

Il poema dell'informe

Il mal de' fiori di Carmelo Bene

Marco Sciotto

E il gesto inquietante del marchese di Sade
rinchiuso con i pazzi, che si faceva portare
le rose più belle per sfogliarne i petali sullo
scolo di una fogna, non avrebbe, in queste
condizioni, una gravità angosciosa?
(Georges Bataille, *Il linguaggio dei fiori*)

Dal male di Baudelaire sbocciavano verso l'alto fiori in forma di versi, in Carmelo Bene i versi sono, piuttosto, l'istante – articolato per centinaia di pagine – dello sfiorire, del precipitare dall'acme del fiorito, del perfettamente realizzato, verso il basso del proprio annullamento, della propria derealizzazione che annulli ogni forma. *I Fiori del Male* come secrezioni organiche; *Il mal de' fiori* come escrezione inorganica. Tuttavia, si badi bene, non si tratta di una fase cronologicamente collocabile come conclusione della precedente: ad animare e a dar voce al poema di Bene non è alcun soggetto che desideri o perlustri o prefiguri il proprio decadere o il proprio finire. Non è l'idea della morte comunemente intesa, come conclusione e opposizione dialettica alla vita, né quella dello sfiorire e dell'avvizzire come contrappunto dialettico e temporale all'esser sbocciato e fiorito. L'inorganico non è, qui, conseguenza diacronica dell'organico. A essere in gioco è, piuttosto, il ritorno e la riammissione nel linguaggio – poetico, nel caso specifico – di quello che Maurice Blanchot aveva definito come il “gran rifiutato”: se il linguaggio, la scrittura e in genere la creazione di opere sono sempre servite all'edificazione del regno della certezza, della coerenza, del sapere, si tratta sempre, per Blanchot, di un'edificazione che cela una sconfitta, un rimosso, poiché la costituzione della verità delle forme, delle nozioni e della nominazione si instaura sull'esautoramento della morte e del nulla, condizioni della vita, sull'espulsione di quella “universale corruzione che è la legge di ciò che è” (Blanchot 1977, 45).

Scrive, infatti, Blanchot che “tutto il nostro linguaggio è organizzato [...] per rivelare, in ciò che è, non la parte peritura, ma quella che sussiste sempre e

si forma in questo perire: il senso, l'idea, l'universale" (Blanchot 1977, 46). Il linguaggio, però, si trova soggetto, malgrado e in forza di quel "gran rifiuto", all'irruzione di ciò che ha rimosso ed escluso: si tratta dell'ineludibile occorrenza della riaffermazione dell'impossibile attraverso spazi aperti nello stesso territorio nel quale è avvenuta quella rimozione e quella esclusione. Questo, però, senza che l'impossibile rientri nel possibile, ma facendo sì che l'oscuro si scopra senza cessare di essere oscuro, come invece avviene comunemente nel dominio linguistico. Non si tratta dunque di una nominazione dell'impossibile – contraddizione in termini e cosa difficilmente realizzabile senza un'assimilazione e una conversione del negativo in positivo – quanto di ciò che, con un'efficacissima espressione, Blanchot definisce "nominare il possibile, rispondere all'impossibile" (Blanchot 1977, 75). Sono le due "esperienze della parola" da lui identificate a doversi muovere insieme, per quanto inconciliabili possano essere, per far sì che quella risposta all'impossibile passi attraverso la *nominazione* del possibile: la prima (parola di potere e di opposizione, che potremmo definire 'della rappresentazione') che tende a uniformare e a includere continuamente il disuguale, la seconda (definibile come esperienza "dell'irrappresentabile") che invece si autoesclude da tale verità uniforme e che, come un parlare privo di potere, sfugge a ogni possibilità di negare e affermare e non dice che l'infinita distanza dall'Altro. Questa doppia esperienza della parola è quella che si spalanca nello spazio letterario grazie a certo linguaggio poetico, permettendo una parola della *differenza* come poteva essere quella di Eraclito, di Nietzsche o di Kafka, per citare solo tre dei nomi cui fa riferimento Blanchot. Ecco dunque la morte o l'ottenimento dell'inorganico al quale facevamo riferimento: non una fase B, successiva e insieme ancella di una fase A che l'ha preceduta e generata, bensì la costante annunciazione, nella medesima fase, dell'inscindibilità tra organico e inorganico, tra vita e morte, tra possibile e impossibile, nell'esperienza umana.

