

Aesthetica Preprint

Supplementa

Georges Bataille e l'estetica del male

di Maria Barbara Ponti

Sped. in a.p. art. 2 comma 20/c legge 662/96 – Filiale di Palermo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint
Supplementa

3

Dicembre 1999

Centro Internazionale Studi di Estetica
Edizione fuori commercio distribuita in omaggio

Il presente volume viene pubblicato con il contributo del Murst (40%) e dell'Università degli Studi di Cagliari (ex 60%).

Maria Barbara Ponti

Georges Bataille
e l'estetica del male

a Riccardo

Indice

Abbreviazioni	9
Introduzione	13
Parte prima: <i>Dall'estetica della materia al mito</i>	
I – Un mondo rovesciato	23
II – Il mito solare in Van Gogh	61
III – L'essenza del tragico	83
Parte seconda: <i>La "chance" e l'eccesso</i>	
I – La via dell'impossibile	101
II – L'impossibile e la poesia	127
Parte terza: <i>La sovranità del male nella letteratura</i>	
I – Emily Brontë o l'erotismo dei cuori	155
II – La minorità poetica di Baudelaire	173
III – Il maleficio nella letteratura: Michelet	193
IV – Il mondo mitico di William Blake	201
V – La violenza della solitudine: Sade	213
VI – La violenza della moralità: Proust	227
VII – Kafka o l'assenza dell'attesa	243
VIII – La sovranità mancata di Genet	259
Parte quarta: <i>Un libro di figure per l'erotismo</i>	
I – Dal trionfo ingenuo alla via del degrado	289
II – Dal Cristianesimo al Rinascimento	303
III – Dal manierismo all'arte moderna	309
Indice dei nomi	327

Abbreviazioni

- A *Architecture*, in “Documents”, n. 2, 1929; ora in *OC* *, I, pp. 171-172; tr. it. *Architettura*, in G. Bataille, *Documents*, a cura di S. Finzi, Dedalo, Bari 1974.
- AD *L'Amérique disparue*, in “Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts”, XI, 1928; ora in *OC*, I, pp. 152-158.
- AL *L'Alleluiah, catéchisme de Dianus*, Gallimard, Parigi 1961 (pubblicato nel 1947 per la Librairie A. Blaizot con una tiratura limitata: la versione definitiva citata apparve come aggiunta a *Le coupable*); ora in *OC*, V, pp. 393-417; tr. it. *Il Colpevole/ L'Alleluiah*, a cura di A. Biancofiore, Dedalo, Bari 1989.
- AP *De l'âge de pierre à Jacques Prévert*, in “Critique”, n. 3-4, 1946; ora in *OC*, XI, pp. 87-106.
- AS *L'anus solaire*, Galerie Simon, 1931; ora in *OC*, I, pp. 79-86; tr. it. *L'ano solare*, in G. Bataille, *Critica dell'Occhio*, a cura di S. Finzi, Guaraldi, Rimini 1972.
- B *Bouche*, in “Documents”, n. 5, 1930; ora in *OC*, I, pp. 237-238; tr. it. *Bocca*, in *Critica dell'Occhio*, cit.
- BMG *Le bas matérialisme et la gnose*, in “Documents”, n. 1, 1930; ora in *OC*, I, pp. 220-226; tr. it. *Il basso materialismo e la gnosi*, in *Documents*, cit.
- CC *Corps célestes*, in “Verve”, n. 2, 1938; ora in *OC*, I, pp. 514-520.
- CH *Chevelures*, in “Verve”, n. 1, 1937; ora in *OC*, I, pp. 495-496.
- CS *La conjuration sacrée*, in “Acéphale”, n. 1, 24 giugno 1936; ora in *OC*, I, pp. 442-446; tr. it. *La congiura sacra*, in *Il labirinto*, a cura di S. Finzi, SE, Milano 1993.
- DLE *Dossier des “Larmes d'Éros”*, *OC*, X, pp. 641-663 (Titolo dato dai curatori delle *OC* ad una raccolta di brevi scritti inediti che si riferiscono a *Les Larmes d'Éros*); tr. it. in *Appendice a Le la-cime di Eros*, a cura di A. Salsano, Bollati Boringhieri, Torino 1995.

- E *L'Érotisme*, Minuit, Parigi 1957; ora in *OC*, x, pp. 11-270; tr. it. *L'Erotismo*, a cura di P. Caruso, Mondadori, Milano 1969.
- EM *L'esprit moderne et le jeu des transpositions*, in "Documents", n. 8, 1930; ora in *OC*, I, 271-275; tr. it. *Lo spirito moderno e il gioco delle trasposizioni*, in *Documents* cit.
- EN *Les écarts de la nature*, in "Documents", n. 2, 1930; ora in *OC*, I, pp. 228-230; tr. it. *I capricci della natura*, in *Critica dell'occhio*, cit.
- EI *L'expérience intérieure*, Gallimard, Parigi 1943 (riedito nel 1954 come primo volume della *Somme athéologique*, aumentato di un testo del 1947, *Méthode de méditation*, e di uno del 1953, *Post-scriptum*); ora in *OC*, v, pp. 7-190; tr. it. *L'esperienza interiore*, a cura di C. Morena, Dedalo, Bari 1978.
- GO *Le gros orteil*, in "Documents", n. 6, 1929; ora in *OC*, I, pp. 200-204; tr. it. *L'alluce*, in *Critica dell'occhio*, cit.
- HMS *Hegel, la mort et le sacrifice*, in "Deucalion", n. 5, 1955; ora in *OC*, XII, pp. 326-345.
- HHH *Hegel, l'homme et l'histoire*, in "Monde nouveau-Paru", n. 96-97, 1956; ora in *OC*, XII, pp. 349-369.
- IMP *L'impossible*, Minuit, Parigi 1962 (pubblicato per la prima volta nel 1947 nella stessa edizione sotto il titolo *La Haine de la Poésie*); ora in *OC*, III, pp. 97-223; tr. it. *L'impossibile*, a cura di S. Finzi, Guaraldi, Rimini 1973.
- IN *Informe*, in "Documents" (Dizionario critico), n. 7, 1929; ora in *OC*, I, p. 217; tr. it. in *Documents*, cit.
- JL *Le "Jeu lugubre"*, in "Documents", n. 7, 1929; ora in *OC*, I, pp. 211-216; tr. it. *Il "gioco lugubre"*, in *Documents*, cit.
- L *Le labyrinthe*, in "Recherches philosophiques", v, 1935-36; ora in *OC*, I, pp. 433-441; tr. it. *Il labirinto*, cit.
- LAP *L'apprenti sorcier*, in "Nouvelle Revue Française", n. 298, 1938; ora in *OC*, I, pp. 523-538; tr. it., *L'apprendista stregone*, in *Il collegio di sociologia*, a cura di D. Hollier, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- LAS *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Ginevra 1955; ora in *OC*, IX, pp. 7-101.
- LBC *Le Bleu du ciel*, Pauvert, Parigi 1957 (scritto nel 1935); ora in *OC*, III, pp. 377-487; tr. it. *L'Azzurro del cielo*, Einaudi, Torino 1969; ora in G. Bataille, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Neri, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- LC *Le coupable*, Gallimard, Parigi 1944 (riedito nel 1961 come se-

- condo volume della *Somme athéologique*, aumentato di una *Introduzione* e di un testo del 1947, *L'Alleluiah*); ora in *OC*, v, pp. 235-286; tr. it. *Il Colpevole/ L'Alleluiah*, cit.
- LE *Les Larmes d'Éros*, Pauvert, Parigi 1961; ora in *OC*, x, pp. 573-627; tr. it. *Le lacrime di Eros*, cit.
- LF *Le langage des fleurs*, in "Documents", n. 3, 1929; ora in *OC*, I, pp. 173-178; tr. it. *Il linguaggio dei fiori*, in *Critica dell'occhio*, cit.
- LM *La littérature et le mal*, Gallimard, Parigi 1957; ora in *OC*, IX, pp.169-316; tr. it. *La letteratura e il male*, a cura di A. Zanzotto, Rizzoli, Milano 1973.
- LP *Le petit*, Pauvert, Parigi 1963 (la prima edizione uscì nel 1943 senza il nome dell'editore, datata 1934, sotto lo pseudonimo di Luis Trente); ora in *OC*, III, pp. 33-55; tr. it. *Il piccolo*, in G. Bataille, *Tutti i romanzi*, cit.
- M *Manet*, Skira, Ginevra 1955; ora in *OC*, IX, pp. 103-167.
- ME *Madame Edwarda*, Pauvert, Parigi 1956 (scritto nel 1941 fu pubblicato per le Éditions du Solitaire, nel 1941 e nel 1942, sotto lo pseudonimo di Pierre Angélique); ora in *OC*, III, pp. 7-31; tr. it. *Madame Edwarda*, a cura di D. Bellezza, L'Airone, Roma 1972.
- MM *Méthode de méditation*, in *L'expérience intérieure*, Gallimard, Parigi 1954 (riedizione del testo pubblicato per le Éditions Fontaines nel 1947); ora in *OC*, v, pp. 191-228; tr. it. *Metodo di meditazione*, in *L'esperienza interiore*, cit.
- MT *La Mère-Tragédie*, in "Le voyage en Grèce", n. 7, 1937; ora in *OC*, I, pp. 493-494.
- MS *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, in "Documents", n. 8, 1930; ora in *OC*, I, pp. 258-270; tr. it. *La mutilazione sacrificale e l'orecchio reciso di Vincent Van Gogh*, in A. Artaud - G. Bataille, *Il mito Van Gogh*, a cura di A. Castoldi, Lubrina, Bergamo 1987.
- ND *La Notion de dépense*, in "La critique sociale", n. 7, 1933; ora in *OC*, I, pp. 302-320; tr. it. di F. Serna, *La nozione di dépense*, in G. Bataille, *La parte maledetta*, a cura di F. Rella, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- O *L'obélisque*, in "Mesures", n. 2, 1938; ora in *OC*, I, pp. 501-513.
- OE *Œil*, in "Documents", n. 4, 1929; ora in *OC*, I, pp. 187-189; tr. it. *Occhio*, in *Critica dell'occhio*, cit.
- P *Le paysage*, in "Verve", n. 3, 1938; ora in *OC*, I, pp. 520-521.

- PM *La Part maudite*, Minuit, Parigi 1949; ora in *OC*, VII, pp. 17-179; tr. it. *La parte maledetta*, cit.
- REL *Le raisons d'écrire un livre*, manoscritto, in *OC*, II, p. 143.
- SN *Sur Nietzsche, volonté de chance*, Gallimard, Parigi 1945; ora in *OC*, VI, pp. 7-205; tr. it. *Su Nietzsche*, a cura di A. Zanzotto, Cappelli, Bologna 1980.
- SP *Soleil pourri*, in "Documents", n. 3, 1930; ora in *OC*, I, pp. 231-232; tr. it. *Sole putrido*, in *Documents*, cit.
- VGP *Van Gogh Prométhée*, in "Verve", n. 1, 1937; ora in *OC*, I, pp. 497-500.
- VT *La "vieille taupe" et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste*, in "Tel Quel", n. 34, 1968; ora in *OC*, II, pp. 93-109; tr. it. *La "vecchia talpa" e il prefisso su nelle parole superuomo e surrealista*, in *La critica dell'occhio*, cit.

* G. Bataille *Œuvres Complètes*, voll. I-XII, Gallimard, Parigi 1970-1988.

Introduzione

Alla base dell'esistenza e della riflessione di Bataille è il rifiuto della vita profana, chiusa nella sfera dell'utile. Privato di Dio il soggetto non ha più garanzie per fondare una spiegazione di se stesso e del mondo. Ma se il senso della trascendenza divina tramonta nel momento in cui la modernità ha decretato la morte di Dio, Bataille in controtendenza nei confronti della modernità stessa, reintroduce il sacro nella sfera del quale «il mondo è dato all'uomo come un enigma da risolvere» (EI, v, 11; 25) ¹.

Come lo stesso Bataille racconta ², la lettura di *Le rire* di Bergson segna la presa di coscienza di un fatto importantissimo: il riso era «la questione chiave», era «rivelazione, apriva il fondo delle cose». Ciò per cui Bataille si appassionò non fu il contenuto del *riso* ma l'avervi intravisto la possibilità dell'approfondimento teorico del senso dell'esperienza del riso. L'esperienza del riso è per Bataille una sorta di vertiginoso strapiombo che apre possibilità illimitate, addentrarsi nelle quali significa tentare di risolvere l'enigma del mondo. Il riso è momento di irruzione temporanea e improvvisa dell'ignoto, è interruzione del normale corso degli accadimenti e della disposizione alla razionalità in cui affiora ciò di cui facciamo esperienza ma che di solito non «notiamo». Emerge qui il forte legame del pensiero col sentire, legame che riporta l'estetico al senso etimologico e la visione del mondo di Bataille ad una teoria della sensibilità che tenta di riappropriarsi del senso dell'«esistenza umana», al di là della sociologia, dell'economia e della religione che pure sono oggetto di una riflessione condotta da Bataille con metodo scientifico.

Il riso è esperienza al culmine, espressione di un momento dell'esistere che non può essere afferrato a pieno, essendo «salto dal possibile all'impossibile e dall'impossibile al possibile» (AL, v, 346; 135), e che tuttavia, sia pure con disperazione, Bataille tenta di comprendere.

L'analisi del riso apre «un campo di coincidenze tra i dati di

una conoscenza emozionale *comune* e *rigorosa* e quelli della conoscenza discorsiva» (EI, v, 11; 26). Nel legame tra il pensiero e il sentire emergono sullo stesso piano, accomunate dalla *dépense*, le esperienze che segnano l'esistenza al suo culmine (riso, erotismo, estasi, sacrificio), residuo irriducibile all'economia ristretta e rintracciabile invece all'interno di una economia generale che abbraccia i vari aspetti dell'attività umana, quella utile e quella del tutto in perdita ma essenziale per l'uomo. In questo senso ogni forma di *dépense* è trasgressione, è Male in quanto si sottrae al criterio dell'utile alla base dell'esistenza guidata dalla ragione.

In ogni forma di *dépense* «l'accento viene posto sulla *perdita* che deve essere la più grande possibile affinché l'attività acquisti il suo vero senso» (ND, I, 305; 6). Quanto al termine poesia «può essere considerato come sinonimo di *dépense*: esso significa, infatti, nel modo più preciso, creazione per mezzo della perdita» (ND, I, 307; 8). *La nozione di dépense* (1933) iscrive l'arte nell'eterogeneo come sfera altra rispetto alla razionalità e al mondo organizzato sotto il criterio dell'utile. *La parte maledetta* (1949), che Bataille definì la sua opera più importante, mette in evidenza dell'arte l'aspetto dell'intimità e dell'apertura degli esseri, delineando così, nell'esperienza per altri, quel versante comunitario e comunicativo che per Bataille è alla base dell'arte in quanto esperienza estrema, non riportabile al mondo dell'utilità. Gli stessi temi vengono ripresi in alcuni passi de *L'Esperienza interiore* (1943), la cui riflessione e il cui "metodo di meditazione", per quanto estranei a qualunque intento categoriale, si manifestano nell'elaborazione di un pensiero in cui l'estetica, intesa in senso lato, si intreccia fortemente con l'esperienza del soggetto plurale nato dal rifiuto dell'identità con se stessi.

Nell'esperienza interiore, luogo dell'eterogeneo e del non sapere, è abolita la progettualità del pensiero discorsivo che anzi diventa il servitore dell'esperienza. Nel meccanismo abituale della conoscenza la pretesa del sapere ci rafforza in noi stessi, ma il nostro *ipse* teso al sapere viene punito dall'angoscia di un mancato appagamento, mentre se l'*ipse* si abbandona dandosi al non-sapere «ha inizio il rapimento» (EI, v, 67-68; 97). È questo un punto cruciale che ha implicazioni rilevanti per l'estetica e per l'arte. Se l'arte appartiene all'eterogeneo, al non-sapere, rientra nella stessa sfera del rapimento non voluto e non progettabile.

Di fronte alle infinite possibilità che l'esperienza interiore apre al soggetto, l'esistenza progettuale non è che una prigione che pre-suppone la logica, lo «spirito di coerenza». Da questa prigione si esce solo con l'estasi e con tutte le forme improduttive al cui rag-

giungimento la ragione discorsiva si oppone. L'esperienza interiore, per quanto non cumulabile col sapere, è una forma di conoscenza; forma privilegiata per avere esperienza di sé come soggetti sottratti al mondo reale dell'utile, è in grado di registrare ciò cui si arriva nell'abbandono totale e non può essere confusa con l'inconscio: ciò che emerge da essa è di una arroventata lucidità, sorta di drammaturgia dei movimenti interiori, persino dello scatenarsi dell'immaginario di fronte agli oggetti.

«Soprattutto *niente più oggetto*» si afferma con estrema chiarezza nell'*Esperienza interiore*; infatti «non vi è più soggetto-oggetto ma breccia spalancata fra l'uno e l'altro, e, nella breccia il soggetto, l'oggetto sono dissolti [...] *l'uno e l'altro* hanno perso l'esistenza distinta» (EI, v, 74; 106)³. Un passo dello stesso testo traduce in accenti lirici, vicini al delirio, questa posizione teorica: «Vedo ciò a cui il discorso non giunse mai. Sono *aperto*, breccia spalancata, all'inintelligibile cielo e tutto in me precipita, si accorda in un disaccordo ultimo, rottura di ogni possibile, bacio violento, ratto perdita nella completa assenza del possibile, nella notte opaca e morta, eppure luce non meno inconoscibile, accecante nel profondo del cuore» (EI, v, 74; 105). Qui come altrove la concezione di Bataille si avvicina al sentimento rilkeiano della *Ottava elegia*, soprattutto per quanto riguarda la negazione della volontà che deve dissolversi nell'abbandono.⁴ Ma se in Rilke emerge l'esigenza etico-affettiva della salvezza nell'*aperto*, in Bataille c'è anche una preoccupazione di carattere conoscitivo, il bisogno di andare fino in fondo ad una esperienza per ritornare in superficie sul piano del pensiero. Una preoccupazione di sperimentazione in cui il "conosci te stesso" viene vanificato. Il soggetto va a fondo del se stesso circondato dagli oggetti, delle sensazioni che ne ricava e infine dell'immaginario che una immediatezza non discorsiva tesse intorno ad essi. Questa visione dell'oggetto situa Bataille sullo stesso versante della fenomenologia heideggeriana. L'oggetto è fenomeno che si autorivela alla mia esperienza, non è oggetto di indagine teoretica. Bataille sottrae l'oggetto all'indifferenza, all'asservimento e alla categorizzazione.

Se gli esseri sono isolati all'origine, le loro situazioni esistenziali eccessive (il riso, l'eroticismo, l'ebbrezza, il sacrificio) li pongono in una situazione di intimità comunicativa che è anche all'origine dell'arte in quanto opposta al *reale*. Infatti «il mondo *intimo* si oppone al *reale* come l'eccesso alla moderazione, la follia alla ragione, l'ebbrezza alla lucidità» (PM, VII, 63; 68). La preoccupazione per il domani tende a conservare beni e vita e quindi, nel suo ambito, si agisce in vista dell'autoconservazione e si accumulano cose e sapere

all'interno della razionalità; ma, se non mi preoccupo più per il domani posso consumare immediatamente ciò che ho, «e se consumo così senza misura, rivelo ai miei simili ciò che sono *intimamente*: la consumazione è la via tramite la quale comunicano esseri *separati*» (PM, VII, 63; 69). Bataille aggiunge in nota con un forte intento di chiarezza: «La separazione degli esseri è limitata all'ordine reale. Solamente se mi limito all'ordine delle *cose* la separazione è *reale*. Essa è in effetti, *reale*, ma ciò che è reale è *esteriore*. “Tutti gli uomini, *intimamente*, non sono che uno”» (PM, VII, 63; 69).

L'arte è luogo d'intimità quindi di comunicazione e, per quanto non metta a repentaglio la vita nel senso letterale del termine, ponendosi sul versante dello spreco totale trascura di essa gli aspetti dell'utilità e della conservazione. Appartiene a quelle che Bataille definisce nella *Notion de dépense* forme improduttive legate alla rappresentazione simbolica della perdita tragica, anche se in alcuni rari casi la *dépense* poetica, simbolica di fatto, cessa di esserlo per le sue conseguenze, quando per esempio «la funzione di rappresentazione impegna la vita stessa di chi l'assume» (ND, I, 631; 9).

Come si vedrà, gli autori preferiti da Bataille sono votati «alle forme di attività più deludenti, alla miseria, alla disperazione, all'inseguimento d'ombre inconsistenti che non possono dare altro che vertigine o rabbia» (ND, I, 631; 9). Esistono invece forme meno estreme in cui, comunque, attraverso l'arte giochiamo con la morte e col pericolo, ci misuriamo con angosce e orrori che rispondono al nostro desiderio di richiamare volontariamente le ombre della morte che noi lasciamo «ingrandire in sé, fino ai limiti dell'esistenza, fino alla morte stessa» (LM, IX, 213; 62). Alla morte vera e propria si giunge col sacrificio e tuttavia l'arte implica se non la morte vera e propria due aspetti fondamentali legati ad essa: la rinuncia al mondo reale, la perdita dell'oggetto che nell'opera d'arte viene sacrificato e consumato; la perdita, l'occultamento del soggetto stesso (il poeta, l'artista) che, se non muore, precipita verso la delusione e la miseria o la “minorità” perenne (Baudelaire, Kafka) o scompare nell'impersonalità più totale guidato da un demone che lo eccede (Manet).

La letteratura è in questo senso pratica di morte, e gli stessi scritti letterari di Bataille affrontano temi e situazioni in cui non solo si sfiora o si raggiunge la morte nell'estremizzazione del desiderio senza più freni, ma non si arretra nemmeno di fronte alla necrofilia, per quanto l'intento sia quello di descrivere l'orrore e insieme l'attrazione vertiginosa che la morte, nella sua densità più cruda, suscita nell'essere che con essa si confronta.

Il rifiuto del sapere, per il quale Bataille si richiama alla negatività determinata di Hegel ⁵, non va confuso con un atteggiamento antignoseologico; il suo intento è anzi quello di spingersi fino in fondo alle radici delle forme più elementari di conoscenza e insieme delle forme più elementari di vita, per andare alle origini della complessità delle costruzioni intorno ad esse e su di esse. Quel che Bataille si propone è di far luce su ciò che la complessità della conoscenza guidata dalla razionalità categoriale ha fatto dell'uomo, e di vedere che cosa c'è nell'uomo al di sotto e prima di queste costruzioni. Si tratta di un approccio che ha il suo fondamento sul sentimento della vita più che sulla generalità delle categorie. La sua opera ha l'impronta di un'estetica generale più che di una teoria della conoscenza, benché la conoscenza, anche quella tradizionale, non ne sia esclusa a patto che «il limite rappresentato dalla conoscenza come fine sia oltrepassato» (EI, v, 20; 36). La conoscenza così intesa si arresta infatti davanti agli estremi, laddove l'esperienza tende all'estremo del possibile.

Quest'atteggiamento fa della conoscenza non una conferma del vedere teoretico ma un mezzo per l'intensità dell'esperienza. L'approccio al mondo e alla realtà da parte di Bataille ha dunque una connotazione estetica nel senso che il pensiero viene sperimentato per intero dalla sensibilità. Sotto quest'aspetto l'arte è conoscenza e l'opera batailliana, in quanto si confronta con l'angoscia e l'estasi, non è estranea alle esigenze che fondano la letteratura, della quale a volte condivide persino certi moduli stilistici. Certo, se si concepisce l'arte come un tentativo di conciliazione del rapporto io-mondo, Bataille, come gli artisti a lui più cari, spesso delude; e non solo perché la conciliazione o la fusione si pagano con l'angoscia, nella quale la stessa gioia si trasforma (avviene anche il contrario), ma soprattutto perché il nostro accordo con gli oggetti esterni si rivela all'origine impossibile. L'accordo può avvenire infatti solo sul piano della sovranità artistica che comporta di per sé l'abbandono dei legami col mondo esteriore regolato dai limiti della ragione e, conseguentemente, il dar voce non alla coscienza sovrana, sede dell'io soggetto che si oppone agli altri esseri, ma alla sovranità dell'*ipse*, luogo dell'esperienza interiore.

Alla sovranità si lega il piano dell'eterologia, sfera *altra* dove, come in certe forme d'arte, le cose non sono più al loro posto. Si instaura in tal modo un grande disordine che risponde a esigenze nascoste e rimosse – espressione del tragico, del comico, dell'angoscia, del riso – che possono sussistere insieme, ne *L'esperienza interiore* di Bataille come nel *Minotauro* di Picasso. All'eterologia si

lega strettamente la nozione di alterazione come deformazione tipicamente batailliana del senso dell'alterità; non solo le cose subiscono una "torsione viziosa", si alterano come cibi che si guastano, come corpi che si decompongono: è la faccia di ciò che non si vede.

Il Male nel suo aspetto di alterazione violenta emerge già dai primi scritti di Bataille che risalgono agli anni venti. Essi sono testimonianze di una presa di posizione materialistica, che ha le radici nella gnosi e insieme nell'esperienza estetica surrealista. A partire da essi si dipana un percorso estetico che è insieme produzione di forme e riflessione su di esse. Sul finire degli anni trenta si delinea una riflessione estetica vera e propria che, senza forzature, può essere ascritta ad una teoria dell'arte, e che troverà la sua espressione più nitida e compiuta in *Lascaux, ou la naissance de l'art* (1955), nel *Manet* (1955) e in *La littérature et le mal* (1957). In questi ultimi scritti la riflessione estetica, pur senza perdere il legame già sottolineato tra pensiero e sensibilità, si configura come una teoria estetica di grande originalità. Il percorso estetico di Bataille si chiude con le *Larmes d'Eros*: strano libro, scritto e composto a fatica da un Bataille che lottava strenuamente con la spossatezza della malattia, e che costituisce per l'autore come una sorta di ritorno alle origini; in quest'opera l'arte figurativa è vista nel suo sgorgare diretto dalla passione erotica o dalla rimozione di essa. In essa, come già Bataille affermava a proposito dell'arte preistorica, «ciò che appare ai nostri occhi nell'istante stesso in cui si rivela, si vela» (LE, X, 597; 34).

¹ Le citazioni batailliane verranno riportate nel testo seguite dal numero del volume, numero di pagina dell'edizione originale e numero di pagina della traduzione italiana;

² Cfr. EI, V, 80; 114 : «In un primo tempo avevo riso, la mia vita si era dissolta, all'uscita da una lunga pietà cristiana, con una cattiva fede primaverile, nel riso [...] Il riso era rivelazione apriva il fondo delle cose. Dirò l'occasione da cui è uscito questo libro. Ero a Londra nel 1920 e dovevo trovarmi a pranzo con Bergson. Allora non avevo letto nulla di lui (di altri filosofi del resto non molto di più); mi venne questa curiosità, e, trovandomi al British Museum, chiesi *Il riso* (il suo libro più breve); la lettura mi irritò, la teoria mi sembrò di corto respiro [...] ma la questione, il senso rimasto nascosto del riso fu d'allora, ai miei occhi, la questione chiave (legata al riso felice, intimo, da cui vidi subito che ero posseduto), l'enigma che risolverò a qualsiasi prezzo (che, una volta risolto, risolverebbe da se stesso tutto)».

³ Bataille non dà una definizione del soggetto ma della sua attività; e se è chiaramente espresso il rifiuto dell'io pensante di Cartesio come portatore della coscienza sovrana, ad esso Bataille contrappone un soggetto sovrano che, liberatosi dall'io che vuol sapere e vuole essere tutto, è invece l'*ipse* o il *me* legato agli altri esseri. Se il soggetto dissolve la sua presunta interezza, la soggettività tuttavia si conserva nel senso fenomenologico del termine, non è pura soggettività pensante ma anche senziente; di più: in alcuni testi la singolarità e l'intimità individuale, come nel caso dei poeti, viene riproposta come momento di ritorno all'*ipse* che ritrova nel distacco dalla mondanità l'intimità con gli esseri. Lo stesso superamento della contrapposizione fra soggetto e oggetto può avvenire in poesia (si confrontino *infra* i capitoli

su Baudelaire e Genet) ma anche qui nel senso prospettato dalla fenomenologia o nel salto consentito dalla partecipazione poetica. Il soggetto non è maschera di forze vitali più profonde o della volontà di potenza come per Nietzsche né *esserci* come per Heidegger, per quanto alcuni passi consentano di vedere questo risvolto. È possibile comunque solo un'ipotesi interpretativa e non una conclusione di carattere filologico, perché Bataille non ha mai tematizzato il problema.

⁴ Cfr. R. M. Rilke, *Ottava Elegia*, in *Elegie duinesi*, tr. it. a cura di E. e I. De Portu, Einaudi, Torino 1978; si vedano in particolare i vv. 1-27, e 35-43. L'analogia fra il pensiero di Bataille e quello di Rilke è stata discussa da J. Danielou nel dibattito, tenutosi a Parigi il 5 marzo 1944, sulla concezione del peccato in Bataille. Il dibattito cui parteciparono i maggiori esponenti dell'*intelligenza* francese fu pubblicato su "Le Dieu vivant" n. 4, 1945. In italiano ne è stata tradotta una parte, con l'intervento di Danielou, in Bataille, Sartre, Hypolite, *Dibattito sul peccato*, a cura di P. Klossowski, Shakespeare e Company, Milano 1980.

⁵ Hegel ritorna spesso nelle opere di Bataille per il concetto di negatività. Su questo problema si confronti in particolare M. Perniola, *Georges Bataille e il negativo*, Feltrinelli, Milano 1967, pp. 91 ss. Si veda anche R. Sasso, *Georges Bataille: le système du non-savoir*, Minuit, Paris 1978, pp. 131 ss., e J. N. Vuarnet, *Le discours impur*, Galilée, Paris 1973, p. 180.

Parte prima

Dall'estetica della materia al mito

I – Un mondo rovesciato

L'abbagliante oscenità del cosmo Sul tema della parodia come attività incessante e beffarda del mondo, in uno stile che è insieme assertorio e lirico si svolge *L'anus solaire* (1931), uno dei primi scritti letterari di Bataille. In esso, col senso di provocazione tipico del surrealismo, semplicemente si enuncia una forma di rovesciamento come esperienza di tutti: «Tutti hanno coscienza che la vita è parodistica e che manca di una interpretazione» (AS, I, 81; 33). Il contenuto di un pensiero che non è estraneo alla poesia fu avvertito immediatamente se esso fu pubblicato dalle Éditions de la Galerie Simon con le illustrazioni di André Masson. Testi come questo sono un esempio di come Bataille agisca sul linguaggio non tanto come modalità stilistica o ritmo sintattico, ma in quanto parola ricondotta all'essenzialità materica. Le parole e i periodi, nell'intento dell'autore, devono funzionare come corpi, ed essi, a loro volta, ricostruiscono una sorta di sintassi del mondo, come se questo fosse costituito da parole che Bataille si preoccupa di riportare alla fonte da cui sono scaturite. Nello scenario della parodia che sostituisce la generalizzazione della metafora, emerge l'analogia rimossa o sublimata fra noi e il cosmo. Infatti, se il segno è, nella tradizione occidentale, un continuo rimandare ad altro, Bataille tenta la materializzazione totale del segno stesso, che diventa così residuo non ulteriormente suscettibile di interpretazioni o trasformazioni, al riparo dalle astrazioni. C'è totale estraneità fra l'uomo e la natura inorganica: l'uomo sente estraneo il cosmo che non muore. Le nostre idee si trasformano in esplosioni di forza e di efficacia quando cessano di essere elaborazione di codici statuali della conoscenza e partecipano dell'apertura, della lacerazione cosmica in cui il nostro io personale non solo è intimità notturna ma è la Notte amata dal Sole, mentre «Io sono il *Gesuvio*, immonda parodia del sole torrido e accecante» (AS, I, 86; 38).

Scriva ancora Bataille in un passo che risente di una singolare assonanza con i testi dei presocratici: «Così il piombo è la parodia

dell'oro. L'aria è la parodia dell'acqua. Il cervello è la parodia dell'equatore. Il coito è la parodia del delitto. L'oro, l'acqua, l'equatore o il delitto possono indifferentemente essere enunciati come il principio delle cose» (AS, I, 81; 33) ¹. Fra questi principi si muovono, circolano («*circulent*») le frasi «nei cervelli intenti a riflettere», e proprio con la riflessione «ci siamo avviati verso una identificazione totale perché per mezzo di una *copula* ogni frase connette una cosa all'altra». Si tratta di portare alle estreme conseguenze le implicazioni apparentemente solo sintattiche delle nostre risorse linguistiche; in tal modo, «tutto sarebbe visibilmente legato se con un solo sguardo si scoprisse nella sua totalità la traccia lasciata da un filo d'Arianna capace di condurre il pensiero nel proprio labirinto» (AS, I, 81; 33). È da notare che mentre qui Bataille delinea una sorta di realismo, dato dal carattere materialistico della unificazione, in altri testi vicini, sia cronologicamente sia per l'ispirazione di fondo, l'unificazione viene rifiutata ed è attribuita soltanto alle astrazioni ideologiche della razionalità. L'intento è quello di stabilire una percezione sensoriale immediata fra le proprie frasi, le espressioni linguistiche abituali e una materia esterna ma non estranea, capace di suscitare la carica erotica. «La *copula* dei termini non è meno stimolante di quella dei corpi. E quando io grido: IO SONO IL SOLE, ne risulta un'erezione integrale, perché il verbo essere è il veicolo della frenesia amorosa» (AS, I, 81; 33). Non si può non pensare a Freud secondo il quale scrivere è un atto analogico all'atto sessuale. Dal punto di vista linguistico emerge qui la sintassi paratattica del mondo concreto non sottoposto ad architetture metaforiche, mentre le parole diventano reali, o meglio sono materia in virtù delle sensazioni che suscitano, capaci di dar vita all'energia erotica. Tutto si fonda, in ultima analisi sulla percezione. La parodia analogica è la sola a permettere il superamento della sensazione di estraneità e di lontananza estrema che la natura cosmica ha rispetto all'uomo. Abbandonato il sublime e il conseguente sgomento che si trasforma in consapevolezza dell'infinito di ragione, l'essere dell'uomo articola frasi che si affermano nella sensazione totalizzante di una partecipazione allo stesso movimento del cosmo, visto ormai essenzialmente e fondamentalmente come movimento erotico. Ma mentre lo si afferra come tale lo si consuma fino alla riproposta di un nuovo desiderio: «È così che l'amore grida nella mia gola: io sono il *Gesuvio*, immonda parodia del sole torrido e accecante. Io desidero essere sgozzato mentre violo la fanciulla cui avrei potuto dire: tu sei la notte» (AS, I, 86; 38). Il senso vitale di ciò che si dice, delle parole che si pensano o si gridano viene man-

tenuto fino al desiderio di morte. Già qui la parola si annuncia non solo come azione reale ma come momento sacrificale. Questo brevissimo scritto, stilisticamente vicino ai deliri surrealisti, anticipa la riflessione teorica successiva sul materialismo e racconta la concezione “notturna” mutuata da Hegel. L’immagine del Gesuvio è espressione beffarda dell’uomo che ha sostituito a Dio e alla morte di Dio la consapevolezza di un desiderio non più frenato da limiti gerarchici di parole e cose, e insieme desiderio senza censure. Risponde – e in questo senso sarà elaborato più tardi in *Hegel, la morte e il sacrificio* (1955) – al bisogno di unificare natura, spirito dell’uomo ed esigenze intime espresse dalle religioni e dalla loro storia ².

La parodia solo momentaneamente unifica, ci troveremmo altrimenti di fronte ad una metafisica materialistica; essa in realtà è una funzione, si ripropone ogni volta come possibilità, e, come tutto ciò che riguarda la sfera dell’estetico, non si fonda su categorie ma su un particolare empirico offerto al sentimento dell’uomo; è continuo *memento* della diversità fra l’uomo e la sua natura *bassa* e il cosmo *alto*: «Disastri, le rivoluzioni e i vulcani non fanno l’amore con gli astri» (AS, I, 86; 38). Le deflagrazioni erotiche non sono diverse da quelle vulcaniche ed entrambe sono in antagonismo con il cielo. L’analogia, in altre parole, esiste terra-terra, e la terra è bassa com’è in basso l’uomo che non ha nulla da spartire col cielo troppo lontano. Degli astri possiamo avere solo una conoscenza scientifica, sembra ricordare Bataille, oppure possono far parte di un sogno lirico, ma nulla in essi che sfiori lontanamente la nostra esperienza. I connubi di qualunque genere avvengono sulla terra, dove la nostra sessualità si scatena con la stessa impudica violenza delle eruzioni vulcaniche e anche con la stessa distruttiva inutilità: «Alla fecondità celeste si oppongono i disastri terrestri, immagine dell’amore terrestre senza condizione, erezione senza sfondo e senza regola, scandalo e terrore» (AS, I, 86; 38). I nostri desideri sono senza regole e, come il sacrificio unilaterale, senza condizioni. Si tratta della dialettica di un meccanismo di attrazione-repulsione; non ritorno alla natura, ma messa in gioco del nostro essere. Ancora, riferendosi all’immagine della fanciulla, Bataille afferma: «L’*anello solare* è l’ano intatto del suo corpo di diciotto anni al quale niente di così accecante può essere paragonato ad eccezione del sole benché il sole sia la notte» (AS, I, 86; 38). La metafora tra la fanciulla e la notte viene immediatamente vanificata: la fanciulla è metonimicamente ridotta all’ano intatto il cui splendore accecante può essere paragonato al sole ma soltanto come effetto: l’io maschile ha

già proclamato di essere il sole contrapponendosi alla notte. Se dapprima il tutto della notte appare raffrontabile o confuso o identico col tutto della fanciulla, l'illusione di un microcosmo di fronte ad un macrocosmo si perde ancora una volta. Ogni figura in questo testo, per quanto si rivesta di metafore, ha in realtà o riacquista immediatamente una funzione metonimica. Il Tutto non è che il semplice teatro illusorio in cui giocano e in cui si giocano le parti.

Questa visione esasperatamente metonimica consente l'uso della parodia, in quanto paragone alterato, per ravvicinare elementi organici a elementi inorganici e per estendere l'ambito del vegetale al mondo della materialità umana o porre la visione del vegetale sotto il segno della sessualità umana, fino a giungere alla delineazione della vera e propria oscenità. Nel testo in esame si legge: «L'amore e la vita appaiono individuali sulla terra solo perché tutto è spezzato da vibrazioni di ampiezza e di durata diverse [...] Gli esseri non trapassano che per nascere allo stesso modo dei falli che escono dai corpi per entrarvi [...] Gli alberi coprono il suolo terrestre di una quantità innumerevole di verghe fiorite drizzate verso il sole» (AS, I, 83-84; 35-36). Questa gloria di pansessualismo si conclude con una metamorfosi: «Gli alberi che si slanciano con forza finiscono bruciati dal fulmine o abbattuti o sradicati. Ritornati al suolo, si rialzano gli stessi sotto altra forma» (AS, I, 84; 36). Le parole che useremmo abitualmente mutano: non vediamo più le cose elevarsi ma essere in erezione, la copula grammaticale assume il suo senso vero, carico di erotismo violento. Se fino ad ora il tentativo era quello di unificare l'universo, sia pure sul piano della parodia, già alcuni passaggi dell'*Anus solaire* delineano l'oscenità in quanto rottura (che può essere superata solo dal mito e dal sacrificio). Il viso reso sanguigno «dalla sete di impudicizia e di crapula criminale» diventa scandalo e le sue passioni non sono espresse che dal Gesuvio. Il Gesuvio, invenzione della fantasia materico-erotica di Bataille, «è così l'immagine del movimento erotico che dà per effrazione alle idee contenute nello spirito la forza di un'eruzione scandalosa» (AS, I, 85; 37). Insomma l'andare verso l'alto non deve ingannarci, alla fine tutto ritorna al basso, mosso dal movimento che cerca l'appagamento di un desiderio.

Riemerge la figura della "vecchia talpa" del diciotto brumaio: coloro nei quali si accumula la forza di eruzione sono necessariamente situati in basso. «Gli operai comunisti appaiono ai borghesi laidi e sporchi come le parti sessuali e villose o parti basse: presto o tardi di là verrà un'eruzione scandalosa nel corso della qua-

le le teste asessuate e nobili dei borghesi saranno mozzate» (AS, I, 85-86; 37) ³. Sulla pulsione del desiderio, avverte Bataille, emergerà una pratica attraverso la quale la testa del razionalismo che confonde le primarie esigenze dell'uomo con le strutture legalizzate verrà tagliata.

Se questa è una posizione estrema che porta al distacco di Bataille dal surrealismo, all'interno del movimento le masse del proletariato europeo sono viste come il lato notturno e strisciante che si prepara nella clandestinità ad emergere. Il surrealismo intanto raccoglie idee e pulsioni analoghe agli oggetti di poco conto dei rigattieri. Cose inutili e umili che si riveleranno patrimonio di forza eversiva. Questa è la suggestiva interpretazione di Benjamin che con Bataille sembra condividere, sia pure in forme meno estreme, l'idea della forza eversiva degli scarti, metafora del rimosso, in grado di trasformare la storia ⁴. Sono i reperti che Foucault raccoglie nell'*Archeologia del sapere* come esempi degli aspetti rimossi della vita, così come il proletariato è il rimosso della piramide della società. In quest'ottica l'inserimento della "vecchia talpa" in uno scritto di carattere letterario, in cui la pulsione violenta del desiderio senza remore non fa più distinzione fra l'io e la natura fuori di sé, acquista il senso di far agire l'eruzione del desiderio non solo sul piano individuale, ma come forza corrosiva della piramide sociale. Quella di Bataille è la natura spezzata, violenta e violentata del surrealismo pittorico. Gli scritti poetici di Bataille assomigliano più ai quadri di Léger, di Dalí, spesso di Max Ernst, che ai moduli stilistici di Breton o di Queneau. Se Bataille rompe col surrealismo, rompe col surrealismo letterario e in particolare con quello teorico di Breton. Un aspetto del surrealismo Bataille continuerà comunque a condividere: la pratica dell'impossibile. Ma con un'intensità che supera di gran lunga gli enunciati nominalistici del surrealismo per trasformarli in un'esperienza reale, in un vissuto totalizzante.

Vedere dal basso guardare oltre Negli oggetti non vediamo soltanto segni per distinguere elementi e per stabilire relazioni; ciò che cade sotto i nostri occhi determina di fatto «uno stato di spirito decisivo e inspiegabile», che nasce non dal lato immediatamente intelligibile delle cose ma dall'intuizione di un qualcosa che sta al di sotto. Così, se il fiore è la parte di una pianta, «la vista di questo fiore provoca nello spirito delle reazioni molto più conseguenti con il fatto che esso esprime un'oscura decisione della natura vegetale» (LF, I, 173; 40). E se il linguaggio non può esprimere fino in fondo le sensazioni che provocano in noi il colore della corolla o la

freschezza del pistillo, tuttavia, secondo Bataille, non si può liquidare come irreali il simbolismo che noi attribuiamo ai fiori: il linguaggio infatti sembra rispondere all'esigenza di dare testimonianza di una «inesprimibile *presenza reale*». Attraverso una rassegna delle varie simbologie attribuite ai fiori dalla tradizione si può giungere alla conclusione che comunque, al di là di queste banalità, resta il fatto che il fiore è legato all'amore. Infatti: «Molte cose possono trasformarsi nelle società umane, ma niente prevarrà contro una verità tanto naturale: che una bella ragazza o una rosa significhino l'amore» (LF, I, 175; 42). Bataille lo ammette: fiori e ragazze sono ravvicinati sotto la categoria della bellezza ideale. Insomma il linguaggio funziona e sarebbe falso pretendere di contrapporre «l'aspetto alla *parola* come elemento di analisi filosofica», in cui l'aspetto risponderebbe ai «valori decisivi» delle cose e la parola al loro carattere relativo. Tutto sembrerebbe tornare al suo posto, invece scopriamo subito che ciò ha un valore ma solo fino ad un certo punto. Di fatto la contrapposizione fra parola e aspetto non è valida non perché la parola abbia una sua realtà, ma perché essa risponde al bisogno di riferirsi ad una realtà solo apparente e, potremmo aggiungere, già immagine, quindi realtà trasformata e soggettivizzata.

Quando parliamo di aspetto noi usiamo una duplicazione funzionale della parola: ci accontentiamo di un segno esteriore. Parliamo sempre dell'aspetto del fiore, ma "dal di fuori". Si tratta di una pura funzionalità simbolica. In realtà ciò che non vediamo, ciò che non diciamo, è che «i più bei fiori sono deturpati al centro dalla macchia villosa degli organi sessuali», mentre la parte interna di una rosa è ben lontana dalla sua bellezza esteriore. Quanto alle preziose orchidee sarebbero, almeno secondo il senso comune, «così losche che si è tentati di attribuire loro le più torbide perversioni umane». Comunque, non tanto la lordura degli organi quanto la fragilità della corolla tradisce la promessa di bellezza del fiore e ne fa non l'emblema della risposta all'esigenza delle idee umane, dell'ideale, ma del fallimento di esse. Scrive pittorescamente 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 sfuggirvi in uno slancio di purezza angelica e lirica, il fiore sembra bruscamente tornare alla sua sozzura primitiva: il più ideale è rapidamente ridotto ad un brandello di letamaio aereo. Perché i fiori non invecchiano *onestamente* come le foglie che non perdono niente della loro bellezza, anche dopo che sono

morte; i fiori appassiscono come delle smorfiose invecchiate e troppo incipriate e muoiono ridicolmente sugli steli che sembravano portarli alle stelle» (LF, I, 176; 43). Il tono di Bataille è qui fortemente ironico; egli stesso precisa d'altro canto che si tratta «delle opposizioni tragicomiche» che si svolgono fra cielo e terra a sottolineare il dramma della morte, che non può essere sintetizzato se non con «questa banalità stucchevole: *che l'amore ha l'odore della morte*» (LF, I, 176; 44). Ha cioè l'odore della corruzione e della sozzura. Quanto alla ricerca della bellezza ideale fondata sulla forza di seduzione di parole che alludono all'aspetto più superficiale delle cose – essa non è, nella visione di Bataille, che «un *imperativo categorico*» che costituisce il limite di «spiriti tristi e allineati». In realtà, il desiderio si esercita verso la bellezza, non per goderne in quanto tale ma per il gusto di insozzare e far appassire questa bellezza. Il desiderio così inteso è il rimosso, che sta al falso desiderio di bellezza come l'aspetto esterno del fiore sta alla brutalità oscena dei suoi organi sessuali. Diversa è la situazione del fiore sulla pianta all'interno dell'architettura della natura descritta da Bataille con toni quasi kantiani. In questo caso infatti il fiore fa parte di un tutto che è oggetto di contemplazione, mentre il fiore che noi ammiriamo e verso il quale corre il nostro desiderio di possesso, è il fiore isolato che ci induce allo smembramento delle parti. «Nessuna stecca – dice Bataille – turba in maniera notevole l'armonia decisiva della natura vegetale. I fiori stessi, perduti in questo immenso movimento del suolo verso il cielo, [...] non possono che contribuire, rompendo la monotonia, alla seduzione generale dal basso verso l'alto. 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» (LF, I, 177; 44-45). Dal punto di vista della visibilità immediata, d'altro canto, le radici sono «la contropartita perfetta delle parti visibili della pianta»: si arrotolano e affondano sotto terra, nel basso, quindi, che si oppone all'alto verso cui si eleva il fusto. Naturalmente tutto ciò presuppone valutazioni e significati morali; anzi, «il valore indiscusso del termine *basso* è solidale con quest'interpretazione sistematica del senso delle radici: quello che è *male* è necessariamente rappresentato, nell'ordine dei movimenti da un movimento dall'alto verso il basso» (LF, I, 177; 45). Da questo punto di vista, sostiene Bataille, la leggenda della mandragora, cui veniva attribuito un alone di diabolicità, conferma una differenza esteriore essenziale; la mandragora, che è radice già al suo apparire immediato, presenta una bassezza messa a nudo. Nel fiore non si ha una

contrapposizione così evidente: esso rivela però la sua bassezza man mano che appassisce. «Non può esserci dubbio – afferma Bataille – la sostituzione delle forme naturali alle astrazioni impiegate correntemente dai filosofi apparirà non soltanto strana ma assurda [...] nessun accecamento imbarazza quando si tratta di difendere le prerogative dell'astrazione» (LF, I, 178; 45-46). Ma sono i filosofi a tralasciare e rifiutare quelli che l'autore definisce i «momenti decisivi della natura». La sostituzione, il guardare in faccia la natura li porterebbe molto lontano: «Ne risulterebbe, in primo luogo, un sentimento di libertà, di libera disponibilità di se stessi, in tutti i sensi assolutamente insopportabile per i più; e una derisione inquietante di tutto ciò che è ancora, grazie a miserabili elusioni, *elevato*, nobile, sacro... Tutte queste belle cose non rischierebbero di essere ridotte a una strana messa in scena destinata a rendere i sacrilegi più impuri? E il gesto conturbante del marchese de Sade rinchiuso con i pazzi, che si faceva portare le rose più belle per sfogliarne i petali sullo scolo di una fossa, non assumerebbe in queste condizioni una portata angosciosa?» (LF, I, 178; 46).

In questo passo sono aperti vari problemi che, formulati in termini morali, si risolvono soltanto sul piano estetico. L'unico punto chiaro è che certamente l'abbandono delle astrazioni da parte dei pensatori li porterebbe su un piano privo di pregiudizi e carico di rischio. E tuttavia, se i sacrilegi vengono resi più impuri da tutte queste belle cose, si lascia ad essi ancora una loro verità di bellezza e di purezza riconosciute. L'esempio di Sade lo dimostra. Chi conosce Bataille sa che, in opere successive, egli affronta con esattezza scientifica, cioè antropologica, il rapporto fra bene e male, sacralità e sacrilegio. Qui le affermazioni risultano contraddittorie perché poste in modo perentorio. Però già una prima, abbozzata soluzione è nella "portata angosciosa" del gesto di Sade. Sade è consapevole, come noi, che le rose in uno scolo sono non soltanto un inutile spreco ma la distruzione masochista di una parte di noi stessi che ama le rose e gode di una bellezza che distrugge. L'abolizione totale del concetto di alto porterebbe a una libertà assoluta che è anche neutralità; ma la neutralità esclude il sacro e il sacrilegio e Sade non esisterebbe⁵.

In realtà in Bataille l'angoscia è presente allo stesso modo e con la stessa intensità della volontà di guardare la natura fino in fondo, con implicazioni che non sono di carattere psicologico ma di carattere esistenziale e teorico. Come Sade, il soggetto non può che situarsi in basso, nella libertà di riconoscere le rivendicazioni della concretezza del "basso materialismo". L'introduzione, non priva di

violenza, della nozione di basso nella formulazione batailliana non ha il significato di una spregiudicata abolizione della contrapposizione dei termini basso e alto, e degli atteggiamenti esistenziali che essi comportano, per lasciarli alle astrazioni filosofiche complici della piramide artificiosa del sapere e del legalitarismo della gerarchia sociale. Il basso è, di fatto, la situazione di chi è capace di essere all'altezza della verità. È una delle intuizioni batailliane, non è luogo neutro di una neutra, relativa realtà. Quel che Bataille sostiene è che, se la coppia oppositiva ha ragion d'essere nel linguaggio e nell'interiorità, nella realtà o nella natura i due termini coesistono. Come sostiene Roland Barthes, si tratta di un'uscita dal solito testo della speculazione tradizionale, più esattamente «non è il termine neutro (né nobile né ignobile) e non è nemmeno il termine misto (nobile e ignobile). È un termine indipendente, pieno, eccentrico, il termine della seduzione *fuori legge* (strutturale)»⁶. È in partenza un "valore" secondo il linguaggio di Barthes, cioè una realtà che, nelle intenzioni di Bataille, risponde alle esigenze del «materialismo attuale», escludente la sottomissione a qualcosa «che possa dare all'essere che io sono, alla ragione che arma questo essere un'autorità fittizia» (BMG, I, 225; 102). In questa visione, sottomettersi a ciò che è più *basso* significa sventare il rischio di «scimmiettare un'autorità qualunque [...] La materia bassa è esteriore alle aspirazioni ideali umane e rifiuta di lasciarsi ridurre alle grandi macchine ontologiche che risultano da queste aspirazioni» (BMG, I, 225; 102-103). Tuttavia non bisogna nemmeno pensare una materia che si costituisca come «cosa in sé»; Bataille afferma che per «materialismo attuale» intende «un materialismo che non implica un'ontologia, che non implica che la materia è la cosa in sé» (BMG, I, 225; 102). In questo senso, secondo Barthes, il basso è posto all'interno di un paradigma *alto-basso*, «vale a dire nella simulazione di un senso, di una forma e in tal modo smonta l'*in-sé* della materia»⁷. Queste affermazioni costituiscono un punto fermo contro il rischio di costruire un'ontologia della materia dopo aver distrutto quella dello spirito. È per questa strada che Bataille stabilisce un legame tra il suo materialismo e la gnosi.

