

TIZIANO SALARI

NELL'INFERNO DELLA CARNE



Post d'Autore, 10, 15 gennaio 2018



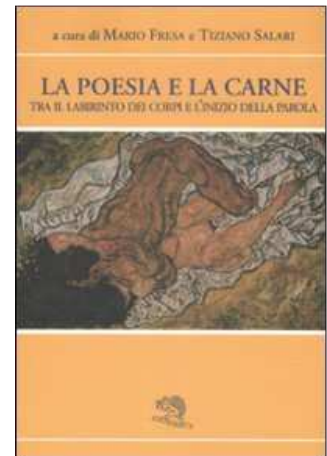
Tiziano SALARI



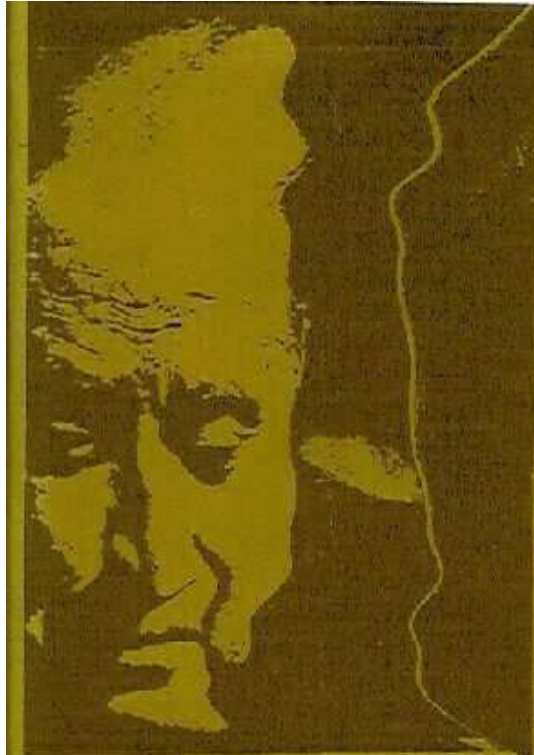
NELL'INFERNO DELLA CARNE

Il saggio di **Tiziano Salari** è tratto da:

AA. VV. (a cura di **Mario Fresa** e **Tiziano Salari**),
La poesia e la carne.
Tra il labirinto dei corpi e l'inizio della parola,
Milano, La Vita Felice, "Saggi", 2009.



L'Essere che vale fra tutto l'Essere



Il poeta che, anche per la sua professione di medico, è andato più a fondo nella conoscenza della miseria della carne, è Gottfried Benn. Nel suo primo ciclo poetico, *Morgue*, del 1912, esibisce una serie di cadaveri, morti violentemente. Siamo al culmine di quel processo di decantazione del romanticismo, che aveva avuto inizio con la *Carogna* di Baudelaire: «*Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride, / d'où sortaient de noirs bataillons / de larves, qui coulaient comme un épais liquide / le long de ces vivants haillons*». (*Les fleurs du mal*, XXIX). Mosche ronzanti sul ventre putrido, sciame neri di larve che colano in un liquido vischioso lungo i monconi della carcassa in disfacimento. L'essenza della vita è la putrefazione. In disparte, dietro un sasso, una cagna guarda irosamente aspettando di azzannare qualche pezzo di carne ancora non devastato.

«Ti ricordi l'incredibile poesia di Baudelaire *Une Charogne*?», scrive il *Malte* di Rainer Maria Rilke in un abbozzo di lettera. La rappresentazione di una carogna d'animale in decomposizione, il ventre gonfio d'esalazioni e brulicante di vermi, rinvia all'«Essere che vale fra tutto l'Essere», cioè al fondo stesso dell'Essere, sollevato il velo di Maya dell'apparenza e della finzione. Era compito del poeta, aggiunge, Rilke, rivelarlo. Una necessità assoluta presiede alle parole di Baudelaire. La stessa necessità che ha indotto Flaubert a raccontare l'abbraccio con il lebbroso di *Saint-Julien-l'Hospitalier*. La carogna, il lebbroso, il contatto con «l'Essere che vale fra tutto l'Essere». Quel contatto che Benn, medico militare a Prenzlau e a Berlin-Spandau, «con il suo “*coup d'oeil medical de la vie*”, come direbbe Flaubert» (Ferruccio Masini), porta alle estreme conseguenze in *Morgue*.

*Ein ersoffener Bierfabrer wurde auf den Tisch gestemmt.
Irgendeiner hatte ihm eine dunkelbellila Aster
zwischen die Zahne geklemmt.*

(Piccolo astero).

Un autista di birreria, morto annegato, viene disteso sul tavolo dell'obitorio. Qualcuno gli aveva messo tra i denti un astero di color viola pallido. Quando il chirurgo, partendo dal petto, con un lungo coltello, gli reseca la lingua e il palato, va a urtare contro l'astero, che scivola sul cervello, già estratto e posato lì accanto. Quando il cadavere viene ricucito, *Ich packte sie ihm in die Brusthöhle / zwischen die Holzwohle*, ("glielo sistemai nel cavo del torace / tra i trucioli di legno"). Ora l'astero potrà riposare dolcemente e bere a sazietà nel vaso che gli è stato approntato per l'eternità.

O ancora, in *Bella gioventù*, la bocca tutta rosicchiata di una ragazza il cui cadavere era rimasto a lungo in un canneto e nel cui petto, sotto il diaframma, si era formato un nido di giovani topi, che vivevano del fegato e delle reni della ragazza e bevevano il suo sangue freddo. Ma, scoperti, non tardano anche loro a morire. Vengono presi e gettati tutti insieme nell'acqua.

Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten! ("Ah, quei musini come squittivano"). Ma gli orrori della carne attraverso cui ci fa passare Benn, dalla cui poetica non è esclusa «una componente terroristica» (Ferruccio Masini) sono impietosi nel mostrarci «l'Essere che vale fra tutto l'Essere».

L'ultimo molare d'oro di una puttana sconosciuta cavato e impegnato da un becchino per avere un po' di soldi per andare a ballare (*Ciclo*). Questa la morte, ma non dissimile la vita al suo inizio, in *Sala delle partorienti*, delle donne più povere di Berlino, che vengono, durante le doglie, sollecitate a fare in fretta a evacuare quella *cosa piccola di carne*, sulla quale si addenseranno gioie e afflizioni fino a quando gli accadrà di morire, tra rantoli e spasimi.

Diceva Baudelaire che la carogna sotto il sole restituiva al centuplo alla grande Natura ciò che essa aveva congiunto insieme e che da quel mondo in putrefazione saliva una strana musica, come un rumore di vento o di acqua corrente. Nel *Malte*, Rilke se ne ricorda parlando della musica di Beethoven, che avrebbe dovuto avvolgere il mondo, restituire all'universo ciò che solo l'universo sarebbe stato in grado di sopportare, scorrendo come acqua o vento tra le montagne e i deserti della Tebaide. In *Morgue* è un cadavere che canta:

*«Presto attraverso di me passeranno campi e vermi.
Il labbro della campagna rode: si sbreccia il muro.
Si decompone la carne. Ed entro le torri oscure
delle membra esulta la terra eterna»*

(Ferruccio Masini).

L'attenzione di Benn è concentrata sul corpo e sui misteri che il corpo nasconde. «Da lontano viene il sogno che si ritrova nel corpo, un animale; da lontano vengono i misteri di cui esso è carico, da quei popoli primitivi che portavano ancora in sé le epoche primigenie, l'origine, con il loro modo, a noi così estraneo, di avvertire il mondo, le loro enigmatiche esperienze provenienti da sfere preconscie, coi loro corpi nei quali la coscienza interna era ancora labile, le forze costruttive dell'organismo ancora libere, cioè accessibili alla coscienza come centro dell'organizzazione. Era ancora mobile ciò che oggi è da lungo tempo sottratto all'arbitrio; dal punto di vista biologico un tipo diverso da noi, massa arcaica, strato primitivo che nel totem vedeva ancora l'animale – con ferita ancora fresca» (*Intorno alla natura della poesia*, in *Saggi*, p. 35).

Ma nei cadaveri di uomini e donne che sono morti di morte violenta, questo mistero viene esibito nelle sue componenti ultime: organi acquosi, sangue marcio, carne frollata.

Il romanticismo, che ancora persisteva nella *Passante* di Baudelaire come distanza e amore dell'ignoto, della donna assente e idealizzata, ma alla compagna presente già si prefigurava un destino simile a quello della *Charogne* («*Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, à cette horrible infection, étoile de mes yeux [...]*»), allo sguardo di *Der Arzt*, del medico e poeta Gottfried Benn, pure il corpo vivente è uno scrigno di lordure, ma anche la porta che ci dischiude ogni possibilità di conoscenza e a cui il mondo della poesia sembra strettamente congiunto.

Ich lebe vor dem Leib: und in der Mitte / lebt überall die Scham. (“Io vivo in faccia al corpo: e nel centro / ovunque il sesso barbicato sta”: *Der Arzt*, in *Morgue*). È questa l'esperienza quotidiana del medico poeta, e che lo distingue anche dagli altri poeti dell'espressionismo berlinese come Heym e van Hoddis, o dal viennese Trakl, pure essi affascinati dal brutto e dal patologico quali elementi fondamentali della tragica e caotica vita delle moderne metropoli.

Fenomenologia della metropoli



La stessa fenomenologia della Metropoli diventa specchio della dissonanza ontologica ed estetica nella poesia di Heym, Trakl, Stramm. Georg Heym, *Berlin I* (in *Umbra vitae*, 1912). Da un argine sopraelevato bianco di polvere (*weiss von Staub*), un soggetto poetico impersonale come *L'uomo della folla* di Poe, guarda affascinato, puro occhio abbacinato dalla visione, il Tutto della metropoli e cioè un flusso di masse scomposte e cieche ondegianti nella sera in mezzo allo scampanellare dei tram e all'ingorgo stridente delle auto. Sembra un'immagine di oggi ed è Berlino nel 1910. Heym ci parla di uno stupore quasi catatonico di fronte alla magmatica invadenza ed estraneità del traffico, in quella che Heidegger avrebbe definito, in *Essere e tempo*, la quotidianità media dell'esserci nella vita moderna. Nella dispersione. Tutte le linee del movimento convergono e si disperdono intorno al cuore della Metropoli che incombe, dal centro alla periferia, dalla periferia al centro, con la sua distesa opprimente di palazzi e caseggiati, in una fuga senza fine. Un mondo pietrificato e un occhio raggelato si contrappongono a un tumulto rumoroso di vita. L'esistenza si è naturalizzata. Da dove prendere vita, attingere un sentimento di evasione, di fuga, di sollievo rispetto all'attrazione mostruosa del caos? L'occhio si solleva, verso un filare di alberi spogli e più su verso il sole, immobile e basso all'orizzonte. Palazzi, omnibus, uomini, bandiere, auto bruciano nelle fiamme del tramonto. («Und rote Strahlen schoss des Abends Bahn»). Al di sopra di tutto quel meccanismo impazzito e saturo, cangiante e coattamente ripetitivo, «il sogno della luce» («des Lichtes Traum») è il sogno della redenzione o della rivelazione del senso.

