

ALESSANDRO CARLOMUSTO

Un esempio di poesia anatomica: lettura di Ma il calvario encefalico civetta di Carmelo Bene

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ALESSANDRO CARLOMUSTO

Un esempio di poesia anatomica: lettura di Ma il calvario encefalico civetta di Carmelo Bene

Il saggio sviluppa un commento alla poesia Ma il calvario encefalico civetta, ospitata ne 'l mal de' fiori, unica opera poetica pubblicata da Carmelo Bene. Attraverso tale specimen, l'intento è quello di offrire una descrizione e di proporre una via d'accesso al laboratorio poetico di Bene, in gran parte ancora inesplorato dagli studi. Nella fattispecie, attirando l'attenzione su un singolare componimento dedicato alla rappresentazione del sistema nervoso, la lettura si incarica di documentare alcune delle peculiarità e dei motivi di interesse della poesia di Bene, nella convinzione che l'attività di commento sia utile a promuovere la conoscenza e l'apprezzamento anche della poesia contemporanea.

1. Se si può dire ormai acquisita l'opportunità di sottoporre ad analisi specifica la produzione propriamente letteraria di Carmelo Bene, non si può non constatare che il versante poetico dell'opera beniana (consegnato a *'l mal de' fiori* e all'inedito *Leggenda*) continua a scontare una condizione poco più che negletta.¹ Tale situazione risente probabilmente, oltre che dell'ovvia preponderanza della fama di uomo di teatro, del vigoroso atteggiamento auto-esegetico dell'autore, che a proposito delle proprie opere – teatrali, cinematografiche o letterarie che fossero – si è costantemente preoccupato di allestire imponenti apparati di dichiarazioni teoriche e autocritiche, in molti casi esplicitamente finalizzate a scoraggiare operazioni critico-analitiche sulle proprie creazioni. Lo stesso estensore della *Presentazione* premessa a *'l mal de' fiori*, Sergio Fava, al quale pure si devono raffinate considerazioni sul rapporto tra oralità e scrittura quale si manifesta nella poesia di Bene,² si pone sulla stessa scia intimidatoria, avvertendo che l'opera «si colloca a una distanza incolumabile e irraggiungibile per i rassicuranti codici accademici delle discipline filologiche», addirittura invitando «ogni solerte esegeta a non occuparsene».³ Tuttavia, a mio modo di vedere, anche un'esperienza così orgogliosamente solitaria come quella beniana merita di essere interrogata con strumenti adatti a descriverne i meccanismi di funzionamento, attraverso un'operazione di smontaggio dei testi che si proponga di comprendere la direzione di senso assunta dall'oggetto di studio, nonché, per questa via, di valorizzarne i pregi. Alla poesia di Bene si deve, credo, tutto il rigore analitico possibile, senza cedimenti alla tentazione di farsi guidare dalle dichiarazioni dell'autore,⁴ che pur nella loro utilità non risolvono tutti gli aspetti indagabili, né dovrebbero scoraggiare una lettura critica all'occorrenza conflittuale.

2. La raccolta di poesie *'l mal de' fiori* di Carmelo Bene, pubblicata per Bompiani nel 2000, costituisce insieme l'ultimo approdo editoriale e l'unica sortita poetica dell'autore. L'opera si presenta nel sottotitolo come *poema*, sebbene manchi di alcuni dei fattori costitutivi della forma cui s'intitola, come una strutturazione in *carmen perpetuum* o una qualsivoglia dimensione narrativa. La compagine testuale allinea infatti 63 componimenti (tutti privi di numerazione ma singolarmente

¹ Fanno eccezione i lavori di Simone Giorgino: cfr. almeno S. GIORGINO, *Carmelo Bene poeta: l'oscenità di Pentecosta fra riscrittura e tradizione*, «Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», III, 11 (settembre 2013), 73-85; ID., *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Lecce, Milella, 2014; ID., «*Ab soltanto esser solo una voce*». *Leggenda di Carmelo Bene*, in *Uno straniero nella propria lingua. Scritti per Carmelo Bene*, a c. di G. Caccia, M. Confuorto, F. Cutillo, F. Di Mattia, I. Martano, Salerno, Oèdipus, 2019, 103-113. Per una bibliografia generale sulle opere beniane, cfr. C. A. Petrucci, *Carmelo Bene. Una bibliografia (1959-2018)*, Venezia, Damocle, 2018.

