

Barbara Di Noi
(Firenze)

*Durchbruch e turgore
Tendenze regressive in «Gehirne» di Gottfried Benn*

Abstract

The so-called *Rönne-complex* belongs to Benn's early prose production and consists of a cycle of short texts held together by the anti-hero Rönne. Although he presents features which might suggest an identification with his author, the main character is not to be reduced to a mere mask or to Benn's *alter ego*. Rönne represents only a partial autobiographical projection of his author, as he is exclusively concerned with the problem of art and expression. According to Nietzsche, he can only justify the world as a work of art.

1. Sulla soglia della Ausdruckswelt

Verso la fine del brano *Die Reise*, il terzo dei cinque che compongono il ciclo novellistico *Gehirne*, si legge: «In sich rauschte der Strom. Oder wenn es kein Strom war, ein Wurf von Formen, ein Spiel in Fiebern, sinnlos und das Ende um allen Saum»¹. Il sintagma riassume al livello microtestuale il problema centrale del *Rönne-Komplex* che, emerso già nella prima novella, modifica la sua iniziale valenza psicologica e gnoseologica, precisandosi sempre più come attinente alla sfera dell'arte e dell'espressione. Le potenzialità creative possono essere riattivate solo mediante una catabasi che, at-

¹ Gottfried Benn, *Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke*, in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hrsg. von Bruno Hillebrand, Fischer Frankfurt/M, p. 39. Tutte le successive citazioni da Benn provengono da quest'edizione, cui faremo d'ora in poi riferimento indicando il volume in numeri romani, e la pagina in cifre arabe. Le cinque prose, che s'intitolano nell'ordine *Gehirne*, *Die Eroberung*, *Die Reise*, *Der Geburtstag*, *Die Insel*, uscirono dapprima sulla rivista espressionista diretta da René Schickele «Die weißen Blätter». *Der Geburtstag* è il testo più tardo; fu scritto solo nel 1916 e apparve, con le altre quattro novelle, nel volume intitolato *Gehirne. Novellen*, nel 1916 ma postdatato al 1917. Il primo in ordine di tempo è proprio il brano *Gehirne*, che risale probabilmente al 1914. Negli studi benniani ci si riferisce a questi testi con la denominazione di *Rönne-Komplex*.

tingendo al mondo sepolto di un'arcaica istintualità, faccia saltare l'impalcatura della tarda *ratio*, dissolvendo le categorie di individualità, di spazio e tempo, di causa ed effetto, nonché la stessa artificiosa distinzione che oppone il soggetto a una presunta realtà oggettiva. Lo sprofondamento in questa *Urschicht* appare strettamente correlato a un moto di direzione inversa, alla risalita verso l'alto, oltre il bordo dell'individualità, degli *endogene Bilder*, di quelle immagini endogene che sommergono i confini e le distinzioni fittizie; viene così ristabilita la *mythenalte Fremdheit von Ich und Welt* di cui Benn parla nella parte espressamente dedicata al personaggio di Rönne nello scritto autobiografico *Lebensweg eines Intellektualisten* (1934):

Eine Art innerer Konzentration setzte ich in Gang, ein Anregen geheimer Sphären, und das Individuelle versank, und eine Urschicht stieg herauf, berauscht, an Bildern reich und panisch. Periodisch verstärkt, das Jahr 1915/16 in Brüssel war enorm, da entstand Rönne, der Arzt, der Flagellant der Einzeldinge, das nackte Vakuum der Sachverhalte, der keine Wirklichkeit ertragen konnte, aber auch keine erfassen, der nur das rhythmische Sichöffnen und Sichverschließen des Ich und der Persönlichkeit kannte, das fortwährend Gebrochene des inneren Seins und der, vor das Erlebnis von der tiefen, schrankenlosen mythenalten Fremdheit zwischen dem Menschen und der Welt gestellt, unbedingt der Mythe und ihren Bildern glaubte (p. 314).

Quanto più cresce la fede nei miti carichi di immagini, tanto più Rönne si sottrae al mondo esterno e cerca rifugio nell'introversione: il momento di questo ritrarsi è colto soprattutto nel primo brano, *Gehirne*, dove più che altrove Benn pone l'accento sulla passività del personaggio e sul suo progressivo straniarsi dal mondo circostante, fino a trascurare i compiti professionali. Nella terza novella, *Die Reise*, il doppio movimento di introversione e di partecipazione mitica, riceve ancor più rilievo dalla sfasatura spaziotemporale: il viaggio che Rönne vorrebbe compiere sul piano del presente narrativo dovrebbe portarlo a Nord, ad Anversa. In realtà la meta settentrionale non verrà mai raggiunta. La partenza mancata blocca per così dire la progressione della narrazione lungo l'asse temporale, immobilizzandola in un'estatica simultaneità, mentre si moltiplicano gli sfondamenti cronologici verso il passato e verso il Sud sepolto nell'interiorità del protagonista. È quest'ultimo, quello verso un meridione dai tratti ora esotici, ora mediterranei, ora liguri o veneziani, ad assumere sempre più importanza, risultando strettamente connesso alla profonda e sconfinata estraneità tra io e mondo, la quale cela in sé la *mystische Partizipation* al caos originario (*Provoziertes Leben*).

Tale recupero dell'unità indifferenziata implica la cancellazione della linea di demarcazione tra *Innen* e *Außen*, il recupero di una condizione di indistinzione tra individuo e ambiente circostante, nonché la commistione dei piani temporali: il presente di Rönne e della narrazione non è che uno strato sottilissimo, non meno della corteccia cerebrale sede della coscienza e del *moi baissable*, su cui incombe il passato archetipo. Il «primato della totalità», lo *Spiel der Formen* centripeto e casuale, verrà ristabilito dal Rönne di *Gehirne* attraverso un percorso accidentato, che passa anche, paradossalmente, per l'affinamento della sensibilità, affascinata dal gusto nietzscheano e decadente delle *nuances*, delle percezioni finissime e fuggevolissime². Si può anzi osservare come, specie nei primi due brani, *Gehirne* e *Die Eroberung*, l'approccio analitico al mondo esterno, l'impulso a catalogare e a prendere nota dei singoli elementi, collida con il carattere avvolgente della visione, in cui già all'inizio si moltiplicano i segni di una visionarietà «altra», dionisiaca e improntata al panismo e alla sintesi, e in cui soggetto e oggetto tendono a confluire:

Jetzt saß er auf einem Eckplatz und sah die Fahrt: es geht also durch Weinland, besprach er sich, ziemlich flaches, vorbei an Scharlachfeldern, die rauchen von Mohn. Es ist nicht allzu heiß; ein Blau flutet durch den Himmel, feucht und angeweht von Ufern; an Rosen ist jedes Haus gelehnt, und manches ganz versunken. Ich will mir ein Buch kaufen und einen Stift; ich will mir jetzt möglichst vieles aufschreiben, damit nicht alles so herunterfließt (p. 19).

Gli elementi della visione sono altrettanti stimoli per l'attività cerebrale. Ma essi agiscono – con una peculiare forma di ironia – alle spalle del protagonista, ancora fin troppo dominato dall'ansia sistematrice di una coscienza implacabilmente vigile, che inibisce la possibilità di una percezione

² Fr. Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, München 1980, *Fragmente Frühjahr 1888*, Bd. XIII, p. 241. Citata d'ora in poi con la sigla KSA, seguita dall'indicazione del volume in numeri romani e della pagina in numeri arabi. Si tratta di uno scritto preparatorio al *Wille zur Macht* intitolato *Pessimismus in der Kunst*, in cui Nietzsche pone in rapporto l'ebbrezza dionisiaca, e dunque il *Rausch* in cui si rivela secondo modalità orgiastiche e irrazionali, il vero volto dell'esistenza come *Werden*, e l'estremo affinamento della sensibilità per le distinte *nuances*, siano esse pittoriche o musicali: «der Künstler liebt allmählich die Mittel um ihrer selber willen, in denen sich der Rauschzustand zu erkennen giebt: die extreme Feinheit und Pracht der Farbe, die Deutlichkeit der Linie, die nuance des Tons: das Distinkte, wo sonst, im Normalen, alle Distinktion fehlt –: Alle distinkten Sachen, alle Nuancen, insofern sie an die extremen Kraftersteigerungen erinnern, welche der Rausch erzeugt, wecken rückwärts dieses Gefühl des Rausches ...».

sintetica. Il soggetto è ancora separato dall'oggetto della visione. Non per nulla si trova nello scompartimento di un treno in movimento e vede il paesaggio attraverso una lastra di vetro: è il rappresentante della *Hochzivilisation*, per il quale la natura non è che inerte oggetto di studio. Anche l'oscillazione tra la terza e la prima persona risulta funzionale all'esigenza dell'io di sincerarsi delle proprie percezioni, quasi di assicurarsi di essere proprio lui a vedere quei campi scarlatti fumanti di oppio. Rönne crede ancora alla *Chronometerzeit*, infatti la preoccupazione dominante è che tutto trascorra via così velocemente verso il basso, inghiottito nella voragine della temporalità. In realtà, in una peculiare inversione dei rapporti spaziali, è lui stesso a scivolare via dalle cose.

Il *tò en kai pan* benniano si configura come il luttuoso dilagare delle acque stigie che sommergono l'Olimpo apollineo della individuazione. Al tempo stesso la totalità si ristabilisce non nella negazione assoluta della forma, bensì nell'immersione delle forme nel flusso dionisiaco del divenire, del nietzscheano *Werden* contrapposto all'illusione apollinea del *Sein* statico ed eterno. Così nei *Nachgelassene Fragmente* della primavera 1888, tornando sulla sua fondamentale opera giovanile, Nietzsche ridefiniva la natura dei due istinti artistici di dionisiaco e apollineo:

Mit dem Wort dionysisch ist ausgedrückt: ein Drang zur Einheit, ein Hinausgreifen über Person, Alltag, Gesellschaft, Realität, als Abgrund des Vergessens, das leidenschaftlich-schmerzliche Überschwelen in dunklere schwebendere Zustände; ein verzücktes Jasagen zum Gesamt-Charakter des Lebens [...] als Einheitsgefühl von der Notwendigkeit des Schaffens und Vernichtens ... Mit dem Wort apollinisch ist ausgedrückt: der Drang zum vollkommenen Für-sich-sein, zum typischen Individuum, zu Allem, was vereinfacht, heraushebt, stark, deutlich, unzweideutig, typisch macht: die Freiheit unter dem Gesetz (KSA, XIII, 224).

Nel personaggio Rönne, per molti versi controfigura e portavoce dello stesso Benn, l'apollineo non è ancora tramutato in impulso artistico, in quel *konstruktiver Geist* che, arginando il flutto dionisiaco, tende alla semplificazione prospettica e alla coercizione del grande stile, come nell'importante saggio del 1932, *Nach dem Nihilismus*, nel quale i temi dell'estasi panica e dell'allucinazione sono messi sensibilmente in ombra; nel ciclo *Gehirne* si ha tuttavia la pervicace ricerca del proprio punto d'inizio, del momento in cui la coscienza, e con essa la dualità e la contrapposizione di soggetto e mondo, ha avuto inizio:

So viele Jahre lebte ich, und alles ist versunken. Als ich anfang, blieb es bei mir? Ich weiß es nicht mehr (p. 19).