Un puro moto di ascesa all'insensibile (o all'intelligibile) destinato a ricadere nell'orrore quotidiano. Allo stesso tempo sogno di una totalità di appagamento e di un'assoluta mancanza.

Georg Trakl, *Romanze zur Nacht* (in *Gedichte* 1913). Dalla Metropoli tumultuosa e raggelata di Heym, nella devastante luce del tramonto, alla mezzanotte di Trakl, abisso di dolori e oblii, di solitudini e gozzoviglie. È la faccia notturna della Metropoli, innalzata alla sensibilità poetica moderna da Baudelaire nei *Tableaux parisiens* e nello *Spleen de Paris*, che qui ripresenta tutte le sue figure in una coatta immobilità di ruoli preordinati e ripetitivi. L'uomo solitario, forse lo stesso poeta, che batte le strade avendo intorno la risonanza del vuoto dei propri passi. L'adolescente che si sveglia turbato da qualche torbido sogno, con il volto reso spettrale dalla luce della luna. La pazza, coi capelli sciolti («*mit offnem Haarm*»), appesa alle rigide inferriate di una finestra del manicomio, che piange e urla di dolore. Ma la notte è un groviglio di destini. Ci sono anche gli amanti felici che si trastullano in una barca con la loro beatitudine e trascorrono nella notte come ombre illusorie. Gli assassini che affogano nel vino il loro delitto. E negli ospedali l'insonnia degli ammalati, afferrati dalla paura della morte. Nella notte espressionista di Trakl, ogni figura esprime l'essenza di una creaturelità immersa nella *noche oscura* dei sensi, in uno stato emotivo sospeso tra dannazione e rivelazione. «*Die Nonne betet wund und nackt / Vor des Heilands Kreusespeim*». Quasi un'insorgenza medievale, sopravvissuta nell'universo metropolitano, la monaca che si denuda e ferisce davanti al crocefisso fa da contrappunto alla madre che sommessamente respira nel sonno il suo appagato senso di maternità. Dorme innocente il bimbo con gli occhi aperti nel buio. E dal centro e cuore della Metropoli, il bordello, salgono nella notte le risate oscene degli avventori. Questa comunanza notturna di destini solitari, di innocenti e di colpevoli, sembra essere derisa dall'ombra della mano del morto, con la quale traccia «*ein grinsend Schweigem*», “un ghignante silenzio”, alla parete di una cantina, alla luce tremolante di una candela. Un brusio si alza dal sonno dei dormienti.

Georg Heym, *Der Gott der Stadt* (in *Der ewige Tag*, 1911). È mostruoso il dio che, secondo Heym, presiede alla vita della Metropoli. È il dio a cui tutto si sacrifica e che è insaziabile nell'esigere sacrifici umani. Baal, il dio barbarico semita viene assunto, dal poeta espressionista, a dio della città moderna, che tutto divora e a cui tutto s'inchina. La città di Baudelaire offriva ancora al desiderio possibilità di risarcimento, accrescimento di stimoli, di vita nervosa, di bellezza, se pure vista attraverso lo *Spleen*, «il dolore per il declino dell'aura». (W. Benjamin). Nessun varco emozionale è concesso più al desiderio che sia libero determinarsi per una scelta, sia pure fantasmatica, nella Metropoli di Heym. *Der Gott der Stadt*, che siede mostruoso sopra un blocco di case («*auf einem Häuserblock*»), non è un'allucinazione, ma un'allegoria, un giudizio, l'individuazione di una forza oscura e sopraffattrice di una metafisica dell'orrore. È rabbioso il dio della città, perché assetato di sempre nuove vittime. Nella sera il suo ventre manda bagliori rossastri di concupiscenza, quale riflesso speculare dell'onda di torbide pulsioni che salgono verso di lui dalle città immense. Anche le campane delle chiese, questa memoria sopravvissuta dei millenni cristiani, inneggiano con il loro suono, più che a Cristo, a Baal e alla sua voracità.

In questo quadro, le masse che si muovono nella metropoli notturna, sembrano scatenarsi in una *Korybanten-Tanz*, in una danza primitiva e selvaggia, sia per adorarlo che per placare la sua furia distruttiva. Intorno a Baal, l'azzurro odore dell'incenso dei riti religiosi, è quello del fumo dei camini e delle fabbriche.

Ma Baal è insaziabile e tende il suo pugno sulla città condannata fino a sommergerla nelle fiamme, e a prepararsi al nuovo giorno. August Stramm, *Freudenhaus* (*Casa di piacere*) dell'annata n. 5 della rivista «*Der Sturm*», 1914. Il bordello è all'inizio del Novecento il "centro" della vita sessuale. Si pensi ai notturni allucinati di Campana o alle torbide uscite dalla Lussuria di uno Sbarbaro o alle notti pietroburghesi di Blok e berlinesi di Heym. Stramm lo esibisce qui quale un simbolo non solo della vita notturna ma della decadenza della civiltà.

«*Lichte Dirnen aus den Fenstern.*» "Lucenti sguardine alle finestre." Il richiamo è alle seducenti immagini femminili delle prostitute, alla luce dei loro corpi, dietro il velo dei quali è in agguato il contagio («*die Seuchen*») e la morte.