² Cfr. S. FAVA, *Carmelo Bene e Carlo Sini: la resa dei conti con il linguaggio*, «Mimesis Journal», 6, 2 (2017), messo online il 30 dicembre 2017, consultato il 3 aprile 2021. URL <http://journals.openedition.org/mimesis/1219>; DOI: <https://doi.org/10.4000/mimesis.1219>.

³ C. BENE, *'l mal de' fiori. Poema*, Presentazione di S. Fava, Milano, Bompiani, 2000, VII-VIII.

⁴ Dinamica già osservata da Emiliano Morreale, allorché il critico ammette la difficoltà di «dire sull'opera di Bene cose più intelligenti di quelle che Bene stesso sparge nei suoi scritti e nelle sue dichiarazioni» denunciando al contempo come la tendenza a servirsi delle parole d'ordine dell'auto-esegesi beniana conduca a un irritante «beneggiare» (cfr. *Carmelo Bene contro il cinema*, a c. di E. Morreale, Roma, Minimum Fax, 2011, 6).

corredati da titolo quasi sempre rappresentato dal relativo primo verso), fra i quali si instaurano connessioni tematiche, figurali e formali tali da indurre a leggere *l' mal de' fiori*, piuttosto che come un poema, come un canzoniere dotato di alcuni crismi di organicità. Simone Giorgino, tentando «una sorta di parziale mappatura del poema», propone una scansione in blocchi della materia ospitata ne *l' mal de' fiori*, distinguendo sette diverse sezioni così nominate: «Proemio», «Disincanti di Francesco Tribolati», «Anatomie», «Il ciclo del cordelcorp», «Suite clinica», «Ciclo del depensamento poetante», «Ciclo di Niobe», nelle quali si assiste alla «maggiore concentrazione nell'esposizione delle sue dottrine estetiche e filosofiche»,⁵ pervasivamente presenti nella raccolta sotto forma di temi e motivi squadernati sotto la lente di una feroce parodia. Elencandoli sommariamente: l'eros, così come codificato, agli occhi di Bene, nell'immaginario occidentale attraverso la tradizione lirica; la figura del poeta, che si illude di governare il linguaggio ma che è invece predeterminato dallo stesso; l'arte *tout court*, che in quanto rappresentazione si attrae gli strali dell'autore per la sua natura irrimediabilmente consolatoria; il principio di identità, inteso qui come posticcia cristallizzazione dell'io, utile solamente a fornire un fallace e, di nuovo, consolatorio appiglio al soggetto, la cui dimensione più autentica sarebbe da ricondurre invece alla propria esclusiva dimensione corporale, fisiologica.⁶

Quest'ultimo punto rimanda alla sequenza «Anatomie», l'unica, fra quelle individuate da Giorgino, che risulti autorizzata esplicitamente dal testo: all'interno de *l' mal de' fiori* è infatti individuabile una sottosezione che consta di otto componimenti, ognuno dei quali accompagnato dal sottotitolo *anatomia* in numerazione progressiva. La costante tematica è qui appunto il corpo umano, fotografato nella sua consistenza biologico-fisiologica, in cui pensieri, sentimenti e azioni sono da ricondurre alla loro natura di processi biochimici. La premessa del discorso è da rinvenire in uno dei testi che a più riprese Bene dichiarò fondamentale per la definizione della propria prospettiva: vale a dire il freudiano *Al di là del principio di piacere*, nel quale è esposta la tesi per cui l'aspirazione universale degli esseri viventi sarebbe quella di ritornare alla quiete del mondo inorganico, in una sorta di anelito biologico verso lo stato inanimato.⁷

Perfettamente coerente è dunque la fitta presenza, in questa sezione, del lessico medico-anatomico. Ciò che qui si proverà a verificare è la modalità attraverso cui le premesse filosofiche e culturali sopra accennate abbiano informato il pensiero poetico di Carmelo Bene quale si concretizza ne *l' mal de' fiori*: il dettato della poesia beniana, a un'attenta lettura, rivela infatti la piena cooperazione fra tutti i livelli testuali (non solo il lessico, dunque, ma anche fonetica, sintassi, metro, figurality) in una certa direzione di senso.