La ricerca del punto d'inizio risulterà sbalzata in primo piano nel centralissimo brano *Der Geburtstag*, in cui il completo volgersi del ventinovesimo anno d'età del medico si configura simbolicamente come una nascita a ritroso, e poi come una nuova espulsione dal corpo materno («Anfang und Ende, aber ich geschehe»), e dove l'accadere dell'Io assumerà finalmente la connotazione di autorealizzazione nella sfera dell'arte, di quello *entstehen lassen* cui si riferisce anche il riflessivo *sich erschaffen*. Anche qui la proiezione dell'Io in immagini, nei *Bilder* che egli evoca, comporta per il soggetto uno sfinimento, un'ansia di tramonto e di autodissipazione che culmina ogni volta in un crollo.

La centralità del verbo *geschehen*, nell'ottica della tematica regressiva, si preciserà in questa stessa novella in stretta combinazione con il *südliches Wort*, insieme spia e movente della *Regression*. La laconica proposizione «Dann geschah ihm die Olive» (p. 50) segna il secondo culmine della catabasi mitica e meridionale di Rönne. Nel contesto di questo terzo brano il segno e la valenza del verbo «geschehen» appaiono invertiti rispetto a *Die Eroberung*, dove il medesimo verbo indicava non già la mistica partecipazione, la fusione con il tutto, bensì l'inesorabile accadere di cose entro le categorie spazio-temporali della *Zivilisation*:

Und er fühlte, wie er wuchs und still ward, so kühl umstanden
zu sein, von Dingen, die geschahen (p. 26).

L'accadere ha in questo caso connotazioni tipicamente nordiche e «progressive», nel senso che questo «freddo accadere di cose» attorno a un soggetto statico e passivo, ripropone la «schizoide Katastrophe», la separazione dell'Io dal proprio *Gegenüber*.

2. Fiorire al margine: tematica regressiva e immagini endogene

In un saggio del 1920, *Das moderne Ich*, le implicazioni funebri e luttuose del processo creativo venivano palesate tramite il ricorso a un mito caro da sempre alla pittura, che aveva conosciuto un vero e proprio *revival* in area simbolista-decadente, il mito di Narciso, che ben esemplifica – specie nella sua mesta e assorta conclusione – il rapporto di rispecchiamento tra il poeta e la creazione:

Es ist Mittag über dem Ich oder Sommer, es schweigt von Früchten,
über allen Hügeln, es schweigt von Mohn. Es ruft, Echo ruft, das ist keine
Stimme, keine Antwortstimme, kein Glück, kein Ruf.
Aber es sind Felder über der Erde, die tragen nichts als Blumen des
Rauschs – halt an, Narziß, es starben die Moiren, mit den Menschen
sprichst du wie mit Wind [...]

Narziß, Narziß, es schweigen die Wälder, die Wälder, die Meere
 schweigen um Schatten und Baum [...] dann, über die Lider
 des Baums hauch, dann: Gurren, dann: zwischen Asphodelen schaut
 du dich selbst in stygischer Flut (III, 22).

Più che un mito, ormai Narciso è una figurazione, una postilla traslucida in cui non la sostanza in sé conta, ma in cui è il rapporto di specularità a risultare strutturalmente portante. Egli è figura dell'ermetica solitudine di un Io circondato dalle proprie immagini, immerso in un mondo silenzioso, deserto dagli dèi, in cui la sola voce è il soffio del vento; e questo alito, questo *anemos* si tratta ora di plasmare in parola poetica, nel *Wort* che, per il Benn della *südliche Regression*, è appunto *ein Wehen von weither*. Il motivo floreale, già in Ovidio legato alla metamorfosi di Narciso, ma che già prima il mito collega a molti altri giovinetti morti prematuramente – pensiamo alla serie dei «cacciatori neri» in cui rientrano anche Hyakinthos e Adonis – assieme a quello del vetro e della trasparenza, e all'altro importantissimo del vento, assume un ruolo cospicuo nella costellazione tematica che accompagna la regressione di Rönne verso la sfera delle immagini endogene, in cui dorme il ricordo del mito:

endogene Bilder sind die letzte uns gebliebene Erfahrbarkeit des
 Glücks (III, 343).

Si legge alla fine dell'altro importante saggio *Provoziertes Leben*. Non di annientare il cervello, si tratta dunque fin dall'inizio, bensì di suscitare le condizioni di ebbrezza, di estasi dionisiaca, cui rinviano innumerevoli segnali nel ciclo di Rönne: *Mohn, Rausch*, cui si associa *Rauch* per assonanza, annunciano l'arrivo del dio. Il raccordo tra l'estasi regressiva e la creazione poetica è stabilita dal motivo del fiorire, del «Blühen», che assume notevole rilievo anche in una serie di testi poetici cronologicamente prossimi a *Gehirne*. Si veda ad esempio la poesia *O Nacht*, del 1916, in cui la regressione è provocata, come nel coevo *Kokain*, dall'assunzione della droga. In entrambi i testi lo sformarsi e dissolversi dell'io dà luogo a una serie di figurazioni di tipo metamorfico-vegetale, lo *Entformungsgefühl* si associa all'emergere del *Wallungs- e Schwellungskomplex* (che rinvia alla *hyperämische Theorie des Dichterischen*) e la creazione sembra scaturire da una sorta di congestione, di ingorgo nella circolazione sanguigna, che sfocia infine in un funereo fiorire, dominato dal cromatismo grigio. È soprattutto in *O Nacht* che l'io preda di una metamorfosi vegetale, che tramuta i suoi capelli in un intrico di rami:

O Nacht! Ich nahm schon Kokain,
 und Blutverteilung ist im Gange,
 das Haar wird grau, die Jahre fliehen,

ich muß, ich muß im Überschwange
noch einmal vorm Vergängnis blühen. (I, p. 107).

Fiorire ancora una volta prima della caducità. «Herr, laß mich blühen», è l'invocazione rivolta in *Provoziertes Leben* alla misteriosa divinità. Il succedersi di esuberanza (*Überschwang*) e di annientamento stabilisce una triplice solidarietà semantica tra l'atto creativo, l'estasi sessuale e la schizofrenia. Così si legge nel brano *Der Geburtstag*:

manchmal eine Stunde, da bist Du; der Rest ist das Geschehen. Manchmal die beiden Fluten schlagen hoch zu einem Traum. Manchmal rauscht es: wenn Du zerbrochen bist (II, 50).

Sempre nel saggio *Provoziertes Leben* lo *Stundengott* dell'estasi regressiva, della *Stunde*³ priva di qualsiasi spessore spazio-temporale, in cui l'io esiste senza più porsi *gegenüber* alle cose che freddamente accadono, sembra identificarsi con la droga stessa: dio, come già aveva intuito Baudelaire, è una sostanza misteriosamente affine al cervello umano. I due flussi che s'incontrano nella benefica sospensione di ogni *Geschehen* sono la realtà e il sogno, ma anche presente e passato, in precario equilibrio nella creazione poetica. Ma al fluire (*rauschen, verströmen*) tiene dietro il crollo («wenn Du zerbrochen bist»).

In *Gehirne* l'io di Rönne appare sovente assimilato a una pianta, che si staglia con la sua corona contro l'orizzonte; l'esuberanza, ossia il fiorire di quest'io si contrappone al nulla. In realtà *Nichts* e *Überschwang* sono le due facce consustanziali di un'unica ambivalenza, riassumibile sotto il concetto nietzscheano di gioco dionisiaco:

Verklärt stand er vor sich selbst [...] ach, spielte, regenbogente!
grünte! eine Mainacht ganz unnennbar! Er kannte sie alle. Gegenüber stand er ihnen, sauber und ursprünglich. Er war nicht schwach gewesen. Starkes Leben blutete durch sein Haupt [...] Das Gefühl. Den Überschwang galt es zu erschaffen gegen das Nichts. Lust und Qual zu treiben in den Mittag, in ein kahles graues Licht (pp. 44-45).

Nella novella *Der Geburtstag* si fa più insistente anche il richiamo allo *Eros der Ferne* mutuato da Klages, e l'anima appare come ininterrotto fluire di *Bilder*; il lettore si imbatte in un Rönne profondamente mutato rispetto ai brani iniziali. Il suo fiorire è caratterizzato dalla stessa tonalità smorta

³ A. M. Carpi, *Stasi e ritmo nel "Complesso Rönne"*, in "Studi Germanici", 9 (1971), p. 100: «Quante volte ricorre in Benn la parola Stunde, che egli usa chiaramente nel suo significato originario (dall'etimo di stehen), ossia in quello di "sosta", magico e benefico arrestarsi del divenire attorno all'io».

della poesia *O Nacht*. Se il Rönne iniziale giaceva, come concresciuto col suolo, e «stand keinem Ding gegenüber», questo nuovo Rönne per effetto della pulsione erotica sta di fronte alle prostitute («Gegenüber stand er ihnen, sauber und ursprünglich»). Ma non è da esponente della *ratio* scientifica che egli si erge dinanzi a loro nitido e primordiale; questo nuovo «gegenüber stehen» avviene piuttosto sotto la spinta di un'esuberanza fallica e regressiva: è il *Gefühl* a muovere Rönne verso la Donna, verso questa mitica Edmée Denso nei cui tratti egiziani e mediterranei si confondono Aphrodite e Iside, non a caso menzionata a brevissima distanza:

Du wirst zu Isis beten, die Stirn an Säulen lehnen, deren Kapitäle
an den Ecken die platten Köpfe mit den langen Ohren tragen (p. 45).

Perfino il particolare iconico del capitello antropomorfo ricorda le cariatidi classiche, cui Benn aveva dedicato un'altra poesia, *Karyatide* (1916). L'emergere di temi e di elementi lessicali riconducibili al mondo classico avviene in Benn nell'ambito di una tecnica associativa, di una *Montagekunst* molto prossima allo sperimentalismo postmoderno. Sul filo di un virtuosismo che sfrutta le associazioni foniche e concettuali, queste citazioni, spesso affidate a un unico lessema, ruotano tutte intorno ai campi semantici del mondo infero e dell'estasi dionisiaca, in cui Eros e Thanatos convergono sulla tonica della regressione. L'affiorare di una dimensione primitiva, non specificamente greca, ma riconducibile a una più generica *Frühe*, avviene lungo un percorso discendente, di sprofondamento e anamnesi, nel quale il mito – lungi da costituire una corposa presenza simbolica – sopravvive sotto forma residuale e rarefatta, sovente oggetto, come Icaro, di parodia. Il saggio del 1930 *Zur Problematik des Dichterischen* sancirà non a caso il definitivo tramonto della «partecipazione mistica», a fronte del quale perdura il ricordo dell'impulso alla totalizzazione:

Vorbei die mystische Partizipation ... aber ewig die Erinnerung
an ihre Totalisation. (III, 96).

La anamnesi benniana è sepolta nel soma portatore di misteri, è la traccia prelogica che sopravvive al posto del mondo mitico-mistico inabissatosi per sempre. Ma questo confuso ricordo di un *Urerlebnis* può essere risvegliato, come abbiamo detto, da un singolo motivo paesistico o da una parola isolata, dal *Südwort*. I pioppi e il nome Ilyssos che nella poesia *Hier ist kein Trost* rinviano chiaramente all'anamnesi, passando per l'associazione con il paesaggio del *Fedro* platonico:

Dämmert ein Tal mit weißen Pappeln
ein Ilyssos mit Wiesenufern

Eden und Adam und eine Erde
aus Nihilismus und Musik. (I, 70).