Questa possibilità di una zona – nel linguaggio e non – che abbia in sé al contempo l'"altro da sé" nella sua inafferrabilità è ciò che verrà ampiamente perlustrata da Jacques Derrida lungo tutta la sua opera e specialmente ne *La scrittura e la differenza* ed è anche ciò che Georges Bataille definirà come *negativo*, da mantenere come tale e da non assimilare mai a un positivo, o come informe, con la valenza operativa – per il suo 'compito' e la sua capacità di svelare l'impossibile che si cela dietro ogni possibile – che egli attribuisce a questo termine. È nel *Dizionario critico* inventato negli anni '30 da Bataille per la rivista Documents, che alla voce *Informe* si legge appunto:

Un dizionario comincerebbe dal momento in cui non desse più il senso ma i compiti delle parole. Così informe non è soltanto un aggettivo con tale sen-

so ma un termine che serve a declassare, esigendo in generale che ogni cosa abbia la sua forma. Ciò che designa non ha diritti suoi in nessun senso e si fa schiacciare dappertutto come un ragno o un verme di terra. Bisognerebbe effettivamente, perché gli uomini accademici fossero contenti, che l'universo prendesse forma. La filosofia intera non ha altro scopo; si tratta di dare una redingote a ciò che è, una redingote matematica. Per contro, affermare che l'universo non rassomiglia a niente e non è che informe equivale a dire che l'universo è qualcosa come un ragno o uno sputo (Bataille 1974, 165).

L'*informe* come operazione, dunque; non come un tema tra gli alti ma, al contrario, come ciò che è capace di agire costantemente da elemento declassante, in grado di scrostare e scorticare ogni tema e ogni forma, ogni simbolo e ogni allegoria, ogni sistema, ogni ordine e ogni rappresentazione e di mostrarne al contempo ciò che, mai ordinabile e riconducibile a una stabilità e a un'unità, vi si cela dietro. In gioco, nell'idea batailleana del *negativo* e dell'*informe*, è una concezione inedita del materialismo e della materia, capace di tener conto della vera natura dell'esperienza – al di là della riduttiva e sminuente logica dell'identità che domina il mondo presunto stabile e normato della rappresentazione – caratterizzata dall'idea della *differenza* come di ciò che possa rendere conto della sua pluralità infinita e irriducibile e dell'intraducibile mondo informale e sub-rappresentativo che si trova realmente dietro la presunta fissità delle forme e delle rappresentazioni.



Copertina di "Documents" n.3 nel quale appare Il Linguaggio Dei Fiori di Bataille e l'immagine del centro del fiore tratta dallo stesso saggio.

Il materialismo cui giunge Bataille, e che nutre tutto il suo percorso, è estraneo, dunque, a gran parte dei materialismi: la materia cui esso fa riferimento equivale all'*informe* per come lo troviamo trattato nel *Dizionario critico*, ossia come ciò che è 'assolutamente altro', che sfugge a ogni gerarchizzazione e a ogni rappresentazione, che si trova al di là della forma, che è capace di operare uno slittamento e uno spiazzamento desublimatori, tali – come parafraseranno Krauss e Bois decenni dopo ne *L'informe. Istruzioni per l'uso* – da “svelare le ‘gambe’ sotto le gonne di qualsiasi allegoria” (Bois-Krauss 2003, p. 6), ossia di qualsiasi “redingote matematica” applicata all'irrappresentabile in modo da poterlo rappresentare e fermare in una forma o in un codice.