3. Per fare ciò si eleggerà qui a *specimen* il secondo componimento della sezione *Anatomia*, con l'obiettivo di descrivere i meccanismi di funzionamento di una poesia che si vuole programmaticamente oscura, nella convinzione che un commento sistematico, tanto della lettera del testo quanto delle sue strategie retoriche, sia la premessa necessaria per rendere fruibili testi poetici sia antichi sia contemporanei.⁸

⁵ Cfr. GIORGINO, *L'ultimo trovatore...*, 299.

⁶ La prospettiva dell'autore su questi punti concettuali si può riscontrare su *Quattro momenti su tutto il nulla*, quattro puntate televisive ideate e interpretate da C. Bene, registrate e mandate in onda su Raitre nel maggio 2001, disponibili su *Youtube* ai seguenti indirizzi: *Momento I: il linguaggio* (URL: https://www.youtube.com/watch?v=_PeYB3OFqI4&t=590s); *Momento II: coscienza e conoscenza* (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HDls6xt2hMI&t=113s>); *Momento III: l'eros* (URL: [youtube.com/watch?v=1_qSpg42cg8&t=603s](https://www.youtube.com/watch?v=1_qSpg42cg8&t=603s)); *Momento IV: l'arte* (URL: [youtube.com/watch?v=aJoEjAiD2a0&t=395s](https://www.youtube.com/watch?v=aJoEjAiD2a0&t=395s)).

⁷ A tal proposito, si rimanda alle considerazioni prodotte nella nota 12.

⁸ Tale istanza è opportunamente richiamata da S. STROPPIA, *La poesia italiana del secondo Novecento: proposte di lettura, commenti, didattica. Introduzione*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016 (Url: http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776 [data consultazione: 15/04/2021]), 1: «se la poesia contemporanea circola normalmente come testo autonomo, quasi statutariamente privo di esegesi a piè di pagina [...] la distanza cronologica dalle esperienze degli anni

Ma il calvario encefalico civetta
[anatomia 2]

Ma il calvario encefalico civetta in bianche serpi che nervose intreccia con la spina medulla hai! nodi questi gli attorti colossali rei capelli com'ellera aderenti l'infiorir	5
de' muscoli de' vasi 'nterminati rampicanti 'n fluir - com'è dell'alghe l'altalenante sinuosa danza dolorata sommersa - descendent elettrici spietati 'n animar	10
le membra gli arti a svellere dal sonno ch'è d'estinta petra i sensi da nichilato star	
Vieni vieni! si gioca Chi l'ha detto? <i>Vieni vieni! si Basta senza gioca</i>	15
proferir Peresempio Chi è parlato in sì corpo novello che s'india? India Invidia nevvero? non è indivia ch'è specie di cicoria Individuata carne porco di ballo in santo Vito	20
de' Normanni al paese Devozione tarantolata Basta compiacere giuoco perverso vulnerato intermine Luxata per rediculum retorta debilitata voce Beh che farci	25
se non più torna amore che non fu mai mai più ma se ne more Mera disassonanza Allitterar Forte Romanza Rima Non è male se non quel de' cipressi Basta! usciamo per carità da qui nemmen per sogno	30
Dura mater encephali medulla spinalis in columna primula passio tui resurti corporis	35
crucificca ti sta tua sua l'infamia energica se v'abita deliro un amen che non è se più non torna amor che non fu mai ma se ne more ⁹	