Il carattere incerto di queste immagini che sorgono dal profondo è enunciato fin dall'inizio, dal verbo «dämmern», che indica il baluginare di una visione nella luce del giorno appena sorto o, al contrario, il suo sparire inghiottita dalle ombre del tramonto. Anche da questa breve citazione appare chiaramente la grande importanza del sostantivo e in particolare del nome proprio nell'ambito della tecnica associativa benniana, incentrata non già sul simbolo, ma sul suono; talvolta anche una sola sillaba può innescare il meccanismo associativo. È quello che avviene in un passo centralissimo del brano *Der Geburtstag*, in cui basta la scritta di una marca di sigarette, illuminata per un attimo da un raggio di sole, ad evocare immagini di una vita primitiva e sensuale, sullo sfondo del Mediterraneo:

Noch hingegeben der Befriedigung, so ausgiebig zu assoziieren,
stieß er auf ein Glasschild mit der Aufschrift: Cigarette Maita,
beleuchtet von einem Sonnenstrahl. Und nun vollzog sich über
Maita – Malta – Strände – leuchtend – Fähre – Hafen – Muschelfressen –
Verkommenheiten – der helle klingende Ton einer leise Zersplitterung
und Rönne schwankte in einem Glück (II,42-43).

Zersplitterung e *Glück*: nella stretta finale il brano accosta per asindeto l'endiade sottesa alla poetica benniana del *Südwort*, la parola mediterranea capace di operare la *Zusammenhangsdurchstoßung*, di far saltare le connessioni del quotidiano, per operare un diverso ricongiungimento, per ricomporre cioè l'unità dell'io con gli *endogene Bilder*. Da questa nuova *Vereinigung* scaturisce la felicità, che ha appunto l'accezione di *Glück*, di caso fortuito, di bersaglio centrato. Strettamente connesso al *Glück*, è il concetto di *Spiel*, posto anch'esso in grande rilievo dal brano in questione, che risulta elemento costitutivo del campo semantico dell'arte: lo *Spiel der Formen* (*Die Reise*), designa una particolare modalità di *Gestaltung*, consistente nella *Zusammenballung* del vuoto, dell'aria. È il getto *zentripetal* e *akausal* che avviene per così dire alla cieca, e si associa sovente agli altri due campi lessicali che circoscrivono il campo semantico della regressione: lo scorrere e della liquefazione da una parte, il limite e l'orlo dall'altra. Se il concetto di gioco si richiama all'idea di cieca casualità, l'aggettivo «zentripetal» chiama in causa al contrario la volontà costruttiva, l'impulso alla concentrazione, a quella «Zusammenballung» chiamata a plasmare e conferire densità al soffio, al pneuma.

Il gioco con le forme è sempre un traboccare e un fiorire *am Rand*. Si veda, per fare uno tra i mille possibili esempi, il passo collocato verso l'ini-

zio del brano *Der Geburtstag*, in cui Rönne deve recarsi alla clinica che si trova «außerhalb der Stadt»:

Er mußte über Boden gehen, der war weich, der ließ Veilchen durch,
gelöst, und durchronnen schwankte er um den Fuß (ibidem).

La catena associativa *Maita-Malta-Strand* che viene subito dopo, prende le mosse da un nome che di per sé non significa nulla, ma il cui suono, oltre a richiamare alla memoria un'isola del Mediterraneo, è insolitamente prossimo alla parola *méthe*, ebrezza, riconducibile pertanto al campo semantico del *Rausch* dionisiaco. Il flusso delle associazioni realizza il *fluire*, il *Rinnen* e il *Verströmen* che, nel corso del brano, viene più volte tematizzato⁴ e costituisce per così dire la dorsale del passo, il quale assolve a una doppia funzione strutturale: da un lato il paesaggio costiero, il vaporetto, le spiagge, sono tutte anticipazioni dello *Hafenkomplex*, dall'altro l'accento al *Muschelfressen* e alle *Verkommenheiten* anticipa la visione del mercato, non scevra di crudeltà e di un compiaciuto primitivismo. Ma *Muschel* è anche, assieme a *Meer* e *Blut*, requisito mitologico riconducibile alla nascita di Venus Anadyomene, l'Afrodite sorta dalla spuma marina, che ha una conchiglia per piedistallo, detta anche Venere Urania, essendo nata dal sangue di Urano evitrato da Zeus. Si veda la poesia *Liebe* (I, 212), pubblicata per la prima volta negli anni 1927/28, poi inserita anche negli *Statische Gedichte*, dove il nome proprio di Venus Anadyomene compare con una peculiare funzione ritmica, portatore di una triplice arsi:

Liebe – halten die Sterne
über den Küssen Wacht,
Meere – Eros der Ferne,
rauschen, es rauscht die Nacht,
steigt um Lager, um Lehne,
eh sich das Wort verlor,
Anadyomene
ewig aus Muscheln vor.⁵

⁴ Nell'ambientazione lussureggiante del bordello esotico in cui Rönne colloca l'amata, l'acqua scorre tra i marmi («Über die Marmorwände rinnt alle Stunde bläuliches Wasser» p. 44). Del proprio stato d'animo Rönne dice: «Aber was für ein eigentümliches Wehen in seiner Brust! Eine Erregung, als ströme er hin»; e quando poi la fantasticheria è finita e la crisi raggiunge il proprio culmine la testa di Rönne ruscella fondendosi con il mezzodì: «Schmelzend durch den Mitteg kieselte bächern das Haupt» (p. 47).

⁵ La costellazione sangue-mare quasi sempre, anche nel ciclo di Rönne, appare connessa all'esperienza erotica come tramite della regressione. A riprova della sostanziale continuità tematica che caratterizza l'opera di Benn, si veda la coincidenza tra il *rauschen*

Dove si trova tra l'altro proprio l'esplicita menzione di quell'«Eros der Ferne» citato in *Der Geburtstag*. Il vocabolo Maita si associa alla sfera del sonno, della dissoluzione e dell'estasi in virtù di un'assonanza con méthe, nel passaggio immediatamente precedente veniva menzionata la particolare facoltà del fiore di croco (*Zafara, Kroké*) di combattere l'ebbrezza. Sull'opposizione paradigmatica «Zersplitterung»-«Glück», frantumazione e ricongiungimento, si innesta pertanto un dualismo ulteriore, di carattere meta-poetico, quello tra allucinazione e costruttivismo, «Rausch» e «Besonnenheit»; di nuovo si ribadisce la doppia natura, *akausal* e *zentripetal*, dello *Spiel der Formen*:

Da aus Gärten warf sich ihm der Krokus entgegen, die Kerze der Frühmett des Dichtermunds, und zwar gerade die gelbe Art, die Griechen und Römern der Inbegriff alles Lieblichen gewesen, was Wunder, daß sie ihn in das Reich der Himmlischen versetzten? In Teichen von Krokussäften badete der Gott. Ein Kranz von Blüten wehrte dem Rausch entgegen. Am Mittelmeer die Safranfelder: die dreiteilige Narbe; flache Pfannen; Roßhaarsieben über Feuern, leicht und offen (II, 42).

La funzione del croco è letteralmente quella di trasferire, di trasportare il complesso iconico della regressione dalla sfera greca e apollinea della luce e della poesia, a quella dei popoli nomadi del mediterraneo, cui rinvia più direttamente il nome arabo (*Za-fara*). I setacci alludono infatti al processo di estrazione dello zafferano dai fiori. La variante gialla, quella che per i Greci e i Latini era considerata superiore, ha chiara attinenza con la luce. Come pure il pistillo del fiore, di un arancio acceso, cui allude la metafora della candela che illumina la preghiera mattutina del poeta. Ma nonostante tutti questi richiami alla luce e all'alba, il croco si associa anche alla sfera dei morti, fiorisce nei Campi Elisi e il suo colore ricorda il fiore apparso secondo Ovidio al posto del cadavere di Narciso, giallo (*croceum*) nel centro e circondato da petali bianchi. In altre versioni del medesimo mito il fiore spunta dal sangue dell'infelice giovinetto (*ex cruore flores*). Questa medesima associazione con il sangue si ritrova sottesa implicitamente al motivo dell'anemone, fiore nato anch'esso dal sangue di un Adone evirato dai cinghiali. Come in un caleidoscopio il motivo floreale si ritrova dunque in sempre nuove configurazioni, la cui costante è costituita dalla presenza dei motivi del sangue, dell'eros e della regressione.

della poesia citata, che si riferisce tanto al trascorrere delle ore notturne che all'incessante, ritmico movimento del mare, e lo «strömen» o il «verströmen», che in *Gehirne* domina il campo semantico della liquefazione e della dissoluzione regressiva.

Nel passaggio appena citato il croco appare associato a uno dei motivi centrali di *Gehirne*, la luce, in grado di sollecitare le sfere cerebrali, attuando quello sfondamento della fronte, della zona parietale e soprattutto della corteccia cerebrale, responsabile della *schizoide Katastrophe*, della scissione tra Io e Mondo consumatasi nell'uomo quaternario. La regressione di Rönne sarà dunque, oltre che sprofondamento alla ricerca di un Sud mitico e inafferrabile («Wo war sein Süden hin?») catabasi all'interno di sé, *Weg nach innen* teso ad attingere la zona più profonda in cui non c'è più traccia dell'io, dove ci si imbatte in formazioni astratte, che ricordano nella loro assoluta simmetria i reticoli cristallini o la perfetta circolarità delle corolle floreali, dunque anche la rotondità dello stesso croco; dunque la spinta alla *Zusammenballung*, la tendenza centripeta all'origine della creazione poetica, corrisponde a un'intrinseca caratteristica della funzione cerebrale. La *Wirklichkeit rein aus Gehirnrinde* è assolutizzazione della forma, negazione della progressione temporale e del principio di casualità. Si tratterà allora di liberare il cervello dalle strumentalizzazioni della tarda *ratio*, di restituirlo alla sua natura originaria di organo rivoluzionario per eccellenza, cui è estranea l'idea di progresso e di lenta maturazione. Esso procede per crisi, discontinuità, rottura, come è detto in un passo assai significativo del saggio *Provoziertes Leben*:

Hier ist nichts von Anpassung, Summierung kleinster Reize, allmählichem Faul- und Reifwerden bis zu einer Zweckmäßigkeitsumstellung, *hier waren immer Schöpfungskrisen*. Es ist das mutative, das heißt revolutionäre Organ schlechthin. Sein Wesen war nie Inhalt, sondern immer Form, seine Mittel Steigerung, sein Verlangen Reize [...] Vor diesen Maßstäben gibt es überhaupt keine Wirklichkeit, auch keine Geschichte, sondern gewisse Gehirne realisieren in gewissen Zeitabständen ihre Träume, die Bilder des großen Urtraums sind, in rückerinnerndem Wissen (III, 343).

Appare chiaro che tra questa struttura riposta, tra un tale modo di operare per associazioni fulminee, per crisi e brusche mutazioni, e lo stile di *Gehirne* esiste un rapporto di profonda analogia. Negli *Hafen-* e *ligurische Komplexe*, in cui si dispiega a pieno la portata regressiva del *südliches Wort*, la tendenza «centripeta» e sintetica della *Zusammenballung* si precisa come capacità di combinare i singoli vocaboli, per lo più sostantivi, in sempre nuove costellazioni. Solo nel *Komplex*, infatti, il *südliches Wort* acquista vera e propria energia cinetica, diventa nel senso più pregnante *Motiv*, in grado di trainare e mettere in movimento il linguaggio lungo il vettore discen-

dente della catabasi. Il tema della *quête*, più volte accostato al personaggio Rönne, si tramuta da attitudine psicologica in ricerca linguistica. Più volte in *Der Geburtstag* il protagonista si interroga circa il proprio percorso, cerca a tentoni, avanti e indietro, soprattutto si domanda dove sia finito «il suo Sud», la sua stella polare della regressione:

Er hielt inne. War das Ägypten? War das Afrika um einen Frauenleib [...] er suchte hin und her. (II, 45).