Le immagini e i simboli di queste “redingote matematiche”, individuati da Bataille come emblemi di tutte le altre, di quelle rappresentazioni che pretenderebbero di immobilizzare ciò che è non-identità e intraducibilità, sono molteplici: dall'architettura, all'ordine apparente dei mattatoi, a quello che egli definisce come il “cavallo accademico”, passando perfino per la simbolizzazione affidata all'aspetto dei fiori. A quest'ultima, in particolare, è dedicato un intero saggio contenuto in *Documents* e intitolato proprio *Il linguaggio dei fiori*: all'universale attribuzione a essi di una bellezza ideale che rappresenta al contempo l'*ideale* umano, Bataille contrappone qui – attraverso la sua idea di materialismo e di *informe* – il vero volto che si cela dietro quell'*ideale* e dietro quella bellezza, un volto tutt'altro che bello, che non si presta alla rappresentazione della metafora e dell'allegoria, ma che piuttosto le sbaraglia entrambe:

D'altra parte, i più bei fiori sono deturpati al centro dalla macchia villosa degli organi sessuali. È così che l'interno di una rosa non corrisponde per niente alla sua bellezza esteriore, e se si strappano fino all'ultimo i petali della corolla, non rimane più che un ciuffo di aspetto misero. [...] Ma più ancora che dalla lordura degli organi, il fiore è tradito dalla fragilità della sua corolla: così, lungi dal rispondere alle esigenze delle idee umane, esso è il segno del loro fallimento (Bataille 1974, 52, 55).

Dunque le idee umane, fondate, come si diceva con Blanchot, nella stabilità della loro forma sulla necessaria esclusione di ciò che è perituro e che quindi corre verso l'inorganico, sarebbero svelate nella loro inconsistenza e nel loro “fallimento” dallo sgretolarsi della ‘bella forma’ del fiore in favore di un annunziarsi dell'*informe* che vi sta costantemente celato dietro. Continua Bataille:

Dopo un periodo molto breve di splendore, la meravigliosa corolla marcisce impudicamente al sole, divenendo per la pianta una vergogna obbrobriosa. Raggiunto il fetore del letame, benché avesse dato l'impressione di sfuggir-

vi in uno slancio di purezza angelica e lirica, il fiore sembra bruscamente tornare alla sua sozzura primitiva: il più ideale è rapidamente ridotto a un brandello di letamaio aereo. Perché i fiori non invecchiano onestamente come le foglie, che non perdono niente della loro bellezza, perfino dopo che sono morte; i fiori appassiscono come delle smorfiose invecchiate e troppo incipriate e muoiono ridicolmente sugli steli che sembravano portarli alle stelle (Bataille 1974, 55).

Il movimento di elevazione e rimozione che conduce dal basso verso l'alto e che vorrebbe trovare un simbolo nello sbocciare e nel germogliare dei fiori è invertito dall'azione declassante dell'*informe* ed è, di conseguenza, spiazzato e mostrato come illusorio dal movimento contrario, che conduce verso un "basso più basso" che non sia semplicemente l'opposto dialettico dell'alto ma una sua costante alterazione:

E per distruggere l'impressione favorevole ci vorrebbe la visione fantastica e impossibile delle radici che brulicano, sotto la superficie del suolo, stomachevoli e nude come vermicai (Bataille 1974, 56).

Le radici, "contropartita perfetta delle parti visibili della pianta", appaiono appunto come "stomachevoli" – poiché, rivelando in maniera immediata il legame con la morte, intrinseco in ogni elemento vivente, generano la reazione difensiva del disgusto – e, soprattutto, "nude", ossia irriducibilmente spogliate da ogni possibile attribuzione, non soggette alla possibilità della 'vestizione' di qualsivoglia forma idealizzata che imbrigli il suo essere mero caos della materia, ossia di qualsivoglia astrazione, con la conseguente "derisione inquietante di tutto ciò che è ancora, grazie a miserabili elusioni, *elevato*, nobile, sacro" (Bataille 1974, 58). *La differenza* reclama così i propri diritti e il proprio manifestarsi come esperienza selvaggia, come pluralità brulicante e perennemente sfuggente che spezza l'unità e l'identità di ciò che aveva preteso di porsi come l'esperienza reale e la reale immagine di ciò che "è".