Il testo si articola in tre strofe diseguali quanto al numero dei versi (13, 18, 7), tutti endecasillabi con quattro settenari. L'esordio presenta una sorta di perlustrazione del tronco encefalico:

Settanta e Ottanta, l'ormai avvenuta consacrazione di alcuni dei poeti che esordirono in quei decenni [...] la relativa 'massa critica' bibliografica ormai accumulata, fanno sì che si possa ormai del tutto legittimamente pensare a un'opera sistematica di commento». Naturalmente, *l' mal de' fiori* non è cronologicamente assimilabile alle esperienze poetiche cui accenna la studiosa: non pare però illecito coinvolgere anche l'opera beniana nell'auspicio formulato da Stroppa, rispondendo essa pienamente ai parametri sopra fissati, cui è da aggiungere quella «distanza epistemica» (di nuovo richiamata da Stroppa sulla scorta di C. SEGRE, *Per una definizione di commento ai testi*, in *Il commento ai testi*. Atti del Seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser vlg, 1992, 3-14: 4) che ci separa dal testo di Bene e che giustifica un'opera di commento.

⁹ Nel trascrivere il testo, ho inserito la numerazione dei versi (assente nell'edizione Bompiani) per facilitare i rimandi. Ho inoltre riprodotto taluni spazi doppi o tripli presenti fra alcune parole, della cui funzione si accenna più avanti nella trattazione.

coerentemente con le premesse poste nel primo movimento della sezione *Anatomia* (la poesia *WaltWhitmanHai! lo inchiostro trovatore*), oggetto di attenzione è qui il corpo umano nella sua consistenza organica, così presentato ai vv. 25-27 «carni 'mpensate stanno / pintonomate in tabule insulari / de li atlanti anatomici». Quest'ultimo riferimento fa il paio con quanto ancora Giorgino ha potuto confermare sugli interessi beniani in materia di anatomia: compulsando il catalogo dei libri di Bene, lo studioso ha sottolineato la presenza di «libri come l'*Atlante di medicina legale. Con circa 2000 illustrazioni* a cura di Weimann e Prokop (1966) e un *Atlante di anatomia dell'uomo. Con 365 tavole a colori e 17 tavole semantiche* (1974)».¹⁰

Il *Ma* avversativo con cui si apre il nostro testo è un altro elemento che si pone in diretta continuità col componimento precedente, il quale si chiudeva con l'immagine evangelica di Lazzaro (vv. 55-61 «Come di Lazzaro se non astretto / più mai a sua infame resurta gogna cristica / risibile anco il plastico umanoide / coacervato da la tanta genia / perfida imbelles si starebbe cosa / spenta inerte in diuturna / metastasi ch'è propria»), impiegata come figura della vita umana costretta suo malgrado a sentire in sé la vita pulsante, mentre l'anelito della materia tutta sarebbe quello di raggiungere la quiete del mondo inorganico (giusta le premesse freudiane sopra accennate). A dispetto di questa prospettiva, dunque, «il calvario encefalico civetta»: merita subito un indugio la strategia di denominazione del cervello, in cui la voce tecnica *encefalo* si attaglia in forma di aggettivo al *calvario* (in un nuovo riferimento cristologico: non sarà l'ultimo). Tale sintagma non appare di immediata perspicuità se non se ne interroga l'etimo: il latino *calvarium* traduce infatti il nome aramaico *gūlgūtā* «cranio, teschio», reso in greco con *Γολγοθᾶ*, in tal modo esibendo il proprio significato di 'cervello', 'scatola cranica'.