Was aber ist mit dem Morellenviertel, fragte er sich bald darauf? (47)

Wo war sein Süden hin? Der Efeufelsen? Der Eukalyptos, wo am Meer?

Ponente, Küste des Niedergangs, silberblaue die Woge her! (p. 49).

Alla tendenza metamorfica dell'io corrisponde la tendenza di questo Sud a spostarsi, a scivolare, a mutare le proprie coordinate spaziali; dallo scenario egiziano della fantasticheria erotica, si passa nella seconda parte del brano a scenari che ricordano da vicino il sud di Nietzsche: la riviera di ponente («Küste des Niedergangs») e poi Venezia, cerniera tra Oriente e Occidente, città mito del Decadentismo e della musica. In questa seconda parte alle visioni cruento del quartiere delle marasche (*Morellenviertel*), fanno da contrappunto scenari «apollinei», di città e paesaggi protesi sul mare, culla di civiltà secolari.

La domanda «Wo war sein Süden hin?» costituisce una sorta di wagneriano *Leitmotiv* nascosto tra le pieghe del brano che può ben definirsi come il più musicale del ciclo; essa sta in un rapporto di corrispondenza speculare con un altro interrogativo, posto all'inizio del celebre inserto che conclude il primo pezzo, e che esemplifica bene la assolutizzazione dei valori timbrici e musicali della parola poetica, nonché la pulsazione ritmica nascosta fra le pieghe di queste prose, e si apre sull'interrogativo: «Was ist denn mit den Gehirnen?»

L'intero pezzo è tenuto su un registro elevato, atto a sostenere il motivo dello slancio, della fuga e del volo verso l'alto. Anche la trama consonantica, insolitamente fitta di fricative sorde e sonore, concorre ad evocare l'impressione di un fugace trascorrere, del volo o dell'alito di vento. L'identificazione dell'io con l'uccello che sfreccia verso l'alto è *topos* collaudato della poesia simbolista, risalente a Baudelaire. Qui lo scatto, più anelato che realmente realizzato, contrasta con l'immobilità catalettica e la posizione regressiva e orizzontale in cui Rönne è stato descritto fin dal suo arrivo in clinica. La chiusa di *Gehirne* assume una particolare importanza costruttiva, in quanto prospetta il movimento del linguaggio stesso, la traiettoria che esso dovrà compiere nel prosieguo del ciclo; il cammino che va «auf Flügel» è in realtà un percorso accidentato e discontinuo, che co-

nosce ascese e rovinose cadute, brusche inversioni di senso, divagazioni e frantumazioni:

Was ist denn mit den Gehirnen? Ich wollte immer auffliegen wie ein Vogel aus der Schlucht; nun lebe ich außen im Kristall. Aber nun geben Sie mir bitte den Weg frei, ich schwinge wieder – ich war so müde – auf Flügeln geht dieser Gang – mit meinem blauen Anemonenschwert – in Mittagssturz des Lichts – in Trümmern des Südens – in zerfallendem Gewölk – Zerstäubung der Stirne – Entschweifungen der Schläfe. (p. 23).

Tutti i parametri, sia linguistici che iconici, trascendono i limite dell'orizzonte conoscitivo del personaggio Rönne, così come il testo ce lo ha presentato fin qui. L'istanza che dice «io» si pone a una distanza siderale dal giovane medico giunto alla clinica dopo aver sezionato per due anni cadaveri, e che ora è diventato cereo e rigido come quei corpi senza vita. Diverso è l'atteggiamento nei confronti del linguaggio: questo «io» usa metafore ardite, chiasmi e figure retoriche, mentre Rönne nutre una profonda diffidenza nei confronti della parola. Per lui con il linguaggio non si può nemmeno mentire, né si può formulare alcun giudizio su di un evento. Ma già ora la svalutazione del *Geschehen*, del puro accadere delle cose, avviene in nome di quella medesima, recisa negazione del principio della progressione temporale che domina l'uomo della «Zerebration»:

Was solle man denn zu einem Geschehen sagen? Geschähe es nicht so, geschähe es ein wenig anders. Leer würde die Stelle nicht bleiben. Er aber möchte nur leise vor sich hinsehen und in seinem Zimmer ruhn. (p. 22).

Già ora il giacere, l'immobilità, rappresentano un tentativo inconsapevole di contrapporre l'estasi del tempo immobile alla fede nordica e occidentale nel progresso e nella *Leistung*.

Il linguaggio, nel fortissimo che chiude il primo brano, si trova più avanti di Rönne, lo precede nel suo accidentato cammino, è come un ponte gettato oltre, ad attraversare l'abisso. E non a caso il pezzo successivo, *Die Eroberung*, si apre proprio su un insistente ricorso ai nuclei figurativi della *Brücke* e del vuoto. Nella *südliche Stadt* l'accadere appare redento dalla catena della temporalità e della fredda e meccanica ripetizione, e tutto accade per la prima volta:

Die Eroberung ist zu Ende, sagte er sich; es ist fester Fußgefaßt.
[...] aber vertrieben werden wir hier zunächst nicht werden. Dagegen alles, was geschieht, geschieht erstmalig. Eine fremde Sprache,

alles ist haßerfüllt und kommt über einen Abgrund her. Hier will ich Schritt für Schritt vorgehen. Wenn irgendwo, muß es mir hier gelingen.

Er schritt aus; schon blühte um ihn die Stadt. Sie wogte auf ihn zu, sie erhob sich von den Hügeln, schlug Brücken über die Inseln, ihre Krone rauschte. (p. 25).

Se nel primo brano Rönne oscillava, senza mediazione alcuna, tra l'immobilità catalettica e lo scatto verso l'alto, ora ci è presentato nel suo incedere verso e attraverso la città, nella quale ricerca accoglienza, *Gemeinschaft*. E la città ha tratti che sono chiaramente materni e mediterranei. Essa sembra lievitare in un'immobilità estatica, che non conosce divenire, e che ricorda le parole di *Epilog und lyrisches Ich*:

es wird nichts und es entwickelt sich nichts, die Kategorie, in der der Kosmos offenbart wird, ist die Kategorie der Halluzination. (270).

E in effetti, almeno nella prima pagina del brano *Die Eroberung*, le coordinate della realtà sembrano dissolte: i tratti meridionali della città denunciano la sua appartenenza alla sfera del ricordo, il suo riaffiorare dal passato come una specie di fata morgana sospesa a mezz'aria, o come un miraggio dall'abisso del tempo. Questa «südliche Stadt», miticamente estranea e quasi ostile all'uomo – addirittura mai varcata per secoli – discende, quasi precipita verso il basso e apre le proprie mura a un vigneto. Il motivo dello spalancarsi e dell'accogliere (*entsteinen*) costituisce, con un procedimento tipicamente simbolista, il correlato oggettivo della *Entstirnung*, della frantumazione della fronte in grado di annullare la *Verbirnung* dell'homo sapiens, di annientare gli esiti della *progressive Zerebration* (*Der Aufbau der Persönlichkeit*, 1920; *Nach dem Nihilismus*, 1932).

La separazione, la *Trennung* tra Io e Mondo viene annullata nella parte iniziale del secondo brano dallo slittare della sfera soggettiva in quella oggettiva: è la città ad andare verso l'io, a lanciare ponti che valicano le distanze, ad assicurare cioè una continuità che non annienta gli abissi, ma li supera. E quanto più la città sembra gonfiarsi e sfumare i contorni, tanto più l'io si sente sorprendentemente saldo in se stesso, *gefestigt*:

es war ein Abstieg in der Stadt, sie ließ sich sinken in die Ebene, sie entsteinte ihr Gemäuer einem Weinberg zu.

Er verhielt auf einem Platz, sank auf eine Mauer, schloß die Augen, spürte mit den Händen durch die Luft wie durch Wasser und drängte: Liebe Stadt, laß Dich doch besetzen! Beheimate mich! Nimm mich auf in deine Gemeinschaft! Du wächst nicht auf, Du schwillst nicht

an, alles das ermüdet so. Du bist so südlich; Deine Kirche betet in den Abend, ihr Stein ist weiß, der Himmel blau. Du irrst so an das Ufer der Ferne, Du wirst Dich erbarmen, schon umschweifst Du mich. Er fühlte sich gefestigt (p. 25).

Rönne assume consistenza e solidità solo quando prende le distanze dalla sfera della *Zivilisation* e dalle categorie concettuali che pretendono di fissare il mondo entro parametri razionali⁶. Così, nel brano successivo, basterà l'incontro con lo sconosciuto che gli parla del tempo, di passato e futuro, a farlo barcollare. A conferma dell'interscambio, dello slittare del soggetto nell'oggetto nella dimensione miticamente estranea all'io, si nota la dinamicizzazione degli elementi statici e descrittivi: ogni tratto del paesaggio si tramuta in azione; mondo inorganico e vegetale si fondono: la città fiorisce incontro all'io, sguarnisce le mura di cinta per aprirsi a un vigneto, mentre la chiesa, candida, prega sotto il cielo azzurro. Al contrario le azioni del soggetto appaiono statiche, rappresentate cioè non nel loro compiersi, ma nel loro esito: Rönne si fermò su una piazza, si accasciò su un muro, chiuse gli occhi e tastò l'aria come se fosse acqua: di nuovo un'attitudine decisamente passiva, un mero stare in ascolto, sottolineato dal preterito. Notevole la scomposizione prospettica realizzata nella sequenza centrale, là dove Rönne è colto dall'esterno, e le sue azioni vengono registrate freddamente in terza persona, mentre la città è percepita da una prospettiva tutta interna al protagonista, e dunque trasfigurata dall'ottica di lui allucinata e sintetica, fortemente dinamica. Apostrofata da Rönne con il «Du», essa viene ancor più umanizzata. Possiamo cogliere a questo punto tutta la distanza che separa l'approccio al mondo esterno di *Die Eroberung*, dal brano iniziale di *Gebirne*, in cui il soggetto della visione non veniva certo accolto dal mondo esterno come in un abbraccio avvolgente, ma si trovava in un angolo di uno scompartimento ferroviario, e vedeva sfilare davanti agli occhi la campagna, senza percepire alcuno dei segnali del *kommender Gott*: questi erano rivolti piuttosto al lettore. L'io di Rönne appariva lì sfibrato dall'attenzione per i mille particolari che rischiano di sprofondare nell'oblio, è in realtà un individuo che, sporgen-

⁶ Al Rönne ben saldo in se stesso del brano *Die Eroberung*, corrisponde il Rönne che si erge dinanzi alle prostitute durante la visita medica in *Der Geburtstag*: anche lì lo sfumare delle coordinate reali, che lasciano posto alla fantasticheria, appare controbilanciato da un senso di solidità e maggior consistenza dell'io; in *Geburtstag* Rönne si sente addirittura corazzato, e compare di nuovo il participio «gefestigt»: «Ein geheimer Aufbau schwebte ihm vor, etwas von Panzerung und Adlerflug, eine Art Napoleonischen Gelüstes, etwa die Eroberung einer Hecke, hinter der er ruhte, Werff Rönne, dreißigjährig, gefestigt, ein Arzt» (p. 43).

dosi sull'abisso dell'informe, teme di esserne inghiottito. Il pervicace attaccamento alle molteplici sfumature della visione è un ultimo sussulto dell'istinto di conservazione che sembra essersi concentrato negli occhi:

Dann lagen in vielen Tunneln die Augen auf dem Sprung, das
Licht wieder aufzufangen (ivi).