I gemiti del piacere e delle stridule risate dissolvono ogni residuo pudore delle *Franenseelen* ("anime femminili"), nei cui grembi, fatti per la maternità, cova invece la morte. Attraverso le stanze del bordello fluttuano i fantasmi dei bambini non nati. La tematica dei non nati, della sterilità della vita sessuale, è un segno dell'impotenza che sta condannando la stirpe, e porta il sesso a rintanarsi in un angolo e a spaurirsi di se stesso.

La tematica dei non nati è dominante nella lirica di Georg Trakl. «*In An die Verstummten*» ("A quelli che non parlano più"), la follia della grande città (quella a cui Georg Heym ha dato il nome di Baal), è vista in un quadro di sgomenta allucinazione, in cui si congiungono, in un unico processo, pietrificazione e magnetismo. La pietrificazione: è la natura che si irrigidisce e muore tra le mura annerite («*schwarzer Mauern*») della grande città: il magnetismo, l'accrescimento della vita percettiva e degli stimoli nella vita metropolitana (G. Simmel), nei quali si annida lo spirito del male («*der Geist des Bösen*»). Si riaccende la vita notturna della metropoli con la frusta magnetica delle luci che si abbatte sul mondo cadaverizzato. Anche l'antico suono delle campane risuona come un segnale funereo. E la figura cardine di ogni amore sterile, la puttana, è al centro di questo quadro espressionista di Trakl, come della poesia di Stramm. «*Hure, die in eisigen Shauern ein totes Kindlein gebärt.*» "Puttana che genera un figlio morto tra freddi tremiti." È la condanna della stirpe, di cui parla Heidegger in un lungo saggio sull'ascolto della parola del poeta. «La maledizione che colpisce la stirpe in disfacimento consiste nel fatto che questa vecchia stirpe è nella lacerante discordia dei sessi. Per tale discordia ciascuno dei sessi tende all'erompere sfrenato dell'animalità pura ed egoistica della bestia.

Non la duplicità per sé, ma la discordia è maledizione. Per la cieca animalità cui conduce, la discordia porta la stirpe alla dilacerazione e la getta così nella sfrenatezza della individualizzazione egoistica. Ridotta a tale dilacerazione e frantumazione, la "stirpe decaduta" non rinviene più in sé la capacità di ritrovare la giusta impronta.» Ora l'uomo è questa figura di dannato, a cui l'ira di Dio, per questo stravolgimento della natura, fa piegare rabbiosamente la fronte con la frusta della maledizione della stirpe. «*Purpurne Seuchen*», "il morbo purpureo", della malattia e della decadenza, si diffonde e intacca ogni resistenza alla regressione animalesca, su cui domina «*das grässliche Lachen des Golds*», "l'orrido riso dell'oro".

Il Baal di Heym! Ma dentro l'oscura notte sanguigna in cui l'umanità tocca il fondo, si forgia anche, nel dolore e nella privazione, la possibilità della redenzione. Come scrive nel suo lungo saggio Heidegger, la poesia di Trakl «canta il destino destinante del segno che, segnando di sé la stirpe umana, la porta alla verità, sempre ancora in serbo, del suo essere, e così la salva».

Untergrundbahn



Ma ancora diverso da questo luccichio di salvazione in fondo all'abisso, è, come abbiamo visto, l'Olimpo della Forma al quale Benn solleva il putridume cadaverico nelle poesie di *Morgue*, il cuore di ogni sozzura della Metropoli. *Fidanzata di negro*. Due cadaveri che si incontrano e si fidanzano sul tavolo dell'obitorio. Lei, una donna bianca, dalla capigliatura bionda. Il sole penetrando dalle vetrate le danza tra i capelli, lambisce le cosce lucenti e i seni bronzini, non ancora guasti dal vizio e dai figli. A lei vicino è steso un negro, con gli occhi e la fronte spaccati dallo zoccolo di un cavallo. Due dita sporche del suo piede sono finite nel piccolo bianco orecchio della ragazza. Lei giace placida come una fidanzata vergine, in attesa delle ascensioni celesti dell'amore. E almeno così appare, almeno fino a quando, non le viene affondato il coltello nella gola e il suo corpo viene ricoperto da un velo di sangue. *Requiem*. Il teatro gelido dell'obitorio.

I tavoli ricoperti da uomini e donne stesi per traverso, a due a due. Nudi, vicini, il cranio aperto, il petto squarciato. Intorno tre catini ricolmi, «*von Hirn bis Hoden*», “dal cervello ai testicoli”. E le viscere d'uomo, che in sé racchiudono dio e demonio («*Gottes Tempel und des Teufels Stall*»), sparpagliate nel secchio in una promiscuità d'organi e di sangue, ghignano a qualsiasi illusione di trascendenza. I cadaveri svuotati saranno sotterrati. «*Der Rest in Särge*.»

Il resto via, giù nelle bare. Che cosa nasce dai corpi morti? Un insieme indistinto di gambe d'uomini, petto di fanciulli e capelli di donna. In un angolo c'è un avanzo, l'aborto o un neonato morto, come uscito da un utero senza corpo, di due che un tempo avevano fornicato.

Ma è in *Untergrundbahn* (Metrò), nella quotidianità media della casuale promiscuità degli incontri sui mezzi di trasporto della Metropoli, che Benn porta a compimento poetico e sessuale, lo scambio di sguardi che in Baudelaire, nel sonetto *A une passante*, aveva avvolto la sconosciuta, incontrata e persa tra la folla, in un velo di nostalgico amore romantico e assoluto.