Ecco, dunque, il "male" attribuibile, allo stesso modo, ai "fiori" del titolo del poema di Carmelo Bene pubblicato nel 2000, male che insieme li 'affligge' e che da essi è 'propagato': l'incessante movimento che declassa ogni forma e ogni rappresentazione tirandole giù verso il fondo 'assolutamente altro' e sempre inattingibile. Lo stesso Bataille sottolineava, sempre ne *Il linguaggio dei fiori*, che "quello che è *male* è necessariamente rappresentato, nell'ordine dei movimenti, da un movimento dall'alto verso il basso" (Bataille 1974,). Ed ecco, anche, il ribaltamento che il titolo impone a quello del poema di Baudelaire: non è più il sorgere di qualcosa dal negativo, metaforizzato dal generarsi dei fiori – corrispondente dunque a una sorta di riappropriazione

e conversione in un positivo – a essere in gioco, ma, al contrario, l'erosione di ogni forma e di ogni *positivo* fino all'emersione inevitabile del *negativo* nella sua impossibilità e ingestibilità.

Si tratta – dovrebbe ormai essere chiaro – di un “male” che non è controparte dialettica del “bene”, che non ha alcuna accezione etica, così come il *negativo* cui è associato non è controparte dialettica del *positivo* comunemente ed eticamente inteso. È, potremmo dire, un male “al di là del bene e del male”. Ricorrendo ancora a Bataille e al modo in cui egli articola questa concezione del termine ne *La letteratura e il male*, possiamo dire che si tratta del “male” come l'immediato svanire e dissiparsi di ciò che è stato costituito come utile, vantaggioso, necessario e costituente per l'essere umano nella sua idealità e nella sua costituzione sociale; come l'istantaneo ripiombare nell'inconsapevolezza infantile dell'uomo adulto e inevitabilmente inserito nella propria società; come lo sprofondare dell'organico, sbocciato, fiorito e costituitosi come affermazione vitale, nell'inorganico e nel dissolvimento accostabile a quello della morte o degli stati mistici.

Questa sfida di un “male” come mero squarcio – al di là della contrapposizione dialettica di ogni etica – attraverso il quale possa emergere tutto ciò che fin qui abbiamo detto *informe, impossibile, negativo, irrappresentabile, incomunicabile* e che abbiamo ricondotto all'idea di *differenza*, sfida della quale Bataille – come Blanchot – individua nelle possibilità fornite dalla letteratura il campo d'azione privilegiato, è quella che Carmelo Bene accoglie fin dall'inizio della propria carriera, conducendola sui territori più disparati, dal teatro al cinema alla riflessione sulla musica e sulla fonica, passando anche, appunto, per la letteratura, alla quale torna – proprio a fine carriera – con questo poema. *l mal de' fiori*, per dirla con Piergiorgio Giacchè, come “atteso completamento della sua opera omnia”, capace di



Fotogrammi da *Hermitage* (1968)

affrontare nel modo più estremo “molte delle ‘operazioni’ dell’arte e contro l’arte già compiute e rivendicate da Bene” (Giacchè 2007, 187). Operazioni, appunto, così come nella descrizione batailleana dell'*informe*: non è un contenuto, un tema, un messaggio o un’idea a costituire *‘l mal de’ fiori*, ma l’operazione di squartamento, di dissoluzione e di annientamento di ognuno di quegli elementi, della loro necessaria unità e identità, il tutto in un’atmosfera non tanto da macelleria, ma piuttosto impregnata del distacco e della freddezza di una camera per dissezione di cadaveri. Così come l’operazione che, ne *Il linguaggio dei fiori*, permetteva a Bataille, dopo aver sezionato pazientemente la corolla, di mostrare il nucleo osceno e non simbolizzabile celato da essa e dall’idealità del linguaggio a essa attribuibile, allo stesso modo quest’idea del “male” dissipante agisce ne *‘l mal de’ fiori* come operazione che, pagina per pagina come petalo per petalo, giunge a far seccare e declinare ogni possibile idea stabile di un autore del poema, di un “Io” narrante o poetante, di un “Tu” destinatario e ricevente, di un linguaggio e di un codice, di un significato, di una comunicazione attuabile.