Si noti come il motivo degli occhi prensili, che acchiappano, strappano o tastano, confrontano, si ritrova – con chiara funzione organizzatrice e architettonica – all'inizio del brano successivo:

Aus der Ohnmacht langer Monate und unaufhörlichen Ver-
triebenheiten –: Dies Land will ich besetzen, dachte Rönne,
und seine Augen rissen den weißen Schein der Straße an
sich, befühlten ihn, verglichen ihn mit der Helle der Mauer
eines Hauses, und schon verging er vor Glück in den Abend,
in die deutliche Verlängerung des Lichtes, in dieses kühle
Ende eines Tages, der voll Frühling war (p. 25).

In questo secondo esempio, però, la visione naufraga in un sentimento di mistica partecipazione di io e mondo. Le ultime frasi sono addirittura all'insegna del lirismo: la felicità dell'io appare come il *Glück* di una fortunata fusione del soggetto con i propri *endogene Bilder*. Il raggio prolungato, ormai quasi radente l'orizzonte, è anche il simbolo del tanto desiderato eclissarsi della coscienza, il distendersi di ogni verticalità nell'orizzontalità perfettamente paga di sé, che è poi il margine del continuo, ritmico interscambio tra il mare e la costa. Si pensi ai versi della poesia *Reise*:

Zu Flachem, das sich selbst benennt!
Das Auge tief am Horizont,
der keine Vertikale kennt. (I, 82).

Ancor più saldo è il raccordo cromatico tra il primo e il secondo brano: la chiusa di *Gehirne*, dominata dall'azzurra spada di anemoni, anticipa il cromatismo meridionale della città che Rönne si accinge a conquistare, in cui l'azzurro del cielo spicca contro il bianco abbagliante delle case, e su cui risplende una luce implacabile, solida come la pietra. Inoltre proprio il velletarismo dell'impresa si riallaccia al motivo della spada. Lo stesso prevalere della sfera vegetale nel secondo brano è anticipato dal motivo dell'anemone. La spada di anemoni costituisce, con la sua paradossale struttura di ossimoro⁷, un nucleo tematico che viene sviluppato nei brani successivi. Tornerà ad esempio alla fine del terzo brano, *Die Reise*, dopo che si

⁷ P. Requadt, *Gottfried Benn und das südliche Wort*, "Neophilologus", 46 (1962), p. 53.

è consumato l'incontro erotico con la donna. Questa *Begegnung*, secondo Reinhold Grimm in grado di operare una vera e propria metamorfosi, capace di fluidificare i contorni e di dissolvere in *Verströmung*⁸ ogni rigidità è introdotta anch'essa dalla cifra cromatica dell'azzurro, portatrice del complesso ligure. *Die Reise* si conclude, come *Gebirne*, con la rappresentazione di Rönne in movimento: egli si reca lungo un prato di anemoni e si imbatte in un'erma, bianca e funebre, emblema del *Totenreich* dell'arte. Da notare che il verbo di moto qui impiegato, è il medesimo che allude frequentemente all'autorealizzazione nell'arte («sich erschaffen»). Sullo sfondo si scorge il mare mediterraneo, simbolo, non meno della luce alcionica, di eternità:

Er trat auf die Avenue. Er endete in einem Park.
 Dunkel drohte es auf, bewölkt und schauernd, wieder aus dem
 Gefühl des Schlafs, in den man sank, ohne einen Wirbel über
 sich zu lassen, negativ verendet, nur als Schnittpunkt bejaht;
 aber noch ging er durch den Frühling, und er schuf sich an den hellen
 Anemonen des Rasens entlang und lehnte an eine Herme, verstorben
 weiß, ewig marmorn, hierher zerfallen aus den Brüchen, vor denen
 nie verging das südliche Meer (II, 40).

Il passaggio affronta la medesima tematica della chiusa del primo pezzo; ma se lì la prospettiva trascendeva i limiti della coscienza individuale di Rönne, e proiettava il personaggio sul piano della fantasticheria euforica, qui domina al contrario un sentimento disforico e depressivo. Il rovescio della metamorfosi, della regressione prodotta dal gesto della donna che incassa la scatola cranica di Rönne nella nuca, è costituito da un senso della fine smorto e opaco. La sequenza costituisce la variante notturna e femminile, ovvero ctonia e avvolgente, del *Durchbruch* quasi gioioso della prima novella: lì la frantumazione e il crollo, la riduzione in polvere e lo sfondamento delle tempie avvenivano all'insegna della luce e della lama tagliente degli anemoni. Mancava l'elemento femminile per eccellenza dell'acqua e del fluire, del «rinnen» e del «verströmen». Mitico archetipo della *Entstirnung* solare di Rönne è Icaro, l'Icaro crocifisso, trafitto dalla luce cui si è avvicinato troppo, la cui rovinosa caduta, nel trittico a lui intitolato, diventa emblema dell'uomo occidentale che, condannato ad avvicinarsi troppo al sole, aspira invece, inutilmente, all'abbraccio materno e regressivo della Notte:

⁸ R. Grimm, *Gottfried Benn und die farbliche Chiffre in der Dichtung*, Nürnberg 1958, pp. 16-19.

Noch durch Geröll der Halde, noch durch Land-aas,
 verstaubendes, durch bettelhaft Gezack
 der Felsen – überall
 das tiefe Mutterblut, die strömende
 entstirnte
 matte Getragenheit. (I, 109).

Questo lasciarsi trasportare nel sangue vischioso che scorre dalla fronte squarciata («entstirnt») rievoca la profonda e avvolgente densità del sangue materno, dal quale ci ha separato la lama del parto⁹. La costellazione «Blut»/«Verströmung»/«Enthirnung» si interseca anche con la connessione «Blut»/»Meer» che domina il complesso erotico, e che abbiamo visto connesso al motivo mitologico di Venere e Adone.

Ma il nesso più evidente tra Icaro trafitto dalla luce e Rönne, emerge alla terza e ultima strofa della poesia, là dove la figura mitologica è presentato nell'abito color croco dei consacrati, e quindi anche delle vittime sacrificali:

So sehr am Strand, so sehr schon in der Barke,
 im krokosfarbnen Kleide der Geweihten
 und um die Glieder schon den leichten Flaum –
 ausrauscht du aus den Falten, Sonne,
 allnächtlich Welten in den Raum –
 o eine der vergeßlich hingesprühten
 mit junger Glut die Schläfe mir zerschmelzend,
 auftrinkend das entstirnte Blut – (I, 109-110).

Il colore dell'abito del morituro è dunque, ancora una volta, il giallo, che unisce in sé il croco e il narciso. Il destino di Icaro assomma il doppio movimento dell'inaudito innalzarsi e del rovinoso sfraccellarsi a terra. Le sue membra sono già circondate dalle lievi piume, dunque egli ha già sulle spalle le ali della sua folle avventura. *Ikarus* è l'uomo della compiuta *Zerebration*, non a caso suo padre, Dedalo, è l'artefice ingegnoso del labirinto. Ma è anche l'emblema della *Ent-stirnung* regressiva.

Ricordiamo ancora una volta la forma del croco, su cui Benn si era soffermato nel brano *Geburtstag*: l'interno del fiore presenta una cicatrice tri-

⁹ Si vedano anche i versi della seconda strofa di *Kokain*, in cui lo *Ich-Zerfall* procurato dalla droga ha l'effetto di revocare il principium individuationis in una sorta di reincubazione che annulla la separazione del parto, suscitando forme latenti: «Nicht mehr am Schwerte, das der Mutter Scheide / entsprang, um da und dort ein Werk zu tun, / und stählern schlägt –: gesunken in der Heide, / Wo Hügel kaum enthüllter Formen ruhen» (I, 107).

partita, e proprio il motivo della cicatrice anticipa la sequenza della visita medica, da cui prende le mosse la lunga digressione erotica, nella quale Rönne immagina di avere per amante una prostituta di un bordello egiziano. Di nuovo, a proposito di questa immaginaria Edmée Denso, ricorrono i motivi della luce e dell'anemone:

Er sah den Gang entlang, und da stand sie. Sie hatte ein Muttermal, erdbeerfarben, vom Hals über eine Schulter bis zur Hüfte und in den Augen, blumenhaft, eine Reinheit ohne Ende und um die Lider eine Anemone, still und glücklich im Licht.

Wie sollte sie heißen? Edmée, das war hinreißend. Wie weiter? Edmée Denso, das war überirdisch; das war wie der Ruf der neuen sich vorbereitenden Frau, der kommenden, der ersehnten, die der Mann sich zu schaffen im Gang war: blond, und Lust und Skepsis aus ernüchterter Gehirnen. (II,44).

Se i primi brani del *Rönne-Komplex*, soprattutto *Die Eroberung* e *Die Reise*, presentavano una curva drammatica sostanzialmente simile o almeno in parte sovrapponibile, in cui alla fantasticheria erotica subentrava nel finale il crollo e la decezione dell'io solitario, più articolato appare l'andamento del brano *Der Geburtstag*. Qui Edmée è molto più di una fantasia erotica. È il parto compensatorio scaturito da cervelli maschili «ernüchtert», che hanno raggiunto cioè la scepsi della completa sobrietà. Proprio nel motivo della sobrietà, della *Ernüchterung* o *Besonnenheit*, andrà rintracciata la connessione con il fiore di croco, che costituisce in un certo senso il crocevia del brano *Der Geburtstag*. Questo brano è bifronte, in quanto è insieme la fine e l'inizio di una nuova vita, una vera e propria rinascita. Il croco era, come abbiamo visto, anche l'elemento di connessione tra Rönne e il motivo mitologico di Icaro. Ma l'Icaro del testo poetico desiderava raggiungere una visione completamente sganciata dall'attività cerebrale. Perso nella contemplazione narcisistica e letale del sole, l'occhio aspira a farsi puro organo di una contemplazione atemporale. Di qui l'invocazione rivolta al grande meriggio su cui si apre la poesia, e che continua nella martellante, quasi barocca ripetizione della parola «Sonne» alla fine della prima e più lunga parte del trittico. Icaro invoca la luce che deve trafiggergli il cervello, liberandolo dalla schiavitù del pensiero e riempiendo completamente il suo occhio:

o du Weithingewölbter,
träuf meinen Augen eine Stunde
des guten frühen Voraugenlichts –
schmilz hin den Trug der Farben, schwinge
die kotbedrängten Höhlen in das Rauschen
gebäumter Sonne, Sturz der Sonnen-sonnen,
o aller Sonnen ewiges Gefälle. (I, 109).