Materialismo e gnosi

Attraverso il ricorso alle teorie gnostiche Bataille fonda una dialettica delle forme che mantengono tutta la loro concretezza nella solidità della materia, prima e contemporaneamente alla *dépense* della visione poetica. Materia e forma sono distinguibili in un oggetto particolare e quindi la forma appare come ciò che risponde all'esigenza dell'unità dell'essere e

dell'esistenza particolare. Anche questa è però una distinzione concettuale e linguistica. L'insieme delle cose rivela che queste distinzioni sono «arbitrarie e allo stesso tempo incomprensibili»; le «due entità verbali» che si formano e cioè un «Dio astratto (o semplicemente idea) e materia astratta; il capo-guardiano e i muri della prigione» hanno il loro valore soltanto nell'ordine costruttivo dell'ordine sociale. Se, come osserva Bataille, è futile la discussione per sapere se la prigione procede dal guardiano o viceversa, ciò che invece è notevole è che «la sola forma di materialismo conseguente che fin qui sia sfuggita *nel suo sviluppo* all'astrazione sistematica del materialismo dialettico, abbia avuto per punto di partenza, almeno quanto il materialismo ontologico, l'idealismo assoluto nella sua forma hegeliana». Bataille precisa ancora: «Necessariamente il materialismo, qualunque sia la sua portata all'interno dell'ordine positivo, è, prima di tutto, la negazione ostinata dell'idealismo, cioè della base stessa di *ogni* filosofia». L'hegelismo, sostiene Bataille, parte da concezioni metafisiche antiche tra le quali lo gnosticismo, dove «la metafisica poteva essere associata alle cosmogonie *dualiste* e quindi stranamente abbassata». Se nella dottrina hegeliana è presente il basso, il sistema hegeliano «è prima di tutto uno straordinario e perfetto sistema di riduzione» in cui, conseguentemente, gli elementi bassi compaiono soltanto «allo stato ridotto ed evirato», mentre essi sono essenziali alla gnosi. Ciò che caratterizza la dottrina hegeliana è tuttavia il ruolo di distruzione di tali elementi, nel momento in cui la distruzione stessa è vista da Hegel come costitutiva del pensiero. Nello sviluppo del materialismo dall'hegelismo o meglio, come dice Bataille, nella sostituzione del materialismo all'idealismo hegeliano «la materia non era più un'astrazione ma una sorgente di contraddizioni». Solo che quest'ultima non ha più il «carattere provvidenziale» che aveva in Hegel, essendo, semplicemente, «una delle proprietà dello sviluppo dei fatti materiali» (BMG, I, 220-221; 93-94).

La gnosi viene introdotta nel suo aspetto paradossale di tentativo, agli esordi dell'era cristiana, di dare una soluzione a problemi che, secondo Bataille, non sono diversi dai nostri: quelli di una società i cui principi originali sono ormai diventati, nel senso vero e proprio del termine, «*lettera morta*» e che «deve mettersi in questione e capovolgersi per ritrovare motivi di forza e di agitazione violenta» (BMG, I, 221; 94). Bataille sembra dilatare alla società come problema antropologico generale un'esigenza che è sua, quella che lo porterà al Collegio di Sociologia e alla fondazione di «Acéphale»⁸. La gnosi porta su di sé «i germi di una sovversione

bizzarra ma mortale dell'ordine e dell'ideale» dell'antichità classica, introducendo in essa gli elementi e i fermenti più impuri mutuati dalla tradizione egiziana, dal dualismo persiano, dall'eterodossia giudaico-orientale, in contrasto con l'ordine intellettuale stabilito. A questa tradizione la gnosi aggiunge «i suoi sogni che esprimono senza riguardo delle ossessioni mostruose», mentre la sua pratica religiosa non esclude le forme più basse e ripugnanti della magia e dell'astrologia greca, assira o caldea. Ma indubbiamente il carattere "mortale" di questa sovversione è nell'aver la gnosi utilizzato la teologia cristiana nascente e la filosofia ellenistica. Bataille sottolinea inoltre il carattere proteiforme del pensiero e della pratica religiosa gnostica che nella sua contraddittorietà ha dato luogo, e non in modo ingiustificato, a interpretazioni diverse. Il carattere vero della gnosi è da vedere però, secondo l'autore, in un intrico che non può essere imprigionato e reso funzionale a nulla. Fulcro vitale della gnosi è la «concezione della materia come principio *attivo* avente in sé la sua eterna esistenza autonoma che è quella delle tenebre» (BMG, I, 223; 98). Il carattere dualistico non era estraneo al pensiero greco, soprattutto all'orfismo e all'ermetismo, che vedevano la contrapposizione di luce e tenebre. Ma se nella filosofia ellenica le tenebre sono assenza di luce, per lo gnosticismo i mostruosi arconti si rivelano nelle tenebre, sono quindi tenebra per essenza; e le tenebre sono luogo reale, positivo, che attraverso la mostruosità grottesca degli arconti, rivela la sua presenza, la sua attiva estensione. Il desiderio di luce della tradizione platonica viene sostituito da una tenebra che ha la sua fecondità. Il basso è e agisce, non rappresenta una nostalgia d'altro. Occorre precisare che nella visione di Bataille, fedele ai pochi testi dello gnosticismo a noi giunti, non è la mostruosità che situa le tenebre dalla parte del male ma la loro positiva esistenza. Esteticamente gli arconti possono essere meno sgradevoli dei mostri delle cattedrali medioevali, portatori però di un senso allegorico: il richiamo al dover essere e all'essere vero. Nella gnosi l'essere è il mostruoso: «L'ossessione di-spotica e bestiale delle forze malvagie e fuori legge appare irrecusabile, tanto nella speculazione metafisica che nell'incubo mitologico». Le tenebre non sono soltanto realtà accanto ad un'altra, rivelano «una sinistra passione, un sinistro amore per le tenebre, di un gusto mostruoso per gli arconti osceni e fuori legge, per la testa d'asino solare (i cui ragli comici e disperati sarebbero il segnale di una rivolta sfrontata contro l'idealismo al potere)» (BMG, I, 224; 101). Come si vede Bataille accentua al massimo nella gnosi l'aspetto del male, nella sua configurazione di licenziosità e di impudici-

zia, laddove altre interpretazioni, e gli stessi testi gnostici, presentano l'altra faccia di questo dualismo ⁹.

Nella sfera dello gnosticismo Bataille vede una conferma sul piano esistenziale di quanto già affermato nell'introduzione teorica del saggio: «Per essere ricorsi a degli *arconti*, non sembra che si sia voluto profondamente la sottomissione delle cose che sono a un'autorità superiore, a un'autorità che gli *arconti* confondono con un'eterna bestialità» (BMG, I, 223; 102). La gnosi quindi non appare diversa dal materialismo attuale, si tratta infatti di non sottomettere se stessi e la propria ragione ad alcuna autorità in prestito. Se, almeno in un primo momento, sembra che dobbiamo sottometterci a ciò che è «più basso» è perché ci sottomettiamo alla materia non per l'autorità di un'idea ma in virtù della sua innegabile evidenza. Il passo di Bataille è qui di una straordinaria chiarezza: «Allo stesso modo, a ciò che si deve chiamare la materia, perché *questa* esiste al di fuori di me e dell'idea, io mi sottometto interamente e, in questo senso, non ammetto che la mia ragione diventi il limite di ciò che ho detto, perché se procedessi così, la materia limitata dalla mia ragione prenderebbe ben presto il valore di un principio superiore che questa ragione *servile* presa dalla fascinazione stabilirà al di sopra di se stessa per poterne parlare come un funzionario autorizzato» (BMG, I, 225). È una difesa della materia che ha una sua logica obiettiva, indipendentemente dalla formulazione dell'eterologia batailliana. Scegliere il basso significa affermare contro l'idealismo, e secondo il concetto della negazione determinata in Hegel, la totale alterità fra la medesimezza della ragione umana e le sue proiezioni ¹⁰. D'altro canto la stessa natura è incontrollabile e non assimilabile a ciò che abitualmente va sotto il nome di spirito; allo stesso tempo ne siamo condizionati in quanto anche l'uomo appartiene ad essa. L'esteriorità della materia non può essere ridotta alle aspirazioni delle «grandi macchine ontologiche», i principi superiori appartengono ad altri universi.

Il risvolto artistico della gnosi sfocia nella raffigurazione di forme in cui è possibile vedere l'immagine di questa materia che sola, per la sua sconvenienza e per una mancanza di riguardo sconvolgente, permette all'intelligenza di sfuggire alle costrizioni dell'idealismo. In questo caso Bataille mette in atto un processo di attualizzazione nell'accostare alle opere gnostiche le figurazioni plastiche contemporanee, espressione «di un materialismo intransigente, di un ricorso a tutto ciò che compromette i poteri costituiti in materia di forma, che ridicolizza le entità tradizionali, gareggiando ingenuamente con spauracchi che riempiono di stupore» (BMG, I,

225). È questo un punto di vista di non poco rilievo in Bataille che sembra inoltre attribuire alle arti figurative una capacità di fare emergere la forza della materia e del materialismo più di quanto non possa fare il linguaggio. Non è un caso che Bataille citi le opere d'arte legate alla gnosi, pur rilevandone l'incerta datazione, e non i pochi testi gnostici rimasti.

Sole accecante In linea con la stessa direzione di ricerca appaiono alcuni brevi testi sulle arti figurative che risalgono agli stessi anni, in particolare *Le soleil pourri* (1930). Il sole dal punto di vista umano appare come qualcosa di estremamente elevato, non potendo essere osservato quando è al massimo del suo splendore: diventa per noi lontano, anzi «astratto» come lo definisce Bataille trovando immediatamente una corrispondenza tra la formulazione linguistica conseguente ad un'impossibilità fisica, e la confusione di tale impedimento con un valore. Così il sole ha «poeticamente il senso della serenità matematica e della elevazione dello spirito» (SP, I, 231; 111). Ma l'elevazione dello spirito funziona fino a quando, consapevoli della nostra insufficienza fisica, rinunciamo a guardare il sole; se invece commettiamo la follia di guardarlo fissamente nella luce abbagliante, non ci appare più come benefico e fecondo, ma nel suo carattere distruttivo. Il sole che ci vietiamo di guardare risponde all'idea di perfezione e di bellezza; il sole che si ha la follia di guardare appare «orribilmente laido», si identifica «con la eiaculazione mentale, con la schiuma alle labbra e le crisi di epilessia» (SP, I, 231; 111). Non è solo la singolare fantasia batailliana a elaborare queste immagini: di fatto Bataille traduce nel suo linguaggio la tradizione di un mito, quello di Mitra e di Prometeo. Mitra è il sole che sgozza un toro di cui Prometeo mangia il fegato.

Bataille ripercorre brevemente il culto del sole, che nell'antichità riuniva ai riti cruenti dello sgozzamento di animali le immagini mitiche di un uomo che sgozzava se stesso e di un essere antropomorfo privato della testa. «Tutto questo porta a dire che la sommità della elevazione si confonde praticamente con una caduta subitanea di una violenza inaudita» (SP, I, 232; 112). Il mito più raffinato tuttavia appare nell'*excursus*, quello di Icaro, che Bataille considera particolarmente espressivo perché il sole vi appare diviso: il sole che splende nel momento in cui Icaro si solleva, quello che fonde la cera determinando la defezione e il grido della rovinosa caduta, quando Icaro si avvicina troppo. Si tratta di «due soli», questo è per Bataille l'elemento più importante: l'atteggiamento umano che produce due soli può essere espresso solo dal mito, la

cui traduzione nel linguaggio è approssimativa e non essenziale; infatti, l'orrore che si prova di fronte all'astro incandescente e l'ambiguità di sentimenti che il sole suscita, sono difficili da esprimere a parole.

Del resto, «sarebbe *a priori* ridicolo tentare di determinare delle equivalenze precise di tali movimenti attraverso una attività così complessa come la pittura» (SP; I; 232; 113). Bataille distingue ulteriormente tra l'asettica elevazione che nella pittura accademica tenta di colmare la mancanza di un sentimento eccedente e la pittura contemporanea. In essa l'elaborazione e la scomposizione delle forme rivelano l'estremo tentativo di rompere con l'elevazione e la ricerca di una scintilla accecante. Tutto ciò però è rilevante solo nella pittura di Picasso, al quale è dedicato questo breve articolo, anche se Bataille non si sofferma sull'arte del pittore. Ora gli interessa di più sottolineare l'immediatezza e la contemporaneità dei vari significati e "movimenti psicologici" del mito, piuttosto che approfondire il discorso sulle forme pittoriche. Tuttavia, la scomposizione delle forme operata da Picasso sembra in grado di accennare ed evocare la contemporaneità e l'immediatezza delle varie facce del mito. Come si vedrà più avanti a proposito di Van Gogh, la pittura può parlare del mito e proprio del mito del sole. In Van Gogh sono presenti i due soli; Picasso è capace di mettere in scena «degli insiemi che girano intorno ad un argomento di cui ogni tela sviluppa ogni aspetto diverso senza possibilità di introdurre alcuna gerarchia; non possiamo più disporli su una linea retta ascendente, ma su un cerchio il cui tema comune sarebbe il centro»¹¹. Il mito si oppone radicalmente alla razionalità asservita perché non stabilisce gerarchie morali; così in Picasso l'esigenza e la tensione tutta contemporanea a «manipolare, maneggiare, schiacciare il corpo e il volto umano»¹² dislocandoli dalla loro posizione gerarchica abituale, che rispetta la simmetria e la distinzione fra basso e alto, risponde allo spirito di eccesso e di disordine del mito.

L'intento di Bataille in questa analisi – in cui lo stesso mito è una conferma della forza ineludibile della materia – è quello di dimostrare l'infondatezza dell'astrattezza ideologica di ciò che l'idealismo definisce come spirito. Ciò non comporta il fatto che la materia diventi una nuova sostanza metafisica; si rileva negli scritti degli anni trenta una forte presenza della materia non in quanto fondante, ma in quanto "decisiva" nella sua bassezza e perversione. In questo scenario ci troviamo spesso di fronte a tanti universi-oggetto frammentati e estrapolati da corpi più vasti, la natura o lo

stesso corpo umano, dai quali si irradiano sinistre immagini portatrici di un osceno avvertire. Gli oggetti sono visti come attraverso una sorta di ingranditore che li deforma, e assumono forme inconsuete che a loro volta sembrano sgorgare direttamente da stati d'animo torbidi e violenti. L'oscenità in Bataille appare, prima che nei romanzi erotici, nella visione del mondo e della natura. In realtà un'esperienza smisurata ed eccedente del soggetto produce fantasmagorie e immagini che Bataille pretende siano reali e vere. Se usciamo dall'omogeneità che lega uomo e natura, cosmo e terra in un discorso chiaro e compiuto in cui ogni oggetto, ogni legge, ha un suo posto nell'architettura strutturale di una composizione artificiosa; se destrutturiamo il mondo e spogliamo le cose da quell'illusorio quadro di armonia, esse ci appaiono per quello che sono: portatrici di orrore¹³. Così è per il linguaggio dei fiori, così per l'occhio, la parte convenzionalmente più nobile del nostro corpo. La singolarità di Bataille è nel fare di questi aspetti e di questa verità un argomento di riflessione, una teoria.

Nelle arti figurative soprattutto, l'accezione apertamente oscena o comunque inquietante e ambigua delle membra del corpo non è nuova. Quanto alla letteratura sono ben note le sue incursioni in spazi dove i nostri organi perdono la loro neutralità di parti d'insieme, per diventare quasi macchine autonome agenti di per sé. Forse Sade, per le implicazioni sessuali, è il caso più scandaloso, ma Poe, Melville, Baudelaire spezzano anch'essi l'armonia del corpo. Prima del surrealismo Grandville rappresenta, attraverso le forme e le metamorfosi dei suoi occhi da incubo, un delirio che rivela, nell'ironia e nel distacco del segno pittorico, il rimosso e l'ipocrisia del secolo riguardo al sesso. Gli occhi inseguono minuscoli cavalieri, si trasformano in pesci per ingoiare bagnanti in miniatura, perseguono il vizio, viziati e vizi essi stessi all'origine. Secondo Bataille, la *golosità cannibale* con cui Stevenson definisce l'occhio risponde perfettamente, nella sua raffinatezza estrema, a quanto di attraente e ambiguo risiede in quest'organo seduttivo e spirituale per eccellenza¹⁴. Ma l'occhio non agisce, guarda e in questo suo voyeurismo che pretende di essere critico, in realtà mangia avidamente ciò che critica e condanna. Questa la lezione di Grandville. Bataille sostiene che l'occhio «occupa un grado estremamente elevato nell'orrore essendo fra l'altro *l'occhio della coscienza*» (OE, I, 188; 48)¹⁵. È proprio quest'occhio della coscienza che Grandville mette in ridicolo, ma non senza suscitare angoscia se Victor Hugo, ossessionato dalla descrizione di un sogno e dal corrispettivo disegno di Grandville, racconta di un criminale inseguito da un occhio. L'in-

seguimento comincia sotto un cielo nero e si conclude in fondo al mare dove l'occhio si trasforma in pesce e divora l'uomo. Intanto nelle profondità marine mille occhi si moltiplicano ¹⁶. Bataille sottolinea che «solo una oscura e sinistra ossessione e non un ricordo freddo» può spiegare il racconto di Victor Hugo. Sappiamo che i mostri di Grandville facevano paura a Baudelaire che in essi non trovava nulla di divertente. Di lui il poeta scriveva: «Era un uomo che con un coraggio sovrumano, doveva trascorrere la vita a rifare il creato. Lo prendeva fra le mani, lo storceva, lo riaggiustava, lo ripiegava, lo commentava e la natura si trasformava in apocalisse» ¹⁷. Nei suoi ultimi anni di vita il pittore rivela «visioni di una mente malata, allucinazioni della febbre, mutamenti a immagine del sogno, strane associazioni di idee, combinazioni di forme fortuite ed eteroclite» ¹⁸.

Prima di Bataille e naturalmente in termini diversi, benché non molto distanti concettualmente, Baudelaire aveva intuito che il possibile dell'impossibile in arte si coniuga con la deformazione; Bataille la chiama alterazione. E in quest'ottica la stessa visione batailliana, nell'andare fino in fondo all'orrore immaginabile e agli strani congiungimenti che esso consente, è una visione artistica oltre che estetica in senso lato. L'"orrore" che circonda la considerazione privilegiata che noi abbiamo dei nostri occhi è legato all'alone di seduzione che attribuiamo ad essi, fino a quando l'orrore stesso si carica di seduzione. Bataille cita, a questo proposito, *Le chien andalou* di Buñuel, dove il filo della lama non viene avvicinato solo simbolicamente all'occhio: non si tratta di mettere insieme due cose così distanti, si tratta del fatto che la lama di un rasoio incide «al vivo l'occhio luminoso di una donna giovane e affascinante [...] è ciò che ammirerebbe fino alla follia un giovane che, sotto lo sguardo di un gattino acciambellato, tenendo per caso in mano un cucchiaino da caffè, avesse di colpo voglia di prendere un occhio nel cucchiaino» (OE, 187-188; 47-48). A parte il sinistro e sanguinario desiderio di Buñuel, il filo della lama può anche esser letto come metafora del vaglio critico, che si trasforma comunque in reale strumento di distruzione e contemporaneamente taglia con l'occhio un tabù della civiltà occidentale alla quale l'occhio è sempre stato sottratto. Circondiamo di tabù perfino gli occhi degli animali che generalmente nella società dei bianchi non si mangiano, mentre vengono mangiati tranquillamente gli animali. «L'occhio è per noi oggetto di tale inquietudine che non lo morderemmo mai» (OE, I, 188; 48). Dovrebbe restare intatto in quanto sede del più aereo e intoccabile organo, alto rispetto agli altri. Non a caso nel racconto

di Victor Hugo il teatro del crimine è un bosco buio dove una quercia suda sangue: nella fantasmagoria del sogno l'uomo colpito diventa albero. In tal modo si ha non una diminuzione ma un accrescimento dell'orrore. Se dal punto di vista morale è meno criminale colpire un albero piuttosto che un uomo, desta più orrore, nell'ordine stabilito dell'universo, il sangue dell'albero¹⁹. In questa atmosfera il buio è sinistramente rischiarato da un enorme *occhio ostinato* che, implacabile, arriverà a moltiplicarsi in tanti occhi per inseguire fino al fondo degli abissi il colpevole: come l'occhio di Dio non gli lascerà scampo.

Bataille riporta anche l'interrogativo di Grandville: si tratta forse degli occhi della folla attirati dallo spettacolo del supplizio preparato per il condannato? L'occhio tanto nobile è in fondo attirato dal ripugnante. Questa è la conclusione di Bataille che all'orrore aggiunge, in modo assolutamente irrecuperabile a qualunque armonia, il lato della beffa triviale: «Perché – si chiede – l'*Occhio della Polizia*, simile all'occhio della Giustizia umana nell'incubo di Grandville, non è dopo tutto che l'espressione di una cieca sete di sangue? Simile ancora all'occhio di Crampon che, condannato a morte, un istante prima del colpo della lama, sollecitato dal cappellano lo allontanò, ma gli fece dono gioviale dell'occhio strappato, *poiché quest'occhio era di vetro*» (OE, I, 188-189; 48-49). Qui il nero umorismo di Bataille si aggiunge all'atteggiamento da *grand guignol* di Crampon, per dire senza mezzi termini che l'altra faccia del sacro orrore è la beffa da parte di chi non ha nulla da perdere e che ancora vince irridendo ai tabù. Un criminale incallito gioca come un clown al circo rompendo fino alla fine un ordine che prevede ogni cosa al suo giusto posto. Tra l'altro anche il sacrificio, per accentuare il lato beffardo, è solo mimato trattandosi di un occhio di vetro, ma l'orrore non viene meno. Bataille sembra dirci: ecco che cosa si può fare con gli occhi e degli occhi. L'armonia del corpo è rotta non in virtù del diabolico, ma del grottesco.

La bassa e seducente umanità dell'alluce L'intervento sul corpo, l'ingrandimento, la messa a fuoco isolata di una sua parte si estende alla bocca e all'alluce. Schematicamente potremmo vedere lo scritto sull'alluce (*Le gros orteil*, 1929) come il rovesciamento speculare dello scritto sull'occhio. L'alluce, per Bataille la parte più umana del corpo, quella che maggiormente ci differenzia dalla scimmia consentendoci la posizione eretta, ha una capacità di seduzione singolare, capacità che solo «la cucina poetica» della nostra ipocrisia sociale e la «penombra poetica» della debolezza individua-

le ci costringono a rimuovere. Bataille riprende il racconto di Madame d'Aulnoy sul conte di Villamediana che desidera ardentemente baciare il piede della regina. Egli non è certamente attirato dall'eventuale perfezione del piede, ma dal tabù che pesa su di esso in virtù della sua bassezza in contrasto con l'alto rango della regina che è «*a priori* un essere più *ideale*, più etereo di qualsiasi altro» (GO, I, 203; 54). Aggiunge Bataille che, proprio in virtù di questa consapevolezza, «era umano fino allo strazio toccare di lei ciò che non differiva molto dal piede fumante di un soldataccio» (GO, I, 203-204; 54). Non la prospettiva del godimento della bellezza e della grazia eccitano quindi il conte di Villamediana bensì la possibilità di condividere un'intimità nascosta non per pudore, ma perché sporca e infetta, legata all'ignominia del fango e della sporcizia. Bataille non esclude la seduzione operata «dalla luce e dalla bellezza ideale», solo che «i due ordini di seduzione sono spesso confusi perché ci si agita continuamente dall'uno all'altro e, dato questo movimento di va e vieni, che abbia il suo termine in un senso o nell'altro, la seduzione è tanto più viva quanto il movimento è più brutale» (GO, I, 204; 54). In altri termini, la promessa di felicità della bellezza viene sostituita, o comunque accompagnata, dalla cupa oscurità di ciò che abitualmente ripugna: è la bassa seduzione. Bataille è molto chiaro nelle sue conclusioni: «Il senso di questo articolo sta in un'insistenza a mettere in causa direttamente ed esplicitamente *quello che seduce* senza tener conto della cucina poetica, che in definitiva, non è che una deviazione (la maggior parte degli esseri umani sono esseri deboli che non sanno abbandonarsi ai loro istinti che nella penombra poetica). Un ritorno alla realtà non implica nessuna accettazione nuova, ma il riconoscere che si è sedotti bassamente, senza trasposizione e fino a urlare, spalancando gli occhi: spalancandoli così davanti a un alluce» (GO, I, 204; 54).

E così gli occhi si abbassano all'altezza dell'alluce, o l'alluce si solleva all'altezza degli occhi, contro i codici linguistici che vengono anteposti agli impulsi spontanei. «La forma dell'alluce – scrive Bataille – non è specificamente mostruosa: in ciò è differente dalle altre parti del corpo, per esempio dall'interno di una bocca spalancata. Solo delle deformazioni secondarie (ma comuni) hanno potuto dare alla sua ignominia un valore burlesco eccezionale» (GO, I, 203; 53). Una seduzione subita ci consente di avvertire l'aspetto burlesco di organi che, inquadrati in un certa fissità gerarchica nell'insieme della figura umana, spesso e a rigore, evocherebbero immagini di morte, non nel senso generico del termine ma nel senso del

disfacimento, «dell'orridamente cadaverico». Il carattere burlesco che cogliamo nella seduzione toglie del tutto l'alone di morte? Niente affatto: ci porta solo a divertirci della morte. Bataille afferma infatti: «Siccome, per la sua posizione fisica, la specie umana si allontana *tanto quanto può* dal fango terrestre, ma d'altra parte un riso spasmodico porta la sua gioia al culmine ogni volta che lo slancio più puro finisce nella melma con la sua arroganza, si può pensare che un alluce sempre più o meno tarato e umiliante sia analogo, psicologicamente, alla caduta brutale di un uomo, quindi alla morte» (GO, I, 203; 53). Potremmo fermarci a questa analogia di carattere psicologico e usciremmo dall'incertezza; ma Bataille prosegue: «L'aspetto orridamente cadaverico e nello stesso tempo prepotente e orgoglioso dell'alluce corrisponde a questa derisione e dà un'espressione acutissima al disordine del corpo umano, opera di una discordia violenta degli organi» (GO, I, 203; 53). Insomma la derisione o il burlesco non sono una scappatoia al senso di morte.

Se è vero che noi «siamo portati a distinguere due seduzioni radicalmente opposte (e la confusione abituale tra di esse provoca i più assurdi malintesi dati dal linguaggio)», qui è il linguaggio di Bataille ad entrare in corto circuito. Se si tratta di chiamare le cose col loro nome non è in linea con la verità il fare dei distinguo? O forse Bataille più sottilmente vuol dire che in realtà distinguiamo soltanto linguisticamente due seduzioni radicalmente diverse, ma ammantiamo la seduzione bassa col linguaggio più nobile e parliamo di occhi quando invece miriamo ai piedi? È probabile, ma anche in questo caso Bataille sembra mettere da parte la commistione basso e alto per guardare solo dal basso. Ciò del resto è del tutto in linea con un disegno che mira a decostruire la figura umana per vedere di essa gli aspetti violenti e discordi – discordi perché violenti –, mentre la visione di un'armonia totale del corpo umano si fonda, di fatto, sulla voluta messa in oblio del funzionamento dei singoli organi e della loro capacità di seduzione. Così è anche nelle opere letterarie di Bataille dove una bocca o una gamba volta per volta deliziano o disgustano fino alla nausea.

Contro “la cucina poetica” che si nasconde dietro la seduzione di un'unità armonica, Bataille mette alla prova la capacità di seguire liberamente i nostri impulsi attraverso una geografia sezionata del corpo umano. Se in altri scritti la lacerazione sembra essere al centro dell'attrazione fisica dei sessi, qui funziona soprattutto una sorta di cruda vivisezione non priva di valore conoscitivo. Bataille ci induce a prestare attenzione a funzioni alle quali di solito non si bada e che tuttavia esercitano su di noi suggestione, e soprattutto

rispondono o non rispondono più a ciò che ci accomuna all'animalità. La bocca, per esempio, mette in evidenza la diversità della nostra architettura rispetto a quella degli animali, per i quali la bocca è «l'inizio o, se si vuole la prua»; per l'uomo invece è difficile stabilire l'inizio, visto che la parte alta del cranio è del tutto «insignificante, incapace di attirare l'attenzione e sono gli occhi o la fronte che svolgono il significato della mascella negli animali» (B, I, 237; 60). Il linguaggio metaforico tuttavia conserva il concetto della violenza potenziale della bocca: Bataille cita l'«espressione letteralmente cannibale come *bocca da fuoco*, applicata ai cannoni per mezzo dei quali gli uomini si uccidono fra di loro» (B, I, 237; 60). Nelle sottigliezze apparentemente neutre del linguaggio quindi, si nasconde la realtà rimossa di una violenza latente in un organo che, nei momenti di sofferenza dell'individuo, rivela la sua funzione primaria di esprimere fra grida strazianti collera o dolore. In questi casi torniamo animali, tanto è vero che «l'individuo sconvolto alza la testa tendendo il collo freneticamente in modo che la sua bocca viene a mettersi nel prolungamento della colonna vertebrale, cioè nella posizione che occupa normalmente nella costituzione animale» (B, I, 237; 60); tipico dell'uomo è invece tenere la bocca chiusa che appare «bella come un forziere» (B, I, 238; 61). La bellezza appartiene alla calma e al controllo di sé. Questione importante in estetica e in arte: dall'espressione straziata e stravolta del *Laocoonte* al *Grido* di Munch, la bocca spalancata, da cui escono «gli impulsi esplosivi del corpo» che sembra aver assorbito tutto lo spirito, mette in discussione il canone classico della bellezza per comunicare anche le lacerazioni dello spirito attraverso una ferita esteriore.

Il gioco lugubre della nuova arte In una nota a *Le "Jeu lugubre"* (1929) Bataille afferma: «Lo ripeterò in tutti i toni, il mondo è abitabile solo a condizione che nulla sia rispettato, essendo il rispetto niente altro che uno dei modi di una evirazione collettiva di cui la specie umana è la vittima idiota e grottesca» (JL, I, 652 n.)²⁰. È per Bataille l'esigenza gridata dalla «disperazione intellettuale» che non sfocia «né nella mollezza né nel sogno, ma nella violenza» (JL, I, 211; 85). Bataille oppone «alle mezze misure, alle scappatoie e ai deliri che tradiscono la grande impotenza poetica una nera collera e una indiscutibile bestialità» (JL, I, 212). Da questo punto di vista le forme che un pittore mette insieme sulla tela devono avere una risonanza da *choc*, devono fare paura. Esiste una voracità anche nel piano intellettuale, ammonisce l'autore: sen-

za di essa, senza le orribili ombre che si urtano testa a testa, senza le mascelle dai denti schifosi uscite «dal cranio» di Picasso, la pittura servirebbe soltanto «a distrarre le persone dalla loro rabbia, allo stesso titolo dei bar o dei film americani» (JL, I, 212; 85-86). Ci saremmo aspettati la testa – la mente – ma il *cranio* ha qui una sua chiara valenza: quando immagina quelle forme Picasso non è molto diverso dallo spirito delle forme che crea. Per non lasciare adito a dubbi Bataille aggiunge: «quando Picasso dipinge, la dislocazione delle forme trascina quella del pensiero, cioè il processo intellettuale immediato, che in altri casi sfocia nell'idea, fallisce» (JL, I, 212; 86). È la contrapposizione dei movimenti fisiologici e psicologici immediati all'elaborazione dell'idea; infatti «noi non possiamo ignorare che i fiori sono afrodisiaci, che una sola risata può attraversare e sollevare una folla, che un aborto così ostinato è lo scoppio stridente e suscettibile di ripercussione di un *non serviam* opposto dal bruto umano all'idea» (JL, I, 212; 86). Se in altri scritti più specificamente attenti alla natura e alla struttura dell'arte, la presenza dell'idea scompare nell'immediatezza e nella materialità del segno, qui il rifiuto dell'idea ha un forte valore polemico carico di una certa rabbiosità e l'idea è sinonimo non tanto di elaborazione di pensiero quanto di una costruzione ideologica asservita all'ordine esistente. A quest'ultimo si oppongono i movimenti dell'irrazionalità: «I subitanei cataclismi, le grandi demenze popolari, le sommosse, le enormi carneficine rivoluzionarie danno la misura delle compensazioni inevitabili» (JL, I, 213; 86).

Le strutture architettoniche sono l'aspetto più evidente dell'ordine stabilito, tanto che la presa della Bastiglia è forse prima di tutto il segno del rancore del popolo «contro i monumenti che sono i suoi veri padroni» (A, I, 171; 157). L'architettura infatti è «l'espressione dell'essere stesso della società allo stesso modo in cui la fisionomia umana è l'espressione dell'essere degli individui» (A, I, 171; 157). Ma il raffronto vale soprattutto per gli individui che ricoprono cariche ufficiali: autori di ordini o di divieti essi si esprimono e comandano attraverso le composizioni architettoniche propriamente dette. Si erigono i grandi monumenti come dighe che oppongono la logica della maestà e dell'autorità a tutti gli elementi di turbamento. Le cattedrali e i palazzi sono le forme attraverso le quali Chiesa e Stato si ergono per imporre il silenzio alla moltitudine. Il gusto predominante dell'autorità umana o divina si rivela ogni qualvolta, in campi che non riguardano specificamente l'architettura vera e propria, funziona lo spirito della «*composizione architettonica*». Anche le composizioni di certi pittori rivelano l'intento

«di costringere lo spirito a un ideale ufficiale», mentre «la scomparsa della costruzione accademica in pittura è la via aperta all'espressione (fino all'esaltazione) dei processi psicologici più incompatibili con la stabilità sociale» (A, I, 171; 158). Una forte esigenza psicologica quindi, non soltanto una evoluzione tutta interna all'arte delle forme pittoriche, è alla base dello spirito di rivolta nei confronti dell'accademia da parte degli artisti; e spiega anche le reazioni suscitate, dopo più di mezzo secolo, dalla trasformazione progressiva della pittura, caratterizzata fino a quel momento «da una specie di scheletro architettonico dissimulato» (A, I, 172; 158). Il riferimento è, naturalmente, all'inizio della pittura moderna che si inaugura con Goya e Manet e che costituisce il congedo definitivo dal passato. Ma se Manet si limitava ad opporsi alla rigidità accademica e metteva in discussione gli schemi compositivi del passato, solo il cubismo e il surrealismo scompongono apertamente e scandalosamente la figura, mettendo in crisi non solo l'architettura del quadro ma la composizione stessa delle figure e della figura umana in particolare. Ciò è sotteso al discorso batailliano che vede agire i nuovi pittori non solo contro forme desuete, ma contro una concezione matematica dell'universo e dell'universo umano. «L'ordine matematico imposto alla pietra non è altro che il compimento di una evoluzione delle forme terrestri, il cui senso è dato [...] dal passaggio dalla forma scimmiesca alla forma umana, offrendo questa già tutti gli elementi dell'architettura» (A, I, 172; 158). Siamo all'interno di una visione singolare in cui un «processo morfologico» si accompagna all'evoluzione antropologica, una sorta di storia naturale in cui gli uomini «non rappresentano che una tappa intermedia fra le scimmie e gli edifici». Non solo le forme diventano sempre più rigide e statiche, ma sono «sempre più dominanti» nella loro staticità. Ad esse si opponevano le forme artistiche espresse dalla gnosi non legate alla verticalità dell'edificio, nelle quali dominava quel carattere proteiforme che esclude a priori ogni ordine e ogni gerarchia, ed è anzi in sé disordine e caos. L'aspirazione umana all'ordine è invece solidale con la struttura architettonica che a sua volta ne rappresenta lo sviluppo.

Date queste premesse prendersela con la struttura architettonica significa «prendersela in qualche modo con l'uomo», non solo con gli uomini d'ordine che hanno il potere del dominio, ma anche con gli uomini che subiscono, «moltitudini servili» che il potere raggruppa all'ombra dei monumenti. A questo punto Bataille descrive una situazione nuova: «Attualmente tutta un'attività *terrena*, senza dubbio la più brillante intellettualmente, tende in tal senso, de-

nunciando l'insufficienza della predominanza umana: così, per quanto possa sembrare strano trattandosi di una creatura elegante come l'essere umano, si apre una via – indicata dai pittori – verso la mostruosità bestiale; come se non esistesse altra possibilità per sfuggire alla ciurma architettuale» (A, I, 172) ²¹. In questo passo il sostrato teorico più immediato è la confutazione della visione hegeliana della figura umana. Sono ben noti i passi hegeliani che pongono nella figura umana il punto fermo per la realizzazione dell'ideale. Ma appunto a questo ideale Bataille contrappone il *terreno* in quanto ciò che viene considerato tipicamente umano è ormai insufficiente, inadeguato, e non soddisfa più l'uomo che non voglia essere servile. La nuova arte risponderebbe nel creare mostri ad un'esigenza tutta terrena ma proprio per questo, agli occhi di Bataille, fortemente umana.

La considerazione sull'arte nuova prescinde dai canoni estetici abituali. Bataille afferma senza preamboli, e non senza ironia, «che le pitture di Picasso sono orrende, che quelle di Dalí sono di una bruttezza spaventosa» (JL, I, 213; 86), mentre sostenere il contrario significherebbe essere vittime della scomodità del linguaggio, «di un maleficio che ha un po' delle pratiche di magia nera» (JL, I, 213; 86). È sufficiente «immaginare bruscamente la ragazzina, di aspetto incantevole, la cui anima sarebbe l'abominevole specchio di Dalí, per misurare l'estensione del male» (JL, I, 213; 86). La sua lingua non è una lingua, ma una milza, e se ancora appare bella «è, *comme on dit*, che il sangue nero è bello quando scorre sul mantello di un bue o sulla gola di una donna» (JL, I, 213). Strana affermazione, in cui sembra si dia per scontata, in quel *comme on dit*, l'estensione al senso comune di un riscontrare bellezza laddove di solito, come Bataille del resto ha convenuto, si prova raccapriccio. Ma comprendiamo subito che si tratta già di entrare in un nuova sfera del pensare e del vedere; più esattamente, del vedere in conseguenza di un certo modo di pensare.

Un passo che il testo presenta tra parentesi è un piccolo manifesto di una nuova estetica che si è già congedata dal modo consueto di vedere la bellezza: «Se i movimenti violenti arrivano a liberare un essere da una noia profonda, è perché essi possono fare accedere, per non si sa quale oscuro errore, a una orribile bruttezza che appaga. Bisogna dire, d'altronde, che la bruttezza può essere odiosa senza alcun appello e, diciamo così, per disgrazia, ma niente è più comune della bruttezza equivoca che dà, in maniera provocante, l'illusione del contrario. Quanto alla bruttezza irrevocabile, essa è detestabile esattamente come certe bellezze: la bellezza che

non dissimula niente, che non è la maschera dell'impudicizia perduta, che non si smentisce mai e resta eternamente sull'attenti come un vigliacco» (JL, I, 213; 86-89).

La pittura di Dalí, col suo gioco sinistro, capovolge totalmente le regole ma anche, almeno nella critica di Bataille, imbroglia le carte, non per desiderio di tornare nei ranghi ma per mantenere fino all'ultimo le possibilità del disordine. In una lunga nota che spiega la tavola inclusa nell'articolo di Bataille in "Documents", l'autore dà un'interpretazione psicanalitica del quadro di Dalí. Agli occhi di Bataille il quadro descriverebbe la genesi della castrazione. La figura centrale presenta un corpo lacerato che Bataille vede punito in modo cruento con l'evirazione per aver inseguito sogni e desideri di mascolinità; alla sua destra una figura tenta di sfuggire all'evirazione con un atteggiamento «vergognoso e repellente». Tuttavia la statua situata a sinistra «personifica la soddisfazione insolita trovata nell'evirazione subitanea e tradisce un bisogno poco virile di amplificazione poetica del gioco» (JL, I, 212 n.; 218 n.)²². Questo commento non piacque a Dalí e segnò l'inizio della rottura tra Bataille e il surrealismo. D'altra parte Bataille vede la maggior parte dei personaggi di Dalí ritrovare la testa perduta solo al prezzo di digrignare i denti per l'orrore e a questo punto ritiene legittimo chiedersi «dove hanno la testa quelli che vedono qui per la prima volta le *fenestre mentali spalancate*, che pongono una compiacenza poetica evirata là dove non appare che la necessità stridente di un ricorso all'ignominia» (JL, I, 212 n.; 218 n.). Eppure lo stesso Bataille sostiene, come si è visto, che la bruttezza senza residui e conclusa in se stessa è altrettanto brutta della bellezza che pretende alla sua totale integrità. Bataille avverte e critica in Dalí l'incertezza psicologica di chi sente l'eccesso di mascolinità come sogno o come colpa. Comunque sia, Dalí è al centro di una rivolta per la quale «le grandi costruzioni dell'intelligenza in definitiva sono delle prigionie» (JL, I, 213; 89), mentre le chimere e i sogni sono appannaggio di irrisolti, l'incosciente calcolo dei quali non è alla fine così maldestro visto che «mettono innocentemente la rivolta al riparo dalle leggi» (JL, I, 213; 89). E tuttavia egli sottolinea come degni di ammirazione «la perdita di volontà, l'andatura cieca, l'incertezza ormai alla deriva che va dalla distrazione consentita all'attenzione». È la sintesi delle trasformazioni che, dagli ultimi dell'Ottocento agli anni venti, hanno segnato l'arte e la pittura in particolare: la protesta, ancora apprezzata da Bataille, unita ad una certa idealità di forme, si arresta tuttavia davanti allo scandalo. Per questo aspetto Bataille vede in essa solo una forma di «nobiltà ser-

vile», di «idealismo idiota». Tutto ciò è già caduto nell'oblio, tagliato via dal rasoio di Dalí, urlo di cani nella notte che esprime finalmente la rivolta a una schiavitù durata per troppo tempo. A queste urla rispondono, secondo Bataille, tali grida «che è difficile parlarne senza eccitazione» (JL, I, 214; 89).

Il grido espresso dal *Jeu lugubre* non è diverso, anzi ha lo stesso senso che aveva per Sade l'urlo con cui portò la furia lungamente repressa del popolo all'assalto alla Bastiglia. E lo stesso Sade del resto tirava fuori in quel momento una rabbia e un grido che Bataille vede come il prolungamento delle disgustose grida emesse dal marchese di fronte alla sevizata bellezza di Rose Keller. Una così forte inquietudine che si prolunga per tanti anni ha, per Bataille, un significato che va molto al di là di una esasperata situazione psicologica individuale, rivelando invece «il sentimento che manca qualcosa all'esistenza» (JL, I, 215, 90). È chiaro che ciò significa una grave e vitale mancanza e non qualcosa di meno: quell'urlo che nelle intenzioni di Bataille sembra avere la stessa carica del «Dio è morto», sembrerebbe da un lato prolungato da Dalí mentre dall'altro il pittore stesso sembrerebbe schierarsi, con le sue remore, fra coloro che vogliono difendere la vita da «brutture che sembrano loro ignobili» (JL, I, 215; 91). Bataille commenta se stesso precisando che ciò è detto senza intenzioni critiche: la violenza del resto, «anche fuori di sé è il più delle volte abbastanza brutalmente ilare, per superare le questioni personali» (JL, I, 215; 91). Insomma, nonostante sia lugubre, il gioco mantiene le sue caratteristiche, comprese quelle della contraddizione e di una punta di irrisione verso se stessi: in questa lettura Bataille fa a Dalí il favore di pensare che, fra la rabbia e la furia creativa ed esistenziale, egli prendesse in giro anche se stesso e proprio sul piano più bruciante, quello sessuale.

Dalí si adombrò alquanto per la critica e forse ancor di più per l'accentuazione del lato "sporco" e insieme colpevole enfatizzato da Bataille. Forse le intenzioni di Dalí erano semplicemente quelle di mettere in scena i vari aspetti dell'io: da quello sognante a quello più triviale. E lo stesso Bataille del resto sottolinea la presenza della pluralità dell'io, aspetto teorico fondamentale, nonostante qui sia segnalato *en passant*.

L'articolo su *Le jeu lugubre* consente a Bataille di porre un punto fermo: «È diventato impossibile d'ora in poi tirarsi indietro e rifugiarsi nelle "terre dei tesori" della Poesia senza essere trattato pubblicamente da vigliacco» (JL, I, 216; 91) ²³.

Nell'attacco alla poesia si intravede già la critica che, in modo più approfondito, comparirà in *La «vieuille taupe» et le prefixe sur*

dans les mots surhomme et surréaliste (pubblicato postumo nel 1968). Qui la poesia diventa per Bataille l'alibi per l'icarioismo spirituale che si eleva *al di sopra* del mondo, *al di sopra* delle classi, il colmo dell'elevazione dei surrealisti che, per non voler prendere coscienza del basso, vedono nella rivoluzione «una luce redentrice dello spirito e della beatitudine lamartiniana» (VT, II, 95; 138). I surrealisti, che pur pretenderebbero di schierarsi dalla parte del proletariato, sono fra coloro che hanno un naso troppo delicato per non arricciarlo di fronte alla «vecchia talpa». I profondi impulsi che il surrealismo ha risvegliato si sono trasformati in un pretesto per elevarsi. Come afferma Breton nel *Secondo Manifesto*, bisogna rifiutare «tutto ciò che non ha per fine l'annientamento dell'essere in un brillante interiore e cieco». Si tratta agli occhi di Bataille di null'altro che di una debole «volontà di agitazione poetica» che pretende di situare se stessa e le idee del surrealismo *al di fuori di tutto* mentre, di fatto, si pone *al di sopra di tutto*. Scrive Breton: «L'azione surrealista più semplice consiste, rivoltella in pugno, nell'uscire in strada e sparare a caso finché si può tra la folla. Chi almeno una volta non ha sentito il desiderio di farla finita in questo modo col piccolo sistema di mortificazione e d'incrinamento, oggi in vigore, si trova al suo posto in mezzo a quella folla, col ventre all'altezza dell'arma»²⁴. Bataille commenta: «Che questa immagine si presenti ai suoi occhi con tale insistenza prova in maniera perentoria l'importanza nella sua patologia dei riflessi di castrazione: si tratta unicamente della provocazione spinta all'eccesso allo scopo di attirare su di sé un castigo brutale e immediato. Ma il peggio non è di essere soggetto a delle reazioni di quest'ordine (che nessuna rivolta borghese, è ovvio, può evitare), l'uso che se ne fa letterariamente è molto più significativo. Altri sanno d'istinto la funzione che bisogna assegnare a degli impulsi senza sbocco alcuno. L'uso che ne fanno i surrealisti consiste nell'impiegarli in letteratura, per raggiungere la grandezza patetica fuori posto che li declassa e li ridicolizza» (VT, II, 103; 147).

In questo passaggio è difficile non vedere che se l'ossessione della castrazione appartiene a Breton, è anche una fissazione interpretativa di Bataille che usa lo stesso schema (sogno ampliato di virilità punizione-castrazione) anche per Dalí; ma soprattutto è da rilevare il realismo batailliano quando parla del saper collocare giustamente gli impulsi senza sbocco. Bataille in altri termini distingue la psicologia (patologia?) dalla rivolta, e la rivolta dalla rivoluzione, riconoscendo la validità degli «sconvolgimenti e delle agitazioni di spirito inevitabili che il surrealismo ha creduto di poter esprimere»

(VT, II, 105; 149), e di fronte ai quali il *Secondo Manifesto* gli appare come una deviazione. Egli non poteva certo accettare, nemmeno come impulso, l'idea di sparare ciecamente sulla folla. Quest'ultima infatti, almeno da Baudelaire in poi, condivide più le sorti in perdita della poesia che quelle delle classi dominanti; ma la poesia a sua volta condivide con la folla il lato della "insalubrità", e se, come Bataille dice esplicitamente, c'è nel surrealismo «un'ossessione di insalubrità», tuttavia i surrealisti sembrano far posto alle forme insalubri solo se «limitate alle forme poetiche». Bataille rimprovera al surrealismo del *Secondo Manifesto* di volgere tutto in forma poetica, mentre «la terra è bassa, *il mondo è mondo*, l'agitazione umana è quanto meno volgare e forse inconfessabile: è la vergogna della disperazione icariana» (VT, II, 108; 153). Ciò impedisce programmaticamente ai surrealisti di confrontarsi da vicino e direttamente col basso; d'altro canto «non c'è bassezza che appartenga nel momento attuale, umanamente, alla collera dei fini letterati, degli amatori di poesia maledetta, ciò che non è capace di agitare un cuore di sterratore ha già l'esistenza delle ombre» (VT, II, 108; 153).

Si potrebbe leggere qui l'accusa ai surrealisti di un mancato schieramento dalla parte del proletariato, ma non è così: non si tratta «di instaurare una cultura o anche, più generalmente, dei principi di agitazione *mentale* puramente proletari» (VT, II, 108; 153). Quel che Bataille vorrebbe dai surrealisti è il riconoscimento della necessità di rendere i principi borghesi «i principi della derisione e del disgusto generale, ivi comprese le scappatoie icariane, anche se queste scappatoie dovranno essere considerate un giorno o l'altro come una specie di aurora dell'emancipazione mentale» (VT, II, 108; 153). In ultima analisi, secondo Bataille sono maturi i tempi per scendere dal cielo dello spirito senza ricorrere al quale sembra che i surrealisti non sappiano agire. Quel che contesta non è semplicemente il carattere puro di rivolta letteraria o artistica, ma la non sufficiente considerazione degli elementi più bassi e crudi che distinguerebbero questa rivolta da una generica protesta borghese. In termini più semplici: i surrealisti accusano Bataille di razzolare nel fango; Bataille accusa i surrealisti di essere schizzinosi psicologicamente, idealisti annacquati sul versante filosofico. Una rigorosa visione teorica li avrebbe dovuti portare all'«astrazione vuota cui mirava Hegel», ma Hegel parlava «dell'essere-nulla», mentre Breton è continuamente proiettato dai suoi slanci verbali «*nell'immensità brillante del cielo*»: il "movimento icariano" gli consente di pensare di aver raggiunto «una violenta elevazione spirituale» (VT, II,

104; 148). Solo che questa è agli occhi di Bataille una elevazione fatta solo di parole. Il significato teorico di tutta la polemica è da vedersi nel senso diverso attribuito da Bataille e da Breton al materialismo. Per Breton si tratta di una posizione politica e di schieramento che non implica necessariamente il fare i conti con quegli aspetti più triviali dell'esistenza che costituiscono invece, in questo momento, un passaggio essenziale ed esasperato per Bataille ²⁵.

Dialettica delle forme

La polemica con Breton implica il contrasto con posizioni che ammiccano a visioni accademiche, quelle che, come appare nello scritto *Informe* (1929), hanno sempre bisogno di rappresentarsi un «universo che prende forma» (IN, I, 217). Alla ricerca della forma compiuta Bataille contrappone in *Les écarts de la nature* una “*dialettica delle forme*” che comprende, contro l'architettura razionale della natura, i capricci, definiti erroneamente contro natura, ma di cui la natura stessa è responsabile. D'altra parte «in un'epoca o in un'altra, la razza umana non può restare indifferente ai suoi mostri» (EN, I, 229; 58). I fenomeni da fiera provocano, secondo Bataille, soprattutto malessere, che però è «oscuramente legato a una seduzione profonda». Il procedimento di Bataille in questo breve articolo prende l'avvio da un impianto squisitamente scientifico: agli esempi storici dell'interesse generalizzato per la catalogazione dei fenomeni si aggiunge la dimostrazione del fatto che esiste un'incongruità diffusa rispetto ad un'idea di perfezione della figura umana, senza dubbio più evidente nei mostri. Tuttavia il rapporto fra tante singole immagini ed un'immagine composita dimostra che quest'ultima è più bella della media delle altre ²⁶. «L'immagine composita darebbe così una specie di realtà all'idea platonica, necessariamente bella. Nello stesso tempo la bellezza sarebbe alla mercé di una definizione così classica come quella della misura comune. Ma ogni forma individuale sfugge a quella misura comune e, in qualche modo, è un mostro» (EN, I, 230; 59). Appare ora chiaro che ciò che seduce non è la misura comune ma l'elemento incongruo, quello che sfugge alla regolarità geometrica. I mostri quindi sono «situati dialetticamente all'opposto della regolarità geometrica, allo stesso titolo delle forme individuali, ma in una maniera irriducibile» (EN, I, 230; 59). Nel brano, tratto da *Le storie prodigiose* di Pierre Boaistuau, col quale ha inizio l'articolo di Bataille leggiamo: «Fra tutte le cose che si possono ammirare sotto la volta del cielo, non si vede niente che risvegli di più lo spirito umano, che rapisca di più i sensi, che spaventi di più, che provochi nelle creature un'ammirazione o un terrore più grande che i mostri, i

prodigi e le abominazioni, per mezzo dei quali noi vediamo le opere della natura rovesciate, mutilate e troncate» (EN, I, 228; 57). Bataille lascia in sospenso la questione, ma non è difficile leggere che ciò che ci seduce nella diversa gradualità, già così genialmente e poeticamente espressa da Boaistuau, è l'irregolarità: dal fascino rapinoso di un viso irregolare allo spavento indotto dal mostro.

Nell'ambito delle possibilità espressive date da forme non codificate emerge il riferimento ad Eisenstein e alla costruzione de *La corazzata Potemkin*, nella cui tecnica Bataille vede «l'espressione della dialettica filosofica per mezzo delle forme [...] suscettibile di assumere il valore di una rivelazione e di decidere delle reazioni umane più elementari e pertanto più conseguenti» (EN, I, 230; 59). Il tema generale può essere riassunto nei termini di rapporto tra forma e natura e poi tra forma e forma. La composizione-scomposizione eisensteiniana de *La corazzata Potemkin* non ha a che fare col mostruoso ma col meraviglioso; e allora l'arte rivela non solo che con la composizione-scomposizione può reinventare anche una seconda natura, ma che in realtà tutto è *naturale*: le pietre entrano a far parte della struttura della corazzata e sono contemporaneamente leoni ormai animati. Bataille non si sofferma su questi particolari: il film era ancora in preparazione ma egli era informato sulle intenzioni del regista che il 17 gennaio del 1930 aveva tenuto una conferenza alla Sorbona. Singolare in questo brevissimo commento è il fatto che, se in seguito Eisenstein diventerà il poeta del montaggio, in grado di ridurre al minimo la presenza della parola per lasciare parlare l'icasticità delle immagini, Bataille sottolinea del film non le forme in quanto immagini, ma la possibilità trasformativa di esse. Non si tratta solo del raffronto con altri piani di realtà, né della capacità filmica di realizzare la metafora altrettanto efficacemente della parola poetica, quanto del fatto che la «determinazione dello sviluppo dialettico di fatti così *concreti* come le forme visibili sarebbe letteralmente sconvolgente» (EN, I, 230; 59). E se siamo abituati a leggere i giochi di montaggio eisensteiniano sotto il segno del meraviglioso, anche nella *Corazzata*, in virtù del potere trasformativo, le forme della natura, e quelle dell'artificio, ci appaiono «rovesciate, mutilate, troncate». Questa sembra essere la lettura di Bataille dal momento che fa seguire alla sua ultima osservazione ancora la citazione con cui si apre il suo scritto: «niente che risvegli di più lo spirito umano...». L'affiancare Eisenstein a Boaistuau porta a pensare che i tre regni della natura non siano così separati fra di loro: lo aveva già intuito Arcimboldi unendo il vegetale all'animale e il minerale all'umano in un gioco d'in-

clusione e di trasformazione di forme a volte affascinante a volte raccapricciante (*Ritratto di Erode*). La conseguenza è che natura e artificio si mescolano in continuazione.