In Benn è la sessualità pura, prepotente, incognita, a emergere in primo piano, a diventare complesso elemento poetico in cui i sensi si accendono e si trascendono in una sorta di vuota sublimità. Il desiderio è pronto nel corpo come un dono non da condividere ma da esaurire in se stesso, a cui gli altri, occasionalmente, possono servire da alimento, ma non costituire un incontro, neppure sognato o rinviato al futuro. Leggiamo *Metrò*, nella bella traduzione di Anna Maria Carpi (da Gottfried Benn, *Flutto ebbro*, Parma 1989): «I brividi soavi. Alba di fiori. Giunge / come da calde pelli dai boschi. / Un rosso avvampa. *Il grande sangue monta*».

Forse è la stagione primaverile. Un insolito tepore e odore diffuso nell'aria cittadina. Il corpo è in un'attitudine desiderante. O forse è dallo stesso corpo, dallo stesso sesso in erezione (*Il grande sangue monta*), che si sprigiona una sorta di erotizzazione dell'atmosfera, della realtà.

*Traverso tutta questa primavera giunge la sconosciuta.
La calza sul collo del piede è qui vicina. Ma dove finisce
è lontano da me. Io singhiozzo sulla soglia:
tiepido fiorire, umidori altrui.*

Non è la sconosciuta, come la passante di Baudelaire, in velo di vedova e dal passo maestoso, a provocare, in un incrocio di sguardi, lo choc di una tangenza possibile di un amore ricambiato, ma una sconosciuta, il corpo, o meglio, il sesso occulto di una sconosciuta, a materializzarsi nella ressa del metrò. I corpi si sfiorano, quasi incollati l'uno all'altro, eppure sideralmente distanti l'uno dall'altro. Di colpo il desiderio, il rosso sangue che monta, ha trovato il suo centro, la nascosta fessura che potrebbe offrirgli un sollievo, e tocca il suo acme nel presentirla fin nei suoi segreti umidori, prossima e irraggiungibile. La tensione si fa insostenibile.

*Oh, come la sua bocca sperpera l'aria tiepida!
Tu cervello di rose, mare-sangue, tu penombra di dei,
tu aiuola di terra, come ancheggia
frescura dal tuo passo mentre vai!*

Il desiderio coglie e quasi incorpora in se stesso la donna, con il suo respiro, con il suo passo, in cui forse è nato lo stesso desiderio, o almeno percepito come tale dal poeta, vicino a un orgasmo che invoca la reciprocità della sconosciuta che si allontana per sciogliersi in una beatitudine di rose, mare, penombra divina, frescura di nascosta carne femminile.

*Oscuro: ora vive sotto i suoi abiti:
solo animale bianco, muto e disciolto aroma.*

E l'orgasmo avviene, solitario, come se la nudità occulta di lei avesse corrisposto a quell'atto d'amore, tutto cerebrale, onanistico, visionario.

«Un povero cane di cervello e Dio il suo greve addobbo. / Io sono così sazio della fronte. Oh, se potesse / una trama soave di corimbi sostituirla, / e con me lievitare e fremere e irrorarsi. / Così separato da tutto. Così stanco. Voglio camminare. / Senza sangue i sentieri. E dai giardini cantano. / Ombre e diluvio. Felicità lontana: un naufragio / nel profondo azzurro del mare che salva». E ora il poeta si ritrova nella sua solitudine, dopo la consumazione del desiderio, svuotato, a camminare per la metropoli e a dover riprendere il peso della sua problematica intellettuale di cui è sazio, mentre vorrebbe perdersi – leopardianamente – nel profondo azzurro del mare che salva – nell’orgasmo di un piacere infinito e smemorante.

La gabbia d'acciaio della razionalità



Rileggiamo *Der Arzt*: «*Ich lebe vor dem Leib: und in der Mitte / klebt überall die Scham*». “Io vivo in faccia al corpo: e nel centro / ovunque il sesso abbarbicato sta.” Non solo Freud aveva messo il sesso al centro della psiche umana, e profanato l’innocenza infantile indicando l’origine di ogni perversione nel bambino.

Nel prosciugamento dello Zuiderzee dell’inconscio, nell’Es che deve diventare Io attraverso la ricerca psicanalitica, veniva riabilitata una coscienza che tornava a essere padrona, alimentandosi di contenuti irrazionali ed emozionali, incorporandoli e addomesticandoli. Impresa improba, come avrebbe riconosciuto lo stesso fondatore della psicanalisi, ritrovando la minaccia di *Thanatos*, di un principio disgregatore e mortale, nel cuore di ogni pulsione, all’interno di una concezione dualistica e conflittuale della natura umana. Ma alle spalle di Benn e degli altri poeti espressionisti d’inizio secolo, ci sono Schopenhauer e Nietzsche. Gli artisti dell’epoca subiscono il fascino e l’influenza di entrambi, o congiuntamente, mediandoli e sintetizzandoli nella loro visione del mondo, come Thomas Mann, o ripercorrendone il passaggio dal pessimismo al vitalismo, che era stato compiuto dallo stesso Nietzsche, o secondo altri intrecci e alchimie con le tendenze filosofiche dell’epoca.