Non è un caso che proprio nel brano dedicato alla fantasticheria erotica, *Der Geburtstag*, i richiami alla luce che attraversa il cervello e la scatola cranica si infittiscano, come pure la menzione, nella crisi che conclude la prima parte della allucinata *Träumerei*, di scarpate e baratri spalancati nel cielo, in una peculiare inversione delle direzioni alto e basso. Come nei precedenti brani del complesso di Rönne, anche in questo ogni riferimento all'azione esteriore è ridotto al minimo. Al puro e semplice accadere si sostituisce l'accadere interiore dell'io, anzi, il suo cominciare. Ma a differenza di quanto era avvenuto in precedenza, questo nuovo inizio ha richiami ineludibili alla sfera dell'arte, presente nei due *Leitmotive* del flauto e del violino: «Eine Geige eröffnet dich bis in dein Schweigendes hinein», si legge verso la fine della prima parte, quando la crisi e il crollo sono ormai imminenti, mentre nella seconda, anch'essa di ambientazione meridionale, ci si imbatte nella notazione sinestetica dell'azzurro suono del flauto che attraversa i vicoli grigi, suonato da una bocca invisibile¹⁰. Questo motivo vagamente orfico si connette immediatamente alla particolare problematica estetica sottesa a *Der Geburtstag*. Qui la crisi non avviene, come le volte precedenti, per un fallimento erotico ed esistenziale, ma è conseguenza del fine ambizioso che il Rönne artista si è prefissato. E a questo particolare fallimento allude l'archetipo mitico dell'Icaro crocefisso dalla luce. Come Icaro, che chiede al sole immagini che non passino per la mediazione dell'attività cerebrale, anche Rönne si abbandona al libero flusso associativo di immagini «rein aus Gehirnrinde». La funzione organizzatrice della *ratio*, il suo operare secondo criteri gerarchici e ipotattici, viene neutralizzata da un'anamnesi che allinea «Erinnerungsbild an Erinnerungsbild», secondo un criterio sostanzialmente paratattico, estraneo al principio della successione casuale e temporale. Il motivo della trama, dei fili che si muovono avanti e indietro, allude infatti al procedimento casuale e arbitrario di una anamnesi, che scompagina la trama degli eventi reali per esplorare tutte le possibili combinazioni:

Einen Augenblick prüfte er in sich hinein. Aber machtvoll stand er da. Erinnerungsbild an Erinnerungsbild gereiht, dazwischen rauschten die Faden hin und her (p. 44).

E verso la fine della prima fantasticheria, che occupa all'incirca la prima metà del brano, Rönne appare sopraffatto dalla consapevolezza di aver

¹⁰ «Eine Flöte schlug auf der grauen Gasse, zwischen den Hütten blau ein Lied. Es mußte ein Mann gehen, der sie bliess. Ein Mund war tätig an dem Klang, der aufstieg und verhallte. Nun hub er wieder an» (II, 49).

giocato non certo con la realtà, ma di essere rimasto costantemente nella sfera della possibilità, l'unica che rientri nella giurisdizione dell'arte:

War er wirklich? Nein; nur alles möglich, das war er. (p. 47).

Ma allora, se la realtà rimane esclusa a priori dal «Drängen nach dem Sinn des Daseins» menzionato all'inizio, quali sono i due flutti che si levano e che per un attimo si incontrano nello *hic stans* dell'allucinazione creatrice? Sono il flusso della *Entrückung* e quello del sogno apollineo, l'onda dell'estasi e quella dell'impulso plastico che, per un attimo, può dare compiuta *Gestaltung* e tramutare in figura le suggestioni musicali e dionisiache.

La prima parte del brano *Der Geburtstag* risente fortemente dell'influenza nietzscheana, e si svolge all'insegna del principio della *dionysische Gestaltung*, la cui caratteristica può essere ravvisata nella intercambiabilità tra la figura femminile evocata, Edmée Denso, e il paesaggio mediterraneo, fatto di golfi e insenature. Il corpo femminile, pur evidente nella propria plastica bellezza, sembra all'inizio scaturito dalle acque azzurre del golfo:

Er hielt inne. War das Ägypten? War das Afrika um einen Frauenleib, Golf und Liane um der Schultern Flut? Er suchte hin und her. War etwas zurückgeblieben? War hinzufügbares vorhanden? Hatte er es erschaffen: Glut, Wehmut und Traum? (p. 45).

Il costante cercare avanti e indietro di Rönne si riallaccia alla metafora dell'ordito e del telaio, ovvero *all'ars combinatoria* della *Einbildungskraft*: noi non assistiamo solo al «parto» della fantasia di Rönne, ma l'immagine si fa, si compone sotto i nostri occhi, come staccandosi dal paesaggio circostante.

Paradossalmente la *Träumerei* riceve forza dalla realtà squallida che le fa da contraltare, da ironica smentita, ma anche da pretesto. Finché dura la visita medica, vediamo Edmée fiorire sotto gli occhi di Rönne. Ma nel momento in cui la struttura contrappuntistica di sogno e realtà si dissolve, anche i contorni della *dionysische Gestaltung* si sformano, in preda a un processo centrifugo. Ora la funzione del motivo floreale appare profondamente mutata: se nelle pagine precedenti i fiori apparivano come nuclei plastici ben delineati, metafore della *Zusammenballung*, della concentrazione che ha luogo nel *Wort*, ora prevale la cascata di fiori, che quasi suggerisce fenomeni di efflorescenza, di dissoluzione di cristalli. Al fiore come «Korn», «Samen», «Keim», subentra il fenomeno dionisiaco e musicale della *Bliite*. E infatti, in concomitanza con la stanchezza e il desiderio di sprofondare, emerge il motivo della musica come seduzione dell'indiffe-

renziato. Ora lo scambio, il contrappunto avviene tra Edmée e il paesaggio immaginario. La figura femminile sembra ampliarsi a dimensioni cosmiche e a questo dilatarsi corrisponde al processo di deformazione che investe la creazione di Rönne. E infatti egli trema, come in preda a uno sforzo. Si noti, in questo passaggio percorso da un particolare dinamismo, il ricorrere del motivo del limite e del confine, che segnala sempre in queste prose una tensione dialettica tra la forma e l'amorfo:

– Schluchzender, Edmée, dir immer näher! Eine Marmorbrüstung
beschlägt das Meer. Südlich versammelt Lilien und Barken. Eine Geige
eröffnet dich bis in dein Schweigendes hinein. –
Er blinzelte empor. Er zitterte: Gegen den Rasen stürmte der Glanz,
feucht aus einer goldenen Hüfte; und Erde, die den Himmel bestieg. Am
Ranft gegen die Schatten rang gebreitet das Licht. Hin und her war die
Zunge eine Lockung, aus ihrem Gefieder Blütengüsse entwichen der
Magnolie in ein Wehen, das vorrüberrieb (p. 46).

Nel passaggio, permeato da una forte carica simbolica, possiamo individuare due movimenti antitetici: da un lato la tendenza alla dispersione, al dissipamento di sé, che costituisce l'altro versante dell'ampliamento cosmico di cui si diceva; dall'altro la tensione di ciascun elemento cosmico a fondersi con il suo opposto. La pulsione sessuale dell'uomo verso la donna si proietta nell'orizzonte naturale, traducendosi in una lotta che nasconde l'impulso al ricongiungimento: la terra ricerca il cielo, la luce la tenebra. Alla «klaffende Ferne» che aveva dato luogo alla proiezione fantastica, subentra ora una rischioso approssimarsi dell'io sognante al sogno stesso. Vicinanza che finirà col dissolvere il nitore dell'immagine. Alla dialettica di vicino e lontano si riallaccia un passo molto più tardo, tratto dal *Roman des Phänotyp*:

Die jenseitigen Dinge sind einem viel näher als die nahen, ja, die
gegenwärtigen sind das Fremde schlechthin (II 159).

Ogni vicinanza, in Benn, si realizza come un ricongiungimento con qualcosa che viene da lontano, con qualcosa che rappresenta «das Fremde schlechthin» o che giunge «von weither»¹¹.

Alla luce di questa considerazione, possiamo meglio apprezzare il ruolo del motivo floreale e dell'alito, nonché della musica nel quadro delle fanta-

¹¹ Si veda il saggio di Oehlenschläger, *Provokation und Vergegenwärtigung. Eine Studie zum Prosastil Gottfried Benns*, Frankfurt/M, 1971, pp. 101-107. Molto meno equilibrato ci sembra invece lo studio di O. Sahlberg, *Gottfried Benns Phantasiewelt*, München 1977, che nello sforzo di psicanalizzare autori e testi, giunge a conclusioni a tratti francamente grottesche.

sie regressive di Rönne. Al tempo stesso dobbiamo tener ben ferma la differenza tra la *Vermischung* che si realizza al termine della prima parte di *Geburtstag*, e la *Versöhnung* altrove evocata da Benn-Rönne. Ora la commistione ha valenza spiccatamente poetologica, e connota in maniera negativa il dissolversi della *dionysische Gestaltung*; si riferisce cioè all'incapacità del Rönne artista di reggere lo sforzo di una creazione che allinei «Erinnerungsbild an Erinnerungsbild», secondo un processo combinatorio non supportato dalle categorie causali e cronologiche della *ratio*. Al confondersi dei contorni corrisponde il crollo fisico dell'io:

Im Garten wurde Vermischung. Nicht mehr von Farben hallte das Beet,
 Bienengesumm nicht mehr bräunte die Hecke. Erloschen war Richtung
 und Gefälle. Eine Blüte, die trieb, hielt inne und stand im Blauen, Angel
 der Welt. Kronen lösten sich weich, Kelche sanken ein, der Park ging
 unter im Blute des Entformten. Edmée breitete sich hin. Ihre Schultern
 glätteten sich, zwei warme Teiche [...]
 Nun war ein Strömen in ihm, nun ein laues Entweichen. Und nun
 verwirrte sich das Gefüge, es entsank fleischlich sein Ich (p. 46).

Dove appare chiaro che questa commistione non è conciliazione tra l'io e il *Gegenüber*, ma è *Verwirrung*, confondersi della perspicuità dei contorni e cancellazione della *Gestaltung* per effetto di un eccessivo avvicinamento all'oggetto del desiderio. Appare altresì evidente che questa *Entformung* costituisce l'anello terminale della concatenazione «Blut-Verströmung».

Nella crisi finale ricorre il medesimo verbo che indica la regressione, la *Entbirnung*: «Tiefer bettete er den Nacken in das Maikraut». Tipica della confusione dei piani temporali operata da Benn in *Gehirne*, la presenza di fiori e dell'erba di maggio nel bel mezzo dell'inverno, più volte sottolineata dalla presenza della neve. E l'erba in cui Rönne sprofonda è il tirso e la valpurga, quasi a voler stringere in un unico sintagma l'estasi delle menadi e dei cortei dionisiaci¹² e la dimensione nordica spiccatamente germanica.

¹² Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*: «Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben [...] Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber: kränzt euch mit Efeu, nehmt den Thirssustab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen» (KSA, I, 150 sgg). Secondo Wodtke Nietzsche è la fonte principale delle immagini mitologiche in Benn. A Nietzsche andranno aggiunti Erwin Rohde, Psyche, Bachofen, ma soprattutto Oskar Spengler, autore dello *Untergang des Abendlandes*. L'importanza di Nietzsche rimane tuttavia incontrastata per l'emergere di una nuova visione, anticlassica e percorsa da tragiche antinomie, della *Anti-ke*, mille miglia lontana da quella winckelmanniana all'insegna della «edle Einfalt und stille Größe»; una *Antike* cioè in cui l'elemento orientale, tendente alla dismisura e all'eccesso,

Tra l'altro anche la notte di Walpurga prelude all'inizio di maggio. Tanto il tirso che la valpurga appaiono legate a dimensioni estatiche ed orgiastiche, quindi riconducibili a una dimensione femminile sfrenata e regressiva.