Per Bataille non esiste una natura umana che, fedele a se stessa in non si sa quale profondo sostrato fisico o metafisico, si trasformi, progredisca o subisca deviazioni; esiste invece una natura continuamente in movimento e in subbuglio, che crea la forma e l'informe: tutto ciò ha conseguenze notevoli anche per l'estetica. In realtà è la piramide architettonica che da un lato plasma la natura secondo il metodo costruttivo dei monumenti, mentre dall'altro vede come tipicamente umano ciò che non è naturale e viene plasmato secondo lo spirito. Ma lo spirito non solo vede le cose dall'alto: soprattutto, questa è l'ossessione di Bataille fino agli anni quaranta, le vede *alte*. Ciò non vale per tutti gli oggetti e le cose allo stesso modo ma solo per quelli che la tradizione ha caricato di significati e di metafore. Bataille si assume il compito di far cadere le metafore, di trascinarle in basso e, con un'angolazione teoreticamente ambivalente, mantiene il distacco fra uomo e natura inorganica dopo aver richiamato in continuazione la nostra vicinanza con gli animali. Con la natura inorganica ristabiliamo un collegamento nella mutilazione, nel sacrificio, nella follia, ritornando al mito. Come nei miti antichi la comunicazione con la natura animale o con il regno dell'inorganico non si raggiunge attraverso uno stato di contemplazione e di ammirazione della bellezza, ma è invece uno stato estatico in cui naturalmente agisce solo l'uomo trascinato dalle forze del cosmo con cui si viene in contatto non nella luce ma nell'accecamento: la visione platonica, sulla quale essenzialmente si fondano le alte metafore, è sconfitta del tutto.

In questo quadro, contro l'inutile e puerile rabbia che Bataille attribuisce a Breton, una visione materialistica radicale porta a distruggere un ordine che non è naturale, ma solo artificiosamente e surrettiziamente edificato. L'universo è informe, e quanto alla forma umana, come si è visto, la sua perfezione non è seducente e seduttiva in sé, lo è invece in quanto mancanza. Il desiderio oscilla tra la bellezza ideale e la bassezza più infima, tra l'aspirazione al tutto e la mania di distruggere un'integrità irraggiungibile fino all'ossessione morbosa di fare il corpo a pezzi. Non si tratta soltanto di un'originale e discutibile ossessione psicologica al limite della malattia²⁷. C'è un motivo di fondo che è insieme teorico ed esistenziale, in quanto si fonda su una deficienza ontologica e su un'esigenza di compensazione psicologica: di fronte al mondo e agli altri esseri noi avvertiamo un'insufficienza d'essere di cui la

pratica erotica ci dà inconsciamente il modo di vendicarci. Sono essenzialmente i temi delle opere erotiche di Bataille, ma è anche la base della sua estetica dell'erotismo.

Il labirinto Le aspirazioni dello spirito e le elaborazioni dell'intelligenza rispondono al desiderio di colmare l'insufficienza degli esseri. Infatti, «alla base della vita umana esiste un *principio di insufficienza*» (L, I, 434; 15). Bataille descrive i momenti in cui nella vita quotidiana avvertiamo la mancanza di essere nei nostri simili: «In ogni conversazione libera, maldicente, si ritrova, come un tema di animazione, la coscienza della vanità o del vuoto dei nostri simili: una conversazione apparentemente stagnante tradisce la fuga cieca e impotente di ogni vita verso un vertice indefinibile» (L, I, 434; 15). Si profila una vaga ansia di assoluto cui si accompagna una forma di scetticismo sulla realtà propria e altrui: «Perfino lo sguardo che esprime l'amore e l'ammirazione si attacca a me come un dubbio che sfiora la mia realtà. Uno scoppio di risa o l'espressione della ripugnanza accolgono ogni gesto, ogni frase o ogni mancamento per cui si tradisce la mia profonda insufficienza» (L, I, 434-435; 17). Votati alla solitudine «in una notte vuota» gli uomini scoprono che il loro essere «non si trova da NESSUNA PARTE» (L, I, 435; 16). La scappatoia a quest'insufficienza, all'impossibilità di afferrare l'essere, si risolve all'interno del linguaggio che a sua volta garantisce l'esistenza degli uomini ai loro stessi occhi; sono infatti i termini linguistici a fissare «i modi di apparizione» dell'esistenza stessa in ogni persona, che solo attraverso le parole «può rappresentare la sua esistenza totale» (L, I, 436; 17). Con un procedere puntuale Bataille pone il linguaggio in rapporto alla conoscenza e lega la conoscenza fondata sul linguaggio con la pretesa illusoria di arrivare all'essere. In realtà non si tratta che di un labirinto. Le parole sorgono nella nostra testa «cariche della folla di esistenze umane o sovrumane», ed è solo «*in rapporto*» a questa folla che noi possiamo concepire la nostra esistenza privata. In altri termini, nulla di indipendente e di autonomo ma solo un complesso intricato di rapporti fondati sulle parole che costruiscono l'immanente e il trascendente. «Basta seguire per poco la traccia dei percorsi ripetuti dalle parole per scoprire, in una visione sconcertante la struttura labirintica dell'essere umano» (L, I, 437; 18). Non una percezione reale della propria e delle altrui esistenze, ma immagini del proprio e dell'altrui esistere fondato «su un numero limitato di frasi scambiate, per di più convenzionali» (L, I, 437; 18). L'unica possibilità per l'uomo è quella di un «fantasma smarrito»

che continua a negare tragicamente tutto ciò che sfugge alla sua precarietà, mentre il linguaggio consueto stabilisce dei punti fermi che solo astrattamente consentono durata a ciò che di per sé è sfuggente. Continuamente oscillante fra «la follia virulenta della sua autonomia» e la necessità della conoscenza di sé attraverso i suoi simili, l'uomo finisce per essere assorbito da questa conoscenza stessa, abdicando alla fine alla sua autonomia «nella notte totale del mondo». Si chiarisce a questo punto, anche nel linguaggio di Bataille, che cosa esattamente egli intenda per essere. «“Essere” – dice Bataille – è per eccellenza ciò che, desiderato fino all'angoscia, non può essere sopportato, che rigetta gli esseri umani nel labirinto brumoso formato dalla moltitudine delle “conoscenze” con le quali possono essere scambiate delle espressioni di vita e delle frasi» (L, I, 438; 19-20). Il linguaggio quindi serve per dare consistenza apparente ad un esistere colto in superficie in quanto relazione e non nella sua essenza. La conoscenza, il linguaggio, sono il mezzo per sfuggire all'angoscia; ma la liberazione dall'angoscia significa per l'uomo un ritorno all'insipida insufficienza «a meno che non possa ritrovare fuori di sé l'esplosione accecante che non aveva potuto sopportare in se stesso ma senza l'intensità della quale la sua vita non è che un impoverimento di cui egli sente oscuramente la vergogna» (L, I, 438; 20). Il linguaggio è quello convenzionale della civiltà abituata a ridurre il pensiero ai procedimenti dell'analisi, come viene chiarito nello scritto *La conjuration sacrée* (1936).

L'uscita dal labirinto non è consentita da un razionale filo d'Arianna, ma da uno stato estatico: «La vita si svolge sempre in un tumulto senza coesione apparente, ma essa non trova la sua grandezza e la sua realtà che nell'estasi e nell'amore estatico. Chi tiene ad ignorare o a misconoscere l'estasi, è un essere incompleto il cui pensiero è ridotto all'analisi. L'esistenza non è soltanto un vuoto agitato, è una danza che forza a danzare con fanatismo» (CS, I, 443; 30). Non un ragionamento ma un sentimento forte, un essere fuori di sé porta all'uscita dal labirinto; non però una volta per sempre perché, non solo la vita è tumulto e quindi sommovimento continuo, ma perché, cosa ancor più difficile da accettare, la stessa esistenza del mondo della civiltà viene da Bataille messa in dubbio. Non c'è intorno a noi un mondo stabile. Sotto quest'aspetto il momento estetico-estatico privilegiato da Bataille, così come la traduzione del mondo in opera d'arte, rispecchia una verità paradossalmente più oggettiva, più vera dell'apparente stabilità delle forme linguistiche e architettoniche con cui siamo soliti rappresentarci il mondo. Non a caso Dalí afferma che è finito il tempo di

Mondrian, con la sua smania di geometrizzazione tesa a riportare tutto alla misura platonica e all'essenza stabile dell'essere.

Di fronte a coloro che credono nell'esistenza del mondo Bataille afferma che mentre li si guarda è possibile vedere soltanto «ciò che esiste lontano dietro di loro. Bisogna rifiutare la noia e vivere solamente di ciò che affascina [...] bisogna avanzare senza guardare indietro e senza tener conto di quelli che non hanno la forza di dimenticare la realtà immediata» (CS, I, 443-445; 30-31). È il chiudere sovranamente gli occhi di cui parla René Char ²⁸ per seguire ciò che affascina: è uno dei tanti modi per proclamare la via estetica all'esistere e non la via conoscitiva, tanto più che ormai «la vita umana è stremata di servire da testa e da ragione all'universo» (CS, I, 445; 31). Usiamo la testa per interpretare e capire l'universo, ma contro la vita; abbiamo inoltre dato una testa ad un universo che di fatto non ne ha e non ne ha bisogno. Si tratta di una posizione tesa a rovesciare radicalmente la rappresentazione consueta che sembrerebbe sfociare in uno scetticismo teorico. Qui l'antecedente batailliano è l'illusione di nietzscheana connotazione: non esiste un ordine e nemmeno un qualche finalismo, questo è il mondo che non esiste e al quale abbiamo prestato esistenza con il linguaggio. Esiste invece un mondo volta per volta, il mondo dell'istante, della passione, della lacerazione. La congiura sacra si profila così come congiura di pochi contro la schiavitù di interpretare un mondo già dato. Infatti: «Se non è libera, l'esistenza diventa vuota o neutra e, se è libera, è un gioco» (CS, I, 445; 31). Di questa giocosa libertà viveva la terra stessa: «Finché non generava che cataclismi, alberi o uccelli era un universo libero: il fascino della libertà si è offuscato quando la terra ha prodotto un essere che esige la necessità come una legge al di sopra dell'universo» (CS, I, 445; 31). Noi abbiamo dato leggi all'universo diventando schiavi a nostra volta di queste leggi. Ma questo ci fa prigionieri di un'esistenza piatta e noiosa. E tuttavia l'uomo, uscendo dal labirinto con un colpo d'ala improvviso, mostra ancora la possibilità di sottrarsi allo stato di necessità, è «libero di assomigliare a tutto ciò che non è lui nell'universo» (CS, I, 445; 31). Affermazione questa d'importanza capitale, che anticipa le basi di un contatto con l'universo possibile soltanto in chiave poetica, e presuppone un salto (*le saut déraisonnable*) nel modo di vedere dell'uomo che deve uscire dalla via maestra delle categorie. La libertà intesa in questo senso riacciufla l'aspetto primordiale dell'impulso mimetico nei confronti di ciò che siamo soliti chiamare natura o cosmo. Non potendo comunicare (più volte Bataille insisterà sulla distanza fra noi e il cosmo) abbiamo la possibilità di imitare, di trat-

tare i nostri occhi come se fossero il sole, i nostri organi sessuali come se fossero il centro oscuro dell'universo. Come si è visto, in quest'imitazione c'è generalmente qualcosa di degradato che non testimonia tanto della provocatoria passione batailliana per la *soil-lure*, quanto della tenacia nel riproporre la nostra origine materica, l'unica che in fondo consenta la mimesi dell'universo.

Da questo punto di vista si saldano anche la visione del mito e la visione dell'arte. Il mito viene liberato, senza dubbio con storica inesattezza, da ogni registro cognitivo – se non da una confusa presa d'atto di una qualche realtà che ci trascende. Del resto, nel suo aspetto di ambiguità e doppiezza non categorizzabile, il mito dà ragione a Bataille, e assomiglia a qualcosa nato dall'immaginazione e dal sentimento – anche dalla violenza cieca –, più che da un tentativo di elaborazione dell'intelligenza nelle varie fasi della vita dell'uomo; l'arte ridiventa mimesi nel senso antico del termine, che implica non una forma, un *eidōs*, ma un ritmo interno²⁹.

Come ha messo in evidenza Denis Hollier, il labirinto è in Bataille immagine e scrittura, modo di procedere inevitabile dal momento che «non sono gli uomini gli autori del labirinto», né esso è un prodotto della natura; «né opera del padre né ventre materno il labirinto è lo spazio dove le opposizioni si distruggono e si complicano, dove le coppie diacritiche sono sfasate, pervertite etc., dove si polverizza il sistema sul quale riposa il funzionamento linguistico, ma si disgrega da se stesso, inceppato dal suo stesso procedere»³⁰. Hollier sottolinea insieme il rovesciamento del mito da parte di Bataille rispetto alla tradizione che vede nel labirinto la metafora del desiderio di uscire da esso. «Bataille al contrario – scrive Hollier – denuncia l'uscita (“icariana”)»³¹. Nel termine “icariano” Hollier comprende tanto la via scientifica quanto la via utopica; il labirinto si rivela nel suo scritto come la situazione esistenziale imprescindibile dell'uomo, situazione da cui non si può, e secondo il testo batailliano non si deve, tentare di uscire tramite il progetto che di per sé riporta alla prigione discorsiva (EI, v, 73; 105). Hollier sembra però sottovalutare la forza con cui Bataille, negli stessi testi presi in considerazione, insiste sulla possibilità estatica di uscire dal labirinto, visto non come incidente momentaneo capitato all'uomo – com'è nella mitologia e nell'interpretazione classica di essa –, ma come esistenza normale che rischia di appiattirsi nella chiacchiera della realtà.³²

Il problema per l'uomo non è sfuggire al labirinto, dal quale si emerge senza volerlo con la poesia, il riso o l'estasi, ma sfuggire «alla sua testa come il condannato alla prigione» (CS, I, 445; 31).

L'importante è rendere le cose alla loro assurdità, infatti, assomigliando all'universo l'uomo «può allontanare il pensiero che è lui o Dio che impedisce al resto delle cose di essere assurdo» (CS, I, 445; 31).

In un'immagine finale abbiamo il totale stravolgimento del mito di Icaro, che evidentemente Bataille vede asservito ad un'interpretazione funzionale all'ordine, mentre l'assurdo, la casualità momentanea sembrano essere il vero nocciolo dell'esistenza: «Al di là di ciò che io sono, io incontro un essere che mi fa ridere perché è senza testa, che mi riempie di angoscia perché è fatto di innocenza e di crimine: tiene un'arma di ferro nella mano sinistra, delle fiamme simili a un sacro cuore nella mano destra [...] Non è me, ma è più di me: il suo ventre è il dedalo nel quale lui stesso si è perduto, mi perdo con lui nel quale io mi ritrovo essendo lui, cioè un mostro» (CS, I, 445; 31)³³. Vediamo qui lo sfondamento delle coppie diacritiche di cui parla Hollier, ma soprattutto l'identificazione dell'assurdo col mostruoso; alla fine l'uomo libero in quanto liberato della testa non è Teseo ma il Minotauro.

Il mito nel pensiero di Bataille assume un segno di alterità rispetto alla conoscenza, è l'ambito dello scatenamento in cui si lacerava l'illusoria integrità del proprio essere per ridiventare elemento del cosmo. È all'interno di questa concezione che bisogna leggere i due scritti su Van Gogh del 1930 e del 1937 di cui *Il Labirinto* (1935-36) e *La congiura sacra* (1936) costituiscono il risvolto teorico.

¹ Fra le «saillantes parodiques» D. Hawley include *L'anus solaire*, in cui vede rappresentata «l'autogenesi del mondo». Cfr. D. Hawley, *L'œuvre insolite de Georges Bataille, une hiérophanie moderne*, Slatkine, Ginevra 1978, pp. 148 ss.

² «L'uomo è questa notte, questo nulla vuoto che contiene tutto nella sua semplicità indivisa in una ricchezza di un numero infinito di rappresentazioni, di immagini delle quali nessuna raggiunge lo spirito o che ancora non sono là in quanto realmente presenti. È la notte, l'interiorità-o-l'intimità della natura che è qui presente: -l'io personale puro»: Bataille cita, attraverso l'*Introduction à la lecture de Hegel* di Kojève, un passo hegeliano. Secondo Bataille, Hegel ha posto il negativo ma per subordinarlo in seguito alla assolutezza del sapere che si libera del negativo stesso. Cfr. HMS, XII, 326.

³ Questo tema viene sviluppato negli stessi anni, in polemica con Breton, nell'articolo VT che, pubblicato per la prima volta nel 1968, era stato composto tra il 1924 e il 1929.

⁴ Sono d'altro canto noti i rapporti fra Benjamin e Bataille e la condivisione dell'idea dell'emergere del desiderio nella cultura proletaria e della possibilità di trasformare questa forza a fini rivoluzionari. Cfr. W. Benjamin, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in *Avanguardia e rivoluzione*, a cura di A. Marietti, Einaudi, Torino 1973; per questi problemi si veda anche L. Gabellone, *L'oggetto surrealista*, Einaudi, Torino 1977.

⁵ Sergio Finzi sostiene a questo proposito che il gesto di Sade è un gesto di scelta: le rose, promessa di lusso e di bellezza, solo impropriamente appartengono all'alto di una società che «fiorisce sul *mahleur* delle vittime» (*Introduzione a Documents*, cit., p. 7). Interpretazione filosoficamente valida, ma che va oltre il testo di Bataille, privo di implicazioni di

carattere storico, e anche al di là dello spirito sadiano, aristocratico fino in fondo e indifferente alle sorti delle classi più basse.

⁶ R. Barthes, *Le uscite del testo*, in *Bataille. Verso una rivoluzione culturale*, Dedalo, Bari 1974, p. 62. Cfr. inoltre D. Hollier, *La prise de la Concorde*, Gallimard, Paris 1993, p. 64: «Nei testi di *Documents* la parola «basso» non sarà mai riducibile al suo senso, sarà sempre portatrice di un bisogno eterogeneo rispetto alla frase che la contiene dove stona come una stecca. La parola è allora luogo di un avvenimento, esplosione di un potenziale affettivo, e non mezzo di espressione di un senso».

⁷ R. Barthes, cit., p. 62.

⁸ Nel 1936 Bataille, Masson e Klossowski fondano la società segreta Acéphale e l'omonima rivista, il cui primo numero esce il 24 giugno con il sottotitolo *La conjuration sacrée*; nel 1937 Bataille fonda, con Caillois, Klossowski, Ambrosino e altri, il Collegio di Sociologia che ha i suoi riti: rifiuto di stringere la mano agli antisemiti, incontri silenziosi nella foresta di Saint-Nom ai piedi di un albero fulminato...; Bataille sosteneva: «Segretamente o meno è necessario diventare tutt'altro o cessare di essere»: Cfr. M. Surya, *Georges Bataille, La mort à l'œuvre*, Librairie Séguier, Paris 1987, p. 491.

⁹ Cfr. *La gnosi e il mondo, raccolta di testi gnostici*, a cura di L. Moraldi, TEA, Milano 1988. Per il problema della gnosi in Bataille si veda M. Ciampa, *La gnosi paradossale di Georges Bataille*, in *Georges Bataille: il politico e il sacro*, a cura di J. Risset, Liguori, Napoli 1987, pp. 22-28.

¹⁰ Il riferimento è ai passi della sezione sul *Sapere Assoluto* nella *Fenomenologia dello spirito*, dove Hegel pone la natura come negazione dello spirito. Bataille commenta: «Ecco l'aspetto complementare: questa negazione della natura non è solo data nella coscienza dove appare (ma per scomparire) ciò che è in sé; questa negazione si esteriorizza e esteriorizzandosi cambia realmente (*in sé*) la realtà della natura» (HMS, I, 327-328).

¹¹ M. Butor, *La suite dans les images*, in *Répertoire III*, Minuit, Parigi 1968; tr. it *La successione delle immagini in Saggi sulla pittura* a cura di M. Porfido, SE, Milano 1990, pp. 92-93.

¹² *Ibid.*, p. 93.

¹³ G. Didi-Huberman definisce la visione di Bataille negli articoli di "Documents" come *volonté de symptôme* in analogia con la *volonté de chance* in *Sur Nietzsche* (1945). Aggiunge: «Non è esagerato parlare di una vera *ontologie du symptomal* che registra tutto ciò che questo pensiero deve alla metapsicologia di Freud e allo stesso tempo ciò che in questo pensiero si libera da una visione clinica del sintomo in quanto tale» (*La ressemblance informe*, Macula, Paris 1995, p. 342).

¹⁴ Cfr. Didi-Huberman, cit., pp. 80-81.

¹⁵ Bataille afferma: «Non appena pone il punto, lo spirito è un occhio (lo diventa nell'esperienza come lo era diventato nell'azione)» (EI, V, 138; 186).

¹⁶ Bataille precisa: «Victor Hugo, lettore del *Magazine pittoresque* ha tratto dall'ammirevole sogno scritto, *Crime et expiation*, e dal disegno insolito di Grandville, pubblicati nel 1847, il racconto dell'inseguimento di un criminale da parte di un occhio ostinato: ma è appena utile osservare che solo una oscura e sinistra ossessione e non un ricordo freddo può spiegare questo rapporto» (OE, I, 188 n.; 148 n.).

¹⁷ Ch. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, a cura di G. Guglielmi e E. Raimondi, Einaudi, Torino 1981 p.169.

¹⁸ *Ibid.*, p. 182.

¹⁹ Ma l'albero che nel racconto suda sangue e che costituisce in Hugo «una feroce immagine per lo spirito» è immagine che si aggiunge ad altre immagini: solo attraverso il dispositivo narrativo essa può evocare, ma non rendere direttamente, quel meccanismo di sostituzione e identificazione consentito all'arte figurativa in quanto gioco di forme, almeno apparentemente immediate, che sembrano esprimere il grado zero del simbolico, come Bataille sottolineerà in opere successive. Se ancora, come si è visto a proposito di Picasso, egli esita ad attribuire alla pittura «equivalenze precise» con sentimenti e sensazioni complesse, in opere successive riconoscerà ad essa, in quanto gioco di forme, la possibilità di esprimere direttamente ciò che avviene nella sfera onirica.

²⁰ Come si legge nelle note del curatore questa nota è stata trovata nei manoscritti, ma non compare nel testo.

²¹ Il corsivo è mio.

²² Il titolo che Bataille dà alla tavola è: *Schema psicanalitico delle figure contraddittorie del soggetto* in «*Le jeu lugubre*» di Salvador Dalí.

²³ È noto come Dalí alla fine del 1929 tornasse al surrealismo, cui già aveva aderito per breve tempo. Bataille, dopo l'uscita del *Secondo Manifesto*, è con i surrealisti in aperta polemica; tuttavia l'analisi del quadro in questione prescinde dal dissidio con i surrealisti stessi, mentre fu Dalí a rifiutare il permesso alla riproduzione del suo quadro in "Documents". Bataille del resto non si sorprende per questo rifiuto, anzi se ne sente onorato: preferisce che Dalí colga nelle sue parole la provocazione piuttosto che la piaggeria. D'altro canto il pittore stesso confessava di non conoscere il significato dei suoi quadri, quindi non si capisce il risentimento per l'interpretazione di Bataille.

²⁴ *Secondo Manifesto del Surrealismo*, in *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 1966, p. 66.

²⁵ Per la polemica coi surrealisti si veda M. Surya, cit., pp. 223-240; per le divergenze sulla poesia cfr. J. Cels, *L'exigence poétique de Georges Bataille*, De Boeck, Bruxelles 1989.

²⁶ Bataille fa riferimento all'opera di G. Treu, *Durschnittbild Schönheit (L'immagine composita e la bellezza)* del 1914.

²⁷ Simone Weil, non del tutto a torto, continuava a ripetere a Bataille che era ammalato di ossessioni sessuali. Cfr. M. Surya, cit., p. 153.

²⁸ «Se l'uomo non chiudesse/ *sovranamente* gli occhi/ finirebbe per non vedere/ più quel che vale la pena/ di essere guardato»; R. Char, *Feuilletes d'Hypnos*, Gallimard, Parigi 1946.

²⁹ Per quanto riguarda il mito e il rapporto tra mito e conoscenza un punto fermo è costituito ormai dall'analisi adorniana, nella quale è messo in evidenza l'aspetto del "terribile" nella natura non ancora controllata da leggi scientifiche. Adorno, a differenza di Bataille, vede nel mito una prima forma di conoscenza. Ma esiste una certa affinità fra Bataille e Adorno nella stretta connessione tra mito e arte come ritorno al brivido primitivo di fronte all'ignoto. In Adorno l'incanto della natura viene però sottratto alla schiavitù tanto della *ratio* quanto dell'irrazionale (cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, tr. it. Einaudi, Torino 1975, in particolare i paragrafi *Sul concetto di bello e Mimesi e razionalità*, pp. 86-94); in Bataille e, come si vedrà più avanti, in Artaud c'è un'esaltazione della irrazionalità che si fatica a vedere libera se non sotto la nozione di *sovranità* che rinuncia, nell'attimo, alla conoscenza in nome dell'intensità.

³⁰ Denis Hollier, *La prise de la Concorde* suivi de *La dimanche de la vie*, Gallimard, Parigi 1993, p. 110.

³¹ *Ibid.*, p. 114.

³² Impossibile qui non pensare ad Heidegger: per ben due volte ne *Il Labirinto* Bataille usa la parola chiacchiera con le implicazioni teoriche ed esistenziali tipicamente heideggeriane. Le stesse posizioni verranno riprese nell'*Esperienza interiore*, dove l'autore tuttavia prende decisamente le distanze dal filosofo tedesco. Scrive Bataille: «L'opera pubblicata di Heidegger, a quanto mi pare, è piuttosto una fabbrica che non un bicchiere di alcool (anzi è solo un trattato di fabbricazione), è un lavoro professorale, il cui metodo subordinato rimane *incollato* ai risultati: ciò che invece conta a mio avviso, è il momento dello *scollamento*, quello che insegno (se è vero che ...) è un'ebbrezza, non una filosofia: non sono un filosofo ma un santo, magari un folle» (EI, v, 217-218 n.; 286-287 n.). Bataille riconosce però un parallelismo fra «le descrizioni di Heidegger» e le sue posizioni, soprattutto per quanto riguarda «il carattere subordinato delle operazioni comuni del pensiero» (EI, v, 217; 286); ma senza ironia afferma che più ancora della prima parte di *Essere e Tempo* lo avvicina ad Heidegger «l'impotenza in cui si è trovato di scriverne il tomo II» (EI, v, 217 n.; 286 n.).

³³ È la descrizione esatta del disegno di A. Masson per il primo numero della rivista "Acéphale"; nella pagina 2 dello stesso numero si legge, in calce, la seguente affermazione: «l'uomo sfugge alla sua testa come il condannato alla prigione».

II – Il mito solare in Van Gogh

Il giallo funesto dei girasoli Nei due brevi saggi che Bataille dedica a Van Gogh privilegia, nell'esperazione metonimica a lui congeniale, l'aspetto della follia che porterà il pittore al sacrificio. Proprio ciò che Bataille fa di Van Gogh è uno degli esempi più lampanti del suo metodo di alterazione poetica.

Si possono individuare due modi fondamentali per accostarsi a Van Gogh: quello consueto degli storici dell'arte e quello dei poeti e dei filosofi che videro in lui qualcosa che eccedeva la storia dell'arte. In quest'ambito bisogna distinguere fra Jaspers da una parte, e dall'altra Drieu de La Rochelle, Artaud, Bataille e René Char che operarono nei confronti del pittore un processo di identificazione, facendone un mito e vedendo nel suo agire artistico e umano un ritorno al mito non solo come memoria ma anche come pratica.

Jaspers afferma: «Van Gogh avrebbe voluto dipingere Cristo, i santi e gli angeli; vi rinunciava perché ciò lo turbava e sceglieva con modestia gli oggetti più umili; anche in questi si avverte lo slancio religioso»¹. Descrive poi il movimento inquietante dei quadri: «La terra dei paesaggi pare vivere, si solleva e s'abbassa in onde, gli alberi sono come fiamme, tutto si torce e si tormenta, il cielo palpita. I colori ardono [...] La luce accecante del sole di mezzogiorno gli è congeniale. Vi è in lui un bisogno di realismo che lo fa indietreggiare di fronte ai soggetti mitici, alla pittura di idee, anche se ne è attratto, per rivolgersi con modestia a ciò che lo circonda. Questo mondo circostante diventa per lui mito, accentuandolo lo trascende»². Il filosofo tedesco, prima di Bataille, vede nel pittore la trasformazione in chiave mitica degli elementi circostanti e un carattere di realismo che in Bataille diventerà l'unica realtà che finirà per distruggere Van Gogh. Senza definirla come tale, Jaspers individua quindi un movimento di *dépense*, rafforzato dal raffronto con Hölderlin in opposizione al carattere apollineo dell'arte e della personalità di un Goethe, sempre un poco distante e distinto dalla sua opera. Nel caso di Van Gogh «il creatore si consuma nel-

l'opera. Ciò che lo consuma non è lo sforzo, il lavoro eccessivo, ma le esperienze e i movimenti intimi che esprime grazie ad una semplice modificazione funzionale, un crollo psichico che lo porta alla distruzione»³; e con riferimento alle opere del 1888-90, leggiamo: «Quest'arte emana da una concezione del mondo che non è possibile formulare a posteriori, che l'artista non ha voluto coscientemente rappresentare: è un movimento che esprime lotta, stupore, amore. L'arte, anche nella sua perfezione, non è che un mezzo. Qui non c'è artificio, ma ritorno alla sorgente originaria. Ciò che si incarna non è la tecnica acquisita, ma l'esperienza vissuta di una personalità in sfacelo»⁴. Parla il filosofo e lo psichiatra che, senza confondere arte e patologia, riconosce tuttavia nel carattere schizofrenico di Van Gogh la radice di un'espressività estrema in cui l'*unheimlich* che Van Gogh era sempre stato, ormai si scatena senza più remore fino alla "sorgente originaria". Certamente Bataille avrebbe condiviso quest'analisi, e tanto più la convinzione jaspersiana secondo la quale «la personalità, il talento preesistono alla malattia ma non hanno la stessa potenza»⁵. Se dalle lettere indirizzate a Theo emerge fortemente la spiritualità evangelica di Van Gogh, la "folia della croce" più che quella del mito, l'esito finale della sua vita non è con questa in contrasto: la schizofrenia appartiene agli eterni esiliati, stranieri dovunque, esclusi dalla comprensione e dalla condivisione, una delle condizioni per la predilezione funesta di situarsi dalla parte dei vinti. «Mi sembra – scrive Jaspers – che la fonte intima dell'esistenza si apra per un istante, che i recessi più profondi della vita vengano alla luce. Per noi quest'esperienza è sconvolgente; non possiamo sopportarla a lungo e la fuggiamo. Nelle grandi opere di Van Gogh per un attimo la vediamo realizzata senza che ciò la renda sopportabile. La nostra emozione non ci porta ad accogliere l'estraneo, ma ci spinge a trasformarlo in una figura a nostra misura»⁶. È l'operazione tentata da Drieu de La Rochelle che, nei *Mémoires de Dirk Raspe*, si propone non una biografia del pittore quanto una raffigurazione mitica di se stesso.

Nello scritto di Bataille la vita di Van Gogh viene sintetizzata in un unico gesto sacrificale, scandito e anticipato da due o tre episodi salienti, tappe miliari di una vita difficile e solitaria non soltanto per scelta propria ma per abbandono da parte degli altri. Van Gogh non è solo, come si dice di tutti gli artisti, si sente, come Kafka, anche abbandonato. Gli manca l'orgoglio consapevole e integro di un René Char che, nonostante la sua dichiarata "vicinanza" con Van Gogh, dice: «Non sono solo perché sono abbandonato. Sono solo perché sono solo, mandorla tra le pareti del suo gu-

scio».⁷ Char definisce Van Gogh inaccessibile, mentre “la cortina di spiegazioni” non lo esaurisce.

Il pensiero di Bataille su Van Gogh ruota e si sviluppa intorno a un'idea fondamentale: «Non è alla storia dell'arte, è al mito insanguinato della nostra esistenza d'umani che appartiene Vincent Van Gogh. Egli rientra nel novero dei rari esseri che, in un mondo stregato dalla stabilità e dal torpore, hanno d'improvviso raggiunto il terribile “punto di ebollizione” senza il quale ciò che pretende di durare diventa insipido, intollerabile e declina» (VGP, I, 500). Per Bataille questo “punto di ebollizione” non ha senso solo per il soggetto raro in grado di raggiungerlo «ma per *tutti*, anche se non *tutti* hanno ancora percepito ciò che lega il selvaggio destino umano allo irraggiamento, all'esplosione, alla fiamma e solo per questa via alla potenza» (VGP, I, 500). In realtà il fervido desiderio di Van Gogh era quello di far dono a tutti della sua arte, non ambiva nemmeno alla gloria, l'arte essendo ai suoi occhi il talento da mettere evangelicamente a disposizione di tutti. Nel pensiero di Bataille Van Gogh diventa, come già Empedocle nella visione di Hölderlin, colui che si sacrifica per la comunità: ciò fa parte del “mito insanguinato”. In questo dilatarsi dell'arte *per tutti* Bataille sottolinea dell'arte stessa il carattere profondamente umano, di momento estremo capace di comunicare e quindi di risvegliare un turbinio di sensazioni e sconvolgimenti tali che senza di essi la vita umana sarebbe insulsa. All'affermazione di Bataille sembra fare eco quella di René Char: «guardando i suoi disegni, seppi che fino a quel momento egli aveva come *lavorato per noi soli*»⁸. Char allude evidentemente alla “comunità inconfessabile”⁹ cui egli stesso appartiene con Bataille, Blanchot e idealmente tutti coloro che hanno una concezione estrema dell'esistenza e il coraggio di uscire dal torpore. Senza questo coraggio che trascina fuori dalla normalità non c'è comprensione né del mito né dell'arte.

Se la mutilazione rappresenta il rito sacrificale di Van Gogh, il pittore non sarebbe arrivato ad esso senza la forza e la spinta di un'arte che lo portò molto più in là di quanto in genere non accada. Ma sembra che Bataille arrivi a questa conclusione solo alla fine della sua riflessione su Van Gogh, nell'articolo *Van Gogh Prométhée* (1937), scritto sette anni dopo *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh* (1930), dove appare un Van Gogh che rinnova miti e riti in un'epoca che li ha ormai relegati nella notte della leggenda. Prima e dopo il gesto sacrificale Van Gogh celebra il mito della materia cosmica; questa almeno è l'interpretazione di Bataille che in tal modo sottrae Van Gogh alla storia

dell'arte lasciandolo all'arte intesa come pratica estrema ed estatica. Se la tecnica e il talento sono per Van Gogh, come dice Jaspers, mezzi per esprimere la sua passione per l'esistenza, secondo Bataille all'origine di una certa visione della natura e quindi di una certa produzione artistica c'è un'ossessione sacrificale latente che culmina nel raptus in preda al quale l'artista si taglia l'orecchio e lo offre a una prostituta.

I miti della materia sono gli unici a sussistere in un mondo che ha abbandonato Dio, e il Van Gogh di Bataille sembra nascere senza Dio. Ma le cose non stanno così. Bataille parte da un desiderio di Van Gogh espresso in una lettera del 1889: dipingere il sole in tutta la sua gloria. Le biografie e le lettere testimoniano l'evoluzione del pittore da attivista evangelico a uomo deluso che si rinchiusse in una spiritualità intima, dove un diffuso senso di religiosità si è ormai sostituito alla predicazione evangelica. Scriveva Van Gogh al fratello nel dicembre del 1881: «Per me quel Dio degli uomini di chiesa è morto e sepolto. Ma sono forse ateo per questo? Gli uomini di chiesa mi considerano tale – ma io amo, e come potrei provare amore se non vivessi e se altri non vivessero? C'è nella vita qualcosa di misterioso. Che venga chiamato Dio o natura umana o altro è cosa che non riesco a definire chiaramente, anche se mi rendo conto che è viva e reale, e che è Dio o un suo equivalente»¹⁰. Come sostiene Jaspers non viene mai meno in Van Gogh il «terribile bisogno di religione»¹¹. In realtà la mutilazione appartiene al periodo della follia, senza la quale, secondo Bataille, sarebbe impossibile capire l'ossessione per il giallo e i girasoli. Se infatti il girasole era già presente nell'opera di Van Gogh, solo più tardi egli dirà che il suo desiderio è di «dipingere il sole in tutta la sua gloria» e affermerà in una lettera del gennaio del 1889: «Sai che Jeanin ha la peonia, che Quost ha la rosa, ma io ho il girasole»¹².

Il saggio di Bataille non si apre direttamente sul sacrificio di Van Gogh, ma su un gesto simile compiuto da un oscuro disegnatore di ricami. Leggiamo con Bataille uno stralcio del rapporto degli Annali di psichiatria: il giovane «si accorse del sole, si suggestionò, fissò il sole per ipnotizzarsi immaginando che la sua risposta fosse affermativa e quindi con l'assenso del sole si strappa il dito» (MS, I, 259; 45). Bataille precisa: «Il dottor Borel mi ha segnalato questa documentazione allorché gli indicavo l'associazione che ero stato portato a fare fra l'ossessione del sole e l'automutilazione di Van Gogh. Questa osservazione non è stata dunque il punto di partenza del confronto, ma piuttosto la conferma dell'interesse che presentava» (MS, I, 258 n.; 56). Nell'interpretazione di Bataille,

Van Gogh e il disegnatore di ricami compiono un sacrificio costretti e trascinati da una forza esterna: i raggi accecanti del sole. Ma se il rapporto fra il sole e l'imperativo sinistro dei suoi raggi è così chiaro nel caso clinico segnalato dagli "Annales", non lo è per Van Gogh le cui biografie testimoniano, ancor prima del suo atto folle, un forte interesse artistico-cromatico per i colori solari e il girasole. Per Bataille essi diventano significativi solo a partire dalla mutilazione, che avviene nel dicembre del 1897. Non si tratta di un atto improvviso ma di un lungo covare che alla fine esplose. Sembra che a Bataille non interessi il percorso, e quindi il lavoro di accensione e di corrosione insieme, operato dall'immaginario di Van Gogh sui colori, e nemmeno gli interessa la malattia in sé ma – come egli dice – «il suo carattere sfrenato» (MS, I, 260 n.; 56, n. 2). Sottovaluta anche il fatto che Van Gogh soffrisse continuamente di labilità psichica – schizofrenica o epilettica non importa –: ciò che solo gli importa è il gesto sacrificale come rivelazione sull'ultimo periodo della vita dell'artista. È un peccato perché così Bataille sembra non cogliere, a differenza di Jaspers, quanto l'exasperazione portata dalla patologia abbia influenzato la sensibilità cromatica di Van Gogh, non solo nel gesto pittorico ma nell'acutissima e originalissima riflessione testimoniata dalle lettere. Eppure Bataille stesso sostiene: «È relativamente facile stabilire fino a che punto la vita di Van Gogh sia dominata dai rapporti sconvolgenti che intratteneva col sole, tuttavia questo argomento non era stato ancora affrontato. I quadri con i soli dipinti dall'Uomo dall'orecchio tagliato sono abbastanza conosciuti, abbastanza insoliti per aver sconcertato: non diventano comprensibili se non a partire dal momento in cui sono visti come l'espressione stessa della personalità (o se si preferisce della malattia del pittore)» (MS, 259; 46). Su una cosa indubbiamente Bataille ha ragione: fino ad un certo periodo Van Gogh dipinge la «nota alta del giallo»¹³ senza parlarne espressamente, anche se, come Bataille nota, «l'ossessione compare già a partire dal periodo parigino (1886-1888) con due disegni» (MS, I, 260; 46). Dino Formaggio fa una riflessione fondamentale, utile a capire il non detto di Bataille: il rapporto di Van Gogh non gioioso ma tragico col sole. Ricorrendo al Lawrence della *Fantasia dell'inconscio*, Formaggio spiega che la vita non deriva dal sole; al contrario, è l'emanazione della vita stessa, ossia di tutte le piante e creature viventi, «a potenziarne d'umanità la luce nel suo risplendere sul mondo e nel mondo»¹⁴. Le parole di Lawrence nascondono un'inquietante affermazione su una sorta di antropofagia solare di un dio mostro che esige sacrifici, pronto quindi a divorare più che a

nutrire a sua volta. Ed è una traccia sulla via di un rapporto con la grandiosa bellezza cosmica, dietro la quale si nasconde per l'uomo un orrore tanto più inquietante in quanto da esso si è attratti come da una calamita. Senza dubbio è questa l'altra faccia del giallo presente, da un certo momento in poi, in Van Gogh, e per Bataille la sola faccia. C'è in questo un'estremizzazione alterata della concezione tipica del simbolismo, da Mallarmé a Char, e che sostituisce al senso romantico della natura l'incombere dell'universo cosmico che ispira col fascino un sentimento di sgomento. Il sole e gli astri non hanno nulla in comune con la nostra umanità e con la nostra libertà, sono guidati da una necessità indifferente. Nella visione batailliana gli astri, e il sole in primo luogo, sono potenziali catastrofi, tale è il sole per Van Gogh che per sperimentarne gli effetti è disposto alla rovina.

Come si è detto l'ossessione solare era presente da tempo in Van Gogh, ma solo in una lettera del 1889 egli esprime il desiderio di dipingere «il sole in tutta la sua gloria». Bataille azzarda: «È probabile che si esercitasse a fissare dalla sua finestra questa sfera abbagliante (cosa che un tempo certi alienisti hanno ritenuto un segno di follia incurabile)» (MS, I, 261; 47); e lega la follia solare alla rappresentazione diretta non del sole, ma del girasole. Sarebbe quindi, da parte di Van Gogh, un modo ellittico per stabilire un rapporto col sole attraverso la rappresentazione del fiore che più da vicino lo ricorda e che segue il corso stesso del sole. Come Bataille sottolinea, nella lingua francese il girasole è chiamato anche semplicemente *soleil*, e del resto mai come nella follia il nome coincide con la cosa. Quando Bataille ricorda la lettera in cui il pittore dice di «avere un po' il girasole» è difficile non leggere la frase nel modo in cui egli la intende, ovvero come la dichiarazione di un'ossessione più che di una predilezione estetico-cromatica. Comunque sia, la non neutralità del girasole è dimostrata, secondo Bataille, dal fatto che nel momento della crisi del dicembre 1888 Gauguin, che viveva con Van Gogh, lo aveva ritratto mentre dipingeva dei girasoli. Leggiamo ancora: «Questo stretto legame fra l'ossessione di un fiore solare e il tormento più esasperato assume un valore tanto più significativo in quanto la predilezione esaltata del pittore sfocia talvolta nella rappresentazione del fiore *appassito e morto* mentre nessuno, a quanto sembra, ha mai dipinto fiori appassiti e Van Gogh stesso era solito rappresentare tutti gli altri fiori freschi» (MS, I, 260; 46). Il passo seguente con efficacia sintetica dà il quadro della situazione psicologica di Van Gogh e della sua identificazione con un sole a volte felice e a volte malato: «Questo

duplice legame che unisce il fiore astro, i soli-fiori e Van Gogh è d'altronde riconducibile ad un tema psicologico normale, in cui l'astro si oppone al fiore appassito come il termine ideale al termine reale dell'io. È ciò che risulta abbastanza regolarmente, pare, nelle differenti varianti del tema» (MS, I, 260; 46). Ma il ricondurre la tematica del fiore ad una "situazione psicologica normale" avrebbe dovuto portare Bataille a riconoscere, per il periodo precedente la grande crisi, una poetica pittorica nella tematica in questione; mentre, ad onta delle sue stesse riflessioni, egli vede in atto soltanto un'operazione di trascendimento, in virtù della quale forze a lui estranee avrebbero suscitato il gesto pittorico di Van Gogh. Il tentativo di Bataille è di fare del motivo solare un elemento mitico allo stato puro.

Di fatto le lettere del pittore riflettono con dolente lucidità il decorso di un male dagli incerti contorni e, prima ancora, di una forte fragilità psicologica unita però alla consapevolezza della necessità e dell'urgenza dell'autoesaltazione creativa. In questa luce il termine ideale di cui parla Bataille, confermato dai dati biografici, è Gauguin. Nei famosi quadri delle sedie vuote di persone, gli oggetti che le occupano, nella loro simbologia, riprendono più o meno direttamente il fuoco (la pipa, la bugia con la candela), adombrando la figura solare di Gauguin. In una lettera del dicembre del 1888 il pittore descrive a suo fratello un quadro: «La poltrona di Gauguin rossa e verde, atmosfera notturna, muro e pavimento anch'essi rossi e verdi, sulla sedia due romanzi e una candela» (MS, I, 261; 48). Bataille riporta anche passi di una lettera del 17 gennaio 1889 in cui Van Gogh scrive: «Vorrei proprio che De Haan vedesse un mio studio di una candela illuminata e due romanzi (uno giallo, l'altro rosa), appoggiati su una poltrona vuota (proprio la poltrona di Gauguin), tela da trenta in rosso e verde. Anche oggi ho lavorato al suo gemello, la mia sedia vuota, una sedia di legno bianco con una pipa e una borsa di tabacco. Nei due studi come negli altri ho ricercato un effetto di luce con del colore chiaro»¹⁵. Secondo Bataille, già ad una semplice osservazione ci rendiamo conto che non si tratta di una poltrona o di una sedia, ma delle «persone virili dei due pittori». Le due opere messe a confronto rivelerebbero un forte contrasto a favore di Gauguin, «una pipa spenta (un focolare spento e soffocante) s'oppona a una bugia accesa, un miserabile cartoccio di tabacco (prodotto disseccato e calcinato) a due romanzi ricoperti di carta dal colore vivace» (MS, I, 262; 48). È il momento in cui l'antagonismo da parte di Van Gogh nei confronti di Gauguin culmina nell'odio. Ma la collera contro

l'amico non è che una delle forme di lacerazione di fronte a chi gioca un ruolo dominante, tanto da diventare figura ideale «che assume le aspirazioni più esaltate dell'*io* fino alle conseguenze più dementi: l'umiliazione odiosa e disperata con la sua contropartita sconcertante, l'identificazione stretta di ciò che umilia con ciò che è umiliato» (MS, I, 262; 49). Si tratta solo a prima vista della manifestazione palese del fenomeno psicanalitico del doppio, in cui si esaurirebbe e imploderebbe insieme l'atteggiamento di Van Gogh. Bataille va al di là del puro e semplice schema freudiano o rankiano se aggiunge: «L'ideale stesso porta in sé qualcosa delle tare di cui è l'antitesi esasperata: il candeliere non aderisce molto solidamente alla poltrona su cui la sua collocazione è precaria ed anche *imbarazzante*; il sole nella sua gloria si oppone senza dubbio al sole appassito, ma per morto che sia questo girasole è anche un sole, e il sole stesso ha qualcosa di deleterio e di malato: ha *la couleur du soufre*, come scrive il pittore per due volte in francese» (MS, I, 262; 49). Forse al di là delle sue intenzioni e per naturale sensibilità nella decifrazione del linguaggio pittorico, Bataille mette in evidenza il bagliore critico, tragico e ironico insieme, del pur folle Van Gogh: sa che Gauguin gli è superiore per forza e decisionalità, ma la forza di Gauguin non è assoluta, entrambi sono fragili di fronte ad un sole che tentano di emulare. Il candeliere, la fiamma della forza di Gauguin oscilla; Gauguin non costituisce solo ingombro per Van Gogh ma anche per se stesso, nell'ipertrofia esasperata del suo io. Il doppio quindi non è più tale perché slitta in un terzo elemento, il sole, che trascende, Van Gogh ne è consapevole, entrambi gli artisti. Se il doppio è generalmente l'altra faccia complementare, in Bataille l'alterità è inquinata all'origine dall'alterazione e il linguaggio pittorico, luogo in cui Van Gogh si esprime naturalmente, è in grado di dire più di quanto le sue riflessioni di uomo insicuro non gli consentano.

Nella *Poltrona di Gauguin* Bataille vede altri elementi emblematici di confronto: «Il becco del gas ripiegato a gomito non fa che elevare un po' più in alto una rottura che non è, in fondo, che il segno della eterogeneità irriducibile degli elementi lacerati (e scatenati) della personalità di Vincent Van Gogh» (MS, I, 262; 49). Emerge da questa lettura l'ossessione nell'artista di un raffronto che vede in una persona tutto ciò che non si è e si vorrebbe essere, ma anche ciò che di funesto si intuisce in sé e nell'altro. Da un certo momento in poi l'altro non è più Gauguin, ma il sole come proiezione bruciante di un sé che non basta a se stesso e contemporaneamente sovrabbonda e ha bisogno di uscire da sé. Nella sua

eterogeneità, in altri termini, Van Gogh non ha simili. Van Gogh ora si identifica con delle fragili candele, ora con dei girasoli freschi o appassiti, per Bataille figure che si richiamano al sole desiderato nella sua forma più folgorante. Il rapporto col sole è, per Bataille, analogo a quello che una volta gli uomini intrattenevano con gli dei, «almeno finché costoro continuavano a riempirli di stupore» (MS, I, 262; 49). In questo quadro la mutilazione sacrificale, in quanto azione assolutamente autonoma rompe definitivamente con l'ossessione dell'identico e si situa su un registro mimetico: come il sole si irradia così si spargono le proprie membra per «somiigliare perfettamente a un termine ideale, connotato abbastanza genericamente nella mitologia, come divinità solare tramite la lacerazione e lo strappo delle proprie parti» (MS, I, 263; 49). Il gettare qualcosa fuori di sé contrassegna la rottura dell'omogeneità personale. Se, argomenta Bataille, il culto del sole ha fatto fin dall'antichità le sue vittime volontarie, «è piuttosto sorprendente che ai nostri giorni, in cui l'abitudine al sacrificio è in piena decadenza, il significato della parola, nella misura in cui esprime ancora un impulso rivelato da un'esperienza interiore sia ancora legato alla nozione di *spirito di sacrificio*, di cui l'automutilazione dei pazzi non è che l'esempio più assurdo ma anche più terribile» (MS, I, 264; 51). Si tratta per Bataille di liberare fino in fondo gli elementi eterogenei di una personalità alterata, in cui la demenza è decisiva solo in quanto toglie gli ostacoli «che si oppongono in condizioni normali all'adempimento di un impulso così elementare come l'impulso contrario che ci fa mangiare» (MS, I, 267; 54). Se, come Freud ha dimostrato, l'impulso all'autodistruzione è complementare a quello della sopravvivenza, lo è solo fino ad un certo punto; l'istinto di morte freudiano infatti non comporta necessariamente il gettarsi fuori di sé per sprecarsi in nome di qualcosa. In questo senso Van Gogh è singolare: «È consentito di dubitare – afferma Bataille – che anche i più furiosi fra quanti si sono lacerati e mutilati in mezzo a grida e colpi di tamburo abbiano *abusato* di questa meravigliosa libertà come ha fatto Vincent Van Gogh: andando a portare l'orecchio che si era appena tagliato proprio nel luogo che ripugna di più alla buona società» (MS, I, 270; 56). La ritualità antica era quindi prevista e giustificata in un ambito in cui gli eccessi nello scenario del sacro, erano dedicati alla divinità o suscitati da essa. Qui invece siamo di fronte ad una gratuità assoluta. «È straordinario – continua Bataille – che abbia così testimoniato allo stesso tempo di un amore che non teneva conto di nulla e in certo modo sputato in faccia a tutti coloro che conservano della vita che hanno ricevuto l'idea eleva-

ta, ufficiale che sappiamo» (MS, I, 270; 56). Col suo sacrificio Van Gogh proseguirebbe dopo secoli l'azione di Anassarco di Abdera e Zenone di Elea che sputano la lingua mozzata in faccia al tiranno¹⁶. Ma a questo punto Bataille è meno convincente e l'analogia vale solo per il gesto violento. Finora Van Gogh, soprattutto per quell'amore che non tiene conto di nulla, viene presentato in uno stato di minorità sovrana; mentre ora, una poco verosimile volontà di provocazione lo pone su un altro piano che appartiene non alla rivolta gratuita, ma alla prassi politica in senso lato cui senza dubbio il suo gesto si dilata, ma con una conseguenza *per noi* non contemplata dal pittore. Forse l'unico raffronto classico potrebbe essere l'Empedocle che rivive nel tragico hölderliniano l'aspirazione all'armonia e l'impotenza a realizzarla; Empedocle comunque rinuncia al trionfo sul piano terreno per diventare mito, Van Gogh soccombe invece alla ritualità del mito. Se è vero che, come dice Bataille, il gesto di Van Gogh rompe il cerchio magico che solitamente nella nostra civiltà impedisce violenti riti liberatori, è anche vero che, per Van Gogh, la liberazione è stata solo momentanea, poco dopo infatti ha strappato da sé, e non ritualmente, la vita che una sofferenza e un'esperienza inaudita gli avevano reso insopportabile.