La prima strofa ritrae il quadro di una massa di nervi, muscoli, tessuti, il cui scandaglio ha un duplice intento: da una parte, mostrare la matrice fisiologica del pensiero umano (con intento dissacratorio, se la voce *civetta* in punta di v. 1 è da intendersi come verbo indicante l'ufficio svolto dall'encefalo), dall'altra lamentare l'ostinazione con cui il corpo non si rassegna al proprio destino di estinzione inorganica. In quest'ottica, il testo sembra qui realizzare una sorta di *ἐπιφωτισ* applicata a una tavola anatomica, della cui lettera converrà tentare ora un chiarimento. L'immagine d'apertura (vv. 1-3) fotografa l'azione di comunicazione fra l'encefalo e il midollo spinale (la «spina medulla» del v. 3), attraverso le «bianche serpi [...] nervose» (personificazione allegorica dei nervi spinali) che il cervello «intreccia». L'osservazione clinica del poeta cerca di designare sostanzialmente l'azione dei nuclei del tronco encefalico, i quali sono associati ai sistemi proiettivi discendenti e ascendenti (cioè i nessi in uscita e in entrata dal, e al, sistema nervoso centrale) che percorrono il tronco encefalico, e lo fa impiegando un lessico in cui risultano giustapposte voci tecniche (o allusive alla nomenclatura anatomica) e accensioni figurali variamente afferenti al dominio del mondo animale e vegetale. In particolare, i «rei capelli» del v. 4, in quanto «aderenti l'infiorir / de' muscoli de' vasi» (vv. 5-6), alludono alle fibre nervose che trasferiscono gli impulsi motori dalla corteccia cerebrale alle fibrocellule muscolari (e perciò sono significativamente «rei»: in quanto colpevoli di non lasciare il corpo all'inorganico costringendolo a vivere). Tale azione è rappresentata da Bene con doppia similitudine vegetale: dapprima le fibre nervose aderiscono a quelle muscolari ricoprendole «com'ellerà» (fiorentinismo, o poetismo, per *edera*); la trasmissione dei messaggi motori è poi paragonata al movimento altalenante delle alghe (vv. 7-9).

Ma alla similitudine tiene dietro immediatamente un nuovo affioramento di voce anatomica, se è vero che, continuando con l'aggettivazione dei «rei capelli», essi vengono definiti «*descendenti / elettrici spietati 'n animar / le membra*» (vv. 9-11), con esatto riferimento alle vie discendenti, che indicano di nuovo le fibre nervose responsabili dei messaggi motori dalla corteccia cerebrale alle fibrocellule muscolari. La varia aggettivazione valutativa impiegata («rei», «spietati») coopera a denunciare infine come la *κίνησις* biologica, nel suo «svellere / dal sonno ch'è d'estinta petra i sensi / da nichilato star» (vv. 11-13), risulti molesta a un corpo che non vorrebbe saperne di essere animato.

Questa prima stanza offre il destro a molte considerazioni intorno alla solidarietà fra la realtà rappresentata e gli aspetti formali del discorso. La microscopia del sistema nervoso centrale trova in

¹⁰ Cfr. S. GIORGINO, *La biblioteca «impossibile» di Carmelo Bene*, in *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di A. Dolfi, Firenze, University Press, 2015, 590.

effetti un riflesso sul piano della resa fonica, in primo luogo attraverso alcune serie allitteranti in vibrante (v. 2 «seRPi che neRVose inTReccia»; v. 5 «com'elleRa adeRenti l'infioRiR»; vv. 10-11 «elettRici spietati 'n animaR / le membRa gli aRti a svelleRe») che contribuiscono a creare una testura fonica in grado di corrispondere musicalmente all'attorcigliarsi delle fibre nervose. Alla massima valorizzazione delle figure di suono invitano del resto la grafia e l'impaginazione dell'edizione Bompiani, (secondo scelte ascrivibili sicuramente all'autore), che qui non possono essere ovviamente riprodotti: l'utilizzo di carta A4 avorio e l'impressione di caratteri in font *arial black*, insieme con taluni spazi doppi e tripli disseminati fra le parole, si pongono come espedienti finalizzati a creare un effetto-spartito, dove è «in cortocircuito la tradizionale dicotomia orale/scritto, anatomicamente dissezionata la lingua (colta in tal modo nella sua essenza vitrea, trasparente)».¹¹