3. Concentrazione e Wallungstheorie

Il tema dello straniamento, della *Entfremdung*, affiora nel primo brano del *Rönne-Komplex* in stretta correlazione con altri due motivi: quello della mano, che rinvia non soltanto alla professione medica, ma anche per estensione alla sfera dell'arte intesa come poiesi e l'altro, altrettanto importante, dell'accadere, del *Geschehen*. Esattamente come la mano è ridotta a una protesi, a uno strumento staccato dal suo stesso corpo, anche l'accadere sembra aver perso ogni rapporto con l'io, nel senso che non si configura ancora come un effetto della sua azione. Si delinea cioè l'impersonalità dell'accadere: ciò che accade, accade indipendentemente dall'io, l'evento è come una casella vuota destinata a riempirsi comunque, indipendentemente dalla nostra azione. L'accadere, anzi, si colloca al di là del linguaggio; Rönne trova difficoltà ad esprimersi sugli eventi, a formularli verbalmente. In questo primo brano del ciclo, Benn mostra, nel protagonista straniato dal proprio corpo e dalle proprie azioni, come proprio le cose prossime e presenti, siano «das Fremde schlechthin». L'avvio della parabola regressiva servirà ad esemplificare l'altra faccia di questa medaglia, ovvero la prossimità di ciò che giunge da lontano: *das Südwort von weither*.

L'opaca indifferenza di Rönne serve a introdurre il tema dell'arte e negativo. Il motivo della forma, infatti, si trova fin dalle prime pagine del *Rönne-Komplex*. Ma ciò avviene, paradossalmente, sulla scia di quello *Entformungsgefühl* che caratterizza l'approccio del primo Benn alla tendenza regressiva. Con una ripresa che è anche un sostanziale ribaltamento dell'imperativo nietzschiano della *Lebensbenützung*, per Rönne non si tratta di dominare la vita, di costringerla entro i vincoli e la misura dell'apollineo, ma di scavare al di sotto, di sformarla, come la talpa che deforma le linee del terreno con le sue gallerie, creando dei rigonfiamenti:

Das Leben ist so allmächtig, dachte er, diese Hand wird es nicht unterwühlen können, und sah seine Rechte an (p. 19).

ricomprende in sé il versante nordico-musicale: «Diese neue Auffassung des Griechentums als einer aus ungeheuren Spannungen hervorgegangenen Synthese des Orientalischen und Nordischen war die letzte Summe dessen, was Nietzsche in seiner Jugendschrift "Die Geburt der Tragödie" an der griechischen Kunst entdeckt hatte; sie ist für Gottfried Benn zu der grundlegenden Ästhetik seiner eigenen Kunst geworden» (Fr. Wodtke, *Die Antike im Werk Gottfried Benns*, in "Orbis Litterarum", 16 (1961), p. 132.

Alla fine del brano successivo non sarà la mano destra di Rönne che «das Leben unterwühl», ma tutto il corpo che «sich wühl» nel muschio, come a cercare un contatto più intimo con la terra, come a voler penetrare a forza dentro di essa, sulla scorta di una spinta regressiva e animalesca:

Er wühlte sich in das Moos: am Schaft, wasserernährt, meine
Stirn, handbreit, und dann beginnt es. (p. 30).

Anche il gesto con cui, alla fine del brano *Der Geburtstag*, Rönne «in-cassa» la schiena nell'erba, quasi a volersi fare spazio nel grembo materno della terra, viene associato alla metafora della tana, del piccolo rigonfiamento di terra sotto il quale scava l'animale:

Er bot es hin: das Licht, die starke Sonne rann unaufhaltsam zwischen das Hirn.
Da lag es: kaum ein Maulwurfshügel, mürbe, darin scharrend das Tier (p. 47).

Così, con questa umiliante regressione termina la prima parte del brano *Der Geburtstag*, quasi a offrire un contraltare parodistico alla *hybris* eroica di Icaro. Ma la medesima immagine della tana, e l'aggettivo «mürb», friabile, ricorre ad esempio in *Kokain* (1916), che evidenzia la stretta connessione tra la *Wallungs-* e *Schwellungstheorie* e la forma, ovvero la parola poetica che giunge, come «ein Wehen von weither», da primitive e insondabili lontananze. Anche qui il nucleo figurativo della collina, affine a quello della tana dell'animale, allude al rigonfiarsi, all'inarcarsi della superficie cerebrale sollecitata dalla droga o dalla luce. Esiste una corrispondenza speculare tra la traiettoria disegnata dalla parola che giunge da lontano, e questo turgore, questo rigonfiamento dell'io, che quasi si tende e s'inarca fino allo spasimo per accogliere «das Ur, geball»:

Nicht mehr am Schwerte, das der Mutter Scheide
entsprang, um da und dort ein Werk zu tun,
und stählern schlägt -: gesunken in die Heide,
wo Hügel kaum enthüllter Formen ruhn!

Ein laues Glatt, ein kleines Etwas, Eben-
und nun entsteigt für Hauche eines Wehens
das Ur, geballt, Nicht-seine beben
Hirnschauer mürbesten Vorübergehens.

Zersprengtes Ich – o aufgetrunkene Schwäre –
verwehte Fieber – süß zerbostene Wehr -:
verströme, o verströme du – gebäre
blutbäuchig das Entformte her. (I, 108).

Questa specie di *Gebärenphantasie*, questo desiderio di partorire «das Entformte», lo sformato, trova ancora una volta un preciso riferimento nel mondo concettuale di Nietzsche. Nei frammenti postumi riuniti sotto il titolo *Der Wille zur Macht* vi è un brano interessantissimo sulla genesi dell'arte:

zur Genesis der Kunst. Jenes Vollkommenmachen, Vollkommensehen, welches dem mit geschlechtlichen Kräften überladenen cerebralen System zu eigen ist [...] andererseits wirkt jedes Vollkommene und Schöne als unbewußte Erinnerung jenes verliebten Zustandes und seiner Art zu sehen – jede Vollkommenheit, die ganze Schönheit der Dinge erweckt durch contiguity die aphrodisische Seligkeit wieder. Physiologisch: der schaffende Instinkt des Künstlers und die Vertheilung des semen ins Blut ...

Das Verlangen nach Kunst und Schönheit ist ein indirektes Verlangen nach den Entzückungen des Geschlechtstriebes, welche er dem Cerebrum mittheilt. Die vollkommen gewordene Welt, durch Liebe (KSA, XII, 325-326).

Dove l'ascendenza platonica della *contiguity*, rispecchiamento analogico in virtù del quale ciascuno dei due termini sta per l'altro, si esplicita nel richiamo alla anamnesi («unbewußte Erinnerung jenes verliebten Zustandes»). In *Gehirne* il campo semantico dell'eccesso, dello «Überschwang», della «Überhöhung» si arricchisce negli ultimi brani di sempre nuove varianti e configurazioni e, innestandosi sull'altro tema fondamentale della fluidificazione e dello scorrere, dà luogo all'immagine del *Verströmen*, che già fa presagire certe liriche del periodo successivo. Nella poesia appena citata il motivo del rigonfiamento, del turgore, e della concentrazione («das Ur, geballt»), si trova peculiarmente correlato al tema regressivo per eccellenza dello scorrere, del soffiare e del trascorrere («Hirschauer mürbester Vorübergehen»). In questo testo il desiderio regressivo si realizza concretamente tramite il ricorso alla figura speculare: è l'io che genera se stesso, che non solo «revoca» la sanguinosa separazione del parto («Nicht mehr am Schwerte, das der Mutter Scheide / entsprang ... und stählern schlägt»), ma che sprofonda nel prato in cui sono, allo stato latente, abbozzi di forme non ancora scoperte. Al tempo stesso questo io riproduce col suo medesimo turgore, la forma tondeggiante di quelle *Gestaltungen*, che sono poi le parole, le parole che soffiano con un debole alito da lontano. Ma perché questo «parto introvertito» abbia luogo, l'io dev'essere dissolto, frantumato: ossia bisogna far saltare le categorie del discorso logico: «Zersprengtes Ich» è il vocativo che, alla fine dell'ultima quartina, si richiama circolarmente al tema enunciato all'inizio: «Den Ich – Zerfall» prodotto dalla droga. Lo stessa tessitura lessicale della poesia realizza il tema della parola

«giunta da lontano»: la «Schwäre» è un sostantivo assai insolito, che proviene dal verbo «schwären», indicante la tumefazione di una ferita infetta (sinonimo di «eitern, schwellen»): già nell'etimo il sostantivo di Benn è riconducibile, tramite l'antico tedesco *sweran* («schmerzen») al campo semantico der turgore, ma anche del dolore.

4. *Regressione e prospettivismo*

Nicht umsonst sage ich Blau. Es ist das Südwort schlechthin, der Exponent des ligurischen Komplexes, von enormen Wallungswert, das Hauptmittel zur Zusammenhangsdurchstoßung, nach der die Selbstentzündung beginnt, das tödliche Fanal, auf das sie zuströmen die fernen Reiche, um sich einzufügen in die Ordnung jener fahlen Hyperämie. Phäaken, Megalithen, lernäische Gebiete – allerdings Namen, allerdings zum Teil von mir gebildet [...] Worte, Worte – Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug. Nehmen Sie Anemonenwald [...] – oder nehmen Sie Olive oder Theogonien [...] Schwer erklärbare Macht des Worts, das löst und fügt. Fremdartige Macht der Stunde, aus der Gebilde drängen unter der formfordernden Gewalt des Nichts. Transzendente Realität der Strophe voll von Untergang und voll von Wiederkehr: die Hinfälligkeit des Individuellen und das kosmologische Sein, in ihr verklärt sich ihre Antithese, sie trägt die Meere und die Höhe der Nacht und macht die Schöpfung zum stygischen Traum: «Niemals und immer» (II, 274-275).

Questo densissimo passaggio, tratto dall'ultima parte di *Epilog und lyrisches Ich*, ci aiuta a definire meglio la tendenza regressiva del ciclo di Rönne. Notiamo in primo luogo che vengono nominati quasi tutti i *Südworte* che nel brano *Der Geburtstag* giocano un ruolo di primo piano, anche dal punto di vista strutturale, come tappe della catabasi del protagonista. Il modello di una tale traslitterazione del fenomeno estetico in termini psichici e fisiologici è offerto, ancora una volta, da Nietzsche. Non solo dal Nietzsche indagatore del fenomeno tragico e degli istinti artistici del dionisiaco e dell'apollineo, ma anche del Nietzsche studioso della *décadence*. La stessa teoria benniana dei *Südworte*, che attribuiva ai «complessi liguri» il potere di frantumare, di sgretolare la facciata apparentemente compatta della realtà, si riallaccia alla teoria nietzscheana dello *style de décadence*. Sulla scorta dello studio di Paul Bourget, *Psychologie de la décadence*, Nietzsche aveva individuato nella tendenza del particolare, del dettaglio ad emanciparsi dal tutto, il tratto distintivo di questo stile: la pagina che si rende autonoma rispetto all'organismo complessivo, la frase che usurpa il ruolo della pagina, la parola

che, isolandosi e brillando di luce propria, accentra su se medesima tutta la portata della frase costituiscono secondo Nietzsche, nel *Fall Wagner* (1888), il corrispettivo formale del fenomeno della *décadence*. La doppia ottica di Nietzsche consiste nella capacità di cogliere l'infinitamente piccolo, di dissolvere l'organismo fino alle nuances infinitesimali, di «veder dietro l'angolo» in virtù della malattia e, contemporaneamente, nell'essere ancora in grado di perseguire con sicuro istinto la salute, rifuggendo dall'anarchia di atomi impazziti; in una parola nella capacità di conferire forma al proprio caos, come si legge nei frammenti preparatori alla *Volontà di potenza*:

Über das Chaos Herr zu werden, das man ist; sein Chaos zwingen, Form zu werden. (KSA, XIII, 247).

