggio mortuario, serve a chiudere il cerchio: un *Requiem* come ultima empietà sui cadaveri incontrati lungo il ciclo. Manca, infatti, al *Requiem* di *Morgue* la mestizia dolente di un *lacrymosa*, che tuttavia sembra appena accennato nella seconda strofa nella concisione dello «allerletztes Mal». La visione apocalittica di un *dies irae* ondeggia nella seconda strofa, ma si deforma convulsamente nella mescolanza infernale del tutto, dove il peccato sta accanto al redentore, dove non v'è un *Iudex* che distingua il bene dal male, poiché quell'unico suono diabolico, lo *sgbignazzo* su inferno e paradiso, mette a tacere le trombe dei cherubi, e la nota che continua a vibrare è un mugugno enterico, salmodiato da una viscosità verminosa, dal più vile 'nulla' a cui l'umano si riduce.

Nella drastica *dissoluzione* dell'umano, nella riduzione dell'intero a pezzi che s'amalgamano ad altri pezzi, la 'redenzione', la vera *requie aeterna*, si compie nel miracolo perverso dell'ultima strofa: ciò che resta di questi corpi infine è un avanzo tanto amorfo da rasentare l'embrionale, è un passaggio sempre più a ritroso, verso il 'grembo materno', che ha il fascino della *Urmütterlichkeit*.

Le poesie analizzate costituiscono il ciclo di *Morgue*. A *Requiem* succede *Blinddarm*, al tavolo dell'obduzione il tavolo operatorio, all'obitorio le corsie dell'ospedale. Le tre poesie *Blinddarm* (Appendicite), *Saal der kreißenden Frauen* (Sala gestatoria) e *Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke* (Uomo e donna percorrono la corsia cancro) segnano la seconda stazione del ciclo. La freddezza dello *Jargon* dei medici con la debolezza umana costituisce il *Leitmotiv* delle tre poesie e, se assume tratti ironici in *Blinddarm*, diventa insostenibile in *Saal der kreißenden Frauen*:

Die ärmsten Frauen von Berlin  
 - dreizehn Kinder in anderthalb Zimmern,  
 Huren, Gefangene, Ausgestoßene –  
 krümmern hier ihren Leib und wimmern.  
 [...]
 »Pressen Sie, Frau! Verstehen Sie, ja?  
 Sie sind nicht zum Vergnügen da.  
 Ziehen Sie die Sache nicht in die Länge.  
 Kommt auch Kot bei dem Gedränge!  
 Sie sind nicht da, um auszuruhen.  
 Es kommt nicht selbst. Sie müssen was tun!«

(*Saal der kreißenden Frauen*, *SW I*: 17)

La distanza<sup>9</sup> tra medico e paziente produce un effetto crudo. L'abisso tra le due sfere è accentuato dalla tecnica descrittiva: la prospettiva sul sofferente è quella di un occhio esterno. La sala parto in questione accoglie «le donne più povere di Berlino», «prostitute», «carcerate» e «emarginate». La condanna sociale del poeta è garantita proprio dall'effetto che suona più spiazzante: la crudezza lessicale del medico (borghese) che assiste una donna non borghese. La degradazione sociale delle donne si trasferisce nella sala parto, nella quale valgono le stesse regole di un mondo borghese pregiudizievole e discriminatorio. Il suono della voce del medico sulla gestante ha un vago sapore infernale, è quasi un grugnito esasperato dall'alienazione del mestiere, disumanizzato nei gesti spazientiti verso una condizione per la quale si richiede pazienza e comprensione, ma resta un medico.

Per il poeta Georg Heym i medici non restano medici: la polemica sociale del poeta centra nel segno quando nella poesia *Die Dämonen der Städte* (I demoni delle città), descrivendo la stessa situazione, e imponendo la prospettiva dalla parte della donna piuttosto che di un osservatore esterno, trasfigura il distacco dei medici ricorrendo all'allucinazione, sagomandoli come *diavoli*: «In einer Stube voll von Finsternissen / Schreit eine Wöcherin in ihren Wehn. / Ihr starker Leib ragt riesig aus den Kissen, / Um den herum die großen Teufel stehn» (Heym 1947: 13).

L'assenza categorica di sentimentalismo verso un evento sempre cantato come miracoloso sprona Benn alla deformazione: l'alienazione del patologo si trasferisce

---

<sup>9</sup> Si rammentino le parole di Werf Rönne nella novella *Gehirne* sul conto dei malati: «sie lebten in Gesetzen, die nicht von uns seien und ihr Schicksal ist uns so fremd wie das eines Flusses auf dem wir fahren» (*SW III*: 33).

nella sala parto. Il corpicino «bluastro» dell'infante viene riassunto come «un piccolo pezzo di carne» impomatato da urina e feci, i cui tratti lividi rimandano al colorito cadaverico – tacita potrebbe essere l'allusione all'estrema unzione concentrata nel verbo *salben*:

Schließlich kommt er: bläulich und klein.  
 Urin und Stuhlgang salben es ein.  
 [...]
   