Van Gogh è quindi legato a quella sfera dell'umano per la quale il sacrificio è naturale. L'odio e il disgusto di cui parla Bataille rispondono a quella passione del vivere consentita solo dal rifiuto a riconoscere il proprio io all'interno di una scala gerarchica imposta dall'alto. Il sacrificio è in primo luogo mancanza di riguardo nei confronti di tutto, quella mancanza che, come Bataille ha detto, è l'unica a rendere sopportabile il mondo. Il sacrificio è momento cruciale dell'abbattimento della piramide dell'io e della società in cui ogni cosa assume un valore e deve essere circondata di riguardi particolari nella direzione dell'autoconservazione e della ragione. Van Gogh naturalmente non sacrifica agli dei, ma agli archetipi della passione umana, ponendosi fra coloro il cui crimine è di essere fuori degli schemi. Nella figura del pittore, visto come il sacerdote di un rito moderno non diverso da Zenone o da Anassarco, si saldano le varie facce del Male: la società non fa molta differenza nel vedere come colpevoli il criminale incallito che minaccia la vita o la proprietà e il filosofo che attenta all'ordine stabilito razionalmente. Ma ciò che più conta è che nell'esercizio della libera *dépendance* aggiungono un di più di sofferenza, rivelando una sovrabbondanza di energia «al di là dei ridicoli limiti dati alla vita dall'abitudine odierna» (VGP, I, 497)¹⁷.

Le tragiche tele

Nelle tele di Van Gogh si apre un mondo «che non è più del tale o del tal altro che si allontana con malizia dalla folla, ma il *nostro* mondo, il mondo di un essere umano che con gesto felice, arrivata la primavera, si sbarazza del suo peso, del suo pesante mantello invernale» (VGP, I, 497). L'essere che si libera dalla pesantezza delle convenzioni e dei riguardi obbligati «non può guardare senza terrore le tragiche tele che come altrettanti segni dolorosi raffigurano le tracce sensibili dell'esistenza di Van Gogh» (VGP, I, 497). Alla luce del gesto sacrificale tutte le tele di Van Gogh assumono il significato di tappe miliari di una vita scandita da una lacerazione capace di comunicare, di suscitare condivisione in virtù di quella pura umanità che è tale solo quando è sottratta al mondo dell'utile e del lavoro. Infatti chi si accosti a Van Gogh con questo spirito può provare la grandezza che egli rappresenta non in quanto essere isolato che «non è nulla, che ancora incespica ad ogni istante sotto i piedi della comune miseria», ma in quanto egli porta nella sua nudità, «l'infinita speranza di ogni essere umano che vuole vivere e, se occorre, sbarazzare la terra di un potere che non gli somiglia affatto» (VGP, I, 497-498). Bataille non si stanca di ripeterlo: il potere, le gerarchie, tutte le sovrastrutture della cultura e della società, sono funzionali all'uomo, ma non costituiscono il fulcro della sua intimità; riguardano la preoccupazione per il futuro e non l'essenza della vita che appartiene all'istante. Anzi, «una volta penetrato da questa grandezza il futuro appare ai suoi occhi ridicolo così come ridicoli gli appaiono anche l'orecchio, il bordello e il suicidio di Van Gogh non avendo egli fatto della tragedia umana il solo oggetto di tutta la sua vita» (VGP, I, 498). In quest'ottica, quella dell'intensità, il dolore stesso appare ridicolo cioè irrilevante. È questo un concetto che non appartiene solo a Bataille, ma che indubbiamente in Bataille trova un teorico e anche un militante: anche preoccuparsi del dolore significa porsi nell'ordine delle idee del futuro, laddove la vita ci trascina nell'istante i cui impulsi non tengono conto di nulla. Bataille quindi non teorizza il dolore per il dolore, nel senso masochistico del termine, teorizza invece la grandezza e la naturalezza del seguire gli impulsi. Senza la valutazione del dopo, in altri termini, le cose appaiono in una diversa luce e l'intensità ha la prevalenza immediata su tutto.

Ma questo non è che un aspetto di ciò che Bataille intende, e in modo non univoco, per ridicolo o risibile. Il riso è contemporaneo e complementare al tragico in quanto entrambi rompono con il *continuum* della vita. C'è nell'ebbrezza di Van Gogh una sorta di magia che in altri tempi e in altri luoghi «avrebbe richiesto le gri-

da ripetute della folla tra il rullare dei tamburi». Ma davanti alla potenza fascinosa delle tele e del gesto di Van Gogh noi siamo «meravigliati fino al riso». Van Gogh, preferendo essere Prometeo piuttosto che Giove, non ha staccato da sé solamente un orecchio ma «un SOLE» (VGP, I, 498). Van Gogh dona il sole che è diventato in seguito ad un processo di identificazione dionisiaca. Questa è la prima immediata lettura. Ma proprio l'introduzione dell'elemento incongruo ed eterogeneo del riso sulla scena di un avvenimento tragico, unita alla volontà di Van Gogh di rifiutare potere e potenza (non Giove, ma Prometeo), ci porta a pensare che il pittore non voglia più essere il sole, non voglia più essere il tutto che il sole rappresenta. Lo regala agli altri come Prometeo ha regalato il fuoco agli uomini contro il volere di Giove. Ma certo è una beffa regalare il sole dopo averlo conquistato. E così sarà anche vero che delle forze immani ci sovrastano, ma la sovranità poetica che nulla vuole per sé e si esprime nella *dépense* alla fine irride e si fa gioco del sole stesso. Nella lettura di Bataille il sacerdote moderno possiede un senso critico che la ritualità antica non contemplava. Non si era ancora passati attraverso il disincanto e ci si prendeva più sul serio. Qui si ride di meraviglia perché se l'atto di Van Gogh ripristina i riti che, come quelli dell'antichità o quelli dei primitivi contemporanei, proclamano l'uscita da sé, alla fine si assiste al dissolvimento di tutto in una risata. Se il mondo è nato dal riso degli dei, il riso degli uomini è capace di dissolverlo¹⁸.

Di fronte all'esigenza di stabilità tipica dell'esistenza umana, il violento spreco di forze che appare nella natura suscita in noi il sentimento ambiguo di ammirazione e d'incanto non scevri dalla cura di tenersi lontani da tale violenza: in questo scenario il sole, data la sua distanza, risponde, secondo Bataille, nel modo più comodo alla preoccupazione che la nostra prudenza suggerisce. Il sole irraggiante, gigantesco spreco di luce e calore rimane «lontano dagli uomini che possono, stando al riparo, gioire dei tranquilli frutti di questo grande cataclisma. Alla terra appartiene la solidità che sostiene le case di pietra e i passi (ma solo in superficie, perché nelle profondità del suolo si ritrova l'incandescenza delle lave)» (VGP, I, 498). La terra dunque, almeno alla sua superficie, si situa all'opposto della *dépense*, mentre il sole è spreco e catastrofe potenziale. Bataille opera un totale rovesciamento della visione tradizionale del sole come nutrimento e rassicurazione per la vita. Come metafora è sottratto all'idealizzazione, non è più luce ma spreco di essa, col risultato che non illumina ma abbaglia fino all'accecamento. Il sole di Van Gogh, dopo il 1888, si rivela nella sua totale smi-

suratezza, smette di essere oggetto estetico, non è più la parte di un ornamento, ma appare invece «come lo stregone la cui danza solleva lentamente la folla e la trascina nel suo movimento» (VGP, I, 497). Da questo momento in poi tutta la pittura di Van Gogh «finisce con l'essere *irraggiamento, esplosione, fiamma* e lui stesso estaticamente perduto davanti a una sorgente di luce *irraggiante, esplodente, fiammante*» (VGP, I, 497).

Dai girasoli della gioia che ornano i quadri di Van Gogh, passiamo a un movimento di danza, descritto da Bataille in uno stile che sfiora il lirismo e nel quale i paesaggi di Van Gogh appaiono mossi dal sole come nella realtà sono mossi dal vento. Il sole appare come il chiaro demone di un Van Gogh che ormai rinuncia ad essere capito, rinuncia ai “sotterfugi dello spirito” (Artaud) delle metafore platoniche, in cui il sole è termine ideale, per diventare portatore di instabilità e finalmente esprimere la sua anima cosmica e la sua energia repressa. «Quando questa danza solare comincia – scrive Bataille – tutto a un tratto, la natura stessa si scuote, le piante si accendono e la terra ondeggia come un mare rapido o scoppia: non resta nulla della stabilità che costituisce l'assetto delle cose» (VGP, I, 499). È un nuovo elemento che si aggiunge al discorso sul mito, e sono questo ed altri passi che rendono *Van Gogh Prométhée* teoreticamente superiore alla *Mutilazione sacrificale* in cui appare un Van Gogh unilaterale, appiattito per quanto esaltato nel suo gesto. Ora la mimesi dell'artista trasforma la natura stessa che perde tutta la sua solidità: finalmente al di là del mito solare l'artista dispiega nelle tele, senza più remore o dubbi, la sua visione della realtà, una realtà mobile e ondeggiante. Lo stesso Van Gogh che per Heidegger esprime la fideità del mondo – in quanto le sue *Scarpe da contadino* aprono un mondo su una solida terra –, per Bataille realizza nella particolarità artistica, nella matericità del quadro uno degli aspetti più tipici della *dépense* e della poesia: lo sconvolgimento, il rifiuto e il superamento della permanenza delle cose che si rivela un'illusione. Il senso dell'illusione è perfettamente descritto da Bataille nel suo ripercorrere il registro fondamentale delle tele dell'ultimo periodo nelle quali anche i momenti estremi della vita perdono la consistenza del tratto netto per sfumare e trasformarsi in altri aspetti. «La morte – scrive Bataille – appare in una sorta di trasparenza come il sole appare attraverso il sangue della viva mano, fra le ossa che disegnano l'ombra. I fiori risplendenti e appassiti e il viso la cui radiosità stralunata deprime, il “girasole” Van Gogh – inquietudine?, dominazione? – poneva fine alla potenza degli immutabili, degli assetti, di tutto ciò che confe-

risce a molti visi il loro ripugnante aspetto di chiusura, di muraglia» (VGP, I, 499). Girasole appassito attraverso cui il sole fa apparire l'energia della vita o l'angoscia della morte, il suo viso è perennemente attraversato dai raggi del sole, viso da "macellaio plebeo" che ha per Bataille il carattere dell'intimità e dell'apertura senza la quale non esiste *dépense* e non si esce dall'isolamento. Con grande acume Bataille parla degli "immutevoli" e degli "assetti" come gli scolastici parlavano degli universali, categorie che funzionavano nella filosofia e quindi nell'arte e nella vita. Ma quando l'esigenza dell'espressività artistica e la vita sono la stessa cosa, ogni assetto si rompe, anzi la rottura di esso, almeno per la modernità, è condizione dell'arte. Non solo Van Gogh raggiunge il culmine della mimesi artistica ma, una volta compiuto «il volo di Prometeo», consapevole del carattere panico della sua opera, si pone alla stessa altezza del sole. «Il sole non è più dominatore perché è stato afferrato» e «la Terra così come una figlia improvvisamente perversita e affascinata dalla dissolutezza di suo padre, a sua volta, si inebria di cataclisma, di perdita improvvisa e di splendore» (VGP, I, 499). Sole e terra, padre e figlia si uniscono e si confondono nella violazione di un tabù in cui il sole scende sulla terra e la terra fa suoi i disastri celesti. Questa la visione del mito evocata da Van Gogh, e la sua esperienza interiore è quella degli invasati dal dio nei culti di Dioniso, che l'ebbrezza trascinava fuori di sé rendendoli simili al dio stesso.

L'immagine della terra che invece di reclamare stabilità si apre allo sconvolgimento totale, di cui le onde dei campi sono la metafora visiva, è la volontà di potenza dell'uomo che, lontano dal cielo ma non più subordinato ad esso, è ormai in grado, nell'abbandono alla danza del sole stregone, di diventare egli stesso esplosione solare. Conquista tutta immanente di rivendicazione di potenza alla terrestrità.

Dai quadri di Van Gogh emana, come da tutta l'arte, un senso di festa. Si tratta senza dubbio del senso antropologico della festa come momento di rottura della routine e ritorno al tempo proprio, apertura agli altri esseri nell'intimità; ma anche, più semplicemente dal punto di vista della pura percezione visiva, festa dei colori che agiscono di per sé, «che si fanno valere». Sono i colori della nuova arte, degli «artisti dell'avvenire» secondo la formulazione dello stesso Van Gogh. In una lettera l'artista scriveva: «Quando il buon papà Corot diceva qualche giorno prima di morire: "stanotte ho visto in sogno dei paesaggi con cieli tutti rosa", ebbene non sono forse venuti nel paesaggio impressionistico, questi cieli rosa, e

gialli e verdi per soprammercato? Ciò per dire che vi sono cose che si sentono nel futuro e che si avverano realmente. [...] C'è un'arte nell'avvenire. E deve essere così bella, così giovane, che se adesso è vero che noi vi lasciamo la nostra giovinezza, non possiamo che guadagnarne in serenità»¹⁹. Ciò che colpisce in questo passo è l'intuizione fenomenologica di Van Gogh che parla della realtà dell'arte come di una qualunque realtà, e insieme avverte che mutare i canoni di essa, uscire dai vecchi schemi della riproduzione realistica, ha profonde ripercussioni anche su altri piani della realtà. Da questo ed altri passi si intuisce che Van Gogh sarà forse morto di follia, ma essenzialmente si è consumato e sprecato totalmente nella pittura. Di tutto questo è consapevole anche Bataille che però vede il carattere di festa della pittura di Van Gogh soprattutto nel cataclisma e nella perdita esplosiva. Non si tratta però solo del carattere negativo dell'arte nei confronti della realtà, si tratta del fatto che la "negatività" stessa viene rovesciata nella presenza attiva del sovvertimento e della distruzione. L'*unheimlich* ha acquistato forza e autonomia e ha creato di bel nuovo, ponendo sullo stesso piano della realtà artistica ed esistenziale il girasole che egli è e il sole che diventerà. C'è un senso di nascita in questi fiori pieni di ebbrezza ma anche di "perversione", in quel continuare a girare intorno al sole che li farà appassire. In questa nascita-morte è insito un tale turbamento che secondo Bataille non può che portare al riso. «Come non vedere – egli afferma – la catena di nodi che certamente lega l'orecchio, il manicomio, il sole, la più sfolgorante delle feste e la morte» (VGP, I, 499). Poche volte l'eterogeneità è stata presentata in termini così semplici e descrittivi, quasi minimalisti. Non solo siamo di fronte all'alterità rispetto all'ordine del reale, siamo di fronte a degli elementi fra loro diversissimi che tuttavia fanno l'*unità* della vita rotta di Van Gogh, e fanno delle sue opere ciò che sono al di là dei singoli contenuti della sua vita. Il riso è il moto di liberazione festosa del paradosso che non tiene conto razionalmente di nulla. Tuttavia, al di là delle intenzioni di Bataille, nella descrizione di alcuni particolari contenuti della vita frammentata di Van Gogh si può anche intravedere in negativo il movente di molta dell'arte visiva moderna: elementi disparati che comunque costituiscono i segni esteriori della nostra quotidianità, e quindi, indirettamente, ciò che accade di noi nell'abbandono al quotidiano, la povertà che ne deriva. Van Gogh era al di là di tutto questo: quei segni in realtà rendono manifesta un'esperienza interiore totalizzante e corrosiva: più la sopravvivenza del pittore si consuma e più la sua vita si irradia.

A questo punto, dice Bataille, parlare di arte o di critica non ha più alcun significato: non solo la vita, e quindi anche il modo in cui ha vissuto la sua arte, ma l'arte stessa di Van Gogh non appartengono alla storia dell'arte «ma al mito insanguinato della nostra esistenza di *umani (humains)*» (VGP, I, 500) ²⁰. Bataille non dice di uomini, ma di “umani”; questo termine non certamente casuale accentua, in chiusura del saggio, la voluta chiave antropologica e mitica dell'ultima produzione di Van Gogh. Il pittore non propone un ritorno alla natura come luogo mitico a cui andare con nostalgia nelle “domeniche della vita”, ma fa esercizio di quelle energie, né buone né familiari, che ci legano non alla rassicurante natura ma agli sconvolgimenti del cosmo. È questo uno dei tanti luoghi batailliani di estetica *contaminata*, in cui l'autore, senza cadere nel biografismo, legge l'espressione artistica a partire da un evento fondamentale e, come accade nella maggior parte degli scritti fino agli anni quaranta, la lettura dell'arte si mescola ad un'estetica come teoria della sensibilità. Si intravede già comunque il lato fenomenologico che avvicina Bataille a Merleau-Ponty. Ciò che Bataille dice di Van Gogh non sembra essere molto diverso da quello che Merleau-Ponty dirà di Cézanne: «Essenza ed esistenza, immaginario e reale, visibile ed invisibile: la pittura confonde tutte le nostre categorie, dispiegando il suo universo onirico di essenze carnali, di rassomiglianze efficaci, di significazioni mute» ²¹.

Come Bataille anche Artaud sottrae Van Gogh alla storia dell'arte: «Una mostra di quadri di Van Gogh segna sempre una data nella storia, non nella storia delle cose dipinte, ma nella pura e semplice storia storica» ²². Sembra fare eco alla domanda di Bataille: «Si può ancora affermare che nelle condizioni presenti, l'arte sia la sola responsabile di un mormorio della folla nelle sale di esposizione?» (VGP, I, 500). E se Bataille pone, nel testo citato, l'accento sull'attentato alla stabilità sociale da parte di Van Gogh, Artaud sembra calarsi più profondamente nella concezione della natura esterna, che «con i suoi climi con le sue maree, le sue tempeste equinoziali non può mantenere dopo il passaggio di Van Gogh la stessa gravitazione» ²³. Artaud riprende Bataille anche per il senso di “festa occulta” che emana dalle tele del pittore. Ma l'aspetto teoreticamente interessante e sviluppato in modo più chiaro rispetto a Bataille, riguarda la polemica anti-idealistica e anti-spiritualistica. Per Artaud, Van Gogh appartiene al “prima” di ciò che comunemente va sotto l'equivoco e conformista nome di anima. «Infatti – egli scrive – non è forse la storia intera di ciò che un tempo è stato definito l'anima a vivere e a morire nei suoi paesaggi convulsi

e nei suoi fiori?»²⁴. Artaud esprime in termini semplici ed elementari quella che per Bataille è la compenetrazione nella realtà materiale, precedente ad ogni elaborazione categoriale e alla base dell'esaltazione rituale dell'antichità. «Un tempo – scandisce il passo di Artaud – l'anima non esisteva, neppure lo spirito, quanto alla coscienza, nessuno vi aveva pensato, ma dov'era d'altronde il pensiero in un mondo fatto unicamente di elementi in pieno conflitto, subito distrutti non appena ricomposti, perché il pensiero è un lusso di pace»²⁵. In questo mondo artificiosamente unificato e pacificato dal pensiero «tutto può esistere senza darsi la pena di essere». Artaud in linguaggio poetico afferma che non bastano le parole a fondare l'esistenza di qualcosa: il che dal punto di vista teorico è una banalità solo a un primo sguardo: ciò che egli intende mettere in evidenza è l'esistenza di tante realtà diverse la cui vita è nel corpo materico, nelle sensazioni, non nel pensiero elaborato su di esse. Al di là del radicalismo polemico, tutto ciò significa che solo sul piano delle sensazioni fisiche si può imitare, come ha fatto Van Gogh, la natura non idillica e violenta. In questo senso la lettura del Van Gogh di Artaud è complementare a quella di Bataille. Dal punto di vista della realizzazione artistica viene messa in discussione, così come già da Bataille, l'operazione simbolica che pone in scena il mito senza però vedervi la dilatazione della vita, mentre il mito va dedotto «dalle cose più terra-terra della vita»²⁶.

L'aspetto tipicamente batailliano del commento di Artaud è nell'idea della terra e della bassezza tutta terrestre con cui Van Gogh disegna i suoi paesaggi, dando loro il colore deformato e insieme "plebeo" delle cose. In particolare nel *Post-scriptum*, in cui lo scrittore analizza l'anima di Van Gogh attraverso *I corvi*, una delle osservazioni cruciali di Artaud sembra anticipare ciò che Bataille dirà di Manet: «Van Gogh ha rinunciato, dipingendo, a raccontare delle storie, ma lo straordinario è che questo pittore non è che un pittore [...] colui presso il quale la materia, la pittura, occupa un posto di primo piano»²⁷. Artaud, nonostante sia attratto quanto Bataille dallo spirito di rivolta di Van Gogh, mostra qui una maggiore attenzione estetica, mentre le osservazioni di Bataille, che toccano il piano più tipicamente analitico del segno pittorico, sembrano formulate *en passant*, sintomo del fatto che in quel momento tutta l'arte in genere, non solo quella di Van Gogh gli interessa in quanto manifestazione diretta e immediata del senso *umano* dell'esistenza. «I suoi paesaggi – nota Artaud – sono dei vecchi peccati che non hanno ancora ritrovato le loro primitive apocalissi, ma le troveranno sicuramente»²⁸. Artaud è qui ermetico: i peccati di cui

parla restano oscuri, ma si può ipotizzare siano la colpa sociale di porsi non in alto, ma in basso; questo atteggiamento porterà alla fine ad una rivelazione del senso della vita, dell'essere che Artaud contrappone al semplice esistere. «Poiché – scrive – l'umanità non vuole darsi la pena di vivere, d'entrare in quel contatto naturale delle forze che compongono la realtà, per riportarne un corpo che nessuna tempesta potrà più scalfire»²⁹.

Il contatto diretto con le forze naturali non è però naturale nella nostra civiltà, e chi si dà la pena di essere deve mettere in atto una catastrofe; il senso di sollevamento e di instabilità nei quadri di Van Gogh è l'annullamento di una vita non riconosciuta. «Tutta la coscienza nel suo insieme» non ha potuto sopportare «il perbenismo di facciata che ha il crimine a suo fondamento e sostegno»³⁰. Infine i soli di Van Gogh sono gli unici «ad aver prodotto luce e movimento» in un mondo che, dalla parte di Van Gogh, appare tramontato come se fosse visto da un'altra dimensione, dall'al di là della tomba e del possibile. La lettura artaudiana del tema dei corvi approfondisce un altro aspetto che rientra anche nella sensibilità estetica di Bataille, ma che quest'ultimo non sottolinea in Van Gogh. Come scrive Artaud: «Quei corvi dipinti due giorni prima di morire [...] dischiudono alla pittura dipinta, o piuttosto alla natura non dipinta, la porta occulta di un al di là possibile, di una possibile realtà permanente, attraverso la porta aperta da Van Gogh di un enigmatico e sinistro al di là»³¹. Nel 1938 Magritte dipinge *L'au-delà*, pietre tombali sovrapposte sotto un polveroso cielo turchino attraversato da un pallido sole; la sensazione di vertigine che se ne ricava porta con sé quel senso di mistero cui difficilmente si sfugge di fronte alla morte, e ripropone l'interrogativo sull'esistenza o meno del *dopo*, mentre la solidità materica, e solo materica, della pietra inchioda la ragione, ma non il pensiero, all'idea di un termine che non ha un *oltre*. La raffigurazione iconica del *Campo di grano con corvi* (1890) al quale Artaud fa riferimento è certamente lontanissima dalla concezione pittorica di Magritte e tuttavia, nelle parole di Artaud, Van Gogh sembra aprire, prima del surrealismo e del movimento artistico e culturale che rimette in discussione i momenti estremi dell'esistenza e dell'essere, la strada attraverso cui l'immaginazione artistica dà corpo al dubbio e al brivido dell'ignoto. Molto significativo appare il seguente passo di Artaud: «Van Gogh è di tutti i pittori quello che ci spoglia più a fondo, e fino alla trama come ci si potrebbe sbarazzare di un'ossessione. Quella di far sì che gli oggetti siano diversi, quella infine d'aver il coraggio di rischiare il peccato d'*alterità*, infatti la terra non può

avere il colore di un mare liquido, ed è tuttavia proprio come un mare che Van Gogh stende la sua terra, quasi una serie di colpi di sarchio». ³² Nel leggere Artaud scopriamo che Van Gogh dipinge come Bataille scrive, o afferma di scrivere: «Penso allo stesso modo in cui una ragazza si toglie il vestito» (EI, v, 200; 264). Allo stesso modo Van Gogh, come Cézanne, “pensa in pittura”. Bataille si spoglia del sapere ma anche degli orpelli dell’esistenza che allontanano dalla vita, nella quale «il bisogno di perdersi è la verità più intima, e la più lontana, verità ardente, viva, che non ha nulla a che vedere con la sostanza supposta» (LC, v, 271; 49). Le sue meditazioni intanto si riassumono nelle stesse immagini di Van Gogh, fra disordine e smarrimento nel «nostro mondo di soli che muoiono, sazi di sole vivo» (LC, v, 270; 48).

Artaud sottolinea la rinuncia di Van Gogh a dipingere la natura così com’è a vantaggio della natura alterata, che può essere collegata alla catastrofe cosmica solo dopo avere rotto il muro delle apparenze. Molti passi batailliani testimoniano la tensione di un’immaginazione che distoglie il soggetto da se stesso per farlo coincidere con l’oggetto; ambizione della filosofia dirà Bataille nell’*Esperienza interiore*, e che solo l’arte o certi atteggiamenti estremi riescono a realizzare. Van Gogh per Artaud va oltre: non solo soggetto e oggetto coincidono ma, in un crescendo di frantumazione dei vincoli percettivi oltre che ideologici, si arriva alla presenza del solo soggetto artistico e dei soli mezzi pittorici; è ciò che per Bataille accade in Manet. I soggetti di Van Gogh, i corvi o la bugia su una sedia, vanno molto al di là e dicono molto di più «di tutto l’insieme delle tragedie greche». Eppure «di fronte ad una umanità di pavide scimmie e di cani spauriti, la pittura di Van Gogh sarà stata quella di un’epoca in cui non ci fu animo, spirito, coscienza, pensiero, nulla se non elementi primari di volta in volta assoggettati o scatenati. Paesaggi di forti convulsioni, traumatismi forsennati, come un corpo agitato dalla febbre per essere riportato in perfetta salute» ³³. Nel quadro dei corvi, il cui carattere funereo costituisce il lusso e la festa dell’alterità senza riserve, vediamo che «nei flutti violetti del cielo due o tre teste di vegliardi di fumo azzardano una smorfia da apocalisse, ma i corvi di Van Gogh sono là per invitarli ad una maggiore decenza, voglio dire ad una minore spiritualità» ³⁴. Artaud non può aver ignorato di quanta spiritualità, nel senso più corrente del termine, sia stata intrisa la vita e la ricerca artistica di Van Gogh; ma certamente non si può negare che qui il cielo violetto sia un cielo basso e abbassato, un cielo a cui non si elevano più preghiere, spazio vuoto in cui si aggirano i corvi che

forse ancora spaventa gli altri ma non spaventa più il pittore che dipinge la sua morte e il suo trionfo: «Perché – prosegue Artaud – questa tela ha uno strano colore, quasi trionfale d'altronde, da nascita, nozze, partenza, sento le ali dei corvi battere energici colpi di cembalo sopra una terra di cui sembra che Van Gogh non possa più trattenerne l'ondata»³⁵. Si tratta delle nozze con il sole e soprattutto con una morte libera dopo una vita imprigionata.

La riflessione di Bataille su Van Gogh, oltre che in Artaud, troverà, in tempi più recenti, il suo riscontro in René Char che in *Le vicinanze di Van Gogh*, anticipando già nel titolo un processo di evocazione e di identificazione, scrive: «È così che mi imbattei in un uomo non stanco che si costellava di privazioni. Mi prese una gran voglia di allontanarmi, ma senza vacillare gli corsi accanto, corsi incontro più scoperto»³⁶. Char non parla di Van Gogh, ma parla con Van Gogh evocando la sua pittura attraverso la propria poetica. Egli stesso dipinge fiammelle e girasoli contrapponendo alle “fiamme sedentarie” del nostro spirito l'abitazione degli dei «vestiti di sole e d'acqua ed espressione la meno opaca di noi stessi»³⁷. Nel 1955 Char scriveva: «Uscire dalla storia si può. Nel mettere la dinamite ai suoi sotterranei. Nel non lasciare che un sentiero per andar via»³⁸. Il ritorno al mito che è in noi non è invito alla fuga ma ad un visionario sogno di conoscenza, così come per altri versi in Bachelard. E se Bataille ha scelto con Van Gogh gli esiti più violenti del mito, negli stessi anni Char scriveva in *Arsenal*: «Gli uomini hanno fame di carni segrete di utensili crudeli. Levatevi voi bestie a raggiungere il sole»³⁹. Siamo nel 1927, in piena atmosfera surrealista. Char condivide con Van Gogh e Bataille l'attrazione vertiginosa per il sole e una strana familiarità con la natura cosmica, in cui si saldano insieme il crimine e la santità. In questa sfera «gli umani vengono resi alla loro concreta qualità materica» e «si compie il ritratto di tanti crimini e di tante nullità, fendendo il vuoto e la speranza quanto la nausea, in sospensione nel poco d'aria che resta. Noi siamo materia indubitabile davanti al sabbioso rituale lasciato alla riva estenuata delle Sante»⁴⁰.

Van Gogh non costituisce solo il momento dell'arte che rivive il mito, ma, con lo stesso peso teorico, l'esempio della forte presenza della materia nella realtà umana e insieme dell'intrusione della materia nello spirito.

¹ K. Jaspers, *Van Gogh* (1922), tr. it. in *Lettere a Theo*, a cura di M. Cescon, Guanda, Parma 1984, p. 19.

² *Ibid.*, p. 20.

³ Ibid., p. 21.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., p. 22.

⁶ K. Jaspers, *Strindberg e Van Gogh*, citato in A. Castoldi, *L'artista malato: istruzioni per l'uso*, in A. Artaud-G. Bataille, *Il mito Van Gogh*, Lubrina, Bergamo 1987, p. 11.

⁷ R. Char, *La parole en archipel*, (1962); citato da G. Poulet, *Char*, in R. Char, *Le vicinanza di Van Gogh*, tr. it. a cura di C. Ortesta, SE, Milano 1987, p. 65; in *Le vicinanza di Van Gogh* Char afferma: «mi sono sempre sentito appena un po' al di là della mia accerchiante esistenza, il vicino di Van Gogh, un pittore esaltato se non poco fidato [...] Stava fuori a lungo la notte, scompariva tra fitti cipressi [...] strano, ma realmente inaccessibile» (p. 56).

⁸ R. Char, *Le vicinanza di Van Gogh*, cit., p. 55.

⁹ Cfr. M. Blanchot, *La communauté inavouable*, Minuit, Parigi 1983.

¹⁰ V. Van Gogh, *Lettere a Theo*, cit., p. 114.

¹¹ Ibid., p. 16.

¹² Ibid., p. 319.

¹³ D. Formaggio, *Van Gogh in cammino*, Unicopli, Milano 1986, p. 36.

¹⁴ Citato in D. Formaggio, cit., p. 39.

¹⁵ V. Van Gogh, *Lettere a Theo*, cit., p. 314.

¹⁶ Scrive Bataille: «Forse la pratica del sacrificio va scomparendo sulla terra perché non ha potuto essere sufficientemente caricata di quell'elemento d'odio e di disgusto senza il quale appare ai nostri occhi come schiavitù. Tuttavia l'orecchio mostruoso inviato nel suo involucro esce bruscamente dal cerchio magico al cui interno abortivano stupidamente i riti di liberazione. Esso ne esce con la lingua di Anassarco di Abdera troncata con i denti e sputata in faccia al tiranno Nicocreonte, con la lingua di Zenone di Elea sputata in faccia a Demylos... entrambi questi filosofi essendo stati sottoposti a spaventosi supplizi, il primo pestato in un mortaio» (MS, I, 270; 56).

¹⁷ La singolarità di Bataille rispetto al mito, qui e in altri testi, è data dal fatto che esso non è oggetto di studio ma tentativo di andare alle radici dei sentimenti e delle esaltazioni che miti e riti determinano. Per Bataille il mito merita attenzione non come momento precategoriale di una qualche forma di conoscenza, ma nel suo aspetto di espressione rituale dato dal dispiegamento violento e cruento dell'uscir da sé. Non è solo memoria ancestrale ma azione o comunque esperienza reale. In questo senso Bataille anticipa il fiorire di una riflessione e di una letteratura intorno al mito sacrificale, preceduta in questo dalle arti visive, da Dalí e Picasso in particolare. William Golding in *Lord of the Flies* (1954; tr. it. *Il signore delle mosche*, Mondadori, Milano 1980) ripercorre in chiave narrativa il conflitto fra Bene e Male, fra civiltà e natura nell'atmosfera d'incanto e d'inquietudine di un'isola felice in cui capita un gruppo di ragazzini che ha fatto naufragio. L'incanto si spezza quando in riva al mare, sotto il sole cocente si scatena la furia incontrollata dei giovanissimi naufraghi che, spinti dall'imperativo di un teschio di maiale, circondato dalle mosche, dio e bestia insieme – più esattamente, dio in quanto bestia – praticano un vero e proprio sacrificio umano uccidendo uno di loro visionario ed epilettico. Già allontanati dalla ragione, della quale una conchiglia bianca è il simbolo poetico, uccidono con furia cieca la profezia visionaria in nome dell'immediatezza del sole e dell'ebbrezza. Funzionano anche qui le due facce del sole, l'apollineo che illumina con la sua luce e di contro la forza accecante del calore rovente. Nel 1957 Cesare Pavese nei *Dialoghi con Leucò* si chiede se i Greci abbiano praticato sacrifici umani. Si tratta del popolo cui preferiamo attribuire solo la misura e l'armonia, i doni di Apollo e non la cecità dionisiaca. Il risveglio del mito nella direzione di una reale operatività sacrificale che percorre la letteratura novecentesca assume contorni più violenti in *Harvest Home* di Thomas Tryon (1973; tr. it. *La festa del raccolto*, Mondadori, Milano 1974), dove nell'avanzato New England una nuova società patriarcale sacrifica al granoturco, nella connivenza di tutte le donne e nell'ignara inquietudine degli uomini, i propri maschi più validi, condannati alla morte o alla mutilazione una volta che scoprono il segreto.

¹⁸ Cfr. M. Blanchot, *Il riso degli dei*, tr. it. di G. Marmorini in P. Klossowski, *Le leggi dell'ospitalità*, Sugar, Milano 1968, pp. XXIII-XXXIX.

¹⁹ Vincent Van Gogh, *Lettera del maggio 1888* citata in *L'opera pittorica completa di Van Gogh*, a cura di P. Lecaldano, Rizzoli 1966, p. 14.

²⁰ Il corsivo è mio.

²¹ M. Merleau-Ponty, *L'Éil et l'Esprit*, Gallimard, Parigi 1964; tr. it. di A. Sordani, *L'Occchio e lo Spirito*, SE, Milano 1989, p. 28.

²² A. Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société* (1946); tr. it. *Il suicidato della società*, in *Il mito Van Gogh*, cit., p. 67.

²³ Ibid., p. 52.

²⁴ Ibid., p. 85.

²⁵ Ibid., pp. 85-86.

²⁶ Ibid., p. 70.

²⁷ Ibid., pp. 84-85.

²⁸ Ibid., p. 85.

²⁹ Ibid., p. 86.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid., p. 68.

³² Ibid., p. 89.

³³ Ibid., p. 87.

³⁴ Ibid., p. 89.

³⁵ Ibid.

³⁶ R. Char, *Le vicinanze di Van Gogh*, cit., p. 19.

³⁷ R. Char, *La nuit talismanique*, Skira, Ginevra 1972, p. 10; per l'interscambiabilità fra gli elementi dinamici del sole, della luce e dell'acqua si confronti anche G. Bachelard (*La fiamma della candela*, Ed. Riuniti, Roma, 1981, p. 46): «L'acqua brucia. È fredda, forte, quindi brucia. Essa riceve, in una specie di surrealismo naturale, la virtù di un fuoco immaginario».

³⁸ R. Char, *La nuit talismanique*, cit., p. 15.

³⁹ R. Char, *Le marteau sans maître* suivi de *Moulin premier*, Corti, Parigi 1983, p. 21; il titolo della poesia è *Robustes Météores*.

⁴⁰ R. Char, *Le vicinanze di Van Gogh*, cit., p. 11.

III – *L'essenza del tragico*

La misura dell'uomo di fronte alla natura La spiegazione scientifica della natura o la riflessione su ciò che della natura rischia di soverchiarci nella sfera aperta dal sublime, esime ormai dal mito. Ma quando la natura intorno viene concepita come vita altra da quella dell'uomo, come elemento o frammento del cosmo con cui fortuitamente veniamo in contatto e a cui desideriamo rovinosamente accedere per espanderci con esso, la natura riprende il suo mistero e la sua forma inquietante. Il paesaggio è solo il punto di partenza o il motivo scatenante verso l'immersione in un panico che sfiora il nulla del quale la vertigine del cosmo, come l'estasi, consente un'esperienza senza oggetto. Ma qui siamo già sul piano dell'impossibile. Il contatto con un mondo più vasto, o comunque al di là rispetto alla comune percezione, rivela in Bataille l'esercizio della dismisura. «Da tempo – scrive Bataille ne *L'apprendista stregone* (1938) – l'intelligenza ha smesso di sentire l'universo in balia del potere della ragione che prevede. L'esistenza stessa si riconosce come soggetta al caso a patto di portarsi alle altezze del cielo stellato e della morte. Si riconosce nel suo splendore, creato a immagine di un universo non contaminato dalla bruttura del merito o dell'intenzione» (LAP, I, 534; 27). L'andare al di là, l'amplificare, risponde al bisogno dell'uomo «di rendere la realtà conforme al suo pensiero», infatti «ogni forza esige, dentro di lui, di sottomettere al capriccio del sogno il mondo mancato nel quale è sopraggiunto» (LAP, I, 527; 21).

Condizione dell'esserci è la rottura e l'orrore che lacerano il velo di maya della rappresentazione: «Sul muro dell'apparenza ho proiettato immagini di esplosione, di strazio» (LC, v, 269; 47). Ma prima bisogna fare in sé il silenzio nel quale evocare «tutte le lacerazioni immaginabili».

Nel mito Bataille rivendica quel legame del soggetto col cosmo che la società moderna ha ormai perduto in una conoscenza divenuta sapere strumentale; ma il mondo «non è qui perché l'uomo lo

conosca, ma perché egli ne sia ebbro» (CH, I, 495). In realtà, se lo gnosticismo e il senso del negativo che ad esso si accompagna fondano in Bataille il senso della dismisura, di un immaginario che sostituisce al cosmo ordinato il groviglio intricato di una vita che assomiglia di più al caos e al caso, tutto ciò mantiene i limiti dell'uomo nei confronti della natura. Dire che la natura e il cosmo possono essere afferrati attraverso l'immaginario significa riconoscere che si ha bisogno di un'esperienza limite contro la razionalità che rende la natura opaca e ridotta. In ciò Bataille presenta delle profonde affinità con Simone Weil per la quale: «Allo stesso modo di Heidegger, il mondo in cui opera la scienza è divenuto *immaginario*, rovesciamento del nesso uomo-mondo, oblio dell'essere. L'incomparabile ricchezza concettuale della scienza contemporanea non cela il fatto che in essa non è più in questione un rapporto equilibrato con la natura, quale Simone Weil vede nella scienza greca (la geo-metria, l'arte della *misura*), ma un processo illimitato di soggettivazione del mondo, l'entificazione della natura»¹.

Quel che è interessante nella posizione weiliana qui sottolineata da Dal Lago è il carattere di immagine che assume il mondo, non un mondo che coinvolge ma un mondo da conoscere astrattamente e che con la scienza diventa, agli occhi di Bataille, valido ma disumano. Bataille naturalmente non rifiuta la scienza ma, come Simone Weil, rifiuta l'entificazione della natura che all'interno della visione scientifica pone uomo e natura sullo stesso piano. Fra noi e la natura cosmica esiste un'estrema lontananza che la scienza non colma e alla quale anzi dà un carattere fittizio. Il divario può essere colmato momentaneamente non con la contemplazione, che almeno da Leopardi in poi accentua la lontananza e l'estraneità, ma con un'estensione esacerbata e ingigantita della vitalità dell'essere. La posizione heideggeriana del prendersi cura subisce una profonda alterazione per lasciare il posto all'abbandono a forze con le quali si familiarizza a prezzo d'esserne sopraffatti. Come si è detto, il cosmo ordinato si trasforma nelle mani di Bataille in un universo caotico in cui il caso domina ma in cui l'esperienza interiore del colpevole si inserisce deliberatamente. Troviamo anche qui un riflesso dell'heideggeriano *esser-gettato*, ma la storia sottesa all'atteggiamento batailliano è più vicina alla storia naturale che alla storia. Ne sono una conferma alcuni passi de *L'esperienza interiore* e del *Colpevole* che scritti durante la guerra non ne parlano, mentre vi si afferma con molta chiarezza come la guerra non sia stata altro che la causa scatenante della scrittura². Quello che è per Simone Weil il declino della giustizia attraverso la forza viene visto da Bataille

come volontà di potenza, come espressione massima della propria umanità. Naturalmente per Bataille come per Simone Weil si tratta di non eludere fittiziamente la necessità come opposta all'immagine del mondo. Se per Simone Weil si apre la via della responsabilità etica, Bataille si volge invece alla tragedia e al destino.

Il senso del tragico chiarisce l'idea della condizione umana e quindi della vita e della morte, al di là dell'eredità heideggeriana. Con "ostinazione religiosa" Bataille ne *La Mère-Tragédie* (1937) traccia i contorni di ciò che appartiene alla vita umana: «il percorso che va dalla foresta dionisiaca alla rovina dei teatri antichi». Infatti «quando le esistenze si sottraggono alla presenza del tragico diventano meschine e ridicole», mentre «sono umane nella misura in cui partecipano a un orrore sacro» (MT, I, 493). Bataille prosegue delineando gli aspetti fondamentali delle feste tragiche, tragiche perché uniscono alla frenesia della gioia la sofferenza. Il dio che si festeggia con lo spettacolo tragico è il dio dell'ebbrezza e della ragione stravolta: le baccanti che divoravano i loro stessi figli ne sono un esempio. I teatri greci che nelle loro rovine giungono fino a noi testimoniano l'atteggiamento del più felice dei popoli di fronte «alla nera mostruosità, alla follia, al crimine [...] Il teatro come il sonno riapre alla vita la profondità carica d'orrore e di sangue dell'intimità dei corpi» (MT, I, 493). È evidente in questo breve scritto l'impronta nietzscheana della visione del mondo greco, troviamo però soprattutto un'accentuazione del peso del crimine che in Nietzsche manca, e dal punto di vista teorico la distinzione che il filosofo tedesco stabilisce fra apollineo e dionisiaco qui è divorata nell'estensione del dionisiaco. Se il sonno apriva per il mondo greco la chiaroveggenza profetica e componeva nitide forme, per Bataille il sonno assomiglia di più alla *trance* in cui fuori di sé si può fare di tutto.

Lontanissima da qualunque funzione catartica, la tragedia è qui lo scatenarsi di orrori e di sangue. Il sonno proviene da forze oscure degli Inferi. Non senza revocare in dubbio la storia del teatro tragico Bataille fa quindi risalire i suoi miti e i suoi riti alle divinità ctonie: «In nulla il teatro appartiene al mondo uranio della testa e del cielo: esso appartiene al mondo del ventre, al mondo infernale e materno della terra profonda, al mondo nero delle divinità ctonie. L'esistenza dell'uomo non sfugge all'ossessione del seno materno più di quanto non sfugga alla morte. Essa è legata al tragico in quanto non è la negazione della terra umida che l'ha prodotta e alla quale ritornerà. Il più grande pericolo è l'oblio del sottosuolo oscuro e lacerato proprio dalla nascita degli uomini svegli» (MT, I, 494).

Alla ricerca di un modo di sentire comune Bataille non si affida alla storia o alla scienza, ma all'inconscio legato alla funzione materna che comprende in sé nascita e morte. Da questo punto di vista la tragedia si configura, come del resto la gioia dalla quale è impossibile scinderla, come luogo del paradosso. Naturalmente il richiamo all'inconscio non è proposta di ritorno allo stato di natura, tanto lontano nel tempo che per l'uomo è quasi impossibile parlarne. *Lascaux ou la naissance de l'art* è a questo proposito illuminante: quando l'uomo che siamo stati diventa conoscibile per noi attraverso gli scarsissimi segni di cui l'arte è quello più manifesto, l'uomo è già fuori dalla natura animale. Tuttavia la natura permane nell'uomo sempre. Ciò che è stato modificato nella storia cerca non solo di reprimere il lato animale, ma l'immediatezza della corporeità a vantaggio dello spirito, del lavoro in cui ormai l'uomo si identifica. Attraverso quest'identificazione l'uomo tenta di rendere più facile un'esistenza che è di per sé difficile con quei «mezzi miserabili» che noi riteniamo essere il *fine*. Bataille non vuole proporre un ritorno assoluto alla pratica del tragico ma la memoria di esso come momento insubordinato della vita dell'uomo. In realtà il fine vero dell'uomo «non è quello del lavoro che si svolge alla luce del giorno: si afferra, invece, nella notte del labirinto» (MT, I, 494). Viene tradotta così in termini poetici l'opposizione teorica, ma anche esistenziale, tra sapere e non-sapere. La tragedia è, con Nietzsche, il luogo ideale in cui gli impulsi non si preoccupano di essere coerenti in un rapporto di causa e di effetto, ma sussistono contemporaneamente senza tendere alla compiutezza.

Nell'*Esperienza interiore* leggiamo: «La conoscenza non è in nulla distinta da me: *io la sono*, è l'esistenza che io sono. Ma l'esistenza non le è riducibile: tale riduzione richiederebbe che il noto fosse la fine dell'esistenza e non l'esistenza la fine del noto» (EI, v, 129; 176). Qui si chiarisce il rapporto tra esistenza e conoscenza che apre nell'esistenza la «notte», la «*macchia cieca*» che riporta dal noto all'ignoto. Naturalmente si tratta di rinunciare alla pretesa hegeliana della compiutezza del sapere, nel quale il filosofo vedeva il solo fine dell'uomo: «L'uomo compiuto era per lui necessariamente "lavoro": poteva esserlo, lui, Hegel, essendo "sapere". Poiché il sapere "lavora", cosa che non fanno né la poesia, né il riso, né l'estasi» (EI, v, 130; 177). Da questo punto di vista la tragedia è l'abbandono totale dei mezzi e il labirinto è luogo notturno per eccellenza, dove non si produce se non riso, estasi, lacrime, crimine, azioni che non producono nulla.

Poeticamente Bataille conclude lo scritto sulla tragedia con l'im-

magine del mostro che uccide e viene ucciso, traduzione del Minotauro che rappresenta la nostra verità e può rivelarsi solo nei bagliori della notte non alla luce del giorno, tempo della produzione e della razionalità nella quale il mostro procede camuffato ³.

La luce del giorno funzionale alla ragione è deleteria per l'intensità della vita. Sul nostro funesto desiderio di luce medita Klossowski ricordando il Virgilio dell'*Eneide* ⁴. Già nel titolo, *Un si funeste désir*, l'autore gioca sull'ambiguità: si tratta del desiderio cupo e folgorante di chi perseguendo la verità al di là del «pensiero cosciente», come per un impulso irrazionale trova la vita solo nella sua rovina. Scrive Klossowski riprendendo l'opposizione nietzscheana fra il riso, le lacrime, l'odio e il pensiero cosciente: «Qualche cosa ride o piange in noi che per servirsi di noi ci rapisce e ci sottrae a noi stessi, ma che servendosi di noi a sua volta si sottrae; vuol dire che questo qualcosa non può essere altrimenti *presente* se non nelle lacrime e nel riso? Perché se io rido o piango in qualche modo, io intendo esprimere il fatto che si dilegua questo motivo sconosciuto che non ha trovato in me né immagine (*figure*) né senso, se non l'immagine di questa foresta o di queste ondate avidi di tesori sepolti» ⁵. In rapporto a questo motivo sconosciuto io non sono «nel senso di Nietzsche che *frammento*, *enigma* per me stesso, *orrido caso*» ⁶. L'opposizione cosciente fra soggetto e oggetto viene vanificata da questa sorta di soggetto assoluto che sono il riso o il pianto; essi però non hanno oggetto e quindi non hanno fine che in se stessi; e, ciò che più conta, il soggetto è un soggetto dissolto in un'essenzialità profonda che non ha nulla in comune con la coscienza consapevole di sé. Risponde invece «ad una immagine nascosta nel pieno giorno della coscienza, una immagine opposta al me stesso che si è soffermato sulla prospettiva del fine, a voler cercare la massima consapevolezza per questo riso e per queste lacrime; bisogna dunque che ci sia una necessità che, sveglia, mi fa ridere come se io ridessi o piangessi liberamente; ora questa *necessità* non è quella che rovescia la notte in pieno giorno, il sonno nello stato di veglia, le immagini del giorno pieno in quelle della notte?» ⁷. Klossowski, sulla scia di Nietzsche, vede l'essenza più profonda dell'uomo proprio in un va e vieni continuo tra stato di veglia e stato di ebbrezza, tra il mondo notturno e quello diurno. Per quanto l'inconscio non sia estraneo al mondo di Bataille, il rovesciamento delle immagini del giorno in quelle della notte non può essere visto come il verificarsi di una "necessità" senza decisione. L'esperienza interiore, così come il riso o il pianto della tragedia, non può essere identificata con l'inconscio: l'io ha coscienza di sé

e dell'uscire da sé, quel che perde è la garanzia della sua identità.

Il tema essenziale resta in Bataille l'intrecciarsi e lo straziarsi reciproco fra vita e morte che la tragedia e i suoi riti orgiastici portano con sé come sintomo di una corsa verso la rovina. La cosa più difficile, ma anche essenziale, è vivere la vita fino alla morte, non conservarla ma spenderla tutta fino allo spreco totale. Se la dissipazione della vita va a discapito dell'individuo isolato costituisce un di più di vita nella comunicazione, attraverso la quale si configura la continuità degli esseri, un ritorno dionisiaco al tutto originario.

Si tratta di un'estremizzazione del negativo che non è qui solo la morte vera e propria, ma il mondo notturno opposto al mondo del lavoro e della società ormai priva della sua umanità; non perché abbia lasciato dietro di sé i sacrifici umani o non si abbandoni senza freni all'erotismo, ma perché ancora ci si immagina come gli antichi e «i loro ciechi busti di pietra che il sapere dell'uomo sia il fondamento (*socle*) di questo universo stellato» (CH, I, 495). Ciò che veramente ci si deve attendere da un'esistenza *umana* è che il pensiero si lasci trascinare fino in fondo nella china che gli è propria, precipitandosi senza riserve e senza prudenza «di fronte al mondo e al vuoto»⁸. In questo istante felice «poco importa che le folgoranti figure che si proietteranno nella notte, siano le più fugaci: il felice scoppio di risa che accoglierà la loro apparizione si prolungherà ancora quando la nera oscurità si sarà inesorabilmente chiusa» (CH, I, 495). Qui non può sfuggire il tono lirico in cui le figure della fantasmagoria notturna assumono il bagliore incantato dei fuochi d'artificio, raffronto che come pochi rende il senso del rapimento istantaneo. Ma stranamente Bataille sembra trovare in esperienze di questo genere una promessa di intensità persistente: scompaiono le figure, resta l'eco di una risata, la predisposizione all'estasi, all'esperienza fuori del comune che riafferma il senso profondo dell'esistere. L'attrazione verso l'oscurità permane, non necessariamente la notte ci ingoia per sempre: è, come l'atto sessuale, una piccola morte, l'abbandono alla *chance* senza interrogarsi sul dopo.