Innanzitutto, appunto, l’autore: la sua figura e ogni sua possibile coscienza avvizziscono di fronte a un rapporto diretto delle parole con l’Altro indicibile e *informe* che non passa per la mediazione di una dicibilità da parte di un poeta ma che – come nell’*Ulisse* di James Joyce, caposaldo dei riferimenti dell’intera carriera di Carmelo Bene – pare imprimere sul foglio una vocalità liberata dall’ordine e dalla ricognizione agite dalla volontà di chi scrive. La figura dello scrittore, del poeta, dell’autore o del trovatore è la prima a subire questo “male” dell’abbassamento, del declassamento fino all’abrasione e all’affiorare della sua implausibilità. Il linguaggio e la voce che lo manifesta sfuggono e si prendono gioco di qualsivoglia soggetto, non ponendosi come suo mezzo e come suo oggetto, quanto imponendosi come suono e come significante che spezza il regime del significato e di ciò che esso vorrebbe condurre con sé come messaggio o come elemento definito e definibile da comunicare:

Voce mia tua chissà chiamare questo
 Mia tua chissà la voce che chiamare
 ventilato è suonar che ne discorre
 in che pensar diciamo e siamo detti
 vani smarriti soffi rauchi versi
 prescritti da un voler che non si sa
 disvoluto e alla mano intima incisi
 segni qui divertiti disattesi
 sensi descritti testi
 d’altri che morti fiati
 dimentichi ‘n mia tua chissà la voce

[...]

Lasciar si scriver sin interferir po' si
 no mai però nel mentre se vol scriv
 De per tutt sumo artefici de un resto chi
 non è questo no è ver? ch'intendi – quand? adess
 Manuscrivere propria el toeu de ti desenvuelto

[...]

Scrittor se ciama insci ón bon diavol matt
 convint de podè scriv el so pensà On tell che g'à
 de l'omm parlant quand è secur de vess lù a parlà
 senza el menom sospett de stà mai 'n del discors
 de vess lù parlaa insci quand el cred
 d' scriv so ch' el voeur 'n stà lù scritt

(Bene 2000, 37, 3, 4)

E l'annullamento della volontà che intacca e fa appassire definitivamente la figura del poeta agisce nelle medesime modalità sulle forme che – in prosa o in poesia – sono probabilmente sempre state le più dure a morire e a deflagrare, ossia la presenza di un 'Io', di un 'Tu' e di una relazione o comunicazione tra essi, maggiormente se questa comunicazione e questa relazione assume i caratteri del rapporto d'amore o comunque della correlazione affettiva e sentimentale. L'azione corrosiva de *l mal de' fiori* agisce qui in modo più che mai incontrastabile ed estremo: i tre elementi di questa possibile comunicazione più o meno sentimentale sono abbassati al livello di mere inorganicità, di cose tra le cose, nella glacialità e nella tregua definitiva del *porno* e dell'*osceno* – termini da considerare qui, come in tutto Bene, nel loro significato etimologico – che si impongono scalzando definitivamente *Eros* e la scena della sua illusoria rappresentazione. Le tribolazioni del sentimento che hanno attraversato le pagine della letteratura dai suoi albori fino a oggi, le sue lusinghe e i suoi inganni, il perpetuarsi incessante della specie come un morbo perennemente pullulante e autoriprodutentesi che in esso trova il vero mezzo di propagazione, gli abbagli che portano a illudersi di una reale relazione tra due 'Io' e tra due coscienze – dando così per scontata la possibilità di una definizione stabile, ordinata e sistematica dell'idea stessa di 'Io' e di coscienza – in breve ogni forma che *Eros* crea e produce, tutto questo, che nel poema beniano è definito come l'affanno dell'"amor facchino", è spogliato, fatto slittare e sfiorire fino al raggiungimento e alla rivelazione dell'inorganico definitivamente pacificato che vi si cela realmente dietro. Inorganico che, come s'è detto, fa il paio con l'inafferrabilità dell'*informe* batailleano, come ciò che fa detonare ogni unità e ogni ordine del sé, della volontà, della coscienza e di tutte le rappresentazioni da essi create: l'intero poema è attraversato e disperso dall'incongruità impal-