 Durch dieses kleine fleischrue Stück  
 wird alles gehen: Jammer und Glück.  
 Und stirbt er dereinst im Röcheln und Qual,  
 liegen zwölf andere in diesem Saal.

(*Saal der kreißenden Frauen*, SW I: 17).

Vita e morte sono legate indissolubilmente attraverso il *medium* del corpo, al punto che il neonato della poesia porta già le stimmate del cadavere e i moribondi della corsia cancro sono tanto più 'cose', come 'cose' erano i cadaveri incontrati nel viaggio tra i tavoli dell'obitorio.

Hier diese Reihe sind zerfressene Schöße  
 und diese Reihe zerfallene Brust.  
 Bett stinkt bei Bett. Die Schwester wechseln stündlich.

Komm, hebe ruhig diese Decke auf.  
 [...]
   
 Komm, sieh auf diese Narbe an der Brust.  
 [...]
   
 Nahrung wird wenig noch verzehrt. Die Rücken  
 sind wund. Du siehst die Fliegen. Manchmal  
 wäscht sie die Schwester. Wie man Bänke wäscht.

Hier schwillt der Acker schon um jedes Bett.  
 Fleisch ebnet sich zu Land. Glut gibt sich fort.  
 Saft schickt an zu rinnen. Erde ruft.

(*Mann und Frau geben durch die Krebsbaracke*, SW I: 16).

Il titolo della poesia, *Mann und Frau geben durch die Krebsbaracke*, propone un'ambientazione precisa: le «baracche» rammentano l'ospedale berlinese di Moabiter (dove Benn presta servizio), le cui corsie sono costituite da baracche vicine. L'andamento dialogico della poesia le conferisce un fascino sinistro: il dialogo, infatti, si esaurisce in un monologo tenuto dall'uomo che funge per la donna da mentore tra le corsie. L'uomo si muove con la destrezza di un medico che vede la stessa scena ogni giorno, la figura che resta nell'ombra (la donna) è sollecitata costantemente a prendere atto delle singole condizioni, spronata dalla gestualità scattante e imperante della sua guida.

L'andamento così costruito tra una voce che istruisce e una muta sembianza che ascolta qualifica il componimento come un *Lebrgedicht* che ha suggestionato accostamenti con la goethiana elegia *Die Metamorphose der Pflanzen* (Werner 1995). Suggestiva, ma condotta con poca convinzione, è la tesi del Rühmkorf (1994), secondo il quale la poesia rappresenterebbe un «dialogo d'amore» costruito sul provocatorio ribaltamento dei *cliché* romantici. La riduzione dell'uomo a 'cosa' è un monito costante nell'arco di tutte le poesie analizzate, ma in questa poesia l'intenzione di detronizzare l'umano da ogni vertice biologico diventa incalzante: la sineddoche ai primi due versi è un concentrato di cinica disumanizzazione, il *more solenni lotum* si riduce ad un atto meccanico e fastidioso per le infermiere dell'ospedale. Lo "scivolare" («rinnen») della linfa vitale all'ultimo verso delinea l'utopia alla riduzione dell'essere fino ad oscurità prive di ogni morfologia. Al nichilismo benniano dei versi di *Morgue* manca forse «il coraggio dell'estasi» (Keith 2001: 61), ma il *principium dissolutionis* profila il miraggio di uno *Ur-Prinzip* che, sebbene carente di slanci vitalistici, ha il fascino e l'orrore di un abisso dove dell'umano resta tutto il *nulla* che precede una vita.