Nell'ambito della doppia ottica rientra la problematica del grande stile e della prospettiva come elemento di organizzazione geometrica dei frammenti in cui si è dissolta la totalità. Alla base del prospettivismo sta uno sforzo immane di sintesi e semplificazione, quel «Wille zum Schein, zur Vereinfachung» senza il quale per Nietzsche non esisterebbe poesia.

Il prospettivismo benniano, di cui anche nel ciclo *Gehirne* si possono rinvenire tracce interessanti, discende direttamente dal prospettivismo nietzscheano e dall'impostazione che, soprattutto negli scritti postumi degli anni 1887-88, aveva dato, aveva ricevuto il problema del grande stile. Tanto in Nietzsche che Benn concepiscono, paradossalmente, un prospettivismo impersonale, sganciato dall'io.

L'ottica nietzscheana, non diversamente da quella di Benn, emerge, soprattutto dai frammenti per la *Volontà di Potenza*, come legge geometrica di una volontà di astrazione tesa a restaurare un ordine formale, anche dopo che la *fable convenue* dell'io e delle categorie gnoseologiche tradizionali è stata liquidata. Il grande stile nietzscheano sarà allora una forma che non aderisce ad alcun organismo vivente, ma che è mera forza organizzante, semplificazione geometrica in grado di «dominare e costringere il caos».

Negli scritti raccolti sotto il titolo *Volontà di potenza* Nietzsche insiste nel ricondurre ogni forma di vita ad un unico fondamento: «Schein, Kunst, Täuschung, Optik, Notwendigkeit des Perspektivischen und des Irrtums». La forma come «dominio della vita», aggiogamento dell'esistenza: anche ciò si ritrova nel mondo dell'espressione di Benn. Il tardo Benn arriverà a radicalizzare l'opposizione tra forma e vita, a vedere nell'arte il risultato di fattori bionegativi, di fattori cioè che esercitano un'influenza distruttiva sull'integrità dell'organismo (*Zur Problematik des Dichterschen*). In un saggio degli anni Trenta, *Dorische Welt*, egli scriveva:

es ist immer eine Ordnung da, durch die wir in die Tiefe sehen, eine,

die das Leben einfängt auf gegliederten Raum, es erhämert, meißelnd ergreift, es als Stierzug auf eine Vase brennt –, eine Ordnung, in der Stoff der Erde und der Geist des Menschen noch verschlungen und gepaart, ja wie in höchstem Maße einander fordernd, das erarbeiten, was unsere heute so zerstörten Blicke suchen: Kunst, das Vollendete. (III, 283).

Fautore di un prospettivismo radicale, che dissolve completamente la cosa in sé in un caleidoscopico gioco di linee, è certo il Tolemaico. La realtà, sotto il cui peso Rönne ancora soffriva, fino ad esserne schiacciato, si è ormai scomposta per lui nel mondo dei cento specchi e delle cento prospettive di cui parla Nietzsche. Non per nulla il Tolemaico lavora il vetro, la materia immateriale e trasparente che più di ogni altra si presta alla rifrazione della luce, e si definisce artista proprio in quanto «prismatico».

Osserviamo per inciso che il tema del vetro e della rifrazione era già presente nel complesso di Rönne: «Jetzt wohne ich außen, im Kristall».

Ma al di là della presenza pur importante di tematiche riconducibili alla prospettiva e allo sguardo, possiamo individuare nel prospettivismo un importante fattore di organizzazione della materia narrativa; esso costituisce cioè il principio secondo il quale i vari elementi minimali, i singoli motivi, vengono ripresi e ampliati da un brano all'altro, fino ad assumere peso specifico in virtù di questo medesimo procedimento di recursività e di variazione o ampliamento. Il metodo associativo in cui Benn è maestro può essere ricondotto al prospettivismo di ascendenza nietzscheana: il montaggio dei motivi sulla scorta di associazioni di tipo fonico-musicale, ma anche in virtù di un procedimento analogico ereditato dal simbolismo, avviene lungo le linee di un riduzionismo prospettico. Al di là della prospettiva del personaggio, esiste un diverso e impersonale riduzionismo prospettico, quello della narrazione stessa, che comprime violentemente la visione, tralasciando ciò che non appare funzionale al taglio prospettico prescelto: tutto quanto nella vita di Rönne esula dal rapporto con l'arte e con l'espressione, viene tralasciato.

Alla fine del suo percorso, Rönne arriverà ad intravedere nelle sfere del sogno, dell'allucinazione e della plasmazione artistica la possibilità di una *Bewältigung des Lebens* diversa da quella del pensiero occidentale, non orientata come quello a uno scopo utilitaristico e lontana dall'astrazione dei concetti, ma guidata da un impulso plastico radicato nelle profondità del soma; e tutto questo in nome dell'illusione prospettica, che fornisce del mondo un'immagine *en raccorvi*.

Nell'autointerpretazione della *Geburt der Tragödie* risalente al 1886, l'impulso artistico dell'apollineo veniva ricondotto all'illusione estatica del *Sein*,

inteso come statico perdurare dell'immagine, mentre il dionisiaco era identificato con il *Werden*, ciclico e inesausto alternarsi di creazione e distruzione in cui si estrinseca la gioia primordiale del fanciullo eracliteo, ma in cui è anche da ravvisarsi il simbolo dell'eterno ritorno: il piacere che eternamente crea e distrugge se stesso, la voluttà di tramonto in cui Nietzsche, negli studi degli anni di Basilea, aveva intravisto il fondo filosofico tragico dei presocratici e dello stesso Eraclito. Nel *Tentativo di autocritica* Nietzsche scrive che interrogarsi sulla natura del dionisiaco equivale a domandarsi quale rapporto avessero i Greci con il dolore. Fu il desiderio del brutto a spingere il Greco verso il tragico, e tale desiderio scaturiva «dalla esuberante pienezza». Il motivo del traboccare, dell'effondersi e del dilagare di una sovrabbondanza di vita è parte integrante dell'impulso dionisiaco, ed è quest'impulso a creare l'incantesimo dell'apparenza apollinea, per poi distruggerne le immagini inabissandole di nuovo nel flusso del divenire. E proprio l'impulso artistico del dionisiaco si rivela cellula originaria della nietzscheana fisiologia del tragico: anche la cultura del sogno e della plastica figurativa generata dall'impulso apparentemente opposto dell'apollineo, sono in realtà frutto dell'incantesimo dionisiaco; il dionisiaco si obietta infatti nella *Traumwelt* apollinea, creando una sorta di prevaricazione dello sguardo che, nel momento in cui fa affiorare le immagini, l'Olimpo dell'apparenza, guarda oltre esse: «guarda più e profondamente che mai e desidera di essere cieco».

A questo carattere «dionisiaco» dell'evocazione mitica del primo Benn, si è soliti contrapporre una successiva fase, la fase della *Ausdrucksvelt*, in cui il mondo del mito appare sotto il segno di una misura e di un costruttivismo apollinei, o più esattamente sotto il segno di Pallade, la dea armata nata dalla testa di Zeus. Ma così come l'espressionismo benniano, fatta forse eccezione per il ciclo *Morgue*, risulta riconducibile alla più comprensiva struttura della maturità, quella *Ausdrucksvelt* sorta all'ombra dell'erma bifronte di Nietzsche, inversamente, anche nel tardo Benn, l'esigenza di plasmazione rappresenta il rovescio di una smisurata assenza di forma, di una non placata nostalgia regressiva che anela al ritorno alle Madri, secondo la cadenza binaria in cui si alternano impulso creativo e ansia di distruzione. E fra la sistole e la diastole del «Bilden» e dello «Entformen», del plasmare e dello sformare, occhieggia pur sempre qualcosa di cieco, la grande *physis*, ossia il Nulla:

Die mythische Partizipation, durch die in früheren Menschheitsstadien saughaft und getränkeartig die Wirklichkeit genommen und in Rauschen und Ekstasen wieder abgegeben wurde, durchstößt

die Bewußtseinsepoche und stellt neben die Begriffsexazerbationen eines formalistischen Späthirns die prälogische Substanz des Halluzinatorischen und gibt sowohl gestaltende Bewegung wie Realitätsandrang und auch Gewicht. Also der Körper, plötzlich, ist das Schöpferische, welche Wendung, der Leib transzendiert die Seele [...] Aber wir kommen die Frage nicht herum, was erleben wir denn in diesen Räuschen, was erhebt sich denn in dieser schöpferischen Lust, was gestaltet sich in ihrer Stunde, was erblickt sie, auf welche Sphinx blickt denn ihr erweitertes Gesicht? Und die Antwort kann nicht anders lauten, sie erblickt auch hier am Grunde nur Strömendes hin und her, eine Ambivalenz zwischen Bilden und Entformen, Stundengötter, die auflösen und gestalten, sie erblickt etwas Blindes, die Natur, erblickt das Nichts (III, 453).

Qui, nella vera e propria *summa* della *Akademie-Rede*, Benn riprende il concetto del corpo come ultima *ananke*. Esiste solo una trascendenza, la trascendenza del piacere sfingoide. Nel turgore del corpo si caratterizza il *Wallungscharakter* dell'intera creazione. Il turgore, la tumescenza costituisce il terreno metaforico sul quale si incontrano i misteri del corpo e quelli della parola poetica capace di innescare un processo regressivo («Regressionstendenz mit Hilfe des Worts»). Il ritmo, infine, radicato anch'esso nel corpo, costituisce un'ulteriore analogia tra la pulsione somatica e l'istinto poetico.

Benché proprio l'arte costituisca sia per Nietzsche che per Benn l'ultima attività metafisica dell'uomo occidentale, nella generale deriva nichilistica dei valori, essa risulta poi pur sempre ricompresa sotto la categoria della vita, che in un certo senso la trascende. Se è vero che solo come opera d'arte il mondo e l'esistenza appaiono giustificati – come si legge in quel vangelo per artisti che è la *Nascita della tragedia* – è pur vero che, inversamente, l'opera d'arte scaturita dal pessimismo «classico» o dionisiaco, contrapposto alla *Übermüdung* del pessimismo di segno romantico o decadente, afferma la propria centralità in virtù del proprio porsi come «il grande stimolante per la vita». Anche per Benn l'arte non costituisce soltanto la forma più perfetta di «Verlagerung des Innen nach Außen», nella trascendenza della Forma e della mondo dell'espressione. Ma quello stesso impulso a esprimersi e a fiammeggiare, a scintillare lungo le superfici di rottura che Benn attribuisce a Nietzsche, racchiude al tempo stesso la grande funzione «lebenserhaltend» dell'arte:

Überall, wohin ich sehe, bedarf es eines Wortes, um zu leben.
(Gehirne, p. 20).