L'universo stellato di per sé ostile e lontano quando lo percepiamo nettamente nella sua alterità, da un'altra angolazione, quella in cui noi stessi ci percepiamo nella nostra alterità, si configura non come oggetto rispetto a noi, ma come un altro soggetto cui riconosciamo la qualità di essere. Certo, si tratta di soggetti dall'irriducibile alterità ma ai quali in stato di ebbrezza possiamo fingere di assomigliare. Da questo punto di vista lo scritto *Chevelures* (1937) costituisce come un passaggio da una visione di estraneità ad una

visione del cosmo in cui l'uomo, abbandonando nell'istante ogni prudenza, si affida alla *chance* nel «credere o nel fingere di credere che il mondo non è là perché l'uomo lo *conosca*, ma perché ne sia ebbro» (CH, I, 495). La finzione qui proposta non designa una superficiale disposizione intellettuale, ma lo sforzo, il salto verso un'altra dimensione rispetto al modo consueto di abitare lo spazio e il tempo. In questa nuova dimensione, che corrisponde esattamente all'operazione della creazione artistica, l'uomo e la sua stessa figura si dilatano ad immagine che invade l'universo: Bataille crea dell'uomo una raffigurazione grandiosa fino a vederlo col viso «illuminato, incoronato dalla sua capigliatura come da fiamme» (CH, I, 495). Emerge la versione letteraria del surrealismo pittorico; come in altri luoghi, la scrittura batailliana è la traduzione in parole delle immagini del consapevole delirio surrealista, teso a far apparire le analogie fra cose lontane nello spazio ma non nella percezione di una sensibilità attenta alla materia. Sempre in un registro di prosa lirica leggiamo: «Se sulla terra fredda che ci sostiene i pettini piegano i capelli secondo la moda, ciò che i loro denti dipanano è forse la traccia silenziosa di una natura tutt'altra, quella delle costellazioni, delle galassie, delle comete, dei soli, tracce di un fuoco dove il freddo ha disposto l'ordine delle nostre case» (CH, I, 495). E così scopriamo che non solo la terra è bassa ma che la sua superficie sostiene la razionalità e l'abitudine. Bisogna volgersi o molto in alto o molto in basso. L'ebbrezza viene dal mondo ctonio, dal sotto-terra, oppure dall'incendio dei soli, dai disegni delle costellazioni a cui sembrano appartenere le nostre capigliature fatte «di luce e d'acqua», straniera rispetto al nostro corpo, di una materia che sembra provenire d'altri mondi. Non si tratta solo di un'ampia metafora perché Bataille interrompe il susseguirsi di queste inusitate immagini per far riferimento ai Tibetani che «nei loro esercizi ascetici riescono a mutare la vita in modo tale che l'esistenza del proprio *io* ai loro occhi non è più situata nella testa, ma in una mano, nel torso o in qualunque altra parte del corpo» (CH, I, 496). Non è che un esempio per poter concludere che, allo stesso modo, il nostro essere può essere trasferito in quella strana sostanza inconsistente che sono i capelli: «Se fosse possibile *vivere* non in una mano o in un piede, ma nell'*inutile* capigliatura, nulla tratterebbe più questa vita sulla superficie del suolo, essa non sarebbe più che scroscio perduto di luce in un nero spazio, l'irrimediabile perdita di sé che è un fiume» (CH, I, 496). Al di là dell'efficacia delle immagini, questo passo è teoricamente più ricco di quanto non sembri: sembra configurarsi un certo qual distacco o interruzione

dall'ossessione del basso, ma soprattutto l'insistere sul piano delle rutilanti immagini della capigliatura significa, attraverso quell'aggettivo "inutile", sottolineare il fatto che laddove noi viviamo il nostro piede o la nostra mano, certo veniamo meno al pregiudizio astratto che noi siamo essenzialmente menti, ma viviamo comunque una parte utile, strutturale del nostro corpo senza la quale saremmo monchi. Bataille qui propone un ulteriore passaggio verso la *dépendance* poetica: i capelli sono l'unica parte del nostro corpo assolutamente inutile, pura e semplice bellezza, ornamento cantato dalla mitologia alla cui suggestione certamente l'autore non è estraneo. Vivere di bellezza significa vivere di assoluta inutilità, significa non avere più i piedi per terra e il richiamo verso il cosmo sfugge all'idea consueta e banale dell'elevazione per essere invece invito all'uscita da sé. Ma questo scritto è anche un esempio della mobilità o della plurisignificanza dei concetti e del linguaggio di Bataille, nelle cui opere troviamo alcune fondamentali nozioni chiave – la visione della natura e del cosmo – che mantengono una loro identità e medesimezza pur mutando a seconda dell'atteggiamento del suo spirito. Varia il significato e la valenza dell'universo frammentato: per l'erotismo dei cuori un volto è *tutta* la persona amata, per l'erotismo dei corpi una bocca acquista una valenza oscena nella sua mutevolezza o nella sua fissità. In questa angolazione *Chevelures* acquista il significato, forse non progettato, del passaggio dalla violenza torbida e angosciata alla violenza cui non è estranea la gaiezza.

Le figure più fugaci vengono proiettate nello spirito per poi eluderlo: sono le figure che solo l'opera d'arte sarà in grado di fermare, immagini che qui ancora appaiono provocazioni violente e mai appaganti, infatti l'infelicità colpisce chi non si sottrae a queste figure che a loro volta gli si sottraggono. «Colui che volesse tenerle a freno, più esattamente colui che non possedesse l'insolenza di dar loro la caccia, di fare in se stesso il vuoto dove non sussistono che delle forze, costui non tradirebbe forse ciò che costituisce l'esigenza inesorabile di chi una volta ha amato nel silenzio totale di ciò che, in lui, non era più che un passato ormai morto?» (CH, I, 496). Fare il vuoto, sgombrare il campo per lasciarsi visitare e occupare da queste fuggevoli immagini. Ma la verità è che tali immagini non sono innocue, sono figure dello spirito che se anche appaiono senza volontà non sono però casuali e rientrano in un destino.

La visione del cosmo e l'intuizione folgorante di un destino diverso provoca non serenità ma violenza. In questo senso Bataille parlando dello Zen – del quale condivide l'attenzione e la concen-

trazione su singoli elementi – afferma che il suo metodo è agli antipodi: lo Zen fa il vuoto per raggiungere il tutto attraverso l'atarasia, in lui il tutto si raggiunge nello scatenarsi della violenza. La contemplazione non resta tale a lungo ma si trasforma in lacerante attraversamento dello spirito da parte di forze che ad ogni passo minacciano di travolgere l'uomo estatico, mettendo in subbuglio idee ordinate e chiare ma solo superficiali del nostro essere, mentre nello spirito incendiato «la violenza è rimasta nuda» (CH, I, 496).

La tragedia greca Nell'antica Grecia, in quella di Eraclito e non di Socrate, si è rivelata e realizzata «la possibilità di un accordo fra gli uomini e la violenza» (O, I, 507). La violenza è stata generata dalla ferita e dal crimine quando il Tempo è intervenuto, con la sanguinosa mutilazione di Urano, ad interrompere una presunta eternità e immobilità della sovranità divina del cielo. Cronos, dio *tutto umano* dell'età dell'oro, veniva festeggiato con i Saturnali. Nato dall'assassinio di sua madre per opera di suo padre, «Dioniso tragico, spossato (*brisé*) di gioia, aprì la fuga precipitosa dei bacchanali. E il meno decifrato dei "misteri", come una festa dedicata al TEMPO che diffonde l'orrore, la TRAGEDIA raffigurava al di sopra degli uomini riuniti i segni di delirio e di morte dai quali essi potessero riconoscere la loro vera natura» (O, I, 507). La vera natura quindi non si manifesta nella serenità misurata dell'apollineo ma nello scatenarsi del dionisiaco in cui sono in atto gli estremi: vita e morte, in una vita che si spinge fino alla morte. La «rappresentazione aggressiva di Eraclito» coll'alternarsi di tristezza e felicità risponde, secondo Bataille, a questo lato essenziale della vita umana. Qui Bataille si richiama da vicino alla lezione nietzscheana per un aspetto che la critica sottolinea in genere in modo diverso. Bataille ricorda che il filosofo tedesco vedeva nella concezione eraclitea della realtà «l'equivalente della terra che trema, sottraendo la fermezza al sole», mentre l'immagine «di una caduta totale e tuttavia risplendente di gloria» (O, I, 508) esprimeva in Nietzsche lo sconvolgimento che si accompagna alla morte di Dio. La morte di Dio costituisce un paradosso: lo sconvolgimento da essa suscitato «strappa tutte le cose al passato» eppure in esso «si ritrova la nostalgia di un mondo perduto che legava così dolorosamente gli sguardi di Nietzsche alla Grecia dei tempi tragici» (O, I, 508). In altri termini, la morte di Dio ha portato alla nostra epoca lucidità ma anche aridità e pesantezza.

La collera di Nietzsche colpisce Socrate per aver introdotto, in

un'umanità ancora tumultuosa, il principio, debole ancora ma già contrassegnato dal carattere dell'“*immutabilità*” «il cui valore obbligatorio doveva porre fine alla *leggerezza* delle lotte» (O, I, 508). Bataille sintetizza nel suo linguaggio il pensiero di Nietzsche al riguardo: «Ciò che Socrate ha introdotto era il BENE: era DIO e già la pesantezza cristiana che dominava la tragedia con la *passione* per l'altezza del cielo e riduceva la “morte di Dio” all'abiezione degli uomini, al peccato, al TEMPO, al MALE» (O, I, 508). Un Dio tragico ma insieme troppo serio è quello che emerge dal Cristianesimo capace di sacrificarsi fino alla morte, e ciò costituirebbe la più gloriosa celebrazione del mito al suo culmine, ma incapace di ridere di gioia come accadeva nella frenesia della tragedia antica. Al di là della ben nota posizione nietzscheana, quel che leggiamo in questo passo è la visione del Cristianesimo come di un'occasione perduta. Infatti quale tragedia più tragica della messa a morte di un dio? Ma il Cristianesimo ha ripreso il mito greco per dargli, dopo Socrate, una sistemazione senza possibilità di ritorno. La lotta, la leggerezza del passaggio da uno stato all'altro di cui Eraclito è il più profondo portavoce, poteva sussistere in un'era in cui il Tempo era l'istante, in quanto tempo dell'uomo che non vive in eterno; quando Cronos vinceva su Urano infatti si affermava l'età d'oro dell'uomo. Ma il dio cristiano che muore, non muore per il Tempo mutevole, muore contro di esso in vista dell'eternità che rivendica, in vista del Bene di fronte al quale il tempo è male. Quella che poteva essere la sintesi di tutti i miti si riduce all'abolizione del mito. Impossibile non vedere in quella “passione” la passione del dio uomo, sacrificio per eccellenza, che si risolve, per Bataille come per Nietzsche, nello stabilire il regno dei fini come complementare al sistema di dominio, una forma di asservimento, di oppressione e di istituzionalizzazione della debolezza come condotta di vita.

Bataille dà una descrizione rapida del carattere addizionale e quindi non essenziale, non umano, del Cristianesimo: «Gli obelischi romani sono sormontati da croci che aggiungono alla cima piramidale dei grandi simboli di pietra la loro fragilità metallica» (O, I, 508). Si tratta di una «copulazione mancata» segno del fatto che «l'edificio barocco e artificioso» che il Cristianesimo ha costruito sulle ceneri del mito tragico «non si è elevato che per sprofondare» (O, I, 508). Se l'ardore febbrile del mondo occidentale è stato fiaccato «dalla terribile espiazione dei Santi», segno dell'«ombra del divino» che consumava il senso del sacro e «rigettava il tempo tragico», la vita si opponeva a questa operazione e «abbatteva l'una dopo l'altra le costruzioni arrischiate che la volontà di durare non

ha mai mantenuto nelle corrette formulazioni» (O, I, 509). Detto altrimenti: la stessa volontà di durare nascendo dalla vita va oltre le formule codificate e quindi servili, e apre la strada ad un ritorno «alle liberazioni tragiche dell'ingenuità greca primitiva» (O, I, 509). Bataille non si fa illusioni: «È vero che tutto accade in una estensione pressoché vuota, in un mondo che nel suo insieme è stato livellato e fiaccato dalle distruzioni razionali. Ma in ogni luogo dove si annoda il destino massivo degli uomini, il ritmo della vita e della morte si accelera, per raggiungere una velocità così grande da dare la vertigine della caduta» (O, I, 509). Nonostante le leggi che governano il mondo occidentale, la vita è più forte delle leggi e l'irruenza della sua forza reclama il sacro. Hölderlin e più tardi Heidegger vedono il ritorno al sacro come necessità e destino dell'uomo occidentale. Se in Heidegger il ritorno è mediato da Hölderlin, in Bataille è fondamentale, ma non determinante, la lezione nietzscheana. Lo studio di Nietzsche sulla tragedia greca consente a Bataille rimandi e sintesi teoriche, ma il suo interesse per il sacro in quanto luogo di pratica umana e terrestre in cui si incarna e si abbassa il soprannaturale e l'inspiegabile, è probabilmente, almeno in quanto interesse esistenziale, precedente alla lettura delle opere del filosofo tedesco. È invece tipicamente nietzscheana la coniugazione fra il ritorno al sacro, come luogo di dispiegamento di forze contraddittorie, e il diverso senso del tempo rispetto a quello della concezione platonico-cristiana della vita.

Dopo aver ucciso Dio per colmare il vuoto dobbiamo diventare dei a nostra volta. Se in Dio risiedono eternità e immutabilità in un al di là che risolverà tutto, noi, figli del tempo e assassini di dei, siamo gettati nel Tempo. Nella visione di Nietzsche l'uomo, di fatto, non è ancora: Dio gli ha impedito la cosa più difficile, «diventare ciò che si è».

Il riappropriarsi del tempo attraverso l'arte e il sacro, che rende presente l'assenza di Dio, il pronunciamento di una volontà che nulla rifiuta di ciò che gli è dato vivere, amare la *chance* fino in fondo, significa essere al di sopra di un tempo limitato da una presunta astratta eternità. Sotto questo aspetto il futuro non è che il passato che ritorna a riconfermare un'incompiutezza. Assumere il carico di quest'incompiutezza è accettare la vita senza un Dio nel quale tutto si compie. «Il ritorno rende immotivato l'istante, libera la vita dai fini e, per ciò stesso la perde. Il ritorno è il nodo drammatico e la maschera dell'uomo intero»⁹. Così Rita Bishof, che mette inoltre in risalto ciò che distingue la concezione batailliana dell'istante: «Per Bataille ciò che scuote nell'idea dell'eterno

ritorno non è la promessa della ripetizione infinita, ma il fatto che gli istanti che si vivono appaiono immediatamente dei fini perché essi sono effimeri»¹⁰. In realtà per Bataille gli istanti non sono fini a se stessi in quanto effimeri; hanno piuttosto in se stessi il loro fine perché l'arte, la morte, l'erotismo, lo scatenarsi delle forze tragiche non partecipano della progettualità del mondo dell'utile. La promessa della ripetizione del resto, almeno da Heidegger in poi, non sembra essere nemmeno il senso vero dell'idea nietzscheana dell'eterno ritorno: non è la ripetizione che si presenta ma la possibilità di agire nella storia. Bataille non a caso, come si è visto, ricorda Eraclito per il senso del divenire assoluto. Gli istanti non sono per Bataille momenti che passano, è la vita che passa ma per essere vissuta e non contemplata¹¹.

Dalla morte di Dio attraverso la memoria del mito, la linea di pensiero di Bataille segue una concatenazione sotterranea che passa per l'acefalo, l'uomo viscerale e passionale che conserva nel mito la memoria del cosmo. Una volta che ci si è liberati di Dio e dell'autorità stessa della nostra testa razionale si vede con chiarezza il cielo nella sua nudità. L'idea teologica del cielo, in altri termini, serve da assicurazione a coloro che non hanno il coraggio di guardarlo e quindi non ne sono colpiti. Ma per chi guarda si apre il tormento morale e la gloria, all'entrata di un labirinto dove si respira «il soffio dello spazio vuoto». Bataille riprende qui in un registro meno articolato, il pensiero della *dépense*: in questo spazio, egli afferma, i significati conseguenti alla logica di una politica immediata non hanno più senso mentre «l'avvenimento isolato non è più che il simbolo di un evento più grande» e «ciò che viene precipitato in un vuoto senza fondo è il *fondamento* delle cose. E ciò che è proposto ad una conquista impavida – non più ad un duello dove si giocano la morte dell'eroe contro quella del mostro, in cambio di una durata indifferente – non è più una creatura isolata ma è lo stesso vuoto e la caduta vertiginosa, è il TEMPO» (O, I, 513). A questo punto «il movimento di tutta la vita situa l'uomo nell'alternativa di questa conquista o di un disastroso ritorno all'indietro. L'essere umano arriva ad una soglia: là dove è necessario precipitarsi da vivo in ciò che non ha più stabilità né testa» (O, I, 513). Il brano citato appartiene ad un brevissimo paragrafo dal titolo *Nietzsche-Teseo*: come Teseo si oppone al Minotauro, Nietzsche si oppone al tempo, cosa che già costituisce una vittoria contro Dio. Opporsi al tempo significa prendere su di sé la necessità della natura cosmica di cui facciamo parte. L'uomo che aveva la testa in cielo si trasforma nell'acefalo degno di rischiare il labirinto, spazio vuoto perché

vuotato di tutte le idee preconconcette organizzate dalla “economia ristretta” che si accompagna alla prassi immediata ma anche al conteggio del tempo. Il tempo che passa, quello che ci sfugge, è il tempo del lavoro, il tempo teleologico. Un tempo vuoto è invece l’annullamento del tempo, l’esser padroni di tutto il tempo possibile. Naturalmente l’atteggiamento dell’acefalo presuppone l’abbandono dell’antropocentrismo: quest’ultimo si è costituito come disconoscimento del movimento dell’universo, “fermato” invece intorno a sé, e così il cielo stesso viene spogliato del suo senso materico reale mentre i corpi celesti, il sole innanzi tutto, prodighi di energia per la terra vengono colpiti dall’avidità dell’uomo. Anzi l’uomo, per meglio tener fermo intorno a sé il mondo di cui si nutre, «cercando di rappresentarsi il principio di tutto ciò che è, tende a sostituire all’evidente prodigalità del cielo l’avidità che lo costituisce: è così che cancella a poco a poco l’immagine di un reale celeste impoverito di senso e di pretese e lo rimpiazza con la personificazione (della natura antropomorfa) dell’*immutabile* idea di Bene» (CC, I, 518).

Una volta abolito Dio come abitante celeste per eccellenza, il cielo è abitato dalla materia inorganica che si contrappone a noi con la sua indifferenza: l’unico modo per riappropriarcene è la strada eterologica della riduzione. L’universo degli astri si oppone alla vita animale che con l’inorganico mantiene delle analogie essendone però sovrastata. Nei testi batailliani l’organico sembra vendicarsi gettando sull’inorganico l’ombra della corruttibilità con cui paga la propria vita nel tempo. Infatti: «In nessuna forma possibile essa può misurarsi con la capacità di durare dei corpi inorganici. La vita è un modo d’essere per sua natura revocabile e destinato alla distruzione, un’avventura della mortalità che prende a prestito dalla materia che dura e alle condizioni di quest’ultima – a condizione cioè che l’organismo che trasforma la materia abbia breve durata – gli itinerari finiti di una molteplicità di sé individuali»¹².

La riappropriazione del tempo Una delle possibili chiavi di lettura del tema dell’eterno ritorno è che l’istante è aperto, nel continuo andare avanti e indietro tra passato e futuro che si intersecano nell’istante stesso. Al di là della seduzione poetica delle parole di Nietzsche in *Così parlò Zarathustra* – in particolare in *Della visione e dell’enigma*¹³ –, la loro valenza teorica risiede nel fatto che nulla costringe più l’uomo ad un sistema di rimandi in cui qualunque tempo acquista funzioni e significati fissi, mentre sul piano etico si conquista un valore autonomo e immutabile in sé; il tempo è anzi fonte di cambiamento e trasformazioni, al centro di una nuova

morale. L'eterno ritorno sfugge alla necessità dell'*avvenuto per sempre* e scivola sul piano dell'ancora possibile, in un'opposizione etica e teoretica alla tradizione filosofica in generale e ad Hegel in particolare. Bataille riconosce in Hegel l'assoluto definitivo compimento del percorso del pensiero tradizionale. Hegel, che ha descritto il cammino dell'umanità «come se escludesse ogni arresto possibile lo fa terminare in LUI come se, necessariamente, egli dovesse esserne il termine. Egli dava così al movimento del tempo la struttura *centripeta* che caratterizza la sovranità, l'Essere o Dio» (O, I, 509).

Secondo Bataille si può guardare indietro «a partire da un obelisco» – oggetto estetico e monumento insieme – non solo sintomo di ciò che ormai è così ma di che cosa siamo diventati nel tempo e quindi di un possibile ritorno indietro, se, come si è visto, il mondo aspira nuovamente e inevitabilmente alla liberazione tragica della Grecia arcaica. Il tempo di Hegel e lo stesso Hegel costituiscono la fine del percorso dello spirito: «L'idea dialettica non è in Hegel che un ibrido del tempo e del suo contrario, della morte di Dio e della posizione dell'immutabile» (O, I, 509). Tuttavia anche qui Bataille sottolinea la presenza del negativo in Hegel: per quanto la filosofia hegeliana non sfugga al peso di un'autorità ultima, essendo sapere che si chiude in se stesso pago di sé, «essa segna il movimento di un pensiero avido di distruggere ciò che rifiuta di morire, avido di conquistare il tempo quanto di rompere con la legge attraverso la quale Dio obbliga» (O, I, 509). Hegel avrebbe dovuto, in altri termini, rinunciare alla conquista del tempo che la sua filosofia imprigiona nell'idea del continuo progresso, quindi nel tempo lineare.

Bataille è invece affascinato dall'idea di *salto* nella concezione di Nietzsche. «Il salto garanzia di una infinita apertura sottolinea tendenziosamente la vanità della volontà filosofica del sistema. Nel salto tutto è rimesso in gioco, tutto è possibile, nulla è deciso. Nessuna determinazione e nessun determinato possono resistergli. Ogni cosa si sporge verso l'abisso del proprio non-essere, non si tratta di una nuova entità di pensiero, ma di una perpetua messa in discussione. Il salto fonda una nuova sorta di trascendenza che nasce dalla caduta dell'eternità nell'immediato e, di conseguenza, nel ridicolo»¹⁴. Questo passo sottolinea il senso della vanità dei pretesi punti fermi della filosofia e, ciò che è più importante in un'ottica artistica ed estetica, il senso dell'immediatezza. L'opera d'arte si situa sempre in un presente assoluto come istante irriducibile. In questo senso anche la storia dell'arte è qualcosa di improprio; non che essa non abbia una sua funzione, ma non tocca l'essenza dell'arte che

eccede comunque tempi e luoghi. Il sistema, come osserva la Bishof crolla nel ridicolo; in un tempo lineare che fonda una storia e un percorso dell'uomo finalizzato all'autorità e al Bene, l'istante ha la stessa funzione dell'individuo, tessera di un mosaico per la costruzione della piramide della storia, del Sapere, dello Stato. Fuori di esso non è nulla. Nel tempo circolare che torna su se stesso, l'istante ha valore, vive di per sé, anzi dissolve in una risata l'eternità e il sistema: «Bataille ha individuato nel salto l'analogo spaziale del problema del tempo in Nietzsche»¹⁵. Il tempo così inteso è per Bataille il tempo della poesia in quanto salto dell'io che, sottraendosi al linguaggio comune, si volge alla comunicazione.

Un ulteriore approfondimento del pensiero sul tempo lo vede sottratto alla «permanenza delle forme» perché si configuri come «catastrofe», la «rivoluzione più profonda, il tempo uscito “dai gangheri”» che rivela «la sua esistenza illusoria» (EI, v, 89; 125). Infatti: «così come l'oggetto della sua estasi, il tempo risponde alla febbre estasiata dell'io=che=muore: come il tempo infatti, l'io=che=muore è puro cambiamento e né l'uno né l'altro hanno esistenza reale» (EI, v, 89; 126). Se la concezione comune del tempo rimane legata all'«esistenza sostanziale delle cose», che ha per l'io «un senso lugubre», l'unica via d'uscita da essa è l'atteggiamento estetico-estatico in cui l'istante è tutto il tempo e non è nessun tempo particolare. Il tempo così inteso ha, per Bataille, lo stesso valore del «nessun dove» di Rilke¹⁶, nel quale sono possibili il salto del giullare e del poeta, le danze dei saltimbanchi del pensiero e dello spirito.

¹ A. Dal Lago, *L'etica della debolezza. Simone Weil e il nichilismo, in Il pensiero debole*, a cura di G. Vattimo e P. A. Rovatti, Feltrinelli, Milano 1983, p. 107. Di S. Weil si veda *Réflexions à propos de la théorie des quanta*, tr. it. *Sulla scienza*, Torino 1971.

² «La data in cui comincio a scrivere (5 settembre 1939) non è una coincidenza: Comincio a causa degli avvenimenti, ma non per parlarne. Scrivo queste note incapace d'altro. Ho bisogno di lasciarmi andare, d'ora innanzi a dei movimenti di libertà, di capriccio [...] Mi sento fedele alla vita se bevo e mangio ciò che mi piace. La vita è sempre l'incantesimo, il festino, la festa: sogno opprimente, inintelligibile, eppure arricchito di un fascino di cui mi servo. Il sentimento della *chance* mi chiede di essere all'altezza di una sorte difficile. Se non fosse un'incontestabile follia non si tratterebbe di *chance*» (LC, v, 245; 21). Nell'*Introduzione al Colpevole*, scritta nel 1962, Bataille afferma che nel momento della pubblicazione della prima edizione (1942) aveva la sensazione di vivere in un mondo in cui si trovava «nella situazione di uno straniero» (LC, v, 239; 15).

³ La tragedia, la figura del Minotauro, la notte opposta alla luce ordinaria del giorno attraversano nelle opere di Blanchot, Leiris, Picasso la riflessione teorica e l'arte di quegli anni. Più recentemente anche in J. Starobinski, *L'ordine del giorno*, Melangolo, Genova 1991.

⁴ Virgilio, libro VI, v. 721: *Quae lucis miseris tam dira cupido?*

⁵ P. Klossowski, *Un si funeste désir*, Gallimard, Parigi 1963, p. 209.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., pp. 209-210.

⁸ Siamo sullo stesso piano della visione rilkeana dell'Aperto: «Noi non abbiamo mai din-

nanzi a noi, neanche per un giorno/lo spazio puro dove sbocciano/i fiori a non finire. Sempre c'è mondo/ e mai quel nessun dove senza negazioni/ puro, non sorvegliato, che si respira,/ si sa infinito e non si brama...» (R. M. Rilke, *Ottava elegia*, vv. 14-19), in *Elegie Duinesi*, cit.

⁹ R. Bishof, *Nietzsche, Bataille e il problema di una nuova morale*, in *Georges Bataille: il politico e il sacro*, cit., p.154.

¹⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹¹ La meditazione sul tempo in Bataille non ha radici solo nietzscheane ma anche hegeliane; si veda in particolare l'articolo HHH (1956); non sono tuttavia da trascurare i debiti nei confronti di Baudelaire e Proust.

¹² H. Jonas, *Il concetto di Dio dopo Auschwitz*, tr. it. a cura di C. Angelino, Il Melangolo, Genova 1989, p. 25.

¹³ Cfr. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Mondadori, Milano 1974.

¹⁴ R. Bishof, cit., pp. 148-149.

¹⁵ *Ibid.*, p.149

¹⁶ «E a un tratto, in questo faticoso nessun dove, a un tratto/ l'indicibile punto, dove quel ch'era sempre troppo poco/ inconcepibilmente si trasmuta-, salta/ in un troppo, vuoto../ Dove il conto a tante poste/ si chiude senza numeri»: R. M. Rilke, *Quinta elegia*, in *Elegie Duinesi*, cit.

Parte seconda

La “chance” e l’eccesso

I – *La via dell'impossibile*

L'illusione del bello di natura Nel senso moderno la sensibilità estetica oscilla fra un tentativo di conciliazione fra io e mondo, in uno sforzo di omogeneità di cui la rappresentazione in quanto immagine non può fare a meno, e la consapevolezza, al culmine in Bataille, nella più forte immediatezza del sentire, di una realtà estranea che risulta frammentaria e stridente. L'articolo del 1938 *Le paysage* ne è una conferma. Qui Bataille scrive: «Un uomo può riconoscere l'abbandono in cui si trova. L'universo lo ignora come un vetro ignora la vespa che si infrange contro la sua superficie illusoria» (P, I, 521). Accade lo stesso per gli uomini: visi aperti in apparenza ma altrettanto impenetrabili del vetro. E tuttavia «ogni volta che l'uomo si scontra con l'impossibile trova in se stesso un'attitudine notevole a riconoscere dei segni che annunciano la prossima riuscita e la liberazione della sua pena» (P, I, 521). L'estraneità viene dunque colta come ostacolo ma anche come un impossibile da superare. Ci vengono incontro le illusioni: «La varietà infinita delle apparenze ha disposto facilmente le prospettive mutevoli della speranza: la stella dei magi è animata da un grande splendore ogni volta che brilla al di sopra del cammino che conduce alla morte» (P, I, 521). Si prospetta un crescendo di incanto e di turbamento insieme, rafforzato dall'immagine successiva introdotta dal secondo riferimento biblico: «Le siepi in fiamme all'estremità di un campo, lo scheletro dell'uccello sulla spiaggia, la costellazione scintillante» (P, I, 521), sono segni di una qualche gioia che nasce già minacciata perché «gli uomini sono agitati dalla speranza come fiamme nel vento» (P, I, 680 n. 3). Sembrerebbe comunque una correzione della prima disincantata affermazione sull'indifferenza dell'universo, tanto più in quanto l'autore afferma che persino il deserto, i luoghi senza vita «parlano all'uomo e gli comunicano delle emozioni cariche di speranza» (P, I, 521), quasi che dovessero dare delle risposte alle sue, peraltro insensate, domande. Fin qui Bataille descrive, non senza partecipazione, i nostri consueti e illu-

sori sentimenti di fronte all'aspetto (*chaque figure*) delle cose. Il tono però cambia bruscamente e dalla descrizione si passa alla domanda: «Che significato hanno queste fontane di Roma o queste cime nevose dell'Engadina? Il sole o la notte sono qualcosa di più di un caso felice? E come mai un paesaggio – formato d'apparenze messe insieme senza alcun senso – seguendo i punti in cui si sofferma lo sguardo- è così vuoto e senza fascino, un po' più lontano breccia aperta sul mondo abbagliante?» (P, I, 521-522). Nient'altro che una legge di affinità o di contrasti spiega secondo Bataille «gli effetti che pongono fra noi e il vuoto inesorabile uno schermo composto da un gioco di luci umanizzate» (P, I, 522). E se i fiori, gli uccelli e i prati riempiono il nostro spirito di un senso di beatitudine, i deserti e le notti di tempesta non mancano ugualmente di colmarci di sentimento, e lo stesso accade per il paesaggio urbano che oppone al fasto dei ricchi il nefasto mondo dei poveri ¹. In altri termini, sappiamo appagarci col bello e col sublime. Ma ciò accade ogni qual volta il caso dispone felicemente luci ed ombre in modo tale che risultino gradite a quegli esseri «ora saturi di giorno, ora saturi di notte» che noi siamo. Allora «la vita può anche non scorgere nulla di estraneo e di vuoto sulla scena nella quale essa viene giocata. Ma l'illusione dipende da una coincidenza aleatoria» (P, I, 522). Lo schermo in cui luci ed ombre si dispongono a darci l'illusione del paesaggio sparisce come le immagini di un sogno. La conclusione riprende il linguaggio di Baudelaire: «La noia, la noia senza partecipazione (*sans coeur*) e senza disgusto si impossessa allora dello spazio occupato dalla volontà di vivere – la noia durevole e fredda che riduce le fontane, le cime, i bei paesaggi a ciò che sono» (P, I, 522) Non si può non sentire l'eco del linguaggio di Baudelaire, ma rovesciato: qui il tedio viene invocato come luogo di verità e, ciò che più colpisce, il senso del paesaggio farebbe parte della volontà di vivere, vista come il versante della debolezza e della illusione volontaria. C'è però un motivo profondo che non è sottolineato esplicitamente: il senso del paesaggio con la sua consolazione – non a caso in Kant il bello naturale vivifica le nostre facoltà – ci toglie come il velo di maya la possibilità di avere il senso dell'universo, di respirare l'aria algida del cosmo che non è diversa dal freddo, estraneo vento del labirinto sotterraneo. Inseriti nel paesaggio ci illudiamo di non essere soli nel cosmo mentre la noia non ci consente più di continuare a sbattere contro il vetro dell'illusione. La noia «dà in qualche modo all'uomo che ne è schiacciato la possibilità di aprire sull'universo gli occhi senza speranza e vuoti di comprensione della vespa che muore» (P, I, 522). È senza dubbio

un'esperienza spaventosa dalla quale l'uomo può trarre però le sue conclusioni. «Non si tratta solo di allontanare il ricordo delle zampillanti illusioni: nei suoi occhi calmi ma perduti verso un orizzonte fuggevole, l'immagine dell'avvizzimento definitivo doppia quella del fiore privato del suo splendore. Egli guarda allora con una collera lenta il mondo delle illusioni. Si rinchioda in un silenzio pesante e con una gioia che lo angoscia poggia il piede nudo sul suolo umido, fino a sentirsi affondare nella natura che lo annienta» (P, I, 522). La natura è tutt'altro dal paesaggio che sgorga invece da una nostra illusoria esigenza e mentre ci rende familiare un mondo estraneo ci allontana dalla verità. Qui si affaccia col suo pessimismo il Bataille della tradizione dei moralisti: la verità è la nostra unica dimensione e in essa si prova una gioia carica d'angoscia che mantiene per noi lettori un sapore di contraddizione: quella "lenta collera" che affiora nello sguardo vuoto e arido sembra tutt'altra cosa rispetto alla dionisiaca violenza piena di immagini de *Il labirinto* o de *La Mère-Tragédie*. Il paesaggio, essendo a misura d'uomo, è possibile solo in una natura umanizzata mentre Bataille vuole lasciare la natura a se stessa, indipendente dall'uomo, per non ricadere nell'ambito di un umanesimo che rifiuta.

Sembrerebbe delinearci una totale insensibilità nei confronti del bello naturale. In realtà da un lato si legge una resistenza voluta all'illusione del paesaggio; dall'altro lato c'è da parte di Bataille un rifiuto alla pretesa dell'intuizione cosmica nel suo insieme se non attraverso il salto. La nozione della natura appare come un punto limite teorico ed estetico continuamente suscettibile di contaminazioni. La sua idea di universo o di cosmo puro non toccato dal nostro sguardo viene affermata e disattesa continuamente in una scrittura nella quale la natura è presente come luogo di rimbalzo del negativo. La natura finisce con l'essere essenzialmente spazio popolato di oggetti, l'uomo tra essi, indifferenti fra loro mentre la totalità del vuoto li ignora. E tuttavia, come già in *Chevelures*, si ripropone nei testi batailliani un'analogia, e quindi una forma di comunicazione, fra gli oggetti dell'universo e l'uomo. Da questo punto di vista il testo più significativo è *L'impossible* (1962), nelle cui pagine emerge la natura vista come il fuori di sé in cui si cerca il completamento, la sufficienza dell'esistere, riconoscendosi alla fine nell'altro.

Significativi appaiono i seguenti passi: «Non una riga in cui, come al sole la rugiada del mattino, non giochi la dolcezza dell'angoscia» (IMP, III, 161; 87). Noi non siamo abituati a concepire l'angoscia come dolce, mentre Bataille esprime con estrema semplici-

tà in un ossimoro velato la contemporaneità dell'urgenza di scrivere con l'angoscia di distruggersi che è alla base della scrittura ². Anche il cielo è legato all'angoscia: «Nell'inumano silenzio della foresta, sotto la luce plumbea, opprimente, di grosse nubi nere, perché andai angosciato, immagine derisoria del Delitto, inseguito dalla Giustizia e dalla Vendetta? Ma ciò che infine trovai, sotto un raggio di sole fiabesco e nella solitudine fiorita delle rovine, fu il volo e il grido meravigliosi di un uccello -minuscolo, beffardo e ornato del piumaggio variopinto di un uccello delle isole! E ritornai trattenendo il respiro in un alone di luce impossibile, come se l'inafferrabile afferrato mi lasciasse posato su un piede» (IMP, III, 173; 101). Il respiro lirico del testo si commenta da sé, ma quel che è notevole è il fatto che Bataille smentisce se stesso: il paesaggio è un'illusione, ma è difficile sottrarsi ad esso. Anzi Bataille si spinge o viene spinto più in là: una sensibilità acuta lo porta non solo al senso di incantesimo ma addirittura a sentire presenti gli assenti: «Come se un silenzio di sogno fosse D., che un'assenza eterna manifestasse. Rientrai furtivamente: colpito da incantesimo» (IMP, III, 173; 101). Certo quel che si trova in questa pagina non è il riflesso di una composizione della natura in paesaggio e nemmeno la pretesa dell'intuizione della sua totalità, sono i singoli elementi – il raggio di sole, l'uccello che sembra venire da altri luoghi – che portano l'incanto della scoperta di ciò che accade una volta soltanto e solo per noi, non per necessità ma per grazia. Il paesaggio viene continuamente posto e distrutto a vantaggio dei singoli elementi, e come sempre la luce scaturisce dall'ombra e dal nero. La natura ha i segni dell'ignoto, dell'inintellegibile, che si accompagna alla possibilità di afferrare per un attimo l'inafferrabile per proiettarsi su dimensioni altre, vaghe ma non per questo meno avvertite. È questa un'opera letteraria di finzione, ma Bataille finge avvenimenti e non sensazioni ³. Ha provato ciò che dice, altrimenti non lo avrebbe detto. Il testo prosegue: «Mi sembrava di questa casa, che la vigilia mi aveva sottratto mio fratello, che un soffio dovesse rovesciarla. Essa si sarebbe sottratta come D., lasciando dietro di sé un vuoto, ma più inebriante di tutto al mondo» (IMP, III, 173; 101) ⁴. Una natura non conciliata ed estranea suscita o riecheggia l'angoscia del nostro essere, ma l'angoscia è la verità; del resto Bataille afferma più volte che senza angoscia non potrebbe vivere, allo stesso modo in cui «camminare, in una bufera, su un sentiero di montagna senza attrattive, non è un riposo (assomiglia di più a una ragion d'essere)» (IMP, III, 108; 15). L'attrattiva ci riconferma nel nostro mondo angusto che arrediamo di cose piacevoli, ma l'uccel-

lo variopinto e la siepe in fiamme al limitare del prato sono *in sé* e non *per noi*: o sono segni di illuminazione o vengono sviliti. Quando afferriamo tutta l'angoscia di cui sono carichi aprono spazi che attraggono in un vuoto, in un nulla in cui si può provare tutto ciò che le normali attività non contemplano nemmeno. Il paesaggio conforta il nostro modo d'essere, la natura o l'universo cosmico che percepiamo con l'angoscia ci pone di fronte alla nostra "ragion d'essere", che non consiste né nella serietà né nella realtà, ma nell'impossibile.

Dalla visione del cosmo l'accento si sposta sull'uomo che ha col cosmo inorganico, nonostante l'alterità irriducibile, un momento comune nel negativo assoluto. Si tratta della notte del male come momento di comunicazione assolutamente gratuita e fine a se stessa.

Le petit (1943) affronta il tema dell'essere di fronte al male in termini che oscillano fra l'estrema crudeltà e la nota poetica che anima anche *L'Impossible*. *Le petit* è nel linguaggio batailliano una traduzione dell'occhio cieco che da parodico ano solare, centro ironico del mondo, diventa ciò intorno a cui ruota la sessualità primaria e rimossa che infine tutto muove al posto di Dio. Del resto: «Dire: "Dio è il male" non è affatto ciò che si immagina. È una verità tenera, un'amicizia per la morte, uno scivolare verso il vuoto, l'assenza. Ma Dio non è il male: non è il male non essendo il bene. Io lo colgo nel male, gli esseri si uniscono, conoscono l'amore illimitato nel male» (LP, III, 43; 185). È il male disinteressato che è alla base di ciò che la società «ha di intimo e di dolce». È ancora una volta l'unione poetica del "piccolo" col cosmo: «Il "piccolo": irradiazione di agonia, della morte, irradiazione di una stella morta, splendore del cielo che annuncia la morte – bellezza del giorno al crepuscolo sotto nuvole basse, acquazzone spazzato via dal vento». È ancora: «Dormo e sogno. [...] Il mio sogno risponde allo stato di stella morta in cui mi trovo, la stella morta brilla ancora da lontano, perde i suoi raggi in una immensità che vive: io mi racconto morto» (LP, III, 40; 182). *Le petit* è un testo fortemente erotico scritto con l'intento di reclamare il giusto posto per quella parte di noi stessi che è stata esclusa, per protestare contro «l'elusione di ciò che [l'uomo] ha sotto» (LP, III, 38; 180) ⁵. La crudeltà senza reticenze di un indugiare su parti nascoste e trasgressive non ha comunque il senso di un generico rifarsi a verità psicanalitiche, ma quello di un richiamo all'infanzia e all'orrore che si crea nella repressione e nel rimosso: «Se evoco un'infanzia insudiciata e irretita, condannata a dissimulare, è la voce più soave che dentro di me grida: sono io il "piccolo", non ho altro luogo che nascosto. Non

è facile immaginare la tenerezza del piccolo condannato alla cattiva coscienza. Verrebbe da piangere insieme con me, a sentirlo legato, ridotto a essere soltanto orrore, nel suo coraggio ombroso e tenero» (LP, III, 38; 180). Con straordinaria sottigliezza linguistica in questo passo Bataille scrive piccolo senza le virgolette, a indicare l'identificazione metonimica fra le pulsioni del bambino e un suo punto del corpo, pulsioni che diventano tanto più invasive quanto più proibite. In questo come in altri passi Bataille, certo senza volerlo e senza pensarci, raggiunge la poesia in virtù del carattere metonimico del suo discorso. Questo testo dissacrante che sembra oltrepassare la soglia consueta del dicibile, traduce la trattazione freudiana della sessualità anale in termini soggettivistici e sofferti. Quando Bataille scrive: «“Dio è il male”» (LP, III, 43; 185), Dio rappresenta l'ultimo imperativo categorico contro i rischi dell'abbandono del sacro, del divieto in quanto tale, del Male in quanto disordine e apertura. Affermare che Dio è il Male propone attraverso uno slittamento linguistico sostitutivo la funzione feconda e umana del Male e richiama il senso del sacro attraverso il sentimento forte del divieto. Il negativo è infatti il segno dell'intimità più profonda: «Gli uomini si misconoscono nel bene e si amano nel male. Il bene è l'ipocrisia. Il male è l'amore. L'innocenza è l'amore del peccato» (LP, III, 38; 179). È l'ultima barriera contro il neutro grigio dell'esistenza, in virtù di essa l'universo illuminato a giorno dai lumi della scienza e delle scienze mantiene i suoi eccessi notturni. Se Freud ci illumina su aspetti sgradevoli della nostra sessualità col rischio però di neutralizzarli, Bataille si incarica di conservarne il tabù che seduce e crea lo iato fra desiderio e ordine. In questa ottica il senso trascendente del divino si trasforma o torna ad essere come nei primordi, mischiato all'immanenza, nel sacro. E in modo aforistico, senza che se ne stabilisca quindi una contiguità discorsiva, ma nell'affermazione dirompente e scandalosa, Bataille chiama in causa i due poli fondamentali del nostro essere, il sacro e il sesso (*la croix, la queue*), come ciò che maggiormente pesa sulla nostra esistenza: eccessivi entrambi, vivibili soltanto nella sfera dell'impossibile nella quale la nostra natura di esseri isolati si interrompe e dove cessa l'esistenza personale. È uno stato di vita e di morte insieme.

Al fondo dell'essere esiste un noi, spazio franto e lacerato dove comunichiamo in ciò in cui siamo uguali: dividiamo la stessa colpa d'aver ucciso Dio rendendo sacro il nostro crimine e la colpa di essere legati al corpo con i suoi desideri. Si tratta del residuo non fungibile ai fini dell'utile e della intelligenza sensibile prima che

essa sia asservita all'accumulazione del sapere; il residuo della materia e della corporeità che non può scivolare nella china della spiritualizzazione, ma insieme è anche l'azione dell'intelligenza che si erge al di sopra dei limiti che la ragione teoretica le ha assegnato.

Bataille paragona la filosofia «a una festa di nozze in campagna: nessun problema, solo con la testa dolorante, Kierkegaard che interroga (si dà delle risposte, interroga ancora)» (LP, III, 49; 191). Un modo per dire che la filosofia non dà risposte ai problemi fondamentali che riguardano non il sapere, ma l'esistere: fra i «nugoli di professori» solo Kirkegaard si aggira con la testa che gli duole per l'angoscia di vivere non di sapere. Bataille afferma: «dò a chi lo voglia una ignoranza in più» (LP, III, 51; 193).

La colpa e la poesia

L'esperienza che ne *L'impossibile* collega la presenza di un assente alla luce improvvisa di un raggio di sole, costituisce un superamento della natura "statica e data" che lega l'uomo alle leggi: «La natura *mi gioca*, mi getta più lontano di se stessa, al di là delle leggi, dei limiti che fanno che *gli umili* l'aminò» (IMP, III, 217; 157). Quel raggio di luce consente un salto, un segno d'immensità non raggiunta, non per difetto ma per eccesso: «Io sono nel seno di una immensità, un *di più* eccedente questa immensità. La mia felicità e il mio essere stesso scaturiscono da questo carattere eccedente» (IMP, III, 217; 157). Kant definiva tutto ciò infinità della ragione e il problema dell'infinito non è certo estraneo alla riflessione batailliana, anche se per Bataille l'infinito assomiglia di più al vuoto e al nulla, legati al possibile di una esperienza dilatata fino all'impossibile

Il senso di eccedenza che la stessa natura apre con i suoi limiti, come il varco nella natura limitata del singolo io, dipendono da un senso di ribellione, motore di ciò che è veramente umano: «Il cuore è umano nella misura in cui si rivolta (questo vuol dire: essere un uomo è "non inchinarsi davanti alla legge")» (IMP, III, 217; 158). In quest'ambito la poesia è essenzialmente salto, mantenersi in bilico sull'eccesso e non accettazione ma superamento della natura. Qui affonda la radice teorica ed esistenziale di un tipo d'arte che a partire dalla torsione viziosa raggiunge la deformazione e lo stravolgimento totale degli oggetti. La poesia è eccedere non solo la natura ma l'universo stesso, del quale si è assolutamente liberi di stravolgere col pensiero e con l'attività mimetica l'ordine apparente. In questo gioco di eccessi c'è il rifiuto d'inserirsi nella natura. Se accetto la natura «io giustifico il mondo dato, me ne accontento» (IMP, III, 218; 158). Ma a questo punto si profila un'alter-

nanza contraddittoria e irrisolvibile di lucidità e perdita di sé, di oscillazione fra la riflessione calma e attenta sul possibile e la vertigine e il disordine dell'impossibile, in altre parole fra lo stato estetico-estatico e i mezzi per raggiungerlo. «La chiara distinzione dei diversi possibili, il dono di venire a capo del più lontano, dipendono dall'attenzione calma. Il gioco senza ritorno di me stesso, l'andare al di là di ogni dato esige non solo questo riso infinito, ma questa meditazione lenta (insensata, ma per eccesso). È la penombra e l'equivoco. La poesia allontana nello stesso tempo dalla notte e dal giorno. Non può né mettere in questione né mettere in azione questo mondo che mi lega» (IMP, III, 218; 159). Fra la dismisura dell'eccesso dell'infinito intuito ma mai afferrabile, che è il campo della poesia, e la poesia stessa c'è sempre qualcosa che immediatamente si frappone, anche quando non si tratti della sfera dell'utile: il linguaggio e il pensiero dei quali certamente Bataille non pretende di liberarsi. La misura del linguaggio e del pensiero inevitabili alla poesia la rendono equivoca; d'altro canto il delirio in cui ci si smarrisce riporta alla natura: «Se delirassi – scrive Bataille – sarei semplicemente *naturale*. Il delirio poetico ha il suo posto *nella* natura. La giustifica, accetta di abbellirla. Il rifiuto appartiene alla coscienza chiara, che ha la misura di ciò che le capita» (IMP, III, 218; 158). La decisione deriva in ultima analisi dalla calma attenzione e dal pensiero, poi però interviene «il salto irragionevole», sempre in bilico tra lucidità e infinita possibilità: è la situazione del giocatore «fino al giorno in cui la *chance* lo abbandona o la vita» (IMP, III, 218; 159). In questo bilico la poesia non è mai raggiungibile. «Io mi avvicino alla poesia ma per mancarla» (IMP, III, 218; 159).

L'impossibile si lega al Male, alla colpa in quanto necessità di andare al fondo dell'essere: «L'uomo ha sete del male, della colpevolezza, ma non osa (o non può) dargli la propria anima, ricorre alla via obliqua, alla nevrosi, al riso ecc.» (LP, III, 42; 184). Si afferma ancora ne *Le Petit*: «Il male è l'impossibile che esiste nel fondo delle cose e che per vie traverse rivelano i vizi, i delitti, le guerre», e l'impossibile in quanto male cioè lacerazione «unisce obliquamente gli uomini [...] Il genere umano è unito nel ricordo del suo delitto: Dio portato in giudizio, condannato e messo a morte» (LP, III, 43; 185). In virtù dell'impossibile e della colpa, la nostra natura di esseri isolati ha un'interruzione e smettiamo di avere un'esistenza solo personale. In questo testo Bataille traduce in chiave di racconto poetico-letterario le affermazioni teoriche già svolte ne *La part maudite* e nella *Notion de dépense*.

L'impossibile è la drammaturgia di una sfida, ma è anche il testo poetico per eccellenza di Bataille, racconto dell'immaginazione in cui tra versi e riflessioni di carattere teorico pensate da un io narrante si dispiega la possibilità vertiginosa del soggetto che, gettato nella storia, si proietta nell'universo. La categoria dell'impossibile mette in atto e in scena l'uomo imperdonabile: *Il colpevole* (1944) andrebbe letto parallelamente a *L'impossibile*. La nozione di impossibile può essere considerata come un aspetto della sovranità, libertà illimitata del soggetto che pone tra parentesi, nel gioco mortale del rischio, la sua limitatezza naturale, per sperimentare nel modo più arrischiato le possibilità di una libertà spesa all'infinito.

Con maggiore chiarezza rispetto a *L'impossibile*, *Il colpevole* pone il problema del linguaggio poetico. Bataille afferma: «Faccio un uso classico del linguaggio. Il linguaggio è l'organo della volontà (della messa in atto) mi esprimo nei modi della volontà, che percorre la sua strada fino in fondo. Cosa significa abbandonare la volontà se si parla: Romanticismo, menzogna, incoscienza sproloquio burlesco e poetico. Niente è più valido ai miei occhi del fatto di opporre radicalmente dei movimenti voluti alla ingenuità di una lacerazione estatica. Non possiamo fare dell'estasi una meta ambita, ancor meno lo strumento d'un altro risultato. L'indifferenza alle vie d'accesso non sopprime il fatto che l'estasi presuppone l'accesso all'estasi: Ma colui che parla e affonda nelle sue stesse parole, necessariamente è alla ricerca di vie d'accesso; indugia in movimenti voluti, non potendo respingere quei mezzi ai quali riduce coscientemente la propria vita» (LC, v, 358; 148).

Bataille si serve dei risultati della scienza e della filosofia per specificare in termini dicibili la verità eccessiva che le deborda, distinguendola dall'esperienza che è alla base dell'erotismo e della poesia, della *dépense* in genere. In questo senso all'autore del "non-sapere", per il quale la vita, nella sua violenza, è tutt'altra cosa dalla scienza o dalla filosofia, queste ultime servono come significazioni segniche per dare un minimo di possibilità comunicativa all'esperienza intima, che di per sé sarebbe, come il Dio dei mistici, ineffabile. François Wahl afferma in merito: «Non si potrebbe dire nulla sul "contenuto" dell'angoscia erotica, non si potrebbe specificarla, se i modelli forniti dalla conoscenza oggettiva non venissero a riempirla, a fornirle senso: come esperienza essa resterebbe, insomma, asemica [...] Il paradosso è questo: che Bataille describe in termini ammirevoli il laceramento dell'esperienza erotica, e che questi termini egli non può prenderli in prestito da questa esperienza, ma da un ordine soltanto esteriore del sapere, che, a sua

volta, rimarrebbe, senza sentimento, come nullo. Egli genera il suo discorso con il reincrocio di un vissuto “rovesciante” (come gli piace dire), opaco e d’una ipotesi biologica»⁶. In realtà il sapere non è nullo e Bataille ne riconosce la funzionalità rispetto al reale che, come si vedrà, su certi piani ha ogni diritto. Piuttosto, lo stesso sapere, come il linguaggio, è via d’accesso all’esperienza interiore e all’impossibile. D’altro canto la scienza biologica sulla quale Bataille insiste, dapprima nell’*Esperienza Interiore* (1943) e poi nell’*Erotismo* (1957), gli consente di vedere l’unità nella differenza: in quest’ottica, dopo aver proclamato l’eterologia radicale come inerente alla realtà, si preoccupa di ricostruire una qualche unità relativa almeno alla scala degli esseri della quale facciamo parte. La violenza e la lacerazione infatti possono esistere solo laddove la discontinuità degli esseri riguarda il rapporto degli individui fra di loro ma non la singola individualità di ciascuno. In mancanza di una fondatezza di tipo biologico, la concezione violenta non solo dell’erotismo ma di qualunque stato estatico sarebbe impossibile. Secondo Bataille l’esperienza interiore non è un’invenzione idealistica e intimistica, dal momento che la possiedono persino gli animalucoli che avvertono il peso e la violenza della discontinuità nella sessualità, nell’attività riproduttiva e nella morte. Naturalmente ciò comporta un qualche sentimento di stabilità all’interno dell’essere, anche all’interno degli esseri infimi. «Non posso – afferma Bataille – lo so perfettamente avere l’esperienza interiore degli animali microscopici, né posso ipotizzarla. Ma gli animali microscopici hanno, al pari degli animali complessi, una esperienza interna: non posso limitare all’umanità o alla complessità, il passaggio dalla esistenza *in sé* alla esistenza *per sé*. Io attribuisco perfino alla particella inerte, al di sotto dell’animale microscopico questa esperienza *per sé*, che preferisco definire esperienza interiore, interna, e della quale i termini che la designano non sono mai realmente soddisfacenti. Dell’esperienza interiore che non posso farmi, né rappresentarmi ipoteticamente, non posso tuttavia ignorare che, per definizione, alla base, implica un *sentimento di sé*. Questo sentimento elementare non è però *coscienza di sé*, la quale è consecutiva a quella degli oggetti, a sua volta data distintamente solo nell’umanità» (E, X, 100; 108-109). Certo, non basta precisare che la coscienza di sé è propria solo dell’umanità, per sottrarre del tutto Bataille dall’area della metafisica o, come sottolinea ancora Wahl, dall’ideologia⁷. È presente in Bataille un elemento unificante e, quel che più conta, questo elemento riguarda la sfera dell’essere. Wahl tuttavia si ferma alle definizioni dell’*Erotismo*. In realtà *Il labirinto* aveva già

chiarito, come si è visto, il senso che Bataille attribuisce all'essere; e l'ipotesi filosofica di unificazione è la base necessaria per la lacerazione e la violenza, rivelate in modo particolare dall'eroticismo che nasce dall'intollerabilità della «condizione che ci inchioda ad una individualità casuale, a quella individualità mortale che noi siamo in effetti» (E, x, 21; 23). Emerge qui il rapporto non nuovo fra ontogenesi e filogenesi più che il tracciato di una metafisica dell'essere. In realtà si tratta del dissidio fra l'istinto alla sopravvivenza e «l'ossessione di una totalità originaria che genericamente ci collega all'essere». Ossessione per noi fondamentale perché la nostalgia di essa «comanda in tutti gli esseri le tre forme di eroticismo» (E, x, 21; 23-24); ovvero: l'eroticismo dei corpi, quello dei cuori e quello sacro. L'eroticismo dei corpi risponde immediatamente non solo all'idea della perdita di sé, ma anche al moto violento che ci anima: «Che cosa significa infatti eroticismo dei corpi se non violazione dell'essere dei partecipanti all'atto?» (E, x, 23; 25). L'eroticismo è il momento del più alto coinvolgimento del soggetto "fino alla morte". Nell'ansia di raggiungere la totalità si cerca la morte del proprio e dell'altrui essere. Afferma Bataille a questo proposito: «La messa in opera dell'eroticismo ha come principio la distruzione della struttura dell'essere chiuso, che allo stato normale, all'inizio era l'altro, l'individuo partecipe dell'atto» (E, x, 23; 25).