Nella *Metafisica dell’amore sessuale* (capitolo 44 dei Supplementi al Quarto Libro de *Il mondo come volontà e rappresentazione*), Schopenhauer pone l’amore sessuale al centro dell’oscura e cieca volontà di continuazione della vita e quindi del dolore che impregna di sé la vita dell’uomo e di ogni specie animale. La passione d’amore, che è raffigurata nelle più splendide opere letterarie, come *Giulietta e Romeo*, *La nuova Eloisa*, il *Werther*, non ha ricevuto altrettanta considerazione da parte dei filosofi. Nella trattazione della stessa Schopenhauer non ha predecessori. Platone, che pure è il filosofo che se ne è occupato di più, specialmente nel *Simposio* e nel *Fedro*, l’ha circoscritto nell’ambito dei miti, Kant, nel saggio sul *Sentimento del bello e del sublime*, ne ha data una versione «superficialissima e

senza cognizione di causa», e la definizione di Spinoza, «*Amor est titillatio, concomitante idea causae externae*», (*Ethica*, IV, prop. 44, dem.), viene segnalata solo «per la sua straordinaria ingenuità». In primo luogo l'amore, in tutte le sue gradazioni e sfumature, e in qualunque situazione si presenti, o venga trasfigurato, va desublimato e ricondotto all'istinto sessuale, il cui soddisfacimento è il fine ultimo di quasi ogni aspirazione umana, insinuandosi persino «fra le trattative degli uomini di Stato e le ricerche dei dotti» ed «è capace di inserire i suoi bigliettini zuccherosi e le sue ciocche di capelli perfino nei portafogli ministeriali e nei manoscritti filosofici».

In tutti gli affari amorosi di ogni generazione non vi è altro che la composizione della prossima generazione. «Giacché è la generazione futura, in tutta la sua determinatezza individuale, che per mezzo di quell'affannarsi e affaticarsi si spinge all'esistenza. Anzi è essa stessa che si muove già nella scelta tanto oculata, determinata e ostinata che si fa per soddisfare l'istinto sessuale e che si chiama amore». Anche se, a livello soggettivo, nei paesi occidentali, questa verità tende sempre più a essere camuffata dietro un edonistico e dominante principio del piacere, a livello planetario l'espansione demografica è lì a testimoniare la cieca volontà di perpetuare i dolori e le sofferenze del mondo tramite l'inganno amoroso. Ma in senso ancora più minaccioso, rispetto all'influsso epocale di Schopenhauer e di Nietzsche, sono presenti nell'orizzonte culturale i professori di Marburgo e del Baden, e la reazione del neocriticismo al positivismo ottocentesco. Il ritorno a Kant di Hermann Cohen (le cui lezioni furono seguite dal giovane Benn a Marburgo) amputa la filosofia kantiana della conoscenza della distinzione tra estetica e logica trascendentale, tra sensibilità e intelletto, imponendo una interpretazione logicistica della teoria del trascendentale.

«Nel collocarci nuovamente sul terreno storico della critica – scrive il professore di Marburgo in *Logica della conoscenza pura* del 1902 – noi rifiutiamo di far precedere la logica da una dottrina della sensibilità.

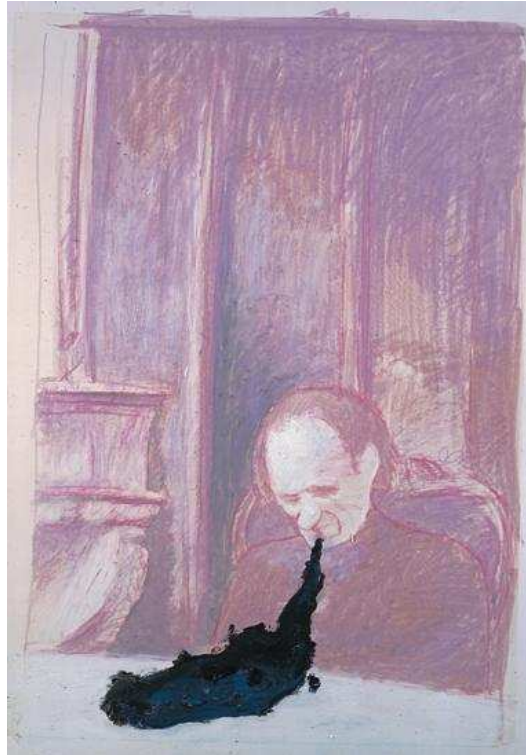
Noi cominciamo con il pensiero (...) Questo non può avere nessuna origine fuori di sé. Noi, qui, cerchiamo di costruire la logica come dottrina del pensiero, e questa logica è dottrina della conoscenza.» Ma il corpo, se non è «il pantano fisico-chimico del secolo diciannovesimo con le impronte dei tacchi del positivismo sul volto» (Gottfried Benn, *Irrazionalismo e medicina moderna*), è forse solo puro pensiero?

*Io vivo in faccia al corpo: e nel centro
ovunque il sesso barbicato sta. Pure
il cranio annasa a questa volta. Giorno
verrà – lo sento – che all'urto del maschio la fessa
al cielo s'aprirà cerebralmente.*

È la «gabbia d'acciaio» della razionalità, secondo l'espressione di Max Weber, che stringe in una morsa la società moderna (il mondo globale), da cui la poesia cerca dei varchi per liberarsi, quando non è nelle droghe, nel sogno, nell'ebbrezza, nell'Olimpo della forma e dell'estetismo aristocratico. Da una parte l'estrema funzionalità della

scienza e della tecnica, l'utilitarismo che cerca di asservire tutto, compreso l'arte e la letteratura, ai propri scopi, dall'altra l'interiorità, il senso del tragico, la ricerca poetica, sempre più emarginata, che non riesce a scalfire o a incidere in quelle che sono le tendenze dominanti, ma getta un fascio di luce nel nostro errare esistenziale.