La stessa sintassi concorre a quest'effetto di equivalenza, costruita com'è su un unico periodo privo di segni interpuntivi (fatta eccezione per trattini che demarcano la comparazione dei vv. 7-9); sintassi giocata su uno stile prevalentemente nominale, dove le transizioni, a parte un paio di proposizioni relative, sono governate da participi presenti e passati, spesso reggenti infiniti sostantivati: si vedano il v. 5 «com'ellera aderenti l'infiorim», il v. 7 «rampicanti 'n fluid», e il caso, notevole per artificiosità della *dispositio verborum*, dei vv. 10-11 «elettrici spietati 'n animar / le membra gli arti a svelleRe», dove il participio passato regge due coppie di infinito + complemento oggetto disposte chiasmaticamente tra loro. Siffatto ricorso alla soluzione sintattica nominale, ostacolando il fluido dispiegarsi del discorso, svolge l'ufficio di rapprendere in forme pietrificate l'espressione della realtà rappresentata, che si vuole inerte nel suo tendere all'inorganico. Allo stesso scopo lavorano varie figure di permutazione che contribuiscono, sovvertendo sistematicamente l'*ordo naturalis*, a complicare l'andamento sintattico: iperbati (v. 2 «bianche serpi che nervose intreccia»), anastrofi (v. 3 «con la spina medulla hai! nodi quest»), qui addirittura con inversione di grafemi, a mo' di esibita menda scrittoria, leggibile in *hai!*, laddove pareva più palusibile un *abi!*; o ancora al v. 11 «gli arti a svelleRe»).

La seconda strofa, sin dall'attacco, abbandona in maniera abbastanza brusca lo scenario sin qui disegnato: i primi versi sembrerebbero infatti mettere in scena una ridda di voci del tutto prive di un'istanza psichica che le governi; l'incertezza sul soggetto è massima, tanto che il testo può ben interrogarsi prima su chi parli (v. 14), poi, in maniera più coerente con le premesse della prima strofa (e dell'intero poema fino a questo punto), su «chi è parlato in sì corpo novello».

Il linguaggio è fatto qui di puri significanti che fioriscono l'uno dall'altro, secondo associazioni apparentemente dettate più dalla sonorità che da consecuzione logica o coerenza semantica: si veda almeno la serie «india-India-Invidia-indivia-Individuata» ai vv. 17-19. A ben vedere, questa progressione paronomastica potrebbe suggerire una sia pur ipotetica direzione di senso. Se si osservano i lemmi costituenti la serie, si può scorgere una tensione semantica fra di essi: il verbo in punta del verso 17, *s'india*, è scoperta ripresa del conio dantesco di *Paradiso*, IV 28 «Di Serafin colui che più *s'india*», valida a significare la totale immersione mistica nel divino (ciò che comporta l'abbandono della propria soggettività anche corporale). Da qui si passa a *India*, che potrebbe fungere da allusione metonimica al pensiero orientale, verso cui il *logos* occidentale a questo punto proverebbe *invidia*. Quest'ultimo termine stimola poi il susseguente gioco anagrammatico «non è *indivia* / ch'è specie di cicoria» (la specie della pianta è infatti denominata *cichorium endivia*). A chiudere la serie troviamo «Individuata /carne»: l'aggettivo pare qui riferirsi a un concetto totalmente opposto all'indiarsi che si trova all'altro capo della serie, vale a dire il *principium individuationis*, occhieggiato da Bene nella versione schopenhaueriana.¹² Verrebbe dunque in tal modo

¹¹ Cfr. S. FAVA, *Carmelo Bene e Carlo Sini...*, Vengono in mente altresì le parole impiegate da Tynjanov sull'importanza degli spazi bianchi in Puskin: «con lo smantellamento della grafia abituale emergono immagini sonore e motorie frapponentesi tra grafema e significato (e che nella scrittura abituale spariscono)» (cfr. J. TYNJANOV, *Avanguardia e rivoluzione*, Bari, Dedalo, 1965, citato in P. V. MENGALDO, *Prima lezione di stilistica italiana*, Bari, Laterza, 2001, 19).