La metafisica dell'osceno La distruzione di una struttura, sia pure sul piano immaginario, ci pone di fronte all'oscenità. Si comincia col denudamento che, al di là del gesto nelle sue conseguenze reali, ha implicazioni simboliche. Mettersi nudi è rinunciare all'integrità presunta e illusoria che ci è data dalle vesti. Ma il denudamento comporta anche il desiderio di spezzare i corpi, dilaniarli per impossessarsene, vedere in essi solo delle parti che da sole sembrano essere insieme all'origine dell'attrazione e dell'orrore. Il gioco al massacro dell'intero era già cominciato con la visione del sole, dei fiori e di alcune parti anatomiche isolate dei primi scritti. La visione di *Madame Edwarda* (1941-42) e dei romanzi erotici trasferisce sul piano della sfera erotica vera e propria l'eroticismo e l'angoscia diffusa che animano il tentativo di mimare un universo altrimenti del tutto incomprensibile. In questo senso era già oscena la concezione batailliana della natura e del cosmo che deformava le cose e gli oggetti.

L'esperienza del soggetto si estrinseca nel produrre oggetti e immagini deformate che Bataille pretende siano vere. Naturalmente ciò è possibile partendo dall'ottica della destrutturazione che, se-

condo l'autore, si deve attribuire all'erotismo, come ansia di essere, attraverso la rottura dell'essere stesso. Se usciamo dall'omogeneo che lega uomo e natura, cosmo e terra, leggi in cui ogni cosa ha il suo posto, se le spogliamo dall'illusorio quadro di armonia, le cose appaiono per quello che sono: rovinose e destinate alla rovina⁸. Una delle caratteristiche di Bataille è certamente quella di vedere la rovina anche dove non c'è ancora, egli sembra vivere dentro di sé l'immaginario fantasmatico della corruzione anticipata. Come *Blimunda-Sette-Lune* nel romanzo di Saramago, che a digiuno vedeva l'interno dei corpi malati, Bataille sembra non mangiare mai il tozzo di pane che occorre per non vedere oltre⁹. Nei suoi romanzi ogni bellezza è già guasta, o comunque alla seduzione si accompagna l'attrazione e il disgusto per la corruzione del corpo lacerato. Atteggiamento non nuovo senza dubbio, ma che scaturisce comunque da uno sguardo inconsueto. I mistici medievali vedevano il piede del diavolo spuntare dalle vesti che sottolineavano e velavano la leggiadria femminile, e, in tempi più recenti, Baudelaire vede i vermi che si nutrono della bellezza della sua donna. Ma caratteristica comune di visioni di questo genere è che dove si affacciano la corruzione e la rovina si interrompe la seduzione. Per Bataille accade il contrario: la possibilità della rovina, in termini filosofici la rottura dell'integrità dell'essere individuale, è ulteriore motivo di seduzione in quanto solo il laceramento e la possibilità del disfacimento dell'altro ci attraggono verso un possesso mai raggiungibile per intero ma che per un attimo si delinea come possibile. Al contempo la rottura dell'essere individuale costituisce il rilancio verso l'essere nella sua continuità. Il godimento non è escluso: come si è detto, nell'erotismo dei corpi non solo attrazione e disgusto non si escludono, ma il disgusto fa parte dell'attrazione.

Bataille delinea una sorta di metafisica dell'osceno non solo nei romanzi e nei racconti erotici ma anche nella visione paradossale e parodica dell'universo, ed è proprio questa più ampia vastità di orizzonti a eludere quel che va comunemente compreso sotto il nome di pornografia, che in genere si tende a non distinguere dall'osceno. Di fatto, come sostiene Baudrillard, «l'oscenità stessa brucia e consuma il proprio oggetto». Baudrillard, in sintonia con Bataille, sostiene che «l'osceno riguarda la rappresentazione e non il sesso», ma distingue: esiste un'oscenità tradizionale con un «contenuto sessuale di trasgressione, di provocazione, di perversione» mentre «la nuova oscenità, come la nuova filosofia si erige sul terreno della morte della vecchia e assume un senso differente. Non fa leva su una violenza del sesso, su una posta in gioco reale di ses-

so, ma su un sesso neutralizzato dalla tolleranza. Il sesso viene “reso” oltraggiosamente, ma è il reso di qualcosa che è stato sottratto»¹⁰. Certamente l'oscenità in Bataille appartiene al tipo tradizionale perché mantiene innanzi tutto il senso della violenza e del tabù da trasgredire. La visione della sessualità, anche quella più crudamente descritta, ha sempre un carattere di deformazione: soggetta all'immaginario, non ha quella connotazione realistica all'interno della quale l'erotismo perderebbe la sua carica di seduzione. Se la pornografia è capace di eccitare i corpi non è però capace della seduzione che abita in primo luogo nell'immaginazione. La pornografia «è la sintesi artificiale» del sesso, «ne è il festival e non la festa»¹¹. La neutralizzazione del sesso, in termini batailliani la liberazione di esso dai tabù, lo rende cosa tra cose, lo riduce alla normalizzazione, lo sottrae al segno del male. Ancora Baudrillard afferma: «L'irrealtà moderna non rientra più nell'ambito dell'immaginario, ma in quello dell'eccesso di referenza, dell'eccesso di verità, dell'eccesso di esattezza – essa consiste nel far passare tutto nell'evidenza assoluta del reale» (IMP, III, 217; 157). La “chiara coscienza” di cui Bataille parla ne *L'impossibile* non è certo l'evidenza del reale ma lo sforzo continuo di reinventare una vita sottratta ai simulacri del reale limitato e misurabile, mentre: «Io sono il risultato di un gioco, quello che, se io non fossi, non sarebbe, che poteva non essere» (IMP, III, 217; 157). È il gioco dell'eccesso attraverso il quale si esce dalla costrizione delle leggi della natura. Non ciò che si definisce verità, ma la paura è alla base di uno scivolamento vertiginoso e sola raggiunge l'illimitatezza possibile del pensiero.

La drammaticità degli scritti letterari, il senso della totale messa in gioco personale e dell'irraggiungibile comunicazione in Bataille rimandano ad altro; non isolano persone e oggetti, sulla cui aperta oscenità l'angoscia getta la sua luce nefasta e insieme attesa e cercata; “dolce” definisce Bataille quest'angoscia in quanto via d'accesso a quella “coscienza chiara” che lo sottrae alle leggi del vivere quotidiano che deruba gli uomini del senso dell'umanità. Si tratta di una messa in opera estetica dei fantasmi dell'angoscia che si spinge fino all'oscenità, come pratica di frantumazione violenta del reale.

I primi piani di Bataille sulle parti del corpo nude o denudate, ingigantite o deformate, interrompono la bellezza e tuttavia la riconfermano. Scrive Bataille nella Prefazione a *Madame Edwarda*: «Le immagini che eccitano il desiderio o provocano lo spasimo finale, sono in genere losche, equivocate: se è l'orrore, se è la morte che hanno di mira, è sempre in modo ambiguo [...]. Anche se in

materia di erotismo sono gli asceti ad aver ragione. Gli asceti dicono che la bellezza è la trappola del diavolo: solo la bellezza infatti rende tollerabile un bisogno di disordine, di violenza e di indegnità che è la radice dell'amore» (ME, III, 13; 22). Di qualunque amore per Bataille, e con un fondamento teorico non solo in virtù di una visione fantasmatica, perché se l'essere tende alla sua integrità il desiderio erotico è rinuncia ad esso e attentato all'integrità dell'altro. «Senza dubbio – prosegue Bataille – la condanna ascetica è grossolana, è vile, è crudele, ma si accorda al tremore senza il quale ci allontaniamo dalla verità della notte» (ME, III, 13; 22). La notte è collegata alla morte, tema che in Bataille viene declinato attraverso Hegel, un passo del quale costituisce l'epigrafe per *Madame Edwarda*, «il libro più bello e forse il più tenero» di Bataille, secondo le parole di Blanchot. L'eccesso amoroso è verità notturna: a ben vedere dal punto di vista dei diritti della realtà «non c'è motivo di attribuire all'amore sessuale una preminenza, che solo la vita nella sua integrità possiede, ma se noi non portassimo la luce al punto stesso in cui cade la notte, come sapremmo di essere fatti, come lo siamo, della proiezione dell'essere nell'orrore?» (ME, III, 13-14; 22). La luce del giorno ci lascia all'interno della misura mentre la voluttà sessuale apre l'accesso alla dismisura, all'illimitato che si confronta con la morte; più semplicemente apre alla morte. E «la morte è ciò che c'è di più terribile, e conservare l'opera della morte è ciò che richiede la massima forza»¹². La citazione hegeliana che Bataille antepone a questo libro è anche il suo fondamento teorico. Ancora, come in altri testi, Bataille sembra sdoppiarsi: «L'essere senza dubbio si trova anche nei limiti: questi limiti ci permettono di parlare (io parlo, ma parlando non dimentico che la parola non solo mi sfuggirà, ma che già mi sfugge). Queste frasi costruite metodicamente sono possibili (lo sono in larga misura, poiché l'eccesso è l'eccezione, è il meraviglioso è il miracolo...: e l'eccesso designa l'attrazione – l'attrazione, se non l'orrore, *tutto ciò che è più di ciò che è*, ma la loro impossibilità è data inizialmente tant'è vero che io non sono mai legato; mai mi assoggetto, ma conservo la mia sovranità che solo la mia morte, che proverà l'impossibilità in cui io mi trovavo di limitarmi all'essere senza eccesso, separa da me» (ME, III, 13 n.; 26). Bataille non respinge la conoscenza e la realtà, le ragioni e i diritti di essa, sembra tuttavia vedere nell'impossibile l'essenziale dell'uomo: alla fine la "possibilità" delle frasi appare solo un involucro che risponde all'esteriorità, mentre l'impossibilità sola è vera. L'uomo non può essere "l'essere senza eccesso".

Su questo sfondo si situa *Madame Edwarda*, «letteratura a cie-

lo aperto – come dice R. Barthes –, situata al di là di ogni decifrazione», in cui la pienezza e lo straripare dell'illimitato, che è reale nell'uomo quanto e più della sua limitatezza, vengono messi in scena attraverso un incontro erotico cercato e casuale insieme. Il protagonista si reca in un bordello, ma (solo per un caso) «in uno sciamme di puttane, Madame Edwarda, nuda, faceva le boccacce» (ME, III, 19; 36); poco prima aveva sentito lo stesso desiderio di nudità nel voler mettere il suo corpo a contatto con la freschezza della notte¹³. Cresce una parte del suo corpo mentre sale in lui la marea vaga di «una libertà abbagliante», la donna è «incantevole» (*ravissant*), ma al senso di incanto non è estranea la sintonia con l'ansia di nudità del protagonista che smania di uscir da sé per partecipare dell'ebbrezza della solitudine e dell'oscurità. La donna stupenda si metonimizza, esige di essere identificata col suo sesso che diventa l'agente principale della scena: «Così le “labbra” d'Edwarda mi fissavano, vellutate e rosee, piene di vita come una piovra ripugnante» (ME, III, 20-21; 38). L'attrazione è più forte dopo l'esperienza del ripugnante, e nel dialogo rotto del furore erotico già si profila uno scandaloso uscir dai limiti che Bataille modula, se non con calcolo, con la scansione di un crescendo in cui l'erotismo è, se non pretesto, via d'accesso per rompere con ogni ordine. Nel dialogo Edwarda afferma: «Je suis DIEU...» (ME, III, 21). Se il partner si dichiara dapprima interdetto e incredulo, capisce come per un'illuminazione quando, dopo lo sconvolgimento del piacere, Edwarda gli appare in fuga mentre la maschera da domino che indossa la rende «animalesca» sotto «un cielo stellato, vuoto e pazzo» (ME, III, 23; 44). Nella solitudine seguita allo «scambio nascosto» della carne, Edwarda «era nera, del tutto, semplice, angosciante come un buco» e, scomparsa ogni ebbrezza, il partner maschile sa «che Lei non aveva mentito, che Lei era DIO» (ME, III, 24; 45). L'aspetto scandaloso del più tenero e scandaloso dei libri di Bataille è forse in questa constatazione che nell'ebbrezza suscita incredulità, nel gelo della solitudine suona come verità, verità di un'assenza e di un assoluto perduti. La parola che non si osava udire fino in fondo è ora detta, a definire contemporaneamente il senso di una solitudine elusa dapprima e di un vuoto di cui si fa esperienza lucida nell'aridità dell'assenza. Che cos'è del resto Dio agli occhi di chi non crede se non porre in altro il proprio assoluto? Il testo prosegue: «La sua presenza aveva la semplicità intelligibile di una pietra: in piena città, mi sembrava di essere di notte in montagna, tra solitudini senza vita» (ME, III, 24; 45). La semplice presenza degli enti è, di fatto, per noi insopportabile, tanto più quella dei

nostri simili che rappresentano l'altro in cui cercare e distruggere la nostra integrità alla ricerca della continuità degli esseri. Edvarda è Dio perché come Dio è una semplice presenza che ci abbandona alla nostra solitudine desertica. Come la montagna, non comunica con noi: Bataille si vieta l'illusione soggettivistica con cui il romanticismo proiettava se stesso nella natura e viceversa: la comunicazione esiste solo fra gli uomini che sono di per sé senza bisogno di ricorrere a Dio, come già aveva scoperto Hegel, portatori di infinito, padroni del proprio spirito. Ma Bataille si spinge più oltre: l'uomo è senza limiti quando esce dal reale. Abita essenzialmente nell'impossibile. La comunicazione erotica è solo via d'accesso per uscire dalla *routine*; è forse la più immediata, ma non l'unica se scrive: «Io non sono per nulla portato a pensare che l'essenziale in questo mondo sia la voluttà. L'uomo non è limitato al suo organo di godimento. Ma questo inconfessabile organo gli insegna il suo segreto» (ME, III, 13; 21). È il segreto dell'eccesso, di una sovrabbondanza che del resto riguarda prima di tutto il pensiero che «si compie in noi solo nell'eccesso». Infatti: «Cosa significa la verità al di fuori della rappresentazione dell'eccesso, se vediamo solo ciò che eccede la possibilità di vedere, ciò che è intollerabile vedere, come nell'estasi, è intollerabile godere? se pensiamo ciò che eccede la possibilità di pensare...?» (ME, III, 12; 19). Il piacere in questo scenario teorico esistenziale sarebbe per Bataille addirittura disprezzabile senza quell'"aberrante superamento" che non riguarda solo l'estasi sessuale ma che la mistica delle varie religioni, e prima di tutto quella cristiana, hanno registrato. L'autore definisce "aberrante" il superamento: se il piacere si fermasse a se stesso, ne deriverebbe per l'uomo un senso di compiutezza, un tornare al limite; ma il piacere stesso erra e va fuori strada e corre incontro all'essere e quindi incontro alla morte. Siamo esseri-per-la-morte e la morte è nella nostra vita: «L'essere ci è dato in un superamento intollerabile dell'essere, non meno intollerabile della morte. E poiché, nella morte, allo stesso tempo in cui ci è dato, ci è negato, noi dobbiamo cercarlo nel sentimento della morte, in quei momenti intollerabili in cui ci sembra di morire, poiché l'essere in noi è presente solo per eccesso, quando la pienezza dell'orrore e quella della gioia coincidono» (ME, III, 11-12; 19). In altri termini, dell'essere non esiste misura, l'esperienza dell'essere è all'origine e ineludibilmente fuori dei limiti. Lo spirito è tentato di fermarsi al piacere limitato, mentre «il godimento dipende dalla prospettiva deleteria aperta allo spirito» (ME, III, 13; 21), costretto a mescolare l'orrore al piacere se vuole raggiungere la gioia. L'eccesso è del resto,

all'origine della riproduzione sessuale. Anche se l'uomo «creasse i suoi figli dalla bestemmia, è bestemmiando che egli è Dio. Tant'è vero che la *creazione* è inestricabile, irriducibile ad un altro impulso spirituale che non la certezza, essendo limitati, di eccedere» (ME, III, 13 n.; 27). Tenendo conto di questi passi l'identificazione tra Madame Edwarda e Dio non può essere ridotta alla banale e blasfema sostituzione tra la divinità e il godimento sessuale, che Bataille non si sarebbe mai sognato di erigere a feticcio. Madame Edwarda porta in sé l'eccesso che ci getta in una solitudine libera dal bisogno di Dio come proiezione di desiderio di illimitato; l'illimitato, come già l'infinito per i romantici, è in noi. Esso non porta solo l'ebbrezza della comunicazione, ma il deserto dell'assenza: «La cosa più strana – e più angosciosa – era il silenzio in cui restava chiusa Madame Edwarda: della sua sofferenza non c'era più comunicazione possibile ed io mi assorbivo in questa assenza di via d'uscita – in questa notte del cuore che non era né meno deserta, né meno ostile del cielo vuoto. Le contrazioni da pesce del suo corpo, la rabbia ignobile espressa dal suo viso malvagio, calcinavano la vita in me e la ferivano sino al disgusto» (ME, III, 26; 50). In ultima analisi, la pratica dell'erotismo senza più remore è una delle forme della ricerca dell'assoluto e dell'impossibile fino al deserto e al disgusto. Tutte cose in cui mistici erano maestri ¹⁴.

Bataille si preoccupa di esser chiaro e, tra parentesi, aggiunge: «Mi spiego: è vano credere che sia ironia quando dico che Madame Edwarda è DIO. Ma che DIO sia una prostituta di casa chiusa e una pazza, questo non ha senso» (ME, III, 26; 50). Quando nel dialogo erotico Edwarda dice «sono Dio», se ne può ricavare solo un senso poetico che introduce alla riflessione teorica, della quale il testo nella sua interezza è testimone, quanto e forse più che di un episodio di erotismo. Dio, come le prostitute, non è che la risposta o la mancata risposta ad una solitudine. E sarà anche vero che le prostitute si danno per soldi, ma si danno e rispondono contemporaneamente alla vertigine di un vuoto totale e ad un eccesso senza limiti. Del resto Madame Edwarda è una meretrice di tipo speciale: rientra nell'ordine andando di sopra per obbedire alla *maitresse*, ha cominciato a darsi e a mostrarsi *prima* spontaneamente. Non solo: nel corso del racconto la vediamo invitare alla festa del sesso un conducente di taxi. Dandosi a tutti senza scelta la prostituta è Dio in quanto l'integrità del suo io scompare. La parcellizzazione del corpo appartiene, inevitabilmente e coerentemente, alla pluralità del soggetto. Se non esiste più quell'io piramidale che era strettamente legato all'idea della divinità garante di un ordine gerarchizzato,

Edwarda può dire «Io sono Dio», sono quell'io spezzato in tanti frammenti che non dovendo ricorrere a conservare l'integrità può darsi a tutti, e come Dio non scelgo a chi darmi. Alla fine del suo racconto Bataille si chiede, senza «un'ombra di speranza», quale sia il senso di tutto ciò e conclude nell'accettazione senza riserve del non senso del supplizio. «La mia vita – scrive – non ha senso se non a condizione che io ne sia privo; che io sia pazzo; chi può capisca, capisca chi muore...; così l'essere è là senza sapere il perché, e resta tremante per il freddo...; l'immensità, la notte lo circondano e, improvvisamente, è là per ...“non sapere”. Ma DIO? cosa dirne, signori Facondo, signori Credente? – Dio almeno saprebbe?» (ME, III, 30; 62). Bataille conclude in una spossata tristezza che «il resto è ironia, lunga attesa della morte» (ME, III, 31; 63). Ma ritorna in una nota finale che ha tutta l'aria di un'ultima parola sul tema di Dio: «Ho detto: “Dio se *sapesse*, sarebbe un p...”. Colui che [...] cogliesse l'idea sino in fondo, che cosa potrebbe avere d'umano? Al di là, e di tutto... Più lontano, e più lontano ancora... LUI STESSO, in estasi al disopra di un vuoto... E adesso? IO TREMO» (ME, III, 31n.; 65). Ciascuno dandosi all'infinito senza scelta diventa Dio di se stesso e diventa, emulandolo, l'amore infinito, anche questo spreco inutile senza scelta (Dio ama tutti) di Dio.

Come si vede, al di là di quello che può essere considerato un delirio blasfemo, c'è un rovesciamento dell'idea dell'infinito romantico o, più esattamente, un'alterazione di esso: quando le categorie che una certa elaborazione di pensiero ha sempre destinato alla trascendenza vengono ridotte all'immanenza, come hanno fatto i romantici regalando l'infinito all'uomo, le conseguenze sono funeste e portano lontano. Sartre afferma che Bataille è uno spinoziano: ha riportato Dio sulla terra ¹⁵. Ma a differenza di Spinoza, che chiudeva Dio in un limite che era anche limite di pensiero, Bataille raccoglie l'intuizione romantica: se in noi abita l'infinito non ci sono più limiti né riguardi. La *deformatas Dei*, che del resto faceva parte di un versante della tradizione cristiana, non sfugge a nessun tipo di ignominia.

Testo esemplare quello di Madame Edwarda, che unisce le smanie del corpo alla disperazione dello spirito e, forse più di ogni altro, spiega, sul piano della riflessione unita alla narrazione, la violenza dell'erotismo dei corpi. Traspare inoltre una visione della prostituzione assolutamente depoliticizzata. Bataille non parla della prostituzione ma di una prostituta che nonostante il compito a lei assegnato gode e si scatena in una perdita assoluta fino alla follia. Ambigua appare invece, dopo una lettura attenta e senza pregiudizi

intellettualistici del testo, l'analisi di Lyotard che pur riconoscendo l'intensità che la vendita del corpo comporta, anche se funzionale alla società capitalistica, vede anche in Bataille ristabilito l'ordine politico. Scrive Lyotard: «Le intensità vi alloggiano non meno che altrove. Madame Edwarda non è soltanto una prostituta nel senso di questo ordine, che autorizza una semiotica e una sociologia della prostituzione: è anche una *folle*. Da che cosa deriva la sua follia? Dall'eccesso del suo godimento nella posizione professionale. La regola della freddezza non è rispettata, ma al contrario, è proprio attraverso il suo mestiere che essa osa procurarsi lo sregolamento della passione e dell'orgasmo. La prostituta Edwarda viaggia oltre ogni organizzazione prossenetica, ma sul posto, sul terreno stesso di questa organizzazione, in virtù della sua stessa posizione venale di corpo merce»¹⁶. Il furore erotico di Madame Edwarda, sostiene ancora Lyotard, mette in luce nel racconto batailliano «la sua autonomia nell'organizzazione della prostituzione». Più esplicitamente: «Se la prostituta è padrona di se stessa, se essa si offre senza neanche la *scusa* della malvagità del protettore, se Gesù si arrampica sulla croce senza essere stato invitato da suo padre, se non c'è nessuno quindi che *riceva* il prezzo del godimento-sofferenza [...] il velo di intenzioni con cui l'organizzazione [...] dissimula le intensità, si solleva un po', rivelando che basta un niente perché in seno allo stesso ordine prostitutivo salariale, si scateni ovunque la follia di Edwarda (quella che Chaplin aveva mostrato in *Tempi moderni*; l'O.S. diventa una specie di folle dio quando il suo corpo si lascia andare al godimento che riceve dalle macchine e che trasferisce loro): questo niente è la distruzione del cerchio di riferimento, del Giro e del triangolo divino, ovvero del capitale come luogo dei computi»¹⁷. Ciò non significa che la legge scompaia, ma proprio dalla "barra invalicabile" che separa prostituta e cliente viene, secondo Lyotard, l'estremo godimento. «E questo estremo godimento è un'intensità per il fatto che non brucia soltanto la clientela, ma il personale, non solo il cliente, ma la donna, in modo che qui si prefigura, qui nella *follia*, la soppressione della religione (sia essa del dolce Gesù, del severo protettore o di un qualsiasi capitalista)»¹⁸. La lettura di Lyotard pone l'accento sul fatto che Edwarda è una prostituta e certamente è questa un'interpretazione corretta dal punto di vista della teoria generale. Ma ciò che separa Edwarda dalle altre donne dei racconti (e della vita di Bataille) non è il livello dello scatenamento, quanto il fatto che Edwarda si scateni in pubblico, cosa che il suo mestiere le consente. Il problema fondamentale sta nell'assenza qui di un minimo riferimento all'economia po-

litica o al potere. Caso mai, protagonista e cliente sono, per Bataille, trascinati dallo stesso eccesso che li travolge. È vero che, come riferisce Lyotard, a un certo momento si scatena l'odio da parte di Edwarda, un odio feroce. Può darsi che Edwarda resti la prostituta dall'inizio alla fine, ciò che conta è che Bataille non è il cliente e nella prostituta vede l'eccesso del male più che l'amore in vendita. Lyotard scrive commentando la frase d'odio di Edwarda, il suo ritorno in taxi e l'amplesso con l'ignoto conducente bavoso e livido: «ecco cosa promette il capitale agli innamorati e alle innamorate del corpo organico e delle armonie affettive»¹⁹. Ma questo è Marx e non Bataille; per Bataille il disordine e la follia erotica non hanno origine nel capitale e nel triangolo di cui parla Lyotard. Quanto alla soppressione della religione, Lyotard ne dà una versione asetticamente laica. È vero che per Bataille "Dio è morto" ma è altrettanto vero che egli non vuole sopprimere il sacro ad esso legato. L'identificazione tra Dio e la prostituta significa ben altro che un'identificazione – distruzione Dio – capitale. Dio è per Bataille più spesso la garanzia del soggetto che vanta la coscienza sovrana piuttosto che l'esperienza plurale, e *Madame Edwarda* non è un testo politico ma un testo poetico. Del Dio che si sacrifica, tema che anche Lyotard sfiora ma senza entrare in sintonia con Bataille, il testo sembra sottolineare l'essere a disposizione di tutti non in virtù di un potere ma per impotenza e destino. Dio non sceglie e quindi, come le prostitute, è di chiunque, pronto a morire di orrore e di godimento pur di attraversare l'impossibile. L'esperienza dell'abiezione del rapporto di Edwarda col conducente del taxi fa dire a Bataille: «Dal suo sguardo seppi che ritornava dall'impossibile e vidi nel suo profondo una fissità vertiginosa [...] L'amore era morto in quegli occhi che emanavano un freddo da aurora, una trasparenza in cui leggevo la morte. E tutto era annegato in questo sguardo di sogno: i corpi nudi, le dita che aprivano la carne, la mia angoscia e il ricordo della bava alle labbra, non c'era nulla che non contribuisse a questo scivolamento cieco verso la morte» (ME, III, 29; 58). Alla fine ciò che si conserva di Dio non è quello che Lyotard chiama il "dolce Gesù" ma, molto al di là dell'umano, la familiarità tragica con la morte, per la quale certamente, agli occhi di Bataille, la divinità cristiana non ha precedenti.

Nella familiarità con la morte e nella direzione di un'appropriazione e di una distruzione possibile è dato anche il senso della seduzione. Madame Edwarda e, a diverse gradazioni, tutti i personaggi femminili di Bataille, attirano a sé in quanto portatori di bellezza, di corruzione e aberrazione. Bataille non esclude la compo-

nente ideale e idealizzata della seduzione, tuttavia il carattere della promessa di felicità insita in essa viene soppiantato dalla cupa oscurità di un'intimità in cui, come in *Madame Edwarda*, l'attrazione viene esercitata da ciò che comunemente ripugna e va di pari passo con l'angoscia, anzi è intriso di essa.

Se nel *Linguaggio dei fiori* (1929) e negli scritti sull'alluce e la bocca come momenti e quasi categorie erotiche capaci di una dinamica autonoma, l'accento era posto sulla "bassezza"; in *Madame Edwarda*, come anche nella *Storia dell'occhio* o nell'*Azzurro del cielo* (1957)²⁰ l'angoscia domina su tutto. Edwarda così come Dirty o Marcelle sono belle e armoniose, ma ben presto l'unità architettonica è scindibile e scissa. Le singole parti del corpo o le loro funzioni appaiono in una impudica, imbarazzante violenza. Ma non si tratta del gusto dell'impudico; al fondo vi è la convinzione che se la "cucina poetica" si nasconde dietro la seducente unità armonica, la comunicazione erotica e l'intimità portano all'apertura e alla lacerazione²¹. In altri termini l'apertura del cuore di un essere verso un altro essere non può prescindere, salvo rare eccezioni, dall'apertura del corpo esposto agli sguardi e agli assalti.

Siamo, con Bataille, nel mondo delle rovine, ma non possiamo fare a meno di produrre le rovine che ci angosciano. L'erotismo di Bataille è distruttivo non nel senso banale per il quale si tende a distruggere ciò che si ama, ma nel senso che gran parte della fascinazione è insita nella promessa di distruzione consentita, giacché quest'ultima non è conseguenza inevitabile della violenza erotica ma la violenza erotica non può essere pensata senza l'idea di distruzione. *Madame Edwarda* è Dio nel senso che costituisce l'altra faccia della morte di Dio. Abolito un dio creatore situato al vertice della piramide, spiegazione ultima o consolazione irrazionale e misteriosa insieme, franata l'illusione della creazione che del resto non appartiene all'uomo, l'uomo ha finalmente la possibilità vertiginosa di spezzare, di scomporre, di distruggere ciò che esiste. Sade ha descritto, senza residui, questo atteggiamento. Per quanto riguarda l'amore, la letteratura è attraversata da lampi distruttivi che lo smalto della poesia ci impedisce di cogliere. La stessa tematica dell'assenza e della tensione amorosa che si fonda su di essa è distruttiva e rovinosa in partenza. È noto che la maggior parte delle storie d'amore, come le fiabe per bambini, nascondono un sadismo che le metafore mai annullano del tutto. Bataille si incarica di togliere le maschere. Si tratta di un'operazione di totale alterazione della poesia: l'immaginario batailliano non trasforma la percezione in crudezza, ma rende cruda e senza veli la stessa visione percettiva

all'origine. Ma Bataille non fa che portare alle conseguenze estreme e del tutto palesi operazioni consuete alla poesia più alta.

Del resto la visione sadica della frantumazione dei corpi non è nuova, viene molto prima di Bataille, e anche prima di Sade: la mette in scena Shakespeare con un linguaggio solo più lirico, che non basta comunque a velare il desiderio e l'impossibilità del possesso dell'amato se non sezionandolo e spezzandolo. La sua stessa identità viene revocata in dubbio: il nome definisce un'unità che appartiene a un essere collocato in una funzione spaziale e temporale precisa e convenzionale insieme, *servile* diremmo con Bataille, ma gli occhi, la bocca e il volto, *staccati* da questo essere possono appartenermi, li strappo dal nome corpo, racchiuso e solido in se stesso, perché possano essere da me raggiunti.

Lo studio di Julia Kristeva sulla tragedia di Romeo e Giulietta è chiarificante a questo proposito e costituisce inoltre la dimostrazione in negativo di come Bataille abbia del tutto stravolto, fino ad annullarla, l'immagine del sole come metafora della luminosità.

L'alterazione della poesia «Solo agli esseri appassionati è dato in dono l'elemento residuale della poesia» come ad esseri rari. Del resto «che cosa significano i due amanti Tristano e Isotta, considerati senza il loro amore in una solitudine che li lasci a qualche volgare occupazione? due esseri pallidi privi di meraviglioso; nulla conta se non l'amore che li strazia entrambi» (EI, v, 112; 155). Amore fondato sull'assenza e sull'impossibilità; in termini sociali sull'adulterio, naturalmente non consumato come nel caso di Tristano e Isotta, o sul divieto da parte del casato come nel tragico destino di Romeo e Giulietta. Che le passioni felici non abbiano storia o, in altri termini, non reggano all'appagamento del desiderio e all'alea della possibilità di realizzazione, è *leit motiv* della letteratura; e Denis de Rougemont in *L'amour et l'occident* ha dimostrato la schiacciante evidenza della «incompatibilità della idealizzazione con la legge, in ciò che il rispetto di quest'ultima ha di attinente al Super-io»²². La passione aspira alla legalizzazione e al riconoscimento e «la ragione di ciò è forse che la legge esterna al soggetto è un'istanza di potere di attrazione che può confondersi con l'ideale dell'Io. Tuttavia, una volta instaurata dal soggetto, la legge rivela il suo volto non più ideale ma tirannico, fatto di restrizioni quotidiane e di stereotipi conformisti e perciò repressivi»²³. In questo senso Romeo e Giulietta sono fuori legge per eccellenza. *Eccellente e lamentevole* è il sottotitolo che Shakespeare dà alla sua tragedia. Tragedia che, come sottolinea la Kristeva, è un canto

d'amore e d'ardore pieno di lirismo e di straordinaria crudeltà, esemplare per la presenza di temi e visioni che sfociano nel delirio. Si tratta di amanti pronti a sfidare la legge, quindi aperti alla possibilità del delitto. L'ordine simbolico è in essi continuamente superato, sospinto «alle fonti animali» di una passione che sfida il nome e quindi l'identità del sé a vantaggio della perdita del sé nel torrente del piacere. Cita la Kristeva: «Solo il tuo Nome è mio nemico; ma tu sei tu, non un Montecchi. Che cosa è un Montecchi? Non è né un piede né una faccia, né un braccio: nessuna parte di un uomo»²⁴. È il lamento di Giulietta, rosa dal desiderio di possedere una qualche parte concreta del suo uomo e che lo invoca perché butti via l'insignificanza astratta del suo nome per poter possedere tutta intera la sua amata. È forse il caso di precisare che senza le premesse della passione come sfera dell'impossibile mai Giulietta si sarebbe così perdutoamente innamorata? La Kristeva traduce il significato vero del lamento: «Perdi la tua entità simbolica perché a partire dal tuo corpo amato, frammentato, io divenga intera, tutta, una: me stessa e me sola una coppia»²⁵. Alla luce del commento della Kristeva intravediamo anche nella poesia lirica, e in Shakespeare in particolare, delinearci in termini poetici e intuitivi ciò che Bataille teorizza: è l'insufficienza dell'essere che ci porta verso l'altro. Se pure questo concetto non è nuovo e può esser fatto risalire quanto meno a Platone, in Bataille è la cristallizzazione dell'insufficienza altrui, anche della persona amata, a consentirci di essere. D'altro canto lo stesso Romeo, complice della propria rovina, attribuisce una sorta di oscenità al suo nome nel momento in cui esclama: «Oh, dimmi frate, in qual parte più squallida della mia anatomia ha stanza il mio nome? Dimmelo, che io possa mettere a sacco quell'odiosa stamberga»²⁶.

La Kristeva sottolinea come Romeo sappia inconsciamente che la fonte del desiderio nella sua presunta oscenità è proprio il nome. E possiamo aggiungere: il nome di cui vorrebbe liberarsi per amore di Giulietta è anche ciò che attrae Giulietta che tuttavia lo nega. L'altro aspetto della passione nella lettura della Kristeva è l'abbagliante splendore solare che caratterizza il primo incontro, l'incontro dell'istante e del miracolo in cui ci si abbandona, senza chiedersi se l'avventura avrà esito felice o tragico, contro l'oscurità della durata. Scrive la Kristeva: «Idealizzante l'amore è solare. Condannato nel tempo, rinserrato nell'istante, ma sempre magistralmente fiducioso nel proprio potere, si rifugia in ciò che è cieco, nel nero»²⁷. Nell'inevitabile impatto con la successione temporale la passione ha bisogno dell'alternanza giorno-notte dove la notte «è parte

essenziale del senso metaforico dell'amore. Non è il nulla, il non senso, l'assurdo. Nel civile dispiegamento della sua nera tenerezza vi è un'aspirazione intensa, positiva al senso»²⁸. La passione altera la realtà, ma nella realtà alterata della lirica sussiste ancora l'idealizzazione della bellezza. Eppure anche la fragile e appassionata Giulietta non sfugge, nell'ansiosa incertezza di un amore che sa votato all'impossibile, al desiderio di fare o di vedere in pezzi il suo amato²⁹. Ma ancora i pezzi sono trasformati in stelle, lumi per interrompere il buio della notte e in virtù dei quali «la faccia del cielo» sarà così felice da dimenticare lo splendore del sole. A questo punto nell'oscuro accecamento della passione, «l'amore sceglie, come propria mira, l'inverso della metafora solare»³⁰. L'alternanza giorno-notte, luce-tenebra, viene interpretata dalla Kristeva come ciò che è necessario all'amore, in quanto «la notte, come il suo antipodo il sole, non è soltanto la metà dello spazio-tempo reale, ma una parte essenziale del senso metaforico proprio all'amore»³¹.

Qui l'analogia con Bataille ha termine, essenzialmente perché l'alternanza fra luce ed ombra, fra tenebre e oscurità nell'estremizzazione dell'alterazione batailliana viene schiacciata sull'oscurità. Con un'inversione aberrante la luce solare abbaglia fino a rendere ciechi, gettandoci nell'oscurità più cupa. Notte e giorno non si alternano per scandire le stagioni o i ritmi degli amori, del lavoro o della vita – espressi dalla Kristeva in quel *civile* dispiegamento –, ma lo stesso sole diventa l'opposizione totalmente eterogenea al mondo della luce³². Il sole non è l'astro che illumina le nostre opere diurne ma acceca lo sguardo e scatena disordine: è il notturno per eccellenza, sole nero. Il sole veramente bello è quello che non si guarda: «la concezione più *elevata* del sole di mezzogiorno è anche la cosa più astratta poiché è impossibile guardarlo fissamente a quell'ora» (SP, I, 231; 111). Quanto all'unità simbolica sembra che essa sia già abolita nel momento in cui irrompe la passione; quando infatti la passione si scatena e rompe gli argini ha già oltrepassato quella che Bataille sembra considerare l'unità dell'essere, e che corrisponderebbe in Shakespeare all'entità e identità del Nome.

Nell'analisi della tragedia shakespeariana la Kristeva mette in evidenza la notte e la luna come il lato femminile e ancora le stelle e le meteore come fonti di luce familiare, segni, per Giulietta, di se stessa e della sua aspirazione a comunicare con Romeo, più di quanto non lo sia lo splendore della luce solare troppo violenta. Il punto di vista di Bataille è invece solo maschile, unilaterale, mancandogli totalmente il senso di quell'alterità senza la quale la solidità non si interrompe se non nella lacerazione di sé e dell'altro

essere, senza scopo alcuno. La cristallizzazione nell'osceno non è che la conseguenza e insieme la figura fenomenica che smaschera un'architettura astrattamente unitaria.

¹ Si avverte qui l'eco della sensibilità baudelairiana nei confronti della grande città, come costruzione umana la cui bellezza emerge dai contrasti. Si confrontino in particolare ne *Les fleurs du mal*, i *Tableaux parisiens*.

² Si veda REL, II, 143: «A un certo limite il desiderio di scambi *umani* perfettamente chiari che sfuggono alle convenzioni generali diventano un desiderio di annientamento».

³ Se gli avvenimenti narrati ne *L'impossible* non sono fatti, la vita di Bataille è stata come poche altre una vita piena di dissolutezza e di esperienze al limite della morte propria e altrui. Si confronti soprattutto *Le coupable* e per una ricostruzione puntuale della sua vita M. Surya, cit.

⁴ L'allusione è alla morte del fratello dell'io narrante. Ma è esattamente la stessa esperienza che Bataille narra ne *Il colpevole* e che compare nei frammenti ritrovati di Laura in *Laurie. Écrits, fragments inédits*, testo stabilito da J. Peignot e dal "Mouvement Change errant", Pauvert, Parigi 1977; tr. it. *Laure, storia di una ragazzina e altri scritti*, Ed. delle donne, Roma 1976.

⁵ Scrive Bataille: «Un giorno, in cui tenevo nuda fra le mie braccia, una prostituta, [...] le parlai sottovoce del "piccolo". Capi. Ignoravo che talvolta lo chiamano così nei bordelli» (P, III, 38; 180).

⁶ F. Wahl, *Nudo, o le impasse d'una uscita radicale*, in *Bataille. Verso la rivoluzione culturale*, cit., p. 229.

⁷ Cfr. *ibid.*, p. 231.

⁸ G. Ernst, *Georges Bataille, analyse du récit de mort*, PUF, Parigi 1993.

⁹ Cfr. J. Saramago, *Memoriale del convento*, Feltrinelli, Milano 1994.

¹⁰ J. Baudrillard, *De la séduction*, Galilée, Parigi 1979; tr. it., *Della seduzione*, a cura di P. Lalli, SE, Milano 1997, p. 37-38.

¹¹ *Ibid.*, p. 38.

¹² G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito, Prefazione*, La Nuova Italia, Firenze 1963, p. 26.

¹³ «La notte era nuda nelle strade deserte ed io volli essere nudo come lei: mi tolsi i pantaloni, che misi sul braccio; avrei voluto legare la freschezza della notte alle mie gambe, mentre ero trascinato da una libertà abbagliante. Mi sentivo crescere. Tenevo in mano il mio sesso diritto» (ME, III, 19; 35-36).

¹⁴ Cfr. LM, IX, 253 n.; 205 n. 22.

¹⁵ Sartre parla a questo proposito di "panteismo nero": «Sostituite il nulla assoluto di Bataille con l'essere assoluto della sostanza, e otterrete il panteismo di Spinoza [...] il sistema di Spinoza è un panteismo bianco; quello di Bataille è un panteismo nero»; in J. P. Sartre, *Un nuovo mistico*, tr. it. in *Che cosa è la letteratura*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 275.

¹⁶ J. F. Lyotard, *Economie libidinale*, Minuit, Parigi 1974; tr. it. a cura di M. Gandolfi, *Economia libidinale*, Colportage, Firenze 1978, pp. 165-166.

¹⁷ *Ibid.*, p. 166.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 163.

²⁰ Cfr. per questi aspetti F. Marmande, *L'indifférence des ruines (variations sur l'écriture du 'Bleu du ciel')*, Parenthèses, Marsiglia 1985.

²¹ Si veda di S. Alexandrian, *Georges Bataille et l'amour noir*, in *Les libérateurs de l'amour*, Seuil, Paris 1977, p. 259: «Si crede generalmente che la nudità esprima la pienezza dello stato naturale; così le belle donne nude che si esibiscono nei grandi magazzini, nei film, sono offerte come dei frutti di carne che rispondono all'esigenza dell'appetito maschile, tanto concreto quanto la fame. Niente di questo in Bataille. Il fatto di mettersi nudo, di essere nudo è secondo lui una cerimonia patetica in cui si produce il passaggio dall'umanità all'animalità; e il bisogno di contemplare la nudità non è che il bisogno angosciato di rassicurarsi sulle proprie origini».

²² J. Kristeva, *Histoires d'amour*, Denoël, Parigi 1983; tr. it., *Storie d'amore*, a cura di M. Spinella, Editori Riuniti, Roma 1985, p. 225; cfr. W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, tr. it. a cura di C. Vico Ludovici, Einaudi, Torino 1984, II, 2, 38-49.

²³ J. Kristeva, cit., p. 225.

²⁴ Ibid., pp. 225-226.

²⁵ Ibid., p.226.

²⁶ W. Shakespeare, cit., III, 3, 105-107.

²⁷ Julia Kristeva, cit., p. 228.

²⁸ Ibid., pp. 228-229.

²⁹ Se l'amore è cieco, la notte è il suo elemento: «Scendi notte cortese, sobria matrona vestita di nero[...] Vieni notte gentile, vieni amorosa notte dalle nere ciglia e portami il mio Romeo; e se un giorno dovrà morire prendilo e frantumalo in tante stelline; e ne sarà la faccia del cielo così ridente e bella che il creato non avrà più occhi che per la notte e si scorderà di adorare lo splendore del sole»; W. Shakespeare, cit., III, 2, 9-25.

³⁰ J. Kristeva, cit., p. 228.

³¹ Ibid., pp. 228-229.

³² Non a caso nell'analisi della Kristeva la notte posta positivamente dall'immaginario di Giulietta acquista la valenza dell'accelerazione tutta femminile verso il binomio amore-morte che è certamente tragico ma mira comunque al compimento totale e quindi positivo dell'amore stesso.

II – *L'impossibile e la poesia*

Il luogo dell'impossibile L'impossibile è nozione chiave di un modo d'essere e di agire dello spirito. Bataille tenta di comunicare fin dove ci si può spingere nella totale de-soggettivazione del soggetto o, più semplicemente, nell'abbandono della coscienza sovrana come centralità dell'organismo umano a vantaggio della sovranità di un soggetto fuori di sé. La nozione e l'esperienza dell'impossibile, è un modo della sovranità, libertà illimitata del soggetto che pone tra parentesi, nel gioco mortale del rischio, la sua limitatezza, spendendo fino alla morte la sua libertà. *L'Impossibile* è anche, come si è già avuto modo di sottolineare, il testo più poetico di Bataille. Esso è percorso da una radicale corrente antirealistica: «Il realismo – scrive – mi dà l'impressione di un errore, solo la violenza si sottrae al sentimento di povertà delle esperienze realiste. La morte e il desiderio soli hanno la forza che opprime, che tronca il respiro. Solo l'eccessività del desiderio e della morte permette di raggiungere la verità» (IMP, III, 101; 5). Così nella *Prefazione* alla seconda edizione dove Bataille motiva la modifica del titolo al suo libro da *L'odio della poesia* a *L'Impossibile*. All'autore stesso il nuovo titolo non appare molto più chiaro del precedente, e tuttavia aggiunge: «ma può diventarlo un giorno...: intravedo nel suo insieme una convulsione che mette in gioco il movimento globale degli esseri. Una convulsione che va dalla scomparsa della morte a quel furore voluttuoso che, forse, è il senso della scomparsa» (IMP, III, 102; 6). Siamo nell'ambito della contrapposizione del disordine soggettivo all'ordine logico e razionale. L'esperienza interiore rappresenta la confluenza e il centro di sperimentazione e sedimentazione insieme, zona di crogiolo dell'intensità del soggetto decentrato e plurimo, che non riconosce più autorità o freni al di fuori di sé se non nei limiti insormontabili della parola.

Scrivendo Bataille: «La verità ha dei diritti su di noi. Essa ha perfino tutti i diritti su di noi. E tuttavia noi possiamo, e addirittura dobbiamo rispondere a *qualche cosa* che, non essendo Dio, è più

forte di tutti i diritti: quell'*impossibile* al quale non accediamo che obliando la verità di tutti questi diritti, che accettando la scomparsa» (IMP, III, 102; 6). Come si vede Bataille non attribuisce alla seduzione poetica il carattere del diritto e della verità, ma ciò significa semplicemente che egli non ne fa una questione di principio né, tantomeno, di verità oggettiva, per evitare di ricadere nella proclamazione di un sapere acquisito. Tuttavia, benché la verità abbia tutti i diritti su di noi, possiamo, e dobbiamo rispondere a *qualche cosa* che, pur non avendo il carattere di serietà dell'utile e del reale, ha su di noi il potere senza diritto della seduzione. Sfera vaga non per mancanza di realtà – il sentire è reale quanto gli oggetti e la percezione di essi – ma per mancanza di limitatezza e per assenza di un linguaggio che lo esprima direttamente, l'impossibile è ciò che risponde in senso essenziale alla nostra umanità non subordinata all'ordine del discorso e all'ordine sociale. L'impossibile che si sostituisce a Dio regge bene il confronto perché Dio è concepito come la realtà altra e interiore, invisibile, superiore a tutti i diritti. A Dio si sostituisce una rovinosa sovranità che non ha punto di riferimento se non in se stessa, quindi qualcosa che gira a vuoto e nel vuoto. Così Bataille chiarisce il senso della sua finzione letteraria: «credo – scrive – che in un certo senso i miei testi narrativi raggiungano chiaramente l'impossibile» (IMP, III, 102; 5). Finzione portatrice della verità dell'intimità nascosta che non può trovare altra espressione se non quella del racconto o del romanzo per dire, fra "pesantezza" e "orrore", l'odio della poesia per ogni arte che invece di distruggere il mondo lo conferma nella sua solidità, nel nocciolo della consuetudine.

Da questo punto di vista lo stesso Hegel, che pure intuisce la verità del negativo, rafforza il senso del mondo anche attraverso l'arte, mentre ogni poesia vera è la voce della volontà di distruzione. Bataille sostituisce alla "terra" di Heidegger il vuoto della vertigine. Il rapporto mondo-terra sprofonda nella rovina. Se si tratta in Bataille come in Heidegger di lasciar parlare le cose, in Heidegger è ancora possibile ricostruire un mondo: essendo la sfera artistica quello spazio che apre ogni volta, nel suo carattere inaugurale questa possibilità. Per Bataille il mondo è una costruzione del sapere, la fisicità è tutt'altro che solida nella interiorità non riflessa: su di essa non poggia proprio nulla. La sua consistenza è un'acquisizione scientifica che non ha però riscontro nell'esperienza interiore dove tutto è, secondo il riferimento ad Eraclito, estremamente fluido. La vertigine del mito annulla la consistenza della terra e il mito a sua volta non è se non la rappresentazione poetica o la spe-

rimentazione fino al delirio della vertigine in cui il soggetto può incorrere. Si tratta naturalmente del soggetto sovrano che non tiene più conto del mondo dell'utile per sussistere. Più esattamente, l'io batailliano rinunciando alla sua centralità e alla sua identità rinuncia alla consistenza e alla sussistenza: è uno dei punti cruciali in Bataille. In realtà l'io sembra abdicare a priori alla sua durata, ad un'essenza sostanziale in quanto ente, per precipitarsi verso l'essere. Ma l'essere per Bataille è la morte nel senso che si compie nella morte. Non solo, come per Heidegger, siamo "esseri-per-la-morte", non solo la morte dà significato alla nostra vita, più radicalmente l'essere che noi siamo si realizza nella morte, come momento estremo in cui l'impulso all'autoconservazione non esercita più la sua forza. Quando non si ha più paura della morte non si deve ricorrere a patti per esistere, non si deve sottostare a condizioni esteriori al proprio sé.

Se questo modo di vedere abolisce tutti i presupposti fondamentali su cui si fondava il soggetto classico, la soggettività dilatata di Bataille ha i suoi antecedenti oltre che in Eraclito, da Bataille evocato esplicitamente ne *La Mère-Tragédie*, in Empedocle e in una tradizione che unisce Orfeo ad Hölderlin e Rilke; e finalmente, attraverso Schopenhauer e Nietzsche, alla tradizione orientale in cui il soggetto, l'io, è abolito nella immersione del tutto.

L'esperienza interiore testimonia della familiarità di Bataille con lo Zen e tuttavia Bataille afferma: «Il mio metodo è agli antipodi dello *yoga*» (EI, v, 194; 256); e spiega che cosa si debba intendere con *yoga*: «esercizi indù di concentrazione»; ammettendo che sarebbe «ottima cosa» se esistessero dei manuali che, al di là «delle escrescenze morali o metafisiche», spiegassero e consentissero di apprendere un metodo per raggiungere «la concentrazione lenta, *ironica*, dei pensieri verso un vuoto, *l'abile destreggiarsi dello spirito* su temi di meditazione in cui sprofondano successivamente il cielo, il suolo, *il soggetto*» (EI, v, 194; 256 e 257)¹. La sottolineatura della raffinatezza e dell'efficacia del metodo che consente l'agilità e la mobilità di «una danza incantatoria» nel movimento ironico dello spirito, prelude alle ragioni della sua antitetività al modo di sentire di Bataille. Infatti esso è un mezzo efficace e viene all'origine concepito come tale, per ottenere il distacco dalla realtà circostante. Anzi, «non vi è mezzo più rapido per sfuggire alla "sfera dell'attività" (se si vuole, il mondo reale)» (EI, v, 194; 257). Il suo intrinseco carattere di mezzo sembrerebbe reinserirlo, in ultima analisi, in quella sfera dell'attività che pure vorrebbe distruggere. In effetti la questione appare più complessa: «proprio in quanto è il *mezzo* migliore, a proposito dello *yoga* la domanda si pone rigorosamen-

te: se *ricorrere a dei mezzi* definisce la sfera dell'attività, come distruggerla, quando fin dall'inizio si parla di *mezzo*? Ora lo *yoga* altro non è se non tale distruzione» (EI, v, 194; 257). Data l'impostazione del discorso ci saremmo aspettati che Bataille rifiutasse allo *yoga* la capacità distruttiva in quanto azione efficace. Il fatto è che tale metodo di concentrazione è senza dubbio esperienza privilegiata individuale e si propone non la messa in questione totale della sfera dell'attività ma il distacco *individuale* da essa e da quello che Bataille definisce il "*continuum* umano". Bataille afferma sottolineando graficamente l'importanza del concetto: «LE MIE RIFLESSIONI SI FONDANO SU UN'ESPERIENZA "PRIVILEGIATA"; "ANDARE PIÙ LONTANO POSSIBILE" HA TUTTAVIA SENSO SOLO UNA VOLTA RICONOSCIUTO IL PRIMATO DI UN "CONTINUUM"» (EI, v, 195; 257). Precisa ancora che, se di solito la separazione degli esseri ha un senso fondamentale e primario «nella nostra sfera di vita», c'è un tempo in cui «il passaggio da *tu* a *io* ha un carattere continuo» e «l'apparente discontinuità degli esseri non è più una qualità fondamentale» (EI, v, 194 n.; 257 n.). L'esperienza privilegiata è, in altri termini, un'esperienza di intensità e di partecipazione al mondo degli uomini sottratti alla sfera dell'attività utile e non a quella del desiderio e dei sentimenti, come invece propone lo *yoga*, è un atteggiamento di complicità e non di distacco. «Che cosa sarei – ciò che sono le pietre o il vento – se non fossi complice dei vostri errori? Sono un grido di gioia! [...] Penso allo stesso modo in cui una ragazza si toglie il vestito. All'estremo del suo movimento, il pensiero è l'impudicizia, l'oscenità stessa» (EI, v, 199-200; 264).