#### BIBLIOGRAFIA

- Aristotele (1997), *Dell'arte poetica*, Milano.
- Balser, Hans-Dieter (1965), *Das Problem des Nihilismus im Werke Gottfried Benns*, Bonn.
- Benn Gottfried, *Sämtliche Werke*. Stuttgarter Ausgabe. Hrsg. von G. Schuster (Bände I-V) und H. Hof (Bände VI-VII), Stuttgart 1986ff - (cit. *SW*).
- Bogner, Ralf Georg (2005), *Einführung in die Literatur des Expressionismus*, Darmstadt.
- Brunner, Horst (1967), *Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur*, Stuttgart.
- Chiarini, Paolo / Gargano, Antonella (a cura di) (1997), *La Berlino dell'espressionismo*, Roma.
- Dautel, Ernst (2000), *Etude de l'œuvre lyrique de Gottfried Benn*, Tübingen.
- Decker, Gunnar (2006), *Gottfried Benn. Genie und Barbar*, Berlin.
- Eykman, Christoph (1985), *Die Funktion des Häßlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns*, Bonn.
- Güster, Eugen (1954), *Das Schöne und das Nichts. Die Welt Gottfried Benns*, in: «Hochland», pp. 310-321.
- Heym, Georg (1947), *Gesammelte Gedichte*, hrsg. von Carl Seelig, Zürich.
- Hillebrand, Bruno (Hrsg.) (1987), *Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen*, Frankfurt am Main.
- Homscheid, Thomas (2006), *Zwischen Lesesaal und Lazarett. Der medizinische Diskurs in Gottfried Benns Frühwerk*, Würzburg.
- Huber-Thoma, Erich (1983), *Die triadische Struktur in der Lyrik Gottfried Benns*, Würzburg.

- Keiser, Helmuth (1961), *Mythos, Rausch und Reaktion*, Berlin.
- Keith, Thomas (2001), *Nietzsche-Rezeption bei Gottfried Benn*, Köln.
- Koch, Thilo (1957), *Gottfried Benn. Ein biographischer Essay*, München.
- Kolbe, Jürgen (1994), *Kleine Aster*, in: Reich-Raniki, M. (Hrsg.), *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*, Band 6: *Von Georg Trakel bis Gottfried Benn*, Frankfurt am Main, pp. 200- 201.
- Lennig, Walter (1962), *Benn. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg.
- Lohner, Edgar (Hrsg.) (1965), *Gottfried Benn. Dichter über ihre Dichtung*, Wiesbaden.
- Loose, Gerhard (1961), *Die Ästhetik Gottfried Benns*, Frankfurt am Main.
- Masini, Ferruccio (1965), *Espressionismo e Ausdruckswelt nella poetica di Gottfried Benn*, in: «Studi Germanici», 356-372.
- Masini, Ferruccio (1976), *Una metafora infernale del nichilismo: Requiem di Gottfried Benn*, in: «Aion», pp. 37- 53.
- Masini, Ferruccio (1985), *Fascinazione del nichilismo*, in: «Studi Germanici», pp. 15-30.
- Meyer, Alfred Richard (1948), *Die maer von der musa expressionista*, Düsseldorf.
- Meyer, Theo (1971), *Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn*, Wien.
- Meyer, Theo (1979), *Gottfried Benn und der Expressionismus*, in Hillebrand, B. (Hrsg.), *Gottfried Benn*, Darmstadt.
- Nef, Ernst (1958), *Das Werk Gottfried Benns*, Zürich.
- Purekevich, Renata (1972), *Gottfried Benn. Arzt und Dichter*, Ontario.
- Rehfeld, Hans Jürgen (2003), *Gottfried Benn als Schüler des Frankfurter Friedrichs-Gymnasium*, in: «Benn-Jahrbuch», pp. 215-235.
- Rilke, Rainer Maria (1996), *Gedichte 1895 bis 1910*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von M. Engel und U. Fülleborn, Frankfurt am Main.
- Rimbaud, Arthur (1895), *Poésies complete*, Paris.
- Rossek, Detlev (1969), *Tod, Verfall und das Schöpferische bei Gottfried Benn*, Berlin.
- Rüber, Werner (1993), *Provoziertes Leben. Gottfried Benn*, Stuttgart.
- Rumold, Rainer (1982), *Gottfried Benn und der Expressionismus*, Königstein.
- Rühmkorf, Peter (1994), *Krebsbaracke. Ein modernes Liebesgedicht*, in: Reich-Raniki, M. (Hrsg.), *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*, Band 6: *Von Georg Trakel bis Gottfried Benn*, Frankfurt am Main, pp. 213-215.
- Sanders-Brahm, Helma (1997), *Gottfried Benn und Else Lasker-Schüler*, Hamburg.
- Schärf, Christian (2006), *Der Unberührbare. Gottfried Benn. Dichter im 20. Jahrhundert*, Bielefeld.
- Schulz-Heater, Barbara (1979), *Gottfried Benn. Bild und Funktion der Frau in seinem Werk*, Bonn.
- Ussinger, Fritz (1967), *Gottfried Benn und die Medizin*, Wiesbaden.
- Werner, Deubel (1995), *Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke von Gottfried Benn – eine Replik auf Goethes Elegie «Die Metamorphose der Pflanzen*, in: «Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins» 99, 19-36.
- Wodke, Friedrich (1970), *Gottfried Benn*, Stuttgart.