¹² Essenziale il riferimento ad A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G. Riconda, Milano, Mursia, 1969, libro II, par. 23, dove il filosofo così definisce il principio di individuazione: «chiamerò d'ora in poi lo spazio e il tempo *principium individuationis*. Poiché soltanto in virtù dello spazio e del tempo ciò che è simile ed uno nell'essenza e nel concetto ci appare come diverso e come multiplo, sia nella coesistenza

a definirsi un percorso di progressiva ed esiziale «oggettivazione della volontà», dall'indiarsi all'individuazione. La catena successiva procede con un'associazione di idee dove *carne* richiama *porco*, il quale a sua volta, attraverso l'implicita variante metatetica, rimanda al ballo di san Vito (v. 20): quasi che la fenomenologia del tarantismo, intesa come delirio e offuscamento dello stato di coscienza (ivi compresa la caduta in *trance* durante la tradizionale terapia musicale-coreutica),¹³ fosse estensibile al corpo umano *tout court*, quest'ultimo tarantolato nel suo essere percorso da impulsi nervosi su cui non è possibile il benché minimo controllo razionale.

A questo punto, sembra isolarsi una voce, sia pur «duxata [...] retorta/ debilitata», che in maniera apparentemente sorprendente prende a ragionare sull'amore. Un amore subito apparentato alla morte, giusta le premesse sparse qua e là nel poema, in quanto i due termini coincidono nel loro tendere all'abbandono e alla deposizione del sentimento della vita, feroce parodia, se vedo bene, del poeta e della sua pretesa di farsi demiurgo dotato di giurisdizione sul linguaggio: è quest'ultimo invece a imporsi, a predeterminare ogni dire secondo la logica del significante e delle relazioni da esso instaurate (come tematizzato, con dovizia di paronomasie, ai vv. 25-28 «Beh che farci / se più non torna amore / che non fu mai mai più ma se ne more / Mera disassonanza Allittera»).

I sette versi della terza strofa chiudono il componimento con un'apostrofe alla «Dura mater» (con nuovo affioramento di un lessico medico, trattandosi della designazione della parte più esterna delle meningi, le membrane che avvolgono l'encefalo e il midollo spinale). I versi latini qui utilizzati, perfettamente acclimatati alla metrica italiana (due endecasillabi inframezzati da un settenario) danno un andamento ieratico a quest'invocazione; la *dura mater* viene qualificata come *primula passio*: come a dire che lì si trova l'origine di tutte le sofferenze, perché «crucifissa ti sta tua sua l'infamia», cioè l'encefalo da cui il testo ha preso inizialmente le mosse. Ora, a parte l'affiorare di un modulo che spesso nel poema marca l'incertezza del soggetto (ma anche dell'oggetto: dunque in piena contestazione del *principium individuationis*), cioè la giustapposizione di persone diverse del pronome personale (in questo caso «tua sua», v. 35), è da notare che *crucifissa*, richiamando per il comune riferimento alla vicenda di Cristo il *calvario* del primo verso, crea un senso di circolarità che dà compattezza al testo. Del resto i riferimenti cristologici non finiscono qui, se la *passio*, in cui risuona il momento della passione di Gesù, è attribuita a un *resurti corporis* (v. 34). Il distico finale chiude il testo nel segno della negazione, addirittura triplice. L'ultimo verso riprende la formulazione dei versi 27-28, dove essa era distribuita fra due versi, mentre qui è riprodotta in maniera compatta, e *pour cause*: infatti, la sequenza «amor + proposizione relativa» è modulo stilnovista (segnatamente guinizzelliano e poi dantesco: si ricordi almeno, per l'identica funzione di chiusura, l'ultimo verso del *Paradiso* XXXIII 145 «l'amor che move il sole e l'altre stelle»), riecheggiato per essere del tutto