pabile del *porno* come dell'impossibile rapporto tra due – o, meglio, infinite – cose inanimate che si rivolgono l'un l'altra senza la possibilità di cogliere il benché minimo desiderio o sentimento o nostalgia di una mancanza, se non del *mancato* definitivo e senza origine, quella che è ripetutamente definita come “nostalgia delle cose che non furono mai” e che sfaldano una volta per tutte la scena del relazionarsi, sprofondando nell'*osceno* dell'annullamento di ogni forma e, conseguentemente, di ogni modalità di relazione:

Pietra marmorea fredda senz'amore
 ch'è naturato in recipiente cava
 umana marcescente dei morenti
 corpi d'organi colma
 — franta logora carne venturale
 da sessuato erotico lo spasmo
 disseminato in favola storpiata
 d'uno illusa tra i resti che son tanti —
 fin che n'è svuota esanime
 in non sapersi estinta

[...]

Questo ch'è tuo non essere mai stata
 nommai avvenir
 altro dal mal de' fiori se non sono
 he prossimi al fiorir chiama e si muore
 idea di te che mi sorride questa
 voce la mia non più se la disdice
 questo tu sei lavoce che ti chiama

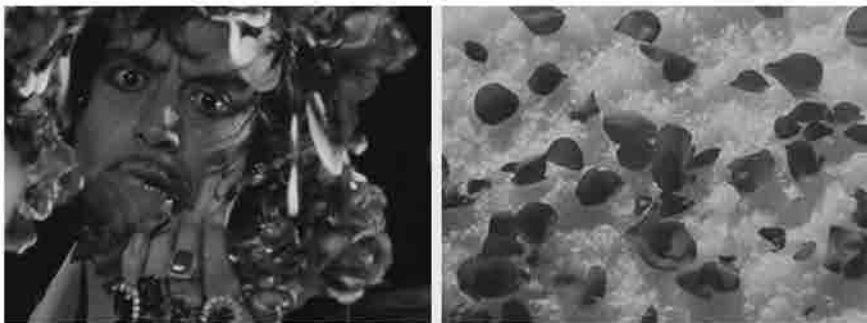
Tu che non sei che non sarai mai stata
 il mal de' fiori presso allo sfiorir
 dolora in me nel vano ch'è l'attesa
 del non mai più tornare
 Te che mi fingo in che non so chiamare
 Folle tua la mia voce
 sono te che non sei Sono non è
 dei morti Non è d'anima
 in sogno l'immortale

[...]

Noi non ci apparteniamo È il mal de' fiori
 Tutto sfiorisce in questo andar ch'è star
 inavvenir
 Nel sogno che non sai che ti sognare
 tutto è passato senza incominciare
 'me in quest'andar ch'è stato
 [...]

Che ragazza e ragazza! sperso arredo 'n dettagli
 in apparir disparso dentro vano
 che d'intimo discreto in m'hai scordata
 L'hanno portata via l'hanno portata
 'me il tutto ch'è mai stato e poi fini
 (Bene 2000, pp. 117, 47, 37, 153)