Da Ettore ad Artaud



La carne, che nel senso di Baudelaire e di Benn, ci richiama dunque all'«Essere che vale fra tutto l'Essere», trova in Antonin Artaud una testimonianza suprema attraverso il corpo stesso di un uomo. «Niente mi tocca, niente m'interessa se non si rivolge direttamente alla mia carne.» O ancora. «Mi parla di Narcisismo, gli ribatto che si tratta della mia vita. Ho il culto non dell'io, ma della carne, nel senso sensibile della parola carne. Ogni cosa m'importa solo in quanto assale la mia carne, coincide con essa in quel punto in cui la sconquassa, e non oltre. Niente mi tocca, niente m'interessa se non si rivolge direttamente alla mia carne» (*Frammenti di un diario d'inferno*). La scrittura stessa, per Artaud, deve farsi carne. Da qui nasce la concezione del teatro della crudeltà. Dove per crudeltà s'intende in primo luogo rigore e sottomissione alla necessità.

Quella stessa necessità che Simone Weil ha messo in luce nel primo poema dell'Occidente, «Il vero eroe, il vero argomento, il centro dell'*Iliade*, è la forza.

La forza adoperata dagli uomini, la forza che piega gli uomini, la forza dinanzi alla quale si ritrae la carne degli uomini» (*L'Iliade, poema della forza*).

È la forza che fa dell'uomo una cosa, trasformandolo in cadavere. Così Achille, non contento di aver abbattuto Ettore,

*(...) meditava un oltraggio contro Ettore divino
forò i tendini dietro l'uno e l'altro piede,
tra calcagno e malleolo, vi passò le cinghie di cuoio,
che poi legò al carro, lasciò penzolare la testa;*

*salito quindi sul carro e caricate le belle armi,
sferzò per farli partire, né controvolgia presero il volo.
Intorno a lui, trascinato, s'alzò un polverone; si sparsero
i capelli neri, era immersa tutta nella povere
la testa poco prima bellissima (...)*

(traduzione di Giovanni Cerri).

Come scrive la Weil, «l'amarezza di uno spettacolo simile l'assaporiamo pura, senza che nessuna finzione confortante venga ad alterarla; nessuna immortalità consolatrice, nessuna scialba aureola di gloria o di patria». Ma bensì la musica che sale dall'«Essere che vale fra tutto l'Essere», cioè dal fondo stesso dell'Essere.

«La corona della creazione, il maiale, l'uomo; / crogiolatevi con altri animali», prosegue Benn in *Der Arzt*. Dalla visione impietosa della carne invecchiata di uomini e donne che diventano incontinenti, all'unione animalesca dei corpi.

*Con pustolette sulla pelle e denti putrefatti
si accoppiano in un letto e si premono contro
e sperma si semina nei solchi della carne
e ci si sente accanto dio e dea...*

È la degradazione dell'amore ridotto ad atto igienico che Eliot, nella *Terra desolata*, fa presagire all'indovino Tiresia, *vecchio con le mammelle raggrinzite*, nell'incontro tra un impiegato di una piccola agenzia di locazione e una dattilografa, sola a casa all'ora del tè, mentre sparecchia la colazione, in un interno dove sono disordinatamente ammassati i suoi indumenti intimi.

Il *giovannotto foruncoloso* sa che è l'ora propizia per farla cedere, e cerca «d'impegnarla alle carezze / che non sono respinte, anche se non desiderate, e quindi l'assale, scambiando l'indifferenza di lei per accettazione».

*(E io Tiresia ho presofferto tutto
Ciò che si compie su questo stesso divano o questo letto;
Io che sedei presso Tebe sotto le mura
E camminai fra i morti che più stanno in basso)*

(trad. di Roberto Sanesi).

L'indovino che faceva presagire la sacralità e il mito dietro le vicende tragiche di Edipo e di Antigone non vede che il vuoto in questo meccanico accoppiamento moderno di due individui seriali e insignificanti.

Lei si volta e si guarda allo specchio un momento, si rende conto appena che l'amante è uscito; il suo cervello permette che un pensiero formato solo a mezzo trascorra: «Bene, ora anche questo è fatto; lieta che sia finito».

Ma la musica che sale dall'«Essere che vale fra tutto l'Essere», è anche quella che sale dalla ginestra leopardiana, il fiore del deserto. «Leopardi indica nella poesia pensante che consola il deserto, la possibilità di un'ultima luce dell'Occidente, la possibilità di un'ultima illusione » (Emanuele Severino). L'uomo dal povero stato e dalle membra inferme (tale da mostrarsi già decrepito in piena giovinezza agli occhi di chi lo conobbe) mostra come dal fondo delle situazioni più umilianti, come dall'impietrata lava del Vesuvio, come dalla *Charogne* di Baudelaire, nasca «une étrange musique, / Comme l'eau courante et le vent,» / o, leopardianamente, «Per natural virtù, dotto contento; / Onde per mar delizioso, arcano / Erra lo spirito umano, / Quasi come a diporto / Ardito notator per l'Oceano (Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima)». Sopra l'incantevole ritratto di un sorriso di donna, *sotterra / polvere e scheletro*, in un'unione indistinguibile, fino a chiedere il perché di un rapporto così sproporzionato tra la sembianza vivente e la sua riduzione a cadavere? «Natura umana, or come, Se frale in tutto e vile, / Se polve e ombra sei, tant'alto senti?» Ed è proprio questo l'enigma della bellezza e della poesia, per cui l'uomo, il *maiale*, secondo Benn, è *la corona della creazione*. Ancora Leopardi:

«Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia a un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita, o nelle più acerbe e mortifere disgrazie (...) servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando né rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta» (Zibaldone, 259).