spaziale, sia nella successione temporale; spazio e tempo costituiscono dunque il *principium individuationis*; la volontà, per parte sua, è «una, ma non alla maniera dell'oggetto, la cui unità non risulta che dal contrasto con una pluralità possibile; né a guisa di un concetto, che non è unico se non perché astratto dalla pluralità; è invece una perché fuori del tempo, fuori dello spazio, fuori del *principium individuationis*». Senza pretendere di sintetizzare qui il pensiero di Schopenhauer, mi limiterò a riportare altri passi significativi per il nostro discorso, tratti dallo stesso paragrafo. Come si sa, la volontà (*Wille zum Leben*) è concetto portante nell'opera del filosofo: essa «non manca di operare ciecamente, in tutte le funzioni del corpo che non son governate dalla conoscenza: in tutti i processi vitali e vegetativi, nella digestione e nella circolazione del sangue, nella secrezione, nell'accrescimento, nella riproduzione. Non soltanto le azioni del corpo, ma il corpo stesso tutto intero è [...] fenomeno della volontà [...] che opera ciecamente in virtù di cause che si chiamano in questi casi eccitazioni [...]. Tali cause [...] son quelle che si rendono attive nel meccanismo, nel chimismo e, in una parola, in tutte le modificazioni dei corpi inorganici». L'altro autore che, insieme a Schopenhauer, determina l'orizzonte concettuale del discorso sviluppato da Bene in questa poesia è Sigmund Freud, di cui si confronti il seguente passo, tratto da *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, 80 «nella sostanza vivente sono incessantemente in atto due tipi di processi di direzione opposta, i primi costruttivi o di tipo anabolico e gli altri distruttivi o di tipo catabolico. Dovremmo arrischiarci a riconoscere, in queste due direzioni dei processi vitali, l'attività dei nostri due moti pulsionali, delle pulsioni di vita e delle pulsioni di morte? [...] improvvisamente, ci accorgiamo di essere approdati nel porto della filosofia di Schopenhauer, per il quale la morte è «il vero e proprio risultato, e, come tale, scopo della vita». Sull'influenza esercitata dai due pensatori sull'opera di Bene, cfr. F. R. OPPESIDANO, *Carmelo Bene. Un lottatore contro il suo tempo*, tesi di dottorato, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, a. a. 2003/2004 (XIX ciclo), 97-107.

¹³ D'obbligo il rimando almeno a E. DE MARTINO, *La terra del rimorso*, Milano, Saggiatore, 1961.

smentito: il verso “amor che non fu mai ma se ne more”, nel suo contenuto paradossale (come può morire qualcosa che non fu mai?) denega qualsiasi forza vivificante e conduce a un esito di morte. Ma il paradosso può essere forse reso più comprensibile se si richiama nuovamente il retroterra costituito dall’opera di Schopenhauer.¹⁴ Verso la conclusione del trattato, il filosofo si propone di «mostrare come l’amore, di cui troviamo la radice e l’essenza in una intelligenza capace di penetrare di là dal *principium individuationis*, conduca alla redenzione, alla soppressione completa della volontà di vivere, cioè del volere in generale».¹⁵ Si tratta qui non dell’amore-eros, ma dell’amore-compassione. Continua il filosofo: «chi, riuscendo a veder oltre il *principium individuationis*, riconosce la natura della cosa in sé o del tutto, non è più capace di simili conforti; vede che dappertutto è lo stesso, e se ne va. La sua volontà si rivolge: non afferma più la propria essenza specchiantesi nel fenomeno; la nega».¹⁶ Ed è proprio nel segno di una triplice negazione che si chiude il testo: negazione dello spazio e del tempo («se più non torna / amor che non fu mai»), dunque del *principium individuationis*, e negazione della vita stessa, esito supremo del personale e singolarissimo indarsi di un corpo in frammenti.

¹⁴ Valga da ultimo ad autorizzare i riferimenti al filosofo quanto scritto dall’autore in C. BENE, G. DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, 23 «Il mio educatore permanente si chiama Arthur Schopenhauer [...]». *Il mondo come volontà e rappresentazione* è, come vedi, sempre a portata di mano.

¹⁵ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo...*, 417.

¹⁶ Ivi, 422.