Lo *yoga* non distrugge affatto la sfera dell'attività, la interrompe soltanto, lasciando intatta la sua logica; e la partecipazione al tutto passa attraverso l'indifferenza verso gli altri uomini e verso la sfera dei propri desideri. Non per caso lo stato etico si raggiunge per Schopenhauer attraverso l'abbandono del desiderio che conduce all'atarassia. Bataille dal canto suo non aspira affatto all'indifferenza, ma all'«ardore eccedente» in cui l'essere viene dato non come «via d'uscita» ma come impossibile.

Le *Meditazioni* traducono il senso di complicità attraverso una straordinaria vicinanza e consonanza con la natura solitamente negate. Leggiamo la MEDITAZIONE II:

Fra due tombe una lucciola.
La metto, nella notte, nella mia mano.
Da lì la lucciola mi guarda, mi penetra fino alla vergogna.
E ci perdiamo l'un l'altro nel suo chiarore: ci confondiamo l'un l'altro con la luce.

La lucciola, meravigliata, ride di me e dei morti e io pure mi meraviglio, ridendo di essere *stato capito dalla lucciola e dai morti*. (MM, v, 200; EI, 264-265)

Forse del tutto inintenzionalmente Bataille qui testimonia di fatto che la partecipazione al mondo degli esseri è possibile soltanto nell'apertura totale alla complicità con l'uomo; le meditazioni infatti seguono l'affermazione sull'impudicizia del pensiero. L'ardore eccedente che può appartenere a tutti si apre alla lucciola e ai morti, entrambi appartenenti ad altri regni che con l'uomo in stato estatico hanno in comune la sovranità rispetto alla sfera dell'azione.

Nella MEDITAZIONE III persino il sole sembra giocare col poeta:

Afferra un bottone della mia giacca.

Io mi attacco più bizzarramente a un bottone dei pantaloni.

E ci guardiamo come bambini:

« Io ti prendo,

tu mi prendi,

per la barbetta.

Il primo...» (MM, v, 200-201; EI, 265).

L'intento erotico è evidente, e tuttavia, per una volta, la filastrocca infantile su cui si intesse lo libera dall'angoscia ed emerge un senso giocoso che solo raramente in Bataille non si mescola al beffardo. Tutto ciò appare in armonia con la meditazione precedente di lontana eco rilkiana in quella comunione con i morti, avvicinati e ricompresi nel mondo dei vivi in una risata di spontaneità che solo la gioia dell'intesa reciproca e liberatoria consente. La comunità batailliana non comprende solo le affinità di spiriti isolati dal mondo dell'utile ma, rilkianamente, coloro che strutturalmente dell'utile non possono più partecipare e che sono riscattati alla vita dall'abbraccio del pensiero dei vivi. Qui Bataille ricorda l'Orfeo rilkiano che esorta i morti «a mescolarsi a ogni cosa veduta»². L'autore mostra qui e altrove un forte senso della presenza dei morti, di chi «giace alle radici e a noi manda in silenzio un superfluo vigore di baci»³.

È il superfluo di cui Bataille vive e che appartiene a quella che egli definisce l'esistenza umana. Il soggetto assoluto hegeliano si perde nell'essere *ab-solutus*, sciolto da sé nello sviluppo e quindi rovesciamento dello stesso negativo hegeliano. Se infatti la sua assolutezza si solidifica e si identifica nel sapere, e se per Bataille ciò che caratterizza l'esistenza autentica *umana* è il non-sapere, l'esserci del soggetto ha carattere impersonale e disperso. La comunità *dé-soeuvrée* comprende tutti coloro che non hanno un'occupazione nell'utile, a cominciare dai morti.

Se il mondo dei morti è l'altra faccia della vita nella poetica rilkiana, se per Heidegger siamo esseri-per-la-morte, in Bataille la presenza della morte assume un significato più forte, un significato che compendia riflessioni a lui contemporanee e precedenti. Nella discontinuità degli esseri che dà luogo alle singole individualità, secondo il *principium individuationis* di nietzscheana memoria, si colgono analogie con la teoria simmeliana della vita che produce le forme individuali distinguendosi dalla specie che sopravvive all'individuo, mentre durante tutto il processo della vita l'uomo è sottoposto alla morte ⁴. Il rapporto fra Essere ed esserci di Heidegger è in Bataille il rapporto fra soggetto ed essere che diventa l'aspirazione alla continuità degli esseri, laddove l'essere è colto per mancanza e non per possesso. Il desiderio dell'esperienza di morte non è che il desiderio di sperimentare in sé la totalità dell'essere che si sconta rinunciando alla propria integrità. È ciò che accade, almeno in parte, nell'erotismo in cui il desiderio dell'altro si accompagna alla volontà di lacerazione e di autolacerazione. È vero, nell'erotismo non si giunge alla morte, ma, e ciò è rilevante contro esagerazioni interpretative, Bataille afferma a proposito dell'analogia fra il denudamento e il sacrificio: «La distruzione reale, la messa a morte propriamente detta, non riuscirebbe a introdurre una forma di erotismo più perfetta di quanto non faccia la vaga equivalenza di cui ho detto [...] Nel passaggio dall'atteggiamento normale al desiderio, è insito il fondamentale fascino della morte. Ciò che nell'erotismo è in gioco è sempre lo sconvolgimento dell'ordine, della disciplina, dell'organizzazione individuale, di quelle forme sociali, regolari, sulle quali si basano i rapporti da persona a persona [...] L'orribile eccesso del movimento che ci anima illumina semplicemente il senso del movimento stesso. Ma non è che uno spaventoso segnale che ci ricorda senza tregua che la morte, *rottura* di quella discontinuità individuale a cui ci inchioda l'angoscia, si presenta a noi come una verità più eminente della vita» (E, x, 24-25; 26-27). È una eminenza di carattere estetico che in nessun altro autore viene dichiarata così fortemente. Solo l'arte e la letteratura giocano così da vicino con la morte, in una esperienza che, mimando quella dell'erotismo, sfiora l'accesso alla totalità dell'essere. Ma lo sfiora soltanto perché noi, come già aveva sostenuto Heidegger, abbiamo esperienza della morte attraverso quella altrui. A ben vedere «la vita è accesso all'essere: se la vita è mortale la totalità dell'essere non lo è. La vicinanza della totalità, l'ebbrezza della totalità, dominano la considerazione della morte» (E, x, 29; 31). Si tratta di un paradosso che può essere vissuto fino in fondo da chi ha il coraggio della

esperienza estrema. Se la vita nella sua totalità sovraindividuale non ha a che fare con la morte e l'accesso all'essere è dato all'individuo solo nella vita, l'esperienza della totalità dell'essere si apre solo con lo sfiorare da vicino la morte. In questo quadro lo sconvolgimento dato dall'eccitazione erotica «ci conferisce un sentimento che supera ogni altro, per cui le cupe prospettive connesse alla condizione dell'essere individuale cadono nell'oblio» (E, x, 29; 31).

Poesia e linguaggio

Il titolo *L'odio della poesia* pur nella sua oscurità rispondeva alla convinzione batailliana: «che alla poesia vera e propria accedesse solo l'odio»; che quindi la visione poetica non avesse «senso e potenza che nella violenza della rivolta» (IMP, III, 101; 6), ponendosi oltre e contro la convenzionalità di una poesia letteraria. Ma qui bisogna chiarire: lo stesso Bataille precisa che mai Baudelaire o Rimbaud gli hanno ispirato tale avversione. Certamente agli occhi di Bataille i due poeti hanno fatto esperienza di «violenza totale» e di «invivibile tragedia». La poesia quindi è ambito di pratica interiore che può dire l'indicibile, ma solo perché il linguaggio, senza essere annientato, rivela nella parola poetica la sua insufficienza e la sua vocazione al silenzio. In questo Bataille non si discosta, almeno teoreticamente, da Artaud che vedeva il linguaggio discorsivo come opposto e assolutamente inutilizzabile per la voce della poesia: «Ciò che appartiene all'immagine è irriducibile alla ragione e deve dimorare nell'immagine sotto pena di annullarsi»⁵. In più luoghi Bataille insiste sul fatto che la poesia eccede il pensiero e naturalmente il discorso, e tuttavia, come ha già riconosciuto ne *Il labirinto*, la poesia non pretende di superare il linguaggio e nemmeno di creare artificialmente un linguaggio solo poetico, piuttosto la poesia si apre dei varchi, e a fatica, negli spazi che la parola strappa ogni volta nello slancio della trasfigurazione o della violenza poetica al discorso categoriale. In questo senza dubbio, come egli stesso afferma, i suoi sforzi si situano a fianco del surrealismo. Il linguaggio poetico, come la pratica erotica o il rapimento amoroso, è trasgressivo e si situa sul piano dell'impossibile in quanto trova le parole sempre insufficienti e tuttavia necessarie. L'insufficienza delle parole è sempre rivelata in quanto esse hanno un senso ma mai un significato preciso, sono parole fuori dall'universo del lavoro, dell'utile, della logica. La poesia trova quindi la voce per l'intensità dell'eccesso. Scrive Bataille: «il racconto che rivela le possibilità della vita... chiama un momento di *rabbia* senza il quale il suo autore sarà cieco di fronte alle sue possibilità *eccessive*» (LBC, III, 381; 5).

L'esperienza interiore pone in termini decisi il rapporto tra linguaggio e stato estatico. Qui Bataille scrive: «L'esperienza interiore è condotta dalla ragione discorsiva. La sola ragione ha il potere di disfare la sua opera, di abbattere ciò che ha edificato. La follia non ha effetto, poiché lascia sussistere le rovine, sconvolge con la ragione la facoltà di comunicare (forse essa è, innanzi tutto, rottura della comunicazione interiore) l'esaltazione naturale o l'ebbrezza hanno la virtù dei fuochi di paglia. Senza il sostegno della ragione, non raggiungiamo la cupa incandescenza» (EI, v, 60; 88).

La poesia è innanzi tutto il contrario del sapere e dell'aver, è simile alla notte e alla morte che sono fini mentre il sapere è mezzo. Bataille sottolinea come nell'ambito del sistema hegeliano che si preoccupa dell'uomo compiuto «poesia riso ed estasi non sono nulla. Hegel se ne sbarazza in fretta: non conosce altro fine se non il sapere» (EI, v, 130; 177). In quest'ambito sembra vanificarsi in Hegel il negativo che, individuato nel suo valore teorico e nella sua realtà esistenziale, è superato nello spirito del sistema. «La sua immensa fatica – scrive Bataille – si lega ai miei occhi all'orrore della macchia cieca» (EI, v, 130; 177). La macchia cieca è il luogo oscuro del non discorso, dove le parole acquistano esistenza di per sé essendo il contrario dell'azione che ha luogo nel pensiero discorsivo, immerso nella riflessione del progetto; quest'ultimo «non è solo il modo d'esistenza implicato dall'azione, necessario all'azione, è una maniera di essere nel tempo paradossale: è *il rimando dell'esistenza a più tardi*» (EI, v, 59, 87). Aggiunge ancora: «Dunque, parlare, pensare, a meno di scherzare o di... vuol dire eludere l'esistenza: non morire ma essere morti. Significa andare nel mondo spento e calmo in cui abitualmente ci trasciniamo: là tutto è sospeso, la vita è rimandata a più tardi[...] la fiamma si spegne, alla tempesta delle passioni subentra una bonaccia» (EI, v, 59; 87). La poesia è l'istante e vive dell'istante, sostituisce alle lentezze del progetto la trasparenza immediata del riso e delle lacrime, dilapidazione estrema, spreco in anticipo in quanto rifiuto di allontanare la morte nella ingannevole durata del progetto. Si tratta di vivere fino in fondo, cioè di morire per vivere.

Nata nel linguaggio la poesia assume su di sé il compito di sottrarre il linguaggio alla sua identificazione scontata col discorso concettuale, per aprire il linguaggio stesso a forme che nella interruzione e nella sospensione del discorso dicano l'eccedente, l'eccesso, la notte.

Lo stesso Bataille però mette in guardia da troppo affrettati congedi nei riguardi del linguaggio: un conto è il discorso concettua-

le e un altro è il linguaggio. Bataille afferma: «se la poesia è la via seguita dal desiderio che l'uomo avverte di riparare all'abuso da lui fatto del linguaggio essa avviene sul medesimo piano. O su quelli paralleli dell'espressione» (EI, v, 170; 228). Affermazione basilare contro interpretazioni per le quali la poesia o la letteratura perseguirebbero il silenzio totale, e che soprattutto spiega perché l'odio della poesia si traduca nell'impossibile e riguardi come già per Platone i facitori di versi che vogliono abbellire la realtà, ma non Mallarmé o Baudelaire.

A ben vedere la categoria dell'impossibile costitutiva della poesia, mantiene fino alla fine il suo carattere di multiforme e mobile ambiguità. Ma ciò perché, essendo la poesia vita e/o morte nell'istante, non si può dare una volta per tutte una definizione, sia pure approssimativa, del linguaggio che scaturisce dalla passione, dal riso e dalle lacrime come momenti dello straripare dell'emozione immediata. Certi passi batailliani non sono lontani dallo spirito di Artaud, che contrappone il grido della vita allo statuto ordinato delle parole nel discorso, o di Blanchot, che ha sostenuto il silenzio della letteratura. Si tratta però del silenzio della teoria e della filosofia e non dell'abolizione delle parole del linguaggio.

Scriveva Artaud: «Io penso alla vita. Tutti i sistemi che io potrei erigere non eguaglierebbero mai le mie grida d'uomo occupato a rifarsi la vita. Io immagino un sistema al quale partecipi l'uomo intero, l'uomo con la sua carne fisica e le sue altezze, la proiezione intellettuale del suo spirito»⁶. A sua volta Bataille afferma nelle note a *L'Impossible*: «In verità noi non possiamo dire nulla obiettivamente della morte. Noi non possiamo dire nulla neanche dell'amore sul piano della scienza. Né del riso, né delle lacrime. O della poesia. Non dire nulla dove non potrei avere se non l'oggettività del biologo. Essa non tocca affatto il mio essere se io amo, se io rido, se io piango. Potrebbe darsi alla fine che l'impossibile e non il possibile si riveli» (IMP, III, 514). La possibilità di scrivere l'impossibile si rivela nella immediatezza, laddove il discorso compiuto nelle sue articolazioni scientifiche continua a nascondere. La rivelazione di fronte al prodigio sfuggente dell'apparizione appartiene per Bataille non solo alla passione o alla emozione comunemente intesa ma all'arte. Non solo quindi grido d'angoscia o esplosione di gioia; la poesia esprime e fa apparire, in un brivido immediato, la capacità sintetica dell'arte che trova una sua forma non discorsiva per dire l'indicibile se è vero che, per esempio, la genialità di Manet risiede in un'espressione pittorica di cui è impossibile l'equivalente discorsivo. Se dunque Bataille condivide con Artaud

una concezione del linguaggio discorsivo come inadeguato ad esprimere la vita, individua però spazi di espressione di senso fuori dal significato abituale, mentre in Artaud l'inadeguatezza raggiunge in certi momenti la paralisi affabulatoria fino all'afasia. Anche i testi più crudi di Bataille, e non è un caso, mantengono sempre, per quanto rotti e frammentari, un alto livello stilistico. Il poeta è per Bataille prima di tutto un essere che rifiuta, tanto che, in quanto poeta, osserva Jacques Cels, egli stesso non può definirsi se non come «filosofo sciatto (*débraille*)» ⁷. In Bataille non c'è un tentativo di sperimentalismo linguistico, quanto piuttosto il tentativo di dire tutto ciò che il discorso filosofico non può dire in quanto esclude dal suo ambito la soppressione operata dalla morte; mentre la letteratura tenta di dire la morte e può farlo perché rinuncia a pretendere di dare spiegazione di tutto, lasciando la possibilità di comunicazione all'intuizione e alla comprensione. Tuttavia la poesia nasce dal linguaggio, e, quanto al silenzio estremo, lo si raggiunge tacendo del tutto, in un'estrema rinuncia a servirsi del linguaggio per esprimersi al di fuori di esso, come fece Rimbaud avendone constatato lo smacco.

La poesia tenta la via dell'impossibile; non lo raggiunge naturalmente, ma lo fa balenare ai nostri occhi a patto che ci poniamo su un piano diverso rispetto allo statuto del linguaggio e che siamo pronti a vedere le parole non come mezzi ma come fini, non come oggetti ma come soggetti nei quali siamo disposti a perderci. Se la scienza e la fenomenologia sono in grado di considerare l'effetto della morte, solo la letteratura è in grado di operare dall'interno la soppressione. Infatti la letteratura, pur non essendo conoscenza oggettiva, non è vuoto ma luogo in cui si crea la distruzione. Afferma Bataille: «La mia tristezza, nella mia coscienza ha un senso, ma io non posso fare di un tale senso un oggetto. La tristezza della morte (che la fenomenologia descrive), non è mai un oggetto. Il dominio della morte appartiene al soggetto» (IMP, III, 514; 178). Al di là di aspetti che la medicina o la biologia possono descrivere, se io parlo della morte posso farlo solo perché «la soggettività della coscienza è in gioco». È questo il campo della letteratura. Qui Bataille è molto chiaro: la scienza, egli dice, «non ha nulla a che vedere con dei sentimenti che sono letterariamente descrivibili» (IMP, III, 514; 178). Ora, questa possibilità è data dal fatto che la letteratura non ha la pretesa di essere esatta, e ciò segna anche la sua impotenza nell'infinità della sua ricchezza, laddove la scienza è circoscritta ma porta a dei risultati. È a questo punto che si rivela il possibile dell'impossibile. L'impotenza della letteratura è nella

sua ricchezza e nel suo rischio, e il suo silenzio sta nel tacere sulla presunta oggettività. La poesia quindi non si sostituisce al sapere né vuole eliminarlo, semplicemente si pone su un altro piano.

Bataille sottolinea con chiarezza il suo porsi al di fuori del discorso quando afferma ne *L'esperienza interiore*: «L'importanza profonda della poesia risiede nel fatto che dal sacrificio delle parole, delle immagini e di fatto anche della miseria di questo sacrificio (sotto questo aspetto non c'è differenza fra la poesia e qualunque altro genere di sacrificio) essa fa scivolare dall'impotente sacrificio degli oggetti a quello del soggetto. Ciò che Rimbaud sacrificò non è solo la poesia oggetto ma il soggetto poeta» (EI, v, 454 n.). Si tratta di sottrarre le parole ai loro significati consueti, di farle morire alla loro possibile utilizzazione per farle soggetti di morte e di rovina. Rimbaud ha sacrificato se stesso, ha rinunciato a scrivere per sfuggire al rischio di civettare con le parole, di rendere attraverso di esse qualcosa di piacevole. In questo modo ogni poeta per far parlare le parole deve rinunciare a se stesso; in questo senso è trascinato dalle parole o dal racconto un Sade, si serve e mirabilmente delle parole un Genet. Il passo sopra citato fa parte di un insieme di appunti e prosegue frammentariamente: «Messa a morte dell'autore da parte dell'opera – sottolineare il fatto che la poesia è così olocausto composto con l'aiuto delle parole». Qualcosa quindi di molto ambiguo ma anche di molto complicato: non si tratta di costruire un altro discorso, un altro universo di significati con un nuovo statuto, ma piuttosto di cercare a tentoni ogni volta il modo di porre una costellazione di segni che tale si rivela soltanto alla fine, e non perché viene conclusa ma perché viene interrotta. Tutti i testi poetici di Bataille hanno l'aria di una brusca interruzione quasi a mettere in pratica l'assunto teorico enunciato ne *L'esperienza interiore*: «Per evitare facili confusioni, preciso. Non è possibile sapere nulla dell'uomo che non abbia preso forma di frase e l'infatuazione per la poesia, d'altra parte, fa di un intraducibile susseguirsi di parole il culmine. L'estremo è altrove. Esso viene completamente raggiunto solo se comunicato (l'uomo è molti, la solitudine è il vuoto, la nullità, la menzogna). Che un'espressione qualsiasi lo testimoni: l'estremo ne è distinto. Non è mai letteratura. Se la poesia lo esprime, esso ne è distinto: al punto di non essere poetico, perché, se la poesia lo prende per oggetto, non lo raggiunge mai. Quando l'estremo è lì, i mezzi che servono per raggiungerlo non ci sono più» (EI, v, 63-64; 92-93). Senza l'uso di parole articolate in frasi o senza il linguaggio dei segni noi non avremmo testimonianza di alcuna comunicazione, saremmo isolati nel vuoto. Ma se il lin-

guaggio, come terreno fondante, è comune, le parole sono sempre e solo approssimative rispetto all'estremo che si tenta di esprimere. In chiave di poetica una delle sintesi più incisive resta sempre quella di Mallarmé: «Io dico: un fiore! e, tratto dall'oblio in cui la mia voce confina una certa sua forma, come qualcosa di diverso dai calici noti, musicalmente si alza, idea incarnata e soave, l'assente da tutti i mazzi»⁸. All'affermazione di Mallarmé è sotteso uno dei momenti fondamentali della sovranità della letteratura e dell'arte. Sulla stessa linea è Bataille, che adombra la sovranità della poesia nel definirla come realizzazione o almeno voce che evoca l'esperienza dell'estremo e nel precisare che quando appare l'estremo, le parole o i segni sulla tela non ci sono più. Questo è possibile, proprio perché i mezzi sono già stati sacrificati in anticipo, nello spirito del poeta che scrive perché le sue parole si dissolvano lasciando il posto alla comunicazione. In ciò la letteratura è parola che precipita verso il silenzio. Blanchot scrive a questo proposito: «Né leggere, né scrivere, né parlare; ed è tuttavia solo grazie a questo che sfuggiamo al già detto, al Sapere, all'intesa (*entente*), entrando nello spazio ignoto, spazio desolato, in cui nessuno può accogliere quanto è dato. Generosità del disastro. In esso la morte, la vita vengono sempre superate»⁹. Si tratta allora di situarsi al di fuori del discorso per essere nel linguaggio in modo diverso, fuori dal senso e da accordi prestabiliti per affermare l'eterogeneo senza la rinuncia a parlare; ma rinunciando piuttosto ad affermarsi parlando, ad essere attraverso la parola, per essere invece nella parola stessa concepita nella rovina antidiscorsiva. Parola sempre sull'orlo della perdita totale, non soltanto di significato ma anche di senso. Il senso della nostra vita è per Bataille intuirne l'insensatezza e tuttavia trovare in essa l'intensità di un'umanità sottratta alle regole. Come leggiamo nell'*Esperienza interiore*: «Sussiste in noi una parte muta nascosta, inafferrabile. Nella regione delle parole, del discorso, questa parte è ignorata. Di solito sfugge anche a noi. Solo a certe condizioni possiamo raggiungerla o disporne [...] Se viviamo senza contestare sotto la legge del linguaggio, quegli stati sono in noi come se non esistessero. Ma se contro tale legge ci scontriamo, possiamo di passaggio fermare la coscienza su uno di essi e, facendo tacere in noi il discorso, attardarci alla sorpresa che questo ci procura» (EI, v, 27; 44-45).

J. Derrida è stato molto chiaro su questo punto ristabilendo non soltanto il valore del linguaggio ma anche del discorso all'interno della riflessione batailliana, nella quale la trasgressione di una qualunque legge mantiene la legge. Non si tratterebbe altrimenti di trasgressione ma di abolizione totale. In chiave artistico letteraria

significherebbe lo stabilire una volta per tutte la convenzionalità del delirio o del non senso. Scrive Derrida: «questa trasgressione del discorso (e di conseguenza della legge in generale, non dandosi il discorso che dando le norme e il valore del senso, cioè l'elemento della legalità in generale) deve, come ogni trasgressione, conservare e confermare in qualche modo ciò che eccede»¹⁰.

Derrida interpreta il senso del sacrificio delle parole in cui Bataille vede l'essenza della poesia. Bataille non nega, come si è visto, l'ineludibilità del linguaggio, solo che il linguaggio non può essere per l'uomo *interamente ed esclusivamente* servile e «non possiamo neppure fare a meno dei rapporti efficaci che le parole introducono fra gli uomini e le cose. Ma le strappiamo a questi rapporti in un delirio» (EI, v, 156; 210). La poesia è quindi sempre in un rischioso equilibrio fra sapere e non sapere, fra limite dato dalle parole e l'illimitato del sentimento e della passione, fra chiarezza e oscurità, fra il possibile delle parole e la vertigine dell'impossibile¹¹.

Uno dei testi più significativi per la comprensione del pensiero batailliano a proposito del configurarsi letterario della poesia è un articolo del 1946: *De l'âge de pierre à Jacques Prévert*. Lo scritto si apre sul rapporto fra poeticità e sacralità per spiegare successivamente il senso della poesia come voce della sensibilità. La poesia è rovina e nasce dalla soppressione degli oggetti, è essenzialmente mutamento, tuttavia «i momenti *sacri* e *poetici* lasciano nel loro dissolversi vari residui» (AP, XI, 105). La memoria permette di trasformare il sacro in costume stabilito e i momenti poetici sono conservati nei testi che in quanto «oggetti sacri e poetici rendono solido ciò che invece aveva infranto la solidità» (AP, XI, 105). Ma, appunto, si tratta di *oggetti*, di un tentativo di fermare il tempo e di fermare noi stessi nel tempo, contro il canto o il grido dell'istante che fonda la poesia. «Quando – afferma Bataille – la poesia non è più soltanto movimento sonoro, se il gioco verbale di per sé opera una soppressione degli oggetti in quanto tali ciò non è più una opprimente fatalità, ma una esuberanza voluta, una marea rapida che travolge i limiti» (AP, XI, 104). Anche in questo caso si corre tuttavia il rischio di rendere oggetto la parola, laddove il senso vero della poesia, come del sacro, è nel suo essere per l'istante e quindi votata alla caducità, anzi «nulla è meno durevole del *sacro* o del poetico che hanno nello stesso tempo la pienezza e l'inafferrabile brevità dell'istante» (AP, XI, 105). Per quest'aspetto Bataille contrappone la poesia di un Prévert a quella di un Boileau o di un Lamartine. La poesia di Prévert è tale in quanto «in se stessa opera aspramente la rovina della poesia» (AP, XI, 105).

Il testo a questo punto entra nel merito degli stilemi poetici per far emergere nel poeta francese una forma di costruzione letteraria che sfugge a ciò che comunemente rientra nella letterarietà, essendo un costruire che destruttura nel mescolare le carte della realtà. Nella poesia *Cortège* «le parole sono distrutte ad opera di un processo di associazione arbitraria che sostituisce al professore e alla porcellana della vita attiva, la confusione di un *professore di porcellana*» (AP, XI, 105). Il macinino con gli occhiali, l'orologio a lutto che costituiscono il corteo degli oggetti elencati da Prévert sottraggono gli oggetti al loro uso consueto, facendo esplodere il senso comune per aprire alla libertà di accostamenti che, come nelle pitture di Dalí, sono al di là di ogni metafora possibile. Se la metafora infatti unisce generi e specie diverse per farne nuovi generi e nuove specie secondo la ben nota definizione aristotelica, ciò avviene su un terreno comune, ma nulla unisce il macinino agli occhiali o l'orologio all'idea del lutto se non l'immaginazione del poeta che non intende imitare la realtà e nemmeno trasfigurarla ma sconvolgerla, per farci vedere altre cose, per costringerci a guardare in altro modo. Non si tratta di un meccanismo diverso da quello che un Picasso o un Dalí attuano in pittura, per quel processo già iniziato da Manet di cui Bataille metterà in evidenza la capacità di mettere insieme cose lontane senza ricorrere alla metafora, figura poetica per eccellenza. Prévert non ricorre a metafore, semplicemente unisce oggetti, sovrappone enti ad enti, attribuisce, in una ironia nata dall'effimero della poesia, idee agli oggetti.

«La poesia è un grido che dà a vedere» (AP, XI, 99), che rivela ciò che altrimenti noi non vedremmo: noi che dobbiamo calcolare per conoscere quindi per sapere e che, preoccupati di sapere, non vediamo più. Bataille insiste: «Bisogna dare alle parole il potere che *apre gli occhi*» (AP, XI, 87). L'autore precisa a questo proposito che il titolo della raccolta poetica di Paul Eluard, *Donner à voir* «è la migliore, la più semplice definizione della poesia: che dà a vedere. Mentre il linguaggio comune, prosaico, non tocca affatto la sensibilità e dà a sapere, anche nel descrivere il sensibile» (AP, XI, 87 n.)¹². Trattandosi della sensibilità immediata quindi il potere della poesia non è dato una volta per tutte, mentre è ormai chiaro che «la poesia è la nemica nata dalla poesia stessa: essa si sottrae dalla poesia al suo nascere, mescolando al grido il desiderio di durare» (AP, XI, 99). Nel desiderio, ma anche nell'inevitabilità della durata che viene dalle generalizzazioni del linguaggio, deriva quella che Bataille definisce la miseria della poesia, la sua ambiguità, la sua forza e la sua debolezza; dovendo infatti ricorrere alle parole

per esprimere gli accadimenti, «essa tende a far sprofondare il grido di una emozione presente sotto la maschera di un viso da museo. La poesia che grida l'istante sospeso, attraverso le parole che sopravvivono all'istante stesso, tende ad esprimere un senso durevole e per giunta fissato in una solennità funebre» (AP, XI, 99). È quanto accade nella poesia accademica, quella di *Le lac* di un Lamartine per esempio, che è antipoetica e assolutamente poetica «nel senso funebre». «La trivialità dei racconti di Kafka al contrario libera una intensità attuale degli avvenimenti» (AP, XI, 99 n.).

Bataille torna più volte sul problema della durata, senza la quale del resto non potremmo parlare di arte e dovremmo accontentarci dell'intensità della passione vissuta all'istante, come accade in altre forme dell'eterogeneo, l'erotismo, il sacro, la trasgressione agita o subita. Bataille non propone soluzioni. Quel che è chiaro, al di là di affermazioni generali, è che, a partire da Prévert, egli vuole ritrovare nella poesia, in quella vera, non solo il non senso in opposizione ai significati stabiliti, perché saremmo ancora nell'ambito della genericità e dell'astrattezza, ma la concretezza. Si tratta di non svilire nell'astrattezza, di non nebulizzare in belle parole lontane dal sentire, «ce qui a lieu». È ciò cui invita Heidegger¹³; ed è lo stesso richiamo di Adorno quando nella *Teoria estetica* rimanda alla corporeità in arte contro la spiritualizzazione dell'arte¹⁴.

Non si può tacere l'estrema semplificazione di certa critica che tende a sottolineare in Bataille quasi esclusivamente l'aspetto scandalosamente eversivo della poesia. Mentre per Bataille non si tratta solamente ed eversivamente di conservare, come viene ripetuto, l'animalità. L'animalità funziona per la poesia non in quanto spontaneità o forza bruta non riducibile ad una nostra delicata idea della bellezza, ma come ritorno alla presenza, alla matericità delle cose, prima che esse diventassero, in quanto oggetti di scambio, indifferenti nel colore, nella forma e nella sensazione che si ha nel toccarle. Questo è il lato dell'animalità che riguarda la poesia; e il rischio insito nella durata, così come del resto nel linguaggio, è che nel dirle o nel raffigurarle le cose vengano inevitabilmente da noi uccise o mutilate. Il saggio in questione è interessante da questo punto di vista al di là del giudizio su Prévert. Consente a Bataille di tornare indietro, di spostarsi dal nostro tempo, dal tempo dei "direttori di cicche", degli "aggiustatori di filosofia", a quello dei primi balbettii dell'umanità, al periodo in cui il mangiare gli animali comportava naturalmente la loro uccisione ma non, come oggi, la loro profanazione, perché «ciò che riguardava la sensibilità era nobile o maledetto». Non c'era opposizione fra il nutrirsi degli animali e la loro

considerazione, e il continuare a sentirli non come oggetti ma nel loro valore sensibile. Solo l'attività calcolatrice e utilitaria che riduceva le cose al valore d'uso era avvilente. Bataille parte da lontano per dire che nei primordi tutto ciò era avvertito con malessere e che a fatica si sopportava ciò a cui *l'attività*, e non il nutrirsi di essi da parte dell'uomo, aveva ridotto gli animali. Il mangiare l'animale rispondeva al *desiderio* mentre il servirsene per un'attività lo rende cosa. «Allo stesso modo la poesia nel gridare e nel cantare nel grido l'estremo dell'emozione, doveva allontanarsi dal mondo volgare i cui oggetti non potevano parlare al desiderio» (AP, XI, 100). In quest'uscita dal mondo volgare la poesia si pone sullo stesso piano della sacralità: «Ciò che si offre fortemente alla sensibilità, sottratto alle operazioni dell'intelligenza è sempre in qualche modo sacro, è sempre in qualche modo poetico» (AP, XI, 102). Bataille distingue, sulla base del desiderio e della presenza del sensibile salvato, la poesia dalla costruzione poetica che, invece di sperimentare la morte, e attraverso di essa l'abolizione fra l'io e l'altro, ne parla. Il ricorso ai primordi spiega il legame tra il sacrificio e la poesia. In breve: l'animale viene ucciso sia per necessità sia per sacrificio rituale; in entrambi i casi siamo nell'ambito della sensibilità e dell'immersione nell'istante. Si tratta di abolire un oggetto, di constatarne l'assenza, non vuoto ma presenza di sensazioni, meglio: riconferma dell'immanenza. Di fronte al sacrificio dell'animale «io sento una presenza sull'orlo di un abisso (del buco che è l'assenza). Questo sentimento è diverso, differisce dalla *sensiblerie* ragionata (*la mort qui, la mort que...*)» (AP, XI, 103). Non se ne parla più come di un oggetto, anzi la soppressione dell'animale lo sottrae definitivamente alla possibilità di un utilizzo e, rendendolo del tutto inutile, opera una soppressione della barriera fra l'animale e l'uomo. Si abolisce il senso della trascendenza se, come sostiene Bataille, «mi trascende significa: è tutt'altro da me» (AP, XI, 103). In tutto questo possiamo leggere un'identificazione della poesia in chiave antropologica esistenziale, in cui la poesia sembra essere un atteggiamento dello spirito e un sentire che abbraccia il mondo esterno più che capacità di trasformare o di vedere artisticamente ciò che è al di fuori di noi. A ben vedere però proprio l'abolizione della trascendenza risolve un punto cruciale in Bataille: l'esigenza di mantenere nella poesia la presenza dell'elemento sensibile e la considerazione alta della sovranità poetica in autori, come Mallarmé, in cui «il verbo solo esiste». Nell'abolizione della trascendenza infatti, il sentimento e la sensazione prendono corpo nella parola, la quale a sua volta se uccide la realtà è portatrice in se stessa di sensualità e materialità.

Se è vero che la poesia è per lui «una poesia necessaria che non ha nulla di estetico, nulla di *bello*»¹⁵, essa, che dovrebbe esprimere il mai visto e l'inaudito, si trova sempre di fronte ad un linguaggio inadeguato all'immediatezza: le parole per esprimere l'istante esistono di già, sono già state usate, non sfuggono mai del tutto alla generalizzazione categoriale. Come si è già detto non si può uscire dal linguaggio, si può tentare tuttavia di «rifiutare l'alienazione di un linguaggio utilizzato come moneta di scambio, opporsi al feticismo del valore delle parole. Inventare il contrario del linguaggio del denaro, il valore poetico come il contrario di un valore di mercato. Fare poesia (*poématiser*) significa contro-scrivere nella scrittura. Significa lavorare nella "durata unica"»¹⁶; quella durata unica dell'immersione nell'istante come fosse per sempre, sulla quale Artaud concentra le sue forze ben sapendo di non avere alcun dominio¹⁷. Fondamentalmente la poesia è spossessamento totale, spoliazione assoluta nel cercare parole che «cessino di essere armi, mezzi d'azione, possibilità di salvezza. Affidarsi allo smarrimento»¹⁸. La poesia tuttavia non può sottrarsi al linguaggio ma «dà voce a ciò che eccede le possibilità del linguaggio comune. Essa utilizza le parole per dire ciò che sconvolge l'ordine delle parole. È il *grido* di ciò che in noi non può essere ridotto, che in noi è *più forte di noi*» (AP, XI, 89).

Per quanto in questo percorso Bataille sia assorto nella preoccupazione di sottrarre la poesia ad ogni indulgenza verso infioramenti letterari, l'affermazione della poesia come grido che risponde all'essenzialità ultima del nostro essere, non può non contemplare implicitamente la problematizzazione del linguaggio poetico che, se è indifferente al bello o addirittura ostile, non può fondarsi solo sull'autenticità spontanea della passione. Se è vero che la poesia deve esprimere *ce qui à lieu* è anche vero che «a ben vedere non solamente la natura della poesia è nella dipendenza dall'avvenimento, ma la stessa poesia è di per sé *avvenimento*» (AP, XI, 89). La poesia è così per noi «*la letteratura che non è più letteratura, che sfugge al decorativismo nel quale la letteratura generalmente sprofonda*» (AP, XI, 88). Non esistono parole poetiche di per sé, piuttosto dallo spreco delle parole emergono figure poetiche che ricavano il loro splendore nella distruzione del reale. È il momento in cui si configura la modernità disincantata e libera dell'arte: la rinuncia al linguaggio codificato e al racconto, a vantaggio di un ritmo poetico in cui si sospende ogni pretesa discorsiva della parola per sostituirle «i capricci eversivi di un mondo dove regna non più la costrizione ma il gioco, l'incertezza e il rapimento» (AP, XI, 87)¹⁹.

Bataille fa a questo punto un'affermazione decisiva dal punto di vista *formale*: «Le modalità del linguaggio poetico cambiano anch'esse nel seguire l'evento dato dall'incessante mutare della sensibilità. La vita delle emozioni si lega d'altra parte alle loro espressioni poetiche e gli uomini hanno dei sentimenti che la povertà di una tecnica poetica può, a rigore, limitare. Accade, al contrario, che la libertà dei sentimenti liberi la tecnica verbale e, reciprocamente, che l'audacia verbale accresca l'intensità e la libertà delle emozioni» (AP, XI, 89).

Un esempio della realizzazione in arte della fugacità dell'istante, non cristallizzato in un simulacro che sostituisca le emozioni, è individuato da Bataille nell'affinità profonda tra Manet e Proust. In Manet, come nei versi di Mallarmé, la realtà si consuma tutta nella tela per raggiungere il miracolo della presenza delle emozioni. Esse vengono ogni volta rinnovate in virtù del fatto che i segni sulla tela, come le frasi di Proust, non riproducono una realtà oggettiva offerta all'intelligenza, ma si offrono all'oscillazione delle sensazioni.

Proust adombra sotto il nome di Elstir colui che in pittura realizza quell'operazione «analogica a quella che in poesia si chiama metafora [...] Se Dio Padre aveva creato le cose nominandole, Elstir le ricreava togliendo loro il nome o dandogliene un altro. I nomi che designano le cose rispondono sempre a una nozione dell'intelligenza, estranea alle nostre vere impressioni, e che ci costringe ad eliminare da queste tutto quanto non si riferisce a quella nozione»²⁰. Si afferma così la spontaneità e la purezza della sensazione prima che essa sia irrigidita nel già noto; ma Bataille va oltre e infatti il punto di partenza del raffronto ravvicinato tra Proust e Manet è il passo proustiano in cui l'arte di Manet si rivela come quella che sottrae le cose alla pesantezza del sapere per regalarci il miracolo dell'inatteso. «Una delle metafore più frequenti nelle marine [...] era appunto quella – dice Proust – che, confrontando la terra con il mare, sopprimeva fra loro ogni distinzione. Quel confronto, tacitamente e instancabilmente ripetuto in una stessa tela, vi introduceva quella multiforme e potente unità, causa che talora essi stessi non capivano chiaramente dell'entusiasmo che suscitava in certi amatori la pittura di Elstir»²¹. Il commento di Bataille è estremamente rapido: «Sostanzialmente Proust ha detto di lui che là dove noi potremmo attenderci la terra, il pittore introduce il mare, o la terra laddove ci aspetteremmo il mare» (M, IX, 152). L'intensità dell'impressione consente in altri termini «lo scivolamento continuo del senso che agevolmente passa da un aspetto all'altro del soggetto» (M, IX, 152). Bataille associa inoltre al *Départ du vapeur*

de Folkestone la descrizione proustiana degli alberi «che dei vascelli cui appartenevano facevano qualcosa di cittadino, di costruito sulla terraferma»²².

Il soggetto del quadro si muove in un continuo scambio di visioni e di sensazioni per cui la marina è anche paesaggio urbano e viceversa: « [...] così questa flottiglia da pesca sembrava appartenere al mare meno, ad esempio, delle chiese di Criquebec, che, nella lontananza, circondate d'acqua da tutte le parti perché le si vedesse senza la città, in un polverio di sole e di onde, pareva uscissero dalle acque»²³. Questa metamorfosi delle cose è resa possibile, prima ancora che per un partito preso ideale – questa è la chiave proustiana – dall'aver scelto una certa prospettiva ottica: «Nel primo piano della spiaggia, il pittore aveva saputo assuefare gli occhi a non riconoscere una frontiera fissa, una distinzione assoluta, fra la terra e l'oceano. Uomini che spingevano barche in mare correvano nei flutti come sulla sabbia che, bagnata, rifletteva già le chiglie, come se fosse stata acqua. Il mare stesso non saliva regolarmente, ma seguiva la linea irregolare della ghiaia, che la prospettiva spezzettava ancor di più, cosicché una nave in alto mare, mezzo nascosta dalle costruzioni avanzate dell'arsenale, sembrava avanzare in mezzo alla città»²⁴.

La delusione dell'attesa, ottenuta sopprimendo la distinzione fra le cose connaturata all'intelligenza, ha «un valore più generale nello spirito di Proust. Egli paragona le sensazioni che le marine di Elstir evocano, con i primi istanti che seguono al risveglio, quando ancora le cose non hanno assunto i contorni della classificazione consueta» (M, IX, 152). Bataille cita la ben nota pagina proustiana: «Mi accadeva, nella mia stanza, a Parigi, di udire una disputa, quasi una sommossa finché non avevo riportato alla sua causa, per esempio una carrozza che si avvicinava con rotolio di ruote, quel rumore da cui eliminavo allora le vociferazioni acute e discordi che il mio orecchio aveva realmente intese, ma che la mia intelligenza sapeva che le ruote non producevano. Ora di questi momenti rari in cui si vede la natura com'è poeticamente era fatta l'opera di Elstir»²⁵. La citazione batailliana di questo passo tralascia stranamente l'ultima frase che adombra in quella “natura com'è poeticamente”, non solo una presa di posizione estetica da parte di Proust, ma il segreto stesso non dell'impressionismo in genere, ma di quello di Manet individuato da Proust nel «tentativo di Elstir, di non ritrarre le cose come sapeva che sono, ma conforme a quelle illusioni ottiche di cui è fatta la nostra prima visione»²⁶. Commenta Bataille che, in situazioni come queste, il passaggio, nello spirito di Manet

come in quello di Proust, viene «dalla risposta stabile dell'intelletto allo scivolamento dove la sensibilità sola, la sola impressione supera la povera necessità del passaggio contrario che va dalla sensibilità all'intelligenza» (M, IX, 152). Non si tratta, come potrebbe sembrare ad una prima lettura, di una celebrazione della pura istintività come portatrice, nella sua immediatezza, di una vaga creatività artistica; si tratta di lasciar parlare la sensibilità *prima* che essa sia inclusa nella sfera dei concetti. Bataille è molto chiaro: «Nei due casi, frutto di calcolo o di istinto, si tratta di una magia efficace, di un procedere attivo attraverso la sottigliezza del quale ritornare all'innocenza e alla freschezza dell'impressione» (M, IX, 152).

A dire il vero, nella visione di Bataille, quest'innocenza non è neutra, c'è in essa una verità trasgressiva per cui l'arte non è solo trasfigurazione e riappropriazione della realtà, del mondo e della natura, ma espressione dei momenti eccedenti ed eccessivi dell'esistenza. L'innocenza dell'impressione in Manet si colora di vari aspetti. Se nel *Départ du vapeur de Folkestone* assistiamo ad uno scambio dei dati reali, di scivolamento dell'uno nell'altro dei due elementi presenti, mare e terra, in *Sur la plage* «l'enormità dei personaggi si oppone all'insignificanza del mare: questa enormità è nello scivolamento stesso in cui di primo acchito essa viene distrutta» (M, IX, 152). Su questa base la singolarità di Manet viene riaffermata nella sua affinità con Proust: anche in Proust è presente quella «torsione viziosa che trasfigurava e lavorava le ombre che Manet evoca sulla tela, ombre che meno di quelle dei soggetti rappresentati erano l'immagine di uno scivolamento» (M, IX, 152).

Bataille non aggiunge altro a questo proposito, ma sembra suggerire che l'impossibilità reale dell'invasione nulla toglie allo sgomento che l'invasione possibile crea nell'impressione primaria allo stato puro. Il pittore pone in essere, attraverso la magia delle forme, un conflitto mai conciliato che nell'istante artistico evoca l'impossibile.

La valenza batailliana del rapporto Proust-Manet si coglie nella sua interezza solo con uno sguardo alle pagine dell'*Esperienza interiore* dedicate a Proust. Qui Bataille afferma: «legata all'ignoto e al non sapere è l'estasi che nasce da una grande angoscia» (EI, v, 169; 227). Il carattere invasivo di un elemento su un altro include in sé il sentimento, sia pure confuso, di un vasto margine di ignoto che si mescola al familiare. Ma «bisogna tagliare tra noi e l'oggetto ignoto ogni possibilità di legami discorsivi (l'estraneità – l'ignoto – dell'oggetto rivelato all'attesa non deve essere risolta da alcuna indagine» (EI, v, 169; 227). A questo punto Bataille cita *Il*

tempo ritrovato: «La visione abbagliante e distinta mi sfiorava come per dirmi “coglimi al volo se ne sei capace e studiati di cogliere l'enigma di felicità che ti propongo”. E quasi subito la ravvisai, era Venezia»²⁷.

Com'è noto, nel testo proustiano Venezia è associata a Combray, luogo dell'infanzia, in una sensazione di felicità ritrovata legata ad un enigma che Proust non svela. Tuttavia la sottolineatura batailliana del passo proustiano, che evoca lo slittamento tra mare e terra nelle marine di Elstir, consente di ipotizzare che nella visione di Bataille Venezia rappresenti, per Proust, il sogno realizzato di un'architettura urbana invasa da un elemento estraneo, non circoscrivibile e mai del tutto afferrabile, che è la sua natura d'acqua.

Quando Proust parla di Elstir, secondo Bataille, si ispira certamente a Manet. Tuttavia «egli non ha voluto esprimere l'idea che si era fatto di Manet», quanto piuttosto «quella del pittore che, a partire dall'impressionismo, egli stesso sarebbe stato in potenza, soprattutto a partire dall'impressionismo di Manet» (M, IX, 153). L'innocenza dell'impressione sarebbe in Proust la promessa di felicità di cui Venezia, con una struttura che di fatto sconvolge le attese consuete, costituisce l'enigma.

Bataille cerca di arrivare al cuore di questo enigma individuandolo nell'oscillazione tra angoscia ed estasi: «Il trionfo della reminiscenza ha meno senso di quanto si possa credere. Legata all'ignoto, al non-sapere, è l'estasi che nasce da una grande angoscia [...] Sovente l'ignoto ci dà angoscia, ma è la condizione dell'estasi. L'angoscia è paura di perdere, espressione del desiderio di possedere, l'angoscia, immediatamente, si volge in estasi» (EI, v, 169: 227). Se le spiegazioni razionali ci liberano dallo sgomento che creano l'inatteso e l'inafferrabile, in questo stesso sgomento è il segreto della felicità e dell'estasi.

Fenomenologia del poetico

Nell'*Oresteia* leggiamo: «L'esplosione della poesia si rivela fuori dei momenti che raggiunge in un disordine di morte» (IMP, III, 219; 161); e ancora: «La poesia non è conoscenza di se stessi, ancor meno l'esperienza di un lontano possibile (di ciò che prima non era) ma la semplice evocazione per mezzo delle parole di possibilità inaccessibili. L'evocazione ha sull'esperienza il vantaggio di una ricchezza e di una facilità infinita ma allontana dall'esperienza (essenzialmente paralizzata)» (IMP, III, 221; 162). La poesia si configura quindi come qualcosa che essa realizza o a cui mira, ma fuori di sé, fuori dalle parole di cui è composta, e allo stesso tempo esclude l'autorivelazione del-

l'autore. L'accento è posto da Bataille sul disordine e sulla morte che è in esso, morte delle parole sottratte al discorso le cui maglie sono continuamente forzate se non strappate. Ma, in questo modo, la poesia stessa strappa al discorso le parole del delirio. Bataille vuole sottolineare che l'essenza della poesia è nel rimandare oltre, nel suscitare in noi la memoria delle nostre possibilità, il cui culmine è sempre irraggiungibile e, quand'anche lo si raggiunga non lo si può *dire* perché questo è veramente l'indicibile.

La difficoltà maggiore in queste affermazioni risiede però nel fatto che enunciati simili sembrano a prima vista eludere ogni possibilità di comunicazione. Se il discorso ordinato è un discorso chiuso che riflette il momento della ragionevolezza, il linguaggio poetico è linguaggio aperto che in virtù della capacità evocativa consente la partecipazione immediata alle emozioni, indipendentemente dai particolari contenuti cui il poeta si richiama. L'importante è che la poesia risvegli nella sua esuberanza la follia per la quale il pensiero sfugge alla riflessione che generalmente domina il linguaggio. «Il linguaggio – scrive Bataille – mentre accumula la totalità di ciò che per noi conta, in pari tempo la disperde. Nel linguaggio non possiamo cogliere ciò che ci importa, che ci sfugge sotto forma di proposizioni dipendenti l'una dall'altra, senza che mai si manifesti quell'insieme cui ognuna d'esse rinvia. La nostra attenzione resta fissa a quell'insieme che la successione delle frasi nasconde, non possiamo far sì che la luce piena si sostituisca al barbaglio delle frasi successive» (E, x, 268; 286). La poesia risponde all'esigenza di afferrare quest'insieme, o almeno all'aspirazione verso di esso per quanto inafferrabile e solo suscettibile d'essere intravisto. In questo ambito si stabilisce, secondo Bataille, la comunicazione poetica, in virtù del fatto che, al di là della separatezza stabilita dalla natura biologica e dalla logica dell'utile e del sapere, «noi siamo quest'apertura a tutte le possibilità, quest'attesa che nessuna soddisfazione materiale riuscirà mai a esaudire, e che l'articolarsi del linguaggio non può ingannare! Noi siamo alla ricerca di una sommità. Ognuno di noi se la cosa gli aggrada, può trascurare l'indagine e la ricerca. Ma l'umanità nel suo complesso aspira a tale sommità l'unica che la definisca, l'unica che ne costituisca la definizione e il senso» (E, x, 268; 286). È la via dell'erotismo, dell'estasi, della letteratura e della poesia, che negli spazi aperti dell'incompletezza discorsiva rompe con l'integrità dell'essere singolare come e quanto col discorso compiuto della ragione. La poesia fa seguire al linguaggio il silenzio del linguaggio stesso, ed è in questo ambito che si delinea la possibilità della comunicazione poetica come di

quella erotica, mentre la compiutezza in quanto chiusura è il contrario esatto della comunicazione. «La comunicazione richiede una mancanza, una “incrinatura”; entra, come la morte, da una fessura della corazza. Richiede una coincidenza di due lacerazioni, in me stesso, nell'altro» (LC, v, 266; 43-44). La perfezione della compiutezza linguistica appartiene agli esseri separati e isolati, agli esseri che riflettono e lavorano per il domani. «Nella misura in cui gli esseri sembrano perfetti essi restano isolati, chiusi in se stessi. Ma la ferita dell'incompiutezza li apre. Attraverso ciò che si può chiamare incompiutezza, nudità animale, ferita, i diversi esseri separati *comunicano*, prendono vita perdendosi nella comunicazione dall'uno all'altro» (LC, v, 263; 39).