E che cosa c'è di più tragico del cadavere deturpato di Ettore, della carogna di Baudelaire, dell'obitorio di Benn, del corpo in frammenti di Artaud, da cui sentiamo sprigionarsi una musica che, come quella di Beethoven, dovrebbe avvolgere, e in un certo senso, redimere il mondo, come dice il principe Myškin, *l'Idiota* di Dostoevskij, davanti al ritratto di Nastas'ja Filippovna. «Un viso stupendo! (...) Ah se fosse buona! Tutto sarebbe salvo.»

La bellezza salverà il mondo! La poesia quale ultima illusione dell'Occidente! Sia il principe Myškin che Leopardi, sopra il ritratto di una bella donna, si fermano pensosi a riflettere, da una parte sulla caducità, dall'altra sulla contraddizione tremenda che si apre tra l'apparenza e il reale. Ma se, dietro quello che Schopenhauer aveva chiamato l'inganno del velo di Maja, come dicono gli Indiani, cioè il mondo che ci appare quale fenomeno di sogno, vogliamo scendere ad afferrare l'essenza delle cose, il mondo in tutto il suo orrore, o «l'Essere che vale fra tutto l'Essere», ecco che, proprio sul fondo, quale estremo limite, ci troviamo di fronte alla carne, sospesa tra la voluttà sessuale e la morte, al corpo quale emblema di ogni costrizione e necessità. «Tutto trova la sua forma

a partire da quel geroglifico che è il corpo: stile e conoscenza; tutto dà il corpo: morte e piacere» (Gottfried Benn, *Problematica della poesia*).

O ancora. «Esiste soltanto il solitario e le sue immagini, da quando non c'è più un Manitu che ci redima assorbendoci nell'unità del clan» (*ivi*). Solo come Leopardi, come Kafka, come Trakl, come Artaud. È in quest'ultimo che il corpo si disarticola nei suoi organi, e sfugge a se stesso fino alla sparizione.

*L'orrida tristezza del vuoto,
del buco in cui non c'è niente,
non soffia il niente,
non c'è niente
è attorno al buco,
sul punto in cui le parole si ritirano,
un buco senza parole,
sillabe senza suoni.*

*(Antonin Artaud, Succubi e supplizi,
traduzione di Jean-Paul Manganaro).*

È il corpo andato in pezzi, insieme al soggetto del *cogito* che siamo soliti designare come cartesiano, e al suo correlato, l'estensione, ovvero il corpo. E che rapporto può intrattenere la parola con il corpo polverizzato. «Artaud ha voluto impedire che la sua parola, lontano dal suo corpo, gli fosse soffiata, *soufflée*.» (Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*). E ancora: «Soffiata: intendiamo insieme ispirata da un'altra voce, che legge a sua volta un testo più vecchio del poema del mio corpo, del teatro del mio gesto» (*ivi*).

Siamo a un punto estremo. È la scrittura stessa che deve diventare carne distruggendo i suoi doppi metaforici, fino a far emergere tutto il represso del corpo. «Un povero cane di cervello e Dio il suo greve addobbo», aveva detto Benn. «Dio – grande scoperta degli animali, degli esseri per sbarazzarsi di Artaud», scrive Artaud (*Succubi e supplizi*). E ancora:

*Artaud – un corpo
che con nessun pretesto può arretrare in se stesso
per vedere a che punto è il suo io
in confronto a ciò che esce da sé
poiché il suo io è tutto il suo corpo
ed è egli stesso questo corpo (ivi).*

Dal più antico poema, *Iliade*, ad Artaud, la forza, di fronte alla quale si arrende la carne degli uomini ha dominato nell'Occidente, trasformando in un inferno la vita degli uomini. La filosofia non è mai penetrata nell'inferno, ha scritto María Zambrano, fino a Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Sartre. «Era il suo limite e anche qualcosa come la

sua castità. Lo ignorava come ignorava il paradiso, al quale finiva per condurre senza averlo promesso» (*L'uomo e il divino*). Dall'inferno, che è la vita stessa, la filosofia si è separata a partire dalle sue stesse origini, da Parmenide. Da questa prospettiva, vivere non significa altro che vivere nell'inferno, «che la vita è di per sé infernale»; e «la poesia tragica non fa che comprovarlo, mostrando l'altro rispetto alla filosofia; l'altro sguardo, che posandosi sulla vita viene trascinato verso il basso, verso l'imperscrutabile» (*ivi*), in altre parole, verso la carne, «negli inferi, nelle viscere».

«Poiché» prosegue Zambrano, «le viscere sono metafora che capta – con più fedeltà e ampiezza del moderno termine psicologico subcoscienza – l'originario, il sentire irriducibile, primario, dell'uomo nella sua vita, la sua condizione di vivente.» È la poesia tragica a scendere nell'inferno della carne di Edipo, di Antigone, delle baccanti. È la poesia tragica a nascere dal corpo lacerato di Dioniso. Saranno Hölderlin e Nietzsche a ripensare il tragico nei tempi moderni. Nell'epigramma dedicato a Sofocle, Hölderlin vede nella poesia tragica la compresenza della gioia e il lutto:

Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen, / Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.

Molti tentarono inutilmente di dire con gioia ciò che è più gioioso, che finalmente si rivela qui, nelle tragedie di Sofocle, nel dolore e nel lutto. E Nietzsche ripensa alla poesia tragica come miracolo che nasce dalla fusione artistica dei mondi separati del sogno e dell'ebbrezza, di Apollo e di Dioniso.

Quindi è il tragico a rivelare «l'Essere che vale fra tutto l'Essere», la carne degli uomini che si arrende davanti a una forza che li sovrasta, e che oggi, insieme alla poesia tragica, pone alla filosofia il problema fondamentale: il senso della verità dell'Essere.