Il male dei fiori, quello che abbiamo visto agire impietosamente sulla loro bella forma, sulla loro bella apparenza, sfogliandoli uno per uno della loro figura ordinata e stabile che permette la simbolizzazione di un linguaggio, per mostrare infine la precarietà e l'inefficienza di ogni linguaggio che si risolve nell'irrappresentabile è, dunque, ciò che l'*informe* realizza come propria operazione entropica: il linguaggio, il codice e la significazione sono ciò che salta definitivamente nel poema di Carmelo Bene. Nessuno più parla ne *'I mal de' fiori* e dunque nessuno dispone e utilizza un linguaggio e un significato da trasmettere: a rimanere impresso sulla carta è la pulsazione di significanti in balia di se stessi, l'orma del fiore lasciato a essiccare tra le pagine di un libro, che non è più quel fiore ma il suo spettro senza significato, l'intollerabile accostamento dei petali di rosa – simbolo tra i più abusati e carichi – con lo scolo di una fogna – ciò che, 'più basso del basso', non è suscettibile di alcuna astrazione o metafora – nel gesto del Marchese di Sade rinchiuso in manicomio o nell'analogo gesto compiuto da Bene nella sua versione filmica della *Salomè* di Oscar Wilde, laddove Erode sfoglia i petali di una rosa nel gelo irriducibile di una distesa di neve, dopo aver dato fuoco alla propria corona di fiori ed esclamato: «Come sono rossi questi petali! Sembrano macchie di sangue sparse sulla tovaglia. Ma non bisogna cercare simboli dappertutto. La vita diventerebbe impossibile». A dominare, attraversato e scontato il male di ogni fiore, resta l'eco di tutti i linguaggi, i codici, i significati come cose organiche ridotti all'annichilimento dell'inorganico, quel 'si' impersonale che, come scriveva Blanchot,



Fotogrammi da *Salomè* (1972)

permette di “restare in contatto con l’area assoluta, là dove la cosa ridiventa immagine, dove l’immagine, da allusione ad una figura, diventa allusione a ciò che è senza figura e, da forma disegnata sull’assenza, diventa l’informe presenza di questa assenza, l’apertura opaca e vuota su ciò che è quando non c’è più mondo, quando non c’è ancora mondo” (Blanchot 1967, 19).

ENGLISH ABSTRACT

I mal de' fiori (Evil of Flowers) is the title of the poem published by Carmelo Bene in 2000, just two years before his death. In the title and in the poem, Bene seems to use the image of flowers just like George Bataille did in his article “The language of flowers”, published in the magazine “Documents”: all the qualities usually ascribed to them, images of humanity’s noble idealization which invest its representation of language and reality, are shown as mere illusory constructions that hide the real tumultuous, plural, teeming and irrepresentable face of experience. The evil which affects Bene’s (and Bataille’s) flowers is this de-subliming power, capable to show the inseparable compresence of life and death, possible and impossible, representable and irrepresentable, hidden by presumed identity, stability and unity of everything, proposed especially by language. Bene’s poem presents this corrosive operation through language and through poetry, which destroys any possibility of stable author, message, signification or interpretation, involving of necessity concepts like Derrida’s idea of *différance* or Bataille’s idea of *formless*. Borrowing the words that Maurice Blanchot had written many years before Bene’s poem, we can say that *I mal de' fiori* is the literary space in which we can “nominate possible, answering the impossible”.

BIBLIOGRAFIA

Bataille [1957] 1969

G. Bataille, *L’Erotismo* [*L’Erotisme*1957], tr. it. Milano 1969

Bataille 1970

G. Bataille, *Documents* (1970), tr. it. di S. Finzi, Dedalo, Bari, 1974

Bene 2000

C. Bene, *I mal de' fiori*, Bompiani, Milano 2000

Blanchot (1995) 1967

M. Blanchot, *Lo Spazio Letterario* (1955), tr. it. di G. Zanobetti, Einaudi, Torino 1967

Blanchot (1969) 1977

M. Blanchot, *L’Infinito Intrattenimento. Scritti sull’«insensato gioco di scrivere»* (1969), tr. it. di R. Ferrara, Einaudi, Torino 1977

Derrida (1967) 1971

J. Derrida, *La Scrittura e la Differenza* (1967), tr. it. di G. Pozzi, Einaudi, Torino 1971

Giacchè (1997) 2007

P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* (1997), Bompiani, Milano 2007

Kolnai (1929) 2004

A. Kolnai, *On Disgust* (1929), tr. ing. di E. Kolnai e B. Smith, Open Court, Chicago 2004

Krauss, Bois 2003

R. Krauss, Y. Bois, *L'Informe. Istruzioni per l'uso* (1997), tr. it. di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2003

Perniola 1994

M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994

Perniola 1997

M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1997