Come già si è visto a proposito de *La part maudit* e de *La notion de dépense*, la ferita che attraversa il testo poetico è conseguenza della ferita che si apre nell'essere. La chiusura del discorso nella gerarchia della categorizzazione è abolita, così come nella comunicazione erotica viene meno la chiusura degli esseri per giungere, come suggerisce Jacques Cels, a ciò che Michel Leiris dice a proposito di Lucrezia e Giuditta, che Cranach dipinse «tutte e due nude e desiderabili, confuse in quell'assenza completa di gerarchia morale che la nudità del corpo comporta, e colte sul filo di atti particolarmente esaltanti»²⁸. In ultima analisi la poesia è il linguaggio messo a nudo o il mettersi a nudo attraverso un linguaggio non più asservito ma esso stesso soggetto che ci trascina. Si tratta del sacrificio della propria integrità per lasciare essere l'eccedenza. Così il sacro rompe i confini fra l'animale e l'uomo, fra l'uomo e la divinità, fra la divinità e l'animale, in un ambito in cui trascendenza e immanenza si uniscono e si confondono nel sottrarsi alle operazioni dell'intelligenza, che limita e separa i piani di discorso come quelli della vita²⁹. Ciò vale per la poesia come per le arti figurative.

Già nel saggio sulle pitture rupestri di Lascaux Bataille individuava la nascita dell'umanità: «L'uomo di Lascaux creò *dal nulla questo mondo dell'arte nel quale comincia la comunicazione dello spirito*» (LAS, IX, 12). In un'espressione figurativa, che per altri studiosi, non certamente insensibili al fatto estetico ma più attenti alla definizione del concetto di arte, nasceva solo da un'abilità tecnica sviluppata sotto l'urgenza della magia, quindi della sopravvivenza, è contenuto, secondo Bataille, il *messaggio* che, in un atteggiamento medianico di apertura e di affetto, gli uomini che noi oggi siamo possono cogliere: l'aspirazione ad esprimersi al di là della stretta necessità materiale. Un atteggiamento di eccedenza quindi, di ricchezza in più nell'animo dell'uomo del Paleolitico superio-

re che non è solo l'*homo faber* ma è l'*homo ludens*, che non soltanto lavora e sa, ma crea. È questa in Bataille un'affascinante e toccante ipotesi, il cui sostrato teorico affonda le radici in un atteggiamento di carattere fenomenologico; Bataille è attento qui come altrove alla sfera percettiva e dell'artista e del fruitore. Il fascino e la valenza estetica delle pitture di Lascaux risiedono per Bataille nella forza espressiva che colpisce la nostra sensibilità³⁰. Proprio dalla forza espressiva di questi graffiti Bataille vede emergere una forte carica ludica che, elemento connaturato all'arte, per la prima volta, a Lascaux celebra «il mondo della festa, dei sovrani e degli dei». È il mondo notturno che nella sua intimità e sovranità si opponeva già d'allora al mondo prosaico del lavoro: la sfera del sacro.

Solo la ferita dell'essere e l'apertura del discorso consentono la comunicazione nella sovranità che è espressione dell'immediatezza della passione nell'istante e non rimanda ad altro. E poiché «tutti gli esseri non sono che uno», nell'intimità, terreno comune in cui si sprigiona una ricchezza senza limiti, l'estasi è contagiosa. Infatti, «ciò che noi conosciamo nella partecipazione (nella comunicazione) è ciò che sentiamo *intimamente*: noi conosciamo immediatamente il riso dell'altro, ridendo, o la sua eccitazione, condividendola» (E, x, 152-153; 163). Sulla sovranità della comunicazione, che a sua volta è imprescindibile dall'intimità, si fonda la *comunicazione maggiore* della letteratura. Ciò che rende possibile la partecipazione del lettore, e prima ancora la comunicazione da parte del poeta, è quindi un terreno linguistico comune in cui non esiste ciò di cui si parla in quanto oggetto, ma in cui si fa parlare l'eccesso che è in noi, ciò che vi è di più intimo in noi, di più profondo e umano, non toccato dal commercio dell'utile. E in ciò lettore e scrittore annientano la loro separatezza nella comunicazione di un essere sovrano che parla all'umanità sovrana.

Il concetto di sovranità è una delle nozioni chiave attraverso le quali Bataille analizza le opere e le figure degli autori ne *La littérature et le mal*, un'opera che può essere considerata unitaria e compiuta, benché raccolga sotto il segno del Male riflessioni su autori diversi considerati da Bataille particolarmente significativi. Opera di straordinaria efficacia critica costituisce, anche stilisticamente, una delle prove più belle dell'autore. Alcuni motivi ricorrenti animano ciascun'analisi e tuttavia ogni autore assume sotto lo sguardo di Bataille un colore e una fisionomia inusitate. Possiamo leggerli come i vari aspetti in cui il Male si rivela o si nasconde, come le facce possibili della trasgressione poetica e della sovranità o come luogo di sovranità mancata.

¹ I corsivi sono miei.

² «Quando fa buio sul desco non resti / pane né latte: attirano i morti. / Ma egli, evocatore, li desti / e nello sguardo mite li esorti / a mescolarsi a ogni cosa veduta; ...»: R. M. Rilke, *Sonetti a Orfeo* I, 6; tr. it. a cura di G. Pintor in R. M. Rilke, *Poesie*, Einaudi, Torino 1981, p. 43.

³ R. M. Rilke, *Sonetti a Orfeo*, cit., I, 14, p. 49.

⁴ Scrive Simmel: «Alla maggior parte degli uomini la morte appare come un'oscura profezia che aleggia sulla loro vita, ma che solo al momento della sua realizzazione avrà qualcosa a che fare con la vita, proprio come sulla vita di Edipo la profezia che egli prima o poi avrebbe ucciso il padre. In realtà invece la morte è congiunta a priori ed intrinsecamente alla vita [...] Già di per sé [...] quella vita che si fa più piena ed intensa si trova in una connessione complessiva che è rivolta alla morte [...] In altri termini essa delimita, o meglio, modella la nostra vita, bensì è un momento formale della nostra vita che ne tinge tutti i contenuti; il fatto che la totalità della vita sia delimitata dalla morte agisce preliminarmente su ciascuno dei suoi contenuti ed istanti; la qualità e la forma di ognuno di essi sarebbe diversa se esso potesse estendersi oltre questo limite immanente»; in G. Simmel, *Intuizione della vita, quattro capitoli metafisici*, a cura di G. Antinolfi, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli 1997, pp. 80-81.

⁵ A. Artaud, *Manifeste en langage clair*, in *L'ombilic des limbes*, Gallimard, Parigi 1927-1968, p. 194.

⁶ A. Artaud, *Position de la chair*, in *L'ombilic des limbes*, cit., p. 189.

⁷ J. Cels, *L'exigence poétique de Georges Bataille*, De Boeck-Wesmael, Bruxelles 1989, p. 44.

⁸ S. Mallarmé, *Crise de vers*, tr. it. di S. Agosti in "je dis une fleur" in "Il piccolo Hans", n. 34 (aprile-giugno 1982), p. 29.

⁹ M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Parigi 1980; tr. it. *La scrittura del disastro*, SE, Milano 1990, p. 117.

¹⁰ J. Derrida, *De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve*, in *L'écriture et la différence*, Tel Quel/Seuil, Paris 1967, pp. 403-404.

¹¹ Cfr. su questi problemi A. Miguel, *L'homme poétique*, Saint Germain-des-Près, Parigi 1974. Ma si vedano anche alcuni fondamentali passi di Bataille: «Il movimento della poesia parte dal noto per portare all'ignoto. Raggiunge la follia se viene a compimento. Ma nell'avvicinarsi alla follia comincia il riflusso: il movimento verso la poesia, attraverso di essa verso la follia, cerca di restare nei limiti del possibile. La poesia è in qualunque modo negazione di sé medesima: essa si nega nel conservarsi e si nega nell'oltrepassarsi» (IMP, III, 532-533 n.); «Io credo di dover porre il problema e non di risolverlo/un libro solo è l'impossibile/ devo fare questa prefazione è il solo possibile/ perché parlare di impossibile è il solo modo di descrivere il possibile perché l'uomo possibile deve essere messo di fronte all'impossibile/ evidentemente non è una soluzione/ dunque la letteratura non può/ l'impossibile dunque è l'uomo/ preso sul serio/ giustamente la poesia è l'impossibile» (IMP, III, 519-520 n.).

¹² Il tema e il senso della corporeità rimandano in Bataille pur se non in modo dichiarato alla fenomenologia. Per la fenomenologia come afferma Paci (cfr. E. Paci, *Sui rapporti tra fenomenologia e marxismo* in J. Desanti, *Fenomenologia e prassi*, Lampugnani Nigri, Milano 1971, p.109.): «il Leib è il primus della volontà e della prassi. Il Leib è all'origine del lavoro, così come è all'origine del desiderio e della volontà». Affermazione di connotazione materialistica che senza dubbio Bataille avrebbe condiviso e che apre inoltre alla comunicazione fra gli esseri se, ancora nella concezione fenomenologica, «il non consapevole è in noi la materia propriamente detta che si pone alla radice di ogni intersoggettività» (ibid.). La posizione di Bataille dunque non si distanzia dalla visione fenomenologica in virtù di quel terreno comune di natura, di fisicità, di corporeità che garantisce la precategorialità della *Lebenswelt* e, per Bataille, il carattere non costitutivamente e immediatamente umano delle piramidi del sapere. Inoltre nel nome del corpo in cui tutti siamo ugualmente natura si apre la possibilità di comunicazione fra gli esseri. «Più spesso che l'oggetto sacro, il desiderio ha come obiettivo la carne e, nel desiderio della carne, il gioco della "comunicazione" appare rigorosamente nella sua complessità. L'uomo, nell'atto carnale, supera sporcando – e sporcandosi – il limite degli esseri» (SN, VI, 45; 65).

¹³ Cfr. M. Heidegger, *Perché i Poeti?*, in *Sentieri interrotti*, tr. it. a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 269-270. Heidegger cita Rilke: «Il mondo si rattappisce. Lo stesso fanno le cose, che dissolvono sempre più la loro esistenza nella vibrazione del denaro, in cui dispiegano un tipo di spiritualità che oltrepassa fin d'ora la loro realtà tangibile. Nel

tempo di cui parlo [Rilke allude al secolo XIV] la moneta era ancora oro, ancora metallo, era una bella cosa, la più maneggevole e comprensibile di tutte». Heidegger commenta: «Al posto di ciò che il valore intrinseco delle cose, un tempo custodito, andava donando, si insinua, sempre più rapidamente, irraguardosamente e radicalmente, l'“oggettivo” proprio del dominio tecnico della terra. Questo non solo riduce ogni cosa a un prodotto del processo di produzione, ma rimette al mercato i prodotti stessi della produzione. L'umanità dell'uomo e la cosità delle cose sono dissolte nel corso di una produzione che si impone incondizionatamente nel valore di scambio di un mercato [...] risolvendo così ogni ente in un affare di calcolo, il cui potere è più tenace proprio là dove non si fa ricorso esplicito ai numeri».

¹⁴ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 138 ss.; si veda in particolare il seguente passo: «Lo stato preartistico dell'arte è al contempo il *memento* del suo lato anticulturale, del suo sospetto nei confronti della propria antitetività al mondo empirico, la quale lascia indisturbato il mondo. Opere d'arte significative procurano nondimeno di incorporarsi quello strato nemico dell'arte. Lì dove esso, sospettato d'infantilismo, manca... l'arte ha capitolato».

¹⁵ B. Noel, *Préface* a G. Bataille, *L'Archangelique*, Mercure de France, Parigi 1967, p. 15.

¹⁶ J. N. Vuarnet, cit., p. 54.

¹⁷ Si veda *Journal d'Enfer*: «Io non lavoro nell'estensione di un dominio qualunque, io lavoro nell'unica durata», in A. Artaud, *L'ombilic des Limbes*, cit., p. 127.

¹⁸ M. Blanchot, *La scrittura del disastro*, cit., p. 24.

¹⁹ Cfr. su questo punto: J. Cels, cit., p. 64, e B. Noel, cit., p. 15.

²⁰ M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, tr. it. a cura di F. Calamandrei e N. Neri, Mondadori, Milano 1973, p. 409.

²¹ *Ibid.*, p. 409-410.

²² *Ibid.*, p. 410.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 409.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ M. Proust, *Il tempo ritrovato*, tr. it. Mondadori, Milano 1973, p. 176.

²⁸ M. Leiris, *L'âge d'homme*, Gallimard, Parigi 1973, tr. it. *Età d'uomo*, Mondadori, Milano 1980, pp. 153-154; Cels trova una corrispondenza perfetta fra erotismo e scrittura in un passo degli *Écrits de Laure* che definisce in una sintesi felice il rapporto fra opera poetica e sacro. Il passo è il seguente: «l'opera poetica è sacra in quanto è creazione di un evento topico, “comunicazione” sentita come *la nudità*. È stupro di sé, un denudarsi, comunicare ad altri ciò ch'è ragione di vita, ora questa ragione di vita “slitta”»; *Écrits de Laure*, cit., p. 58.

²⁹ Bataille afferma «La distruzione non è meno necessaria alla poesia che al sacrificio, ma la poesia lo compie senza costrizione, perché essa può, se lo si vuole, servire ad esporre delle conoscenze. Il senso della parola *poetico* non è meno pesante: essa ricopre un elemento di morte e di soppressione che non è dubbio se non in ragione di una natura equivoca inerente a questo elemento. Ho detto della messa a morte del sacrificio che esso rivela l'assenza della vittima...» (AP, XI, 102).

³⁰ Per un'analisi approfondita del saggio *Lascaux ou la naissance de l'art*, rinvio a M. B. Ponti, *La dimora della prima arte: l'interpretazione delle pitture di Lascaux in Georges Bataille*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Cagliari 1989.

Parte terza

La sovranità del male nella letteratura

I – Emily Brontë o l'erotismo dei cuori

L'innocenza del male *Wuthering Heights* ¹, l'unico romanzo di Emily Brontë, è il racconto eccessivo nato dal sogno e dall'immaginazione di chi volontariamente si chiude nella sua interiorità e scrive con lo spirito libero, senza aver nulla da perdere perché il mondo di fuori non le interessa più. Un secolo più tardi anche Marcel Proust non uscirà più dalla sua stanza, teso ad impegnare ogni sua risorsa nel portare a compimento l'opera che diventa l'unica ragione della sua vita. Nella stanza di Proust giungeva, per essere corrosa o resa immortale dall'incanto della memoria, la variegata materia della vita normale: la politica e l'arte, le amicizie e gli affetti, i pettegolezzi persino. Per la scrittrice inglese la sua stanza è la soglia d'accesso ad un mondo assolutamente individuale, in cui abitano solo il sogno e un'immaginazione visionaria che si spinge fino a parlare solo il linguaggio dello spirito e degli spiriti. Il fantasma di Catherine che appare ad Heathcliff, la coppia degli amanti che ormai vivono la dimensione dell'al di là, è un altissimo espediente lirico per rappresentare in arte l'amore oltre la morte.

Il saggio di Bataille su Emily Brontë, nell'immediatezza di una coerenza stilistica senza interruzioni, rimanda il senso di un'immersione senza riserve nello stato d'animo dell'autrice. Bataille, così incline e profondo conoscitore dell'erotismo dei corpi, sembra esaltare più di ogni altro l'erotismo dei cuori. Nella sua interpretazione ogni contatto fisico, peraltro estremamente innocente, fra i due giovani non è che la visualizzazione del cercarsi e del raggiungerci di due anime mai paghe della presenza dell'altro. *Wuthering Heights* è un romanzo d'amore ma di un amore che, contrariamente a teorie diffuse, vive della presenza dell'amato, presenza che viene rivendicata fino in fondo oltre la vita stessa. È un amore che sfugge alla «devastazione del tempo» cui si rassegnano tanto il pensiero quanto l'erotismo dei corpi. I rappresentanti dell'erotismo, da Don Giovanni a Sade, rincorrono sempre nuove figure da consumare, anticipando nel pensiero, mentre la fuggono, la corruzione cui i corpi

sono destinati e di cui la morte non è l'aspetto più sgradevole, ma solo quello definitivo. Sade, Don Giovanni, Casanova lottano contro il tempo. Emily Brontë si pone oltre la soglia del tempo, si pone e pone nell'eternità i suoi personaggi che sembrano correre verso la totalità dell'essere. Mai come nello scritto su *Wuthering Heights*, Bataille dà una visione così completa di ciò che intende per erotismo dei cuori. Sembra essere trascinato dalla vertigine tutta spirituale della scrittrice inglese: «La vita puerile, il capriccio sovrano privo di calcoli, non possono sopravvivere al proprio trionfo. Non vi è sovranità che a una condizione: non avere l'efficacia del potere, che è azione, supremazia dell'avvenire sul momento presente, supremazia della terra promessa» (LM, IX, 278; 146). Ciò che Bataille qui afferma a proposito di Kafka si adatta perfettamente ai personaggi di *Wuthering Heights*. I due ragazzi sono situati, fin dall'infanzia, in una terra che appartiene loro in virtù dell'ignaro diritto dell'innocenza condivisa, non è – come dice Bataille – altro che il Paradiso terrestre. In esso i due ragazzi si trovano a loro agio come il pesce nell'acqua. Catherine ed Heathcliff vivono nella landa nell'intimità di un'esistenza non toccata dalle faccende del mondo comune; la landa è di per sé l'altro mondo, un mondo in cui si fa compagnia l'individualità indomita dei loro spiriti. La morte, in questo contesto, non è che la prosecuzione della loro vita, sottratta alla pesantezza del vivere convenzionale. Se l'esistenza sovrana è possibile «soltanto nella misura in cui chiama la morte» (LM, IX, 278; 145), i due protagonisti mantengono, fino a quando stanno insieme, la sovranità della loro esistenza. Negli "alti luoghi dove soffia il vento" la natura selvaggia custodiva le corse e i giochi, promesse mai deluse di una felicità intensa, sgorgata nella libertà di incontro di due nature simili che si cercano nella più forte elezione del cuore. Quando essi stessi affrettano il compimento del loro tempo normale deluso e deludente, l'autrice non regala loro un paradiso celeste. Rende loro una landa da cui vengono eliminati governanti sagge e padri adottivi, cucine fumose e salotti eleganti, e soprattutto ingombranti passioni muliebri e mariti dalla devozione oppressiva. Esattamente tutto ciò da cui la scrittrice si era guardata bene dall'andare incontro per difendere la ricerca dell'impossibile. È questo l'aspetto che affascina Bataille che non esita a definire *Wuthering Heights* «uno dei libri più belli della letteratura di tutti i tempi» e la storia che racconta «è forse la più bella, la più profondamente violenta fra le storie d'amore» (LM, IX, 174).

Emily Brontë cerca l'impossibile nella vita e nella vita fino alla morte. Bataille afferma: «Parlando di Emily Brontë, devo portare

alle estreme conseguenze un'affermazione fondamentale. Credo che l'eroticismo sia la conferma della vita fin dentro la morte» (LM, IX, 174). Nel caso di Emily Brontë si tratta di immaginare l'impossibile oltre la vita. Effettivamente i protagonisti continuano a vivere oltre la vita. Ma sono fantasmi che persuadono anche Bataille che pure non ha, come la scrittrice, fede «nella roccia incrollabile dell'Immortalità». Lo persuadono perché scaturiscono da una vita interiore accesa e visionaria: le sorelle Brontë non si sono limitate a fondare sullo spirito la vita eterna, hanno fondato innanzi tutto su di esso la vita terrena. In un modo meno clamoroso di William Blake, anche Emily canta le sue visioni attraverso un romanzo in cui la vita prosaica cede il passo alla materializzazione dell'impossibile. Non si ferma davanti a nulla, nemmeno davanti alla morte; non solo i protagonisti vincono la morte tanto il loro amore è forte, ma non fanno differenza fra la vita e la morte. La morte riguarda i corpi, basta porsi in una prospettiva diversa e, rilkiamente, le due realtà non si colgono più come contrapposte ma come aspetti diversi dell'essere.

C'è indubbiamente in Emily Brontë una prospettiva fideistica, tuttavia Bataille, che in altri contesti ha atteggiamenti estremamente distruttivi e denigratori nei confronti della fede, qui, come di fronte ai mistici, ha accenti di condivisione e di rapimento. A Bataille interessa l'intensità del vivere, ed è attratto e coinvolto da ciò che arricchisce l'esistenza e le esistenze in cui la morte è presente. Passioni e visioni sono vere e reali non in quanto constatabili dall'esterno ma in quanto scaturiscono dall'umanità dell'individuo. «La religione e la poesia non cessano mai di gettarci con passione *fuori di noi* in grandi slanci in cui la morte non è più l'opposto della vita» (LM, IX, 226; 78); così scrive Bataille a proposito dell'artista visionario William Blake. Nella poesia di Emily Brontë, così come in quella di Blake, si rivela l'aspetto più alto dei miti che le individualità più originali e più impermeabili alla prosaicità creano dentro di sé. Dall'interpretazione di Bataille emerge una scrittrice che è riuscita a realizzare una compiuta fusione fra poesia, religione e fede, con la forza persuasiva di chi, nella sua esistenza prima che nell'opera letteraria, ha abolito la separatezza fra vita e morte in virtù della fede nell'immortalità dello spirito.

Emily Brontë, che non ha mai avuto una storia d'amore, ha tuttavia una conoscenza angosciosa della passione, «quella conoscenza – scrive Bataille – che connette l'amore non soltanto alla chiarezza, ma anche alla violenza e alla morte, perché palesemente la morte è la verità dell'amore come l'amore è la verità della morte» (LM, IX,

174; 14). Emily Brontë che immerge i suoi protagonisti in una sorta di delirio sa che quest'ultimo nulla toglie alla lucidità: amare fino in fondo significa affrontare la violenza connessa all'erotismo; in questa chiarezza l'erotismo dei cuori che i protagonisti di *Wuthering Heights* sperimentano non è diverso dall'erotismo dei corpi di cui parla Sade. Rimangono le stesse intensità e carica trasgressiva. Dice Bataille: «Che si tratti di erotismo puro (amore-passione) o di sensualità fisica, l'intensità è tanto più grande quanto più si manifestano la distruzione e la morte dell'essere» (LM, IX, 175; 15). Sade ed Emily Brontë sono simili nel *vizio*, ma «ciò che si chiama vizio è la conseguenza di questa profonda implicazione di morte. E il tormento dell'amore disincarnato simboleggia tanto più la verità ultima dell'amore, quanto più la morte di coloro che esso unisce si avvicina per colpirla» (LM, IX, 175; 15). In ultima analisi il vizio risiede nell'andare con indifferenza o con voluttà incontro alla morte.

Certo, nel caso di Sade si tratta almeno apparentemente di uccidere più che di morire, ma è una differenza di ruoli che possono essere scambiati e, ciò che più conta, all'origine del sadismo è la soppressione della sensibilità alla sofferenza e alla morte. Sade, in altri termini, si pone dalla parte della distruzione fino alla morte, «si tratta di godere della distruzione nel contemplarla; e la distruzione più orribile è la morte dell'essere umano» (LM, IX, 176; 16).

Ma se il sadismo è di per sé il Male, più difficile appare vedere sotto la stessa luce i protagonisti di *Wuthering Heights*; vedere il Male nell'amore puro di due ragazzi cresciuti nella selvaggia libertà della landa, lontani dalle convenzioni sociali. Eppure: «Il furore mortale di *Wuthering Heights* apre la strada alla dimostrazione di come il vizio possa coincidere con i tormenti dell'amore più puro» perché, «sebbene gli amori di Catherine ed Heathcliff lascino la sensualità incompiuta, pone riguardo alla passione il problema del Male come se il Male fosse il mezzo più forte per presentare la passione» (LM, IX, 175; 16). Come osserva Maurice Blondel, il critico francese cui Bataille fa riferimento, i sentimenti di Catherine ed Heathcliff «si fissano nell'età infantile» e spontaneamente essi possono viverli finché restano nell'infanzia. L'infanzia è quella che Bataille definisce la «situazione fondamentale» del romanzo, situazione di cui riassume in termini altamente poetici l'atmosfera di spontaneità e lirismo. Vale la pena di riportare l'intero brano: «È la vita, passata in corse selvagge nella landa, dei due ragazzi abbandonati a se stessi, liberi da ogni costrizione e da ogni convenzione (eccezion fatta quella che vieta i giochi della sensualità: ma nella sua innocenza l'amore indistruttibile dei due ragazzi si poneva su un altro pia-

no). E forse questo amore non era altro che la decisione di non rinunciare alla libertà di una infanzia selvaggia, non corretta dalle norme della socievolezza e dell'educazione convenzionali. Le condizioni di questa vita selvaggia (al di fuori del mondo) sono elementari. Emily Brontë ce ne rende sensibili: sono le condizioni stesse della poesia, di una poesia senza premeditazione, alla quale i due ragazzi non vollero negarsi» (LM, IX, 176; 16-17). In modo davvero magistrale Bataille traduce lo spirito più profondo del romanzo. Se «la decisione» di cui parla sembra infatti in contrasto, sviante in un certo senso, con l'assoluta naturalezza del comportamento dei due compagni di gioco, ci porta però a riflettere su un aspetto inusuale del romanzo: i due bambini non si confrontano mai né si identificano col mondo degli adulti ricercando in esso conferme o modelli. Bataille sembra qui suggerirci che se i libri in cui si evoca l'infanzia non mancano di corse e di giochi in libertà, tutti i bambini sanno che quella è la vacanza, poi si torna a casa. Questi bambini vivono la landa come la loro casa e vivono il rapporto fra loro come l'unico che conta. Sanno che il mondo di fuori, lo intuiscono istintivamente, è diverso e altro da loro e sono decisi a restare «al di fuori del mondo». In questa luce la landa selvaggia è realtà e metafora insieme. Poche volte la poesia si realizza con tanta semplicità e intensità. In Emily Brontë accade ciò che già Bataille ha sottolineato in Mallarmé: la prosa scompare dalla loro scrittura perché la prosaicità è stata esclusa dalla loro vita.

La rivolta Il mondo degli adulti rivendica il suo potere: Catherine abbandona la landa «e sebbene si conservi aspra, rinnega la selvatichezza della sua infanzia» (LM, IX, 177; 17). La vita agiata e raffinata da cui solo in parte è attratta la porta al matrimonio con Edgar Linton del quale Bataille sottolinea il «valore ambiguo»: Linton non rappresenta certo la degradazione: nella narrazione dell'autrice la vita e il mondo che ruotano intorno a Thrushcross Grange sono fondate sui migliori valori borghesi. Bataille sulla scia dell'autrice trova in Linton persino una certa forma di sovranità, solo si tratta di una sovranità apparente perché determinata dalle circostanze fortunate che lo hanno situato ai vertici della società. In poche parole Bataille ne delinea la fisionomia morale: «Linton è generoso, non ha rinunciato alla fierezza naturale dell'infanzia, ma arriva a compromessi. La sua sovranità si innalza al di sopra delle condizioni materiali di cui egli gode, ma se non ci fosse il profondo accordo col mondo solido e posato della ragione, egli non potrebbe viverla» (LM, IX, 177; 17). Se i protagonisti rappresentano la

realizzazione piena della libera individualità, Linton incarna invece la bontà a condizione che tutto intorno vada bene e che la sua sicurezza non sia sfiorata; ha fatto il suo patto col mondo e col mondo è venuto a patti. Agli occhi di Heathcliff, che si vendica dei torti subiti con l'accumulo di una ricchezza materiale più grande di quella di Linton – ricchezza che per altro non gli interessa se non per la vendetta e sulla quale nulla del suo spirito si fonda – il matrimonio di Catherine è un tradimento.

Il ritorno di Heathcliff segna per Bataille «il tema del libro» come «la rivolta dell'uomo maledetto, che il destino caccia dal suo regno e che niente può ostacolare nel suo desiderio bruciante di ritrovare il regno perduto» (LM, IX, 177; 18). La rivolta di chi riconosce in sé la maledizione non come un depauperamento ma con selvaggio orgoglio è per Bataille «la rivolta nata nella fantasia e nel sogno di Emily Brontë» (LM, IX, 177; 18). Si tratta della rivolta del Male nei confronti del Bene. L'infanzia tollerabile e tollerata, con i suoi impulsi che non si preoccupano del domani, non può più essere accettata come Bene nel mondo degli adulti. Accade a Heathcliff ciò che accadrà a Kafka: entrambi erigono a sovrano un dio minore che può essere relegato solo nella minorità anagrafica: ciò che prima viene vissuto anima e corpo dall'innocenza ignara si configura lucidamente come Male in età adulta. Heathcliff, il cui unico desiderio è conservare il sogno dell'infanzia senza riconoscersi colpevole, assume su di sé ogni comportamento che rientri nella sfera della malvagità. Nella sua figura si riconosce il disinteresse dell'autrice verso la costruzione della psicologia dei personaggi: il fascino di una narrazione che ci cattura completamente così come quello della tragedia, non si fonda sulla sottigliezza psicologica; se il carattere di Heathcliff «sembra anzi artificiale, precostituito» (LM, IX, 178; 19), ciò è perfettamente coerente con l'andamento e lo spirito del romanzo, nato non dalla ragione ma dall'impulso di un sogno. È nell'ambito del sogno che il compagno di giochi e l'uomo preso dalla furia della delusione «incarna una verità primordiale, quella del bambino che si rivolta contro il mondo del Bene, contro il mondo degli adulti e, con la sua rivolta senza riserve, si consacra al partito del Male» (LM, IX, 178; 19). In altri termini, la drammaturgia del sogno non mette in atto il tipico, ma l'archetipo, e dalla lettura di Bataille emerge come il pregio della Brontë sia quello d'aver messo in gioco il senso delle esistenze dei personaggi e prima ancora la sua, spinta dalla necessità interiore di sogni impossibili. E, indirettamente, leggendo attraverso le righe batailliane, qui e altrove, scopriamo che in estetica e in arte non ci sono re-

gole e che se intorno al tipico, aurea regola lukacsiana, ruotano alcune direttive fondamentali per l'arte e per l'individuazione di essa da parte dell'estetica, in realtà, molto del fascino della poesia proviene dalla messa in atto di azioni che sembrano nascere fantasmaticamente non dalla consistenza coerente di personalità dalla sedimentata esperienza e riflessione, ma dalla sospensione allucinata del sogno. Nei sogni non c'è posto per i tipi ma per gli archetipi. L'archetipo non conosce sfumature e articolazioni, ma solo eccessi ed esagerazioni, l'equilibrio solo appartiene alla ragione prosaica. Tutto il romanzo d'altronde conosce solo un tempo: il presente, in cui lo stesso passato viene assimilato nel rifiuto a staccarsene, mentre la fissazione dei sentimenti nell'infanzia continua ad agire. La realtà nel suo configurarsi concreto è annullata e distrutta, da ciò il sadismo di Heathcliff e prima ancora di Emily Brontë. A proposito della vicenda riguardante il matrimonio di Heathcliff e la conseguente riduzione della sposa odiata alla disperazione, Bataille cita Blondel ² il quale con straordinario acume ravvicina una frase di Sade a una di Emily Brontë. In *Justine* leggiamo: «Che azione voluttuosa: la distruzione! Non ne conosco altre che solletichino in modo più delizioso: non c'è estasi paragonabile a quella che si prova quando ci si abbandona a questa divina infamia». Sentiamo la voce di Heathcliff: «Se fossi nato in un paese in cui le leggi sono meno rigorose e i gusti meno delicati, mi concederei la gioia di procedere a una lenta vivisezione di questi due esseri, per passare una serata divertente» (LM, IX, 178; 19).

Ciò che maggiormente colpisce nella voce di Emily Brontë, «una buona ragazza morale e senza esperienze» come la definisce Bataille, non è tanto il riferimento alle leggi quanto il sarcasmo che si legge in quel riferimento ai gusti delicati. La moralissima ragazza intuisce che la moralità corrente non si fonda su un solido senso del rispetto dell'umanità degli altri esseri quanto su idiosincrasie epidermiche. Non si tratta di bontà né di amore del prossimo, si tratta solo di non turbare certe fragilità nervose. Non è lo sdegno morale ad orientare le azioni e i giudizi, ma il raccapriccio. Sentiamo qui un'eco dei *Minima moralia* di Adorno: «La rivolta del bello contro il bene borghese fu una rivolta contro la bontà. La bontà è la deformazione del bene [...] la mancanza di gusto e di riguardo, a cui non sfugge mai l'azione buona, compie il livellamento a cui si oppone l'impotente utopia del bello. Così fin dagli inizi della grande società industriale, la professione del male non è soltanto l'annuncio della barbarie, ma la maschera del bene. Il male eredita la dignità del bene in quanto attira su di sé l'odio e il risentimento

che inculca il bene ai suoi sudditi solo per poter essere impunemente cattivo»³.

A questo punto il personaggio più conturbante non è più – agli occhi di Bataille – Heathcliff, ma l'eterea Catherine, in cui l'autrice palesemente ha riversato i sogni più profondi del suo spirito: «La figura di Catherine Hearnshaw – scrive Bataille – è essa stessa morale in modo assoluto. Lo è fino a morire per non potersi staccare da colui che amava fin da bambina. Ma pur sapendo che il Male è profondamente radicato in lui, lo ama al punto da dire di lui la frase decisiva: “*I am Heathcliff*”. In tal modo il Male, considerato autenticamente, non è soltanto il sogno del malvagio, ma è in un certo modo il sogno del Bene» (LM, IX, 179; 20). È la più alta e poeticamente compiuta delle dichiarazioni d'amore di tutta la letteratura: in essa si cristallizza la fierezza di un amore non sradicabile, ma anche la geniale affermazione di una identità delle anime che nessun passaggio, fugace d'altronde attraverso la vita prosaica di tutti, ha potuto scalfire. La profonda verità della interiorità non corrotta sembra sintetizzare il significato e il contenuto di verità del romanzo. In realtà la posizione spirituale di Catherine è quella di chi, essendosi riconosciuta, fin dall'infanzia, in un'anima simile alla sua, fissa per sempre in essa l'oggetto del suo amore. Più tardi Rilke esprimerà in poesia questo sentimento:

*Un giorno appresero i numi
A illudere alle metà. Noi, nel circolo tratti,
ci colmammo nel Tutto noi come il disco lunare.
Anche nel tempo che cala, le settimane di svolta,
nessuno mai ci potrà soccorrere a nuova pienezza
che il proprio solingo vagare sull'insonne paese*⁴.

I versi rilkeiani rendono perfettamente il senso della ricerca di chi trova nell'altro la rispondenza più profonda alla sete dello spirito. È in Rilke il trasferimento in chiave amorosa del misticismo, quello che lega l'anima alla natura o a Dio o a entrambi.

Un certo piano di lettura del romanzo della Brontë potrebbe fermarsi qui. Bataille va oltre. La frase cruciale pronunciata da Catherine, secondo Bataille, è anche la spia del carattere tragico del romanzo della Brontë; tragico non solo per il registro alto che unisce passione e sventura, ma nel senso letterario del termine, se Bataille afferma: «C'è in *Wuthering Heights* un'andatura paragonabile a quella della tragedia greca, nel senso che il tema del romanzo è la trasgressione tragica della legge. L'autore della tragedia era d'accordo con la legge di cui descriveva la trasgressione, ma dava vita

all'emozione con la simpatia che provava, e comunicava, per i trasgressori della legge» (LM, IX, 179; 20). Ma, se l'andamento del romanzo ricalca quello della tragedia classica, diverso è in esso il senso del tragico.

Il Misticismo Bataille apre qui una delle sue complicate digressioni che tendono a mettere in luce la differenza fra la tragedia classica, pagana, e quella cristiana alla quale soltanto appartiene il misticismo come atteggiamento che invade totalmente l'animo. In sintesi, il senso tragico dell'espiazione nella tragedia pagana risiede nel fatto che agli atti colpevoli, indipendentemente dalla intenzionalità e consapevolezza della coscienza soggettiva, succede sempre l'espiazione imposta dall'esterno. Per la moralità intrisa di fervore cristiano, come nel caso della scrittrice inglese, l'espiazione si accompagna invece alla trasgressione, essendone quasi la condizione. La *ipermoralità* della letteratura cui Bataille fa appello nella prefazione a *La Letteratura e il male* si configura non solo come intensità ma come coerenza e come coerenza *umana*.

L'approfondimento della nozione, peraltro vaga, di umanità è uno degli aspetti più originali della riflessione su Emily Brontë che vede la letteratura come attività che nasce dalla consapevolezza d'essere dalla parte dei colpevoli. Se l'umano è insito nella trasgressione della legge, il tragico consiste nel fatto che nello stesso tempo, la legge stessa non è estranea all'uomo. «La zona interdetta – sottolinea Bataille – è quella tragica o meglio sacra. L'umanità la esclude è vero, ma per magnificarla» (LM, IX, 179; 20). Il raffronto ravvicinato fra *Wuthering Heights* e la tragedia greca si fonda sul fatto che il sentimento tragico è, a sua volta, legato alla sfera del sacro o più esattamente ad «ogni religione». Ma non si tratta solo di questo: la religione stessa distaccandoci dalla realtà sembra invitarci al Male. Infatti, l'interdizione «subordina questo accesso all'espiazione – alla morte – ma resta ugualmente come invito, oltre che come ostacolo» (LM, IX, 179; 21). *Wuthering Heights*, la tragedia greca e, in modo più ampio, ogni religione, ci illuminano sull'esistenza di «un impulso di divina ebbrezza, che il mondo ragionato del calcolo non può sopportare. Questo impulso è contrario al Bene» (LM, IX, 179; 21). L'ebbrezza del divino situa gli esseri in una dimensione altra, quella del presente e del superamento dei limiti, di ogni limite; laddove il Bene presuppone il calcolo in quanto preoccupazione dell'avvenire.

In quest'ottica Emily Brontë, pur così osservante della rigida morale, proprio in virtù della sua fede religiosa può sperimentare

gli abissi e le vertigini dell'eccesso senza alcuna considerazione per il futuro. La vita di Catherine oscilla fra due poli: l'infanzia e la corsa verso la morte che è per lei, in età adulta, l'unico modo per tornare all'infanzia. Nel romanzo la morte è una forma di conquista, suona quindi inadeguata, almeno in parte, la spiegazione di Bataille che vede nella morte una forma di espiazione che noi possiamo leggere come tale solo dall'esterno. Scrive Bataille: «Se la condanna dell'attimo presente a vantaggio dell'avvenire, è inevitabile, diventa un'aberrazione quando è definitiva. È necessario non solo interdire l'accesso facile e pericoloso allo spazio di quell'istante (il regno dell'infanzia), ma ritrovarlo; e ciò esige la trasgressione temporanea dell'interdizione» (LM, IX, 179; 21). Qui sembrano parlare l'antropologo, il sociologo e lo studioso che ha imparato la lezione freudiana sulla repressione addizionale. In realtà, i personaggi di *Wuthering Heights* e quindi la loro autrice, se dell'infanzia hanno abbandonato i giochi mai si sono allontananti dall'essenza di essa in quanto rifiuto della preoccupazione del futuro; mentre la trasgressione temporanea dell'interdizione si accorda, o può accordarsi, anche con la morale corrente: certe forme d'avventura, il gioco d'azzardo, la creazione poetica, sono momenti di sospensione della realtà: «Se è vero che l'argomento del romanzo è la trasgressione, non si tratta tanto della trasgressione del bene, quanto della violazione del reale e del possibile [...] la violazione del reale non è il Male in sé, anzi è l'unica strada verso l'assoluto, quindi verso Dio; ma conduce al non essere e finisce per identificarsi con la morte»⁵. Lo stesso Bataille mostra delle oscillazioni citando contraddittoriamente Blondel, che su questo punto mostra d'aver meglio compreso la scrittrice: «Emily Brontë – scrive Blondel – si rivela capace di un affrancamento che la libera da ogni pregiudizio di ordine etico e sociale. Così si sviluppano diverse vite come in un fascio, e ciascuna, se si pensa ai principali antagonisti del dramma, traduce una totale liberazione di fronte alla società e alla morale. C'è una volontà di rottura col mondo, per meglio cogliere la vita nella sua pienezza e scoprire nella creazione artistica ciò che la realtà rifiuta. È il risveglio, la vera utilizzazione di virtualità ancora insospettate. È incontestabile che questa liberazione è necessaria ad ogni artista; essa può essere provata in forma più intensa da coloro nei quali i valori etici sono più tenacemente radicati» (LM, IX, 180; 22)⁶.

In un'ottica puramente estetica ciò si traduce, per Bataille, nel recupero e nella messa in atto di quel sentimento della meraviglia che appartiene all'infanzia come all'arte. La scrittrice ci rivela «che noi possiamo avere solo una visione tragica di quella meraviglia

(*enchantment*) che è la vita, ma è anche per questo che la tragedia è il segno della meraviglia» (LM, IX, 182; 23). Sotto questo segno si possono saldare quegli elementi non logici, ma nati nel sogno, di cui si è già parlato.

Bataille vede nella tragedia e nell'arte moderna un superamento della tragedia greca: se in quest'ultima pietà e terrore erano all'origine dell'emozione nel romanzo tragico moderno si tratta di riscoprire la ricchezza della vita. A proposito della meraviglia Adorno scrive: «Quanto più fittamente gli uomini [...] hanno involto tutto nella ragnatela categoriale tanto più profondamente si sono disabituati della meraviglia provata per quell'alterità e con crescente fiducia si sono ingannati sull'alieno. Debolmente l'arte cerca di risarcire ciò, quasi con un gesto rapidamente stancantesi. A priori essa porta gli uomini a meravigliarsi, così come in altri tempi Platone lo pretese dalla filosofia che si decise per il contrario»⁷. Il passo adorniano allude alla difficoltà con la quale l'arte contemporanea riafferma la meraviglia. Effettivamente questo tema, come Bataille sottolinea, fu tipico del Romanticismo «ma è *Wuthering Heights*, questo capolavoro tardivo che lo annuncia nel modo più umano» (LM, IX, 182; 23). Per Adorno nel rifiuto dell'alterità risiede l'alienazione laddove l'alterità ci appartiene. La nozione adorniana di alterità può essere illuminante per capire che cosa Bataille intenda quando parla di coerenza umana della letteratura. Il meraviglioso su cui è improntato il romanzo della Brontë costituisce un insegnamento che, a differenza di quello del Cristianesimo come religione positiva o delle religioni più antiche, non è destinato ad una collettività, ma venendo, come si è visto, dall'interiorità del sogno «si rivolge all'individuo isolato e perduto cui dà qualcosa soltanto nell'attimo: è unicamente *letteratura*. La letteratura libera e inorganica ne è la via» (LM, IX, 182; 24). La stessa umanità profonda della letteratura la rende inorganica, non funzionale al mondo organizzato delle necessità sociali cui, alla fine, anche le religioni corrispondono quando i dogmi sono organici alle categorizzazioni razionali. In quanto inorganica la letteratura è «irresponsabile». L'autore precisa il senso pieno di questa irresponsabilità: «Niente poggia su di essa. Essa può dire quello che vuole» (LM, IX, 182; 24). Assolutamente noncurante e spensierata, come l'eterna infanzia, nei confronti del futuro, la letteratura non può nascere che dalla visione dell'istante. In questo senso la sua irresponsabilità è anche un pericolo: «O meglio costituirebbe un grave pericolo [...] se non fosse l'espressione di coloro nei quali i valori etici sono più profondamente radicati» (LM, IX, 180; 22). L'aspetto umano ri-

siede essenzialmente nel fatto che l'opera della Brontë si muove sul filo di un misticismo che come tale è capace di comunicare. Se, come si è visto altrove, la comunicazione risiede nel rivolgersi alla intimità degli esseri sottratti all'ordine del giorno, qui lo stato mistico comunica in quanto eccesso senza limiti dello spirito.

L'atteggiamento fondamentalmente mistico che è alla base del metodo di scrittura della Brontë le consente, attraverso l'arte, di colmare per l'umanità lo spazio vuoto lasciato aperto dalla fede nelle religioni. Essa «tende a rivendicare sotterraneamente (*discrètement*) l'eredità della religione: ed è vicina non tanto al contenuto della religione, quanto a quello del misticismo che ne è, al limite, un aspetto quasi asociale» (LM, IX, 183; 25). Il carattere asociale del misticismo costituisce il primo passo per avvicinarci «a quella verità» che Bataille tenta di affermare e di farci capire. Non si tratta naturalmente dei «sistemi di pensiero ai quali si dà questo nome vago», come egli precisa: «Io penso all'esperienza mistica, agli stati mistici sperimentati nella solitudine». Solo negli stati mistici noi accediamo ad una verità diversa da quella legata «alla perfezione degli oggetti, poi del soggetto, e infine connesse alle conseguenze intellettive della percezione» (LM, IX, 183; 25). La perfezione del soggetto e degli oggetti è la categorizzazione formale in cui l'esperienza si perde o che già all'origine ci sottrae la possibilità di fare esperienza. Necessaria è la solitudine, la rinuncia alle relazioni discorsivo-categoriali, con gli oggetti e con gli altri esseri. Già Schopenhauer ci aveva illuminati su questo punto: la ragione categoriale risponde alle esigenze della scienza, non alla visione dell'arte. Qui si tratta di «oltrepassare i limiti comuni», in questo modo «l'essere isolato *si perde* nell'altro da sé» (LM, IX, 183; 25). L'identificazione totale e incondizionata con cui, nel romanzo della Brontë, Catherine si riconosce in Heathcliff, oltre ad essere testimonianza dell'adesione senza riserve al Male, è un esempio chiarissimo di questa perdita di sé in cui però si afferma l'inclinazione autentica del sé che non fa i conti col mondo reale. L'essere isolato va incontro alla rovina di cui la morte è evocazione o rappresentazione. Scrive Bataille: «È sempre la morte – o almeno la rovina del sistema dell'individuo isolato alla ricerca della felicità nella durata – è sempre la morte a introdurre la rottura senza la quale nessuno arriva allo stato di rapimento» (LM, IX, 183; 25). E se la rappresentazione dell'altro da sé può assumere le caratteristiche più diverse, certamente il misticismo comunemente inteso può fornirci la strada della comprensione di questo atteggiamento interiore che, non chiarendo quale sia esattamente la rappresentazione dell'altro, è

capace di rendere e di comunicare «l'innocenza e l'ebbrezza dell'essere». Bataille cita a questo proposito Meister Eckhart nella sua affermazione radicale: «Dio è nulla (*néant*)»; si tratta di una realtà «così profondamente illimitata, che prima di tutto non è “qualcosa”: non è *niente* (*rien*)» (LM, IX, 184; 25). Questa affermazione estrema del nulla e la sua comunicazione sono possibili solo quando si abbandona il desiderio di autoaffermazione e la volontà di essere, per ritrovare invece «l'innocenza e l'ebbrezza dell'essere» che si riesce a comunicare nella illimitatezza del vago. In altri termini, l'essere isolato alla ricerca delle relazioni ha il senso della sua individualità e del suo io egocentrico ma non accede all'essere.

Il discorso batailliano, come egli stesso dichiara, non può che essere vago in proposito: si muove per tracce nel tentativo di illustrare le «condizioni alle quali abitualmente si accede allo stato mistico». Si richiama alla «nostra vita di ogni giorno», per chiedersi: «L'“essere amato” stesso non è forse il solo essere nel quale noi non sentiamo più o nel quale sentiamo meno, i limiti dell'individuo, esiliato in un sistema che lo fa intristire?» (LM, IX, 184; 25). La solitudine, quella che si oppone all'inserimento sociale è quindi condizione per togliere all'isolamento angusto il sé proprio e altrui. Bataille aggiunge ancora una affermazione teorica di fondamentale importanza, che completa l'osservazione già citata sulle «conseguenze intellettive della percezione» nell'ambito del procedimento sistematico della ragione discorsiva: «Appartiene allo stato mistico la tendenza a sopprimere radicalmente – sistematicamente – l'immagine multipla del mondo in cui si pone l'esistenza individuale alla ricerca della durata» (LM, IX, 184; 25-26).

Ci siamo solo apparentemente allontanati da Emily Brontë. In realtà la scrittrice rivela nell'intensità di una scrittura stilisticamente semplice tutte le caratteristiche del misticismo e della poesia. Le due vie attraverso le quali quella vaga verità si rende comunicabile. Finora Bataille ha insistito sul tema dell'infanzia come figura letteraria del Male, ma il Male nel caso della Brontë è dato con un'intensità così violenta in virtù del fatto che la fede le ha consentito l'esercizio del distacco dalla visione multipla del mondo. La scrittrice si confronta solo con le vertigini e gli abissi a cui la religione conduce. Poco importa a Bataille se la sua fede riguarda un Dio in cui egli non crede e se il ritorno degli amanti alla landa non esclude anzi conferma la fede nella vita dopo la morte. L'importante è che fede e credenze portino alla rovina del sé, al senso autentico dell'esistenza e non all'autoconservazione.

In quest'ottica, se un Manet o un Mallarmé scavalcano la via di-

scorsiva attraverso l'assenza o l'oltrepassamento delle percezioni comuni, Emily Brontë raggiunge il culmine dell'arte attraverso il misticismo. Come Manet "inaugura" il cambiamento a vista delle forme dello spirito, così la Brontë "annuncia", per Bataille, il senso della meraviglia nell'arte. Infatti, se «è decisivo insistere sugli aspetti che si rassomigliano nella tradizione letteraria moderna e nella vita mistica [...] tale accostamento è d'obbligo quando si parla di Emily Brontë» (LM, IX, 184; 26). Il suo è uno stato d'animo che condivide con il misticismo dei santi, l'intensità dell'istante, la folgorazione abbagliante dell'attimo. Certo, la «vita spirituale angosciata, portata alla esaltazione intensa» va distinta da quel metodo tenace e continuo con cui si attua «la profonda discesa nella propria interiorità in cui consiste *un'esperienza mistica* effettiva nella sua essenza» (LM, IX, 185; 27). E tuttavia l'intensità poetica, proprio perché manca «di una rappresentazione del mondo», sembra essere agli occhi di Bataille più ricca. Del misticismo è presente nell'autrice inglese la concentrazione irriducibile su un unico oggetto nel quale Catherine ravvisa le ragioni della propria essenza. Leggiamo in *Wuthering Heights*: «Non so esprimerlo; ma certo tu e tutti voi credete che ci sia o ci dovrebbe essere un'esistenza che è vostra al di là di voi stessi. A che servirebbe avermi creata, se fossi tutta contenuta qui? Le mie grandi pene in questo mondo sono state le pene di Heathcliff, e di ciascuna sono stata testimone e l'ho sofferta dal principio: il mio grande pensiero nella vita è lui. Se tutto fosse distrutto, e *lui* restasse, io continuerei a essere; e se tutto il resto rimanesse, e lui fosse annientato, l'universo diventerebbe per me un perfetto estraneo: non sembrerei farne parte [...] Nelly, io *sono* Heathcliff! È sempre, sempre nella mia mente: non come un piacere, più di quanto io non sia un piacere per me stessa, ma come la mia stessa essenza». Commenta Ginevra Bompiani: «Questo grido amoroso è certamente un grido mistico!»⁸. Un misticismo per il quale l'amato è tutto l'universo che la fa vivere. Come Kafka, Emily Brontë non ha bisogno della felicità: Catherine conosce solo la gioia infantile dei giochi selvaggi della landa e il desiderio, nell'assenza di essi, di colmare la voragine assetata della propria anima con la presenza dell'amato. È tuttavia consapevole che si tratta di una presenza devastante, quel genere di devastazione che le consente però di essere se stessa, quella che non ha amore e interesse per il mondo. Una poesia viene citata da Bataille per descrivere questo stato d'animo che è l'essenza dell'anima della Brontë: «Vestita di fiamme infernali, o splendente di luce celeste / se solo è araldo di Morte, quella visione è divina!»⁹.

Qui è chiarissimo l'atteggiamento mistico come mimesi di morte in quanto universo al di fuori del tempo e promessa di eternità. Da un punto di vista estetico per l'autrice inglese il misticismo coincide con l'immaginazione, se in un'altra poesia i versi suonano:

*Il mondo esterno è così desolato,
quello interiore mi è due volte caro;
il tuo mondo che odio inganno e dubbio
e il gelido sospetto non conosce;
dove io tu e libertà
siamo i sovrani senza discussione*¹⁰.

Bataille cita a questo punto un illuminante passo di Breton in cui si legge: «Tutto porta a credere che esista un certo luogo dello spirito a partire dal quale la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile cessano di essere percepiti in modo contraddittorio» (LM, IX, 186; 28). È ciò che Bataille definisce «il significato ultimo», l'abolizione dei limiti in cui cessano di essere separati «anche il Bene e il Male, il dolore e la gioia» (LM, IX, 186; 28)¹¹. Nel caso di *Wuthering Heights* il luogo dello spirito di cui parla Breton emerge da «una letteratura violenta» che a sua volta traduce «la violenza della esperienza mistica». Bataille ha già distinto il misticismo dell'autrice inglese da quello dei *mistici*; qui la distinzione si chiarisce sotto il segno della violenza, del moto dell'animo che unisce strettamente la poesia al Male e alla maledizione consapevole. «*Wuthering Heights* – dice Bataille – è il nome dell'“alto luogo” in cui si rivela la verità. È il nome di una casa maledetta, in cui Heathcliff, dopo esservi stato accolto, introduce la maledizione» (LM, IX, 186; 28). E tuttavia, lontano da questo luogo maledetto «gli esseri si deteriorano» (LM, IX, 186; 28)¹². Non può sfuggire l'accento heideggeriano che allude alla verità: l'unico luogo in cui i due amanti possono vivere senza guastarsi è il luogo intatto della loro infanzia selvaggia. E «in realtà la violenza che Heathcliff vi ha fatto regnare è allo stesso tempo il principio di un'infelicità e di una felicità che soltanto “i violenti colgono”» (LM, IX, 186; 28). L'infelicità sta nel porsi con la propria asocialità dalla parte dei maledetti, la felicità nel vivere fino in fondo ciò che si è e come si è; del resto i due protagonisti da nulla sembrano veramente toccati se non dall'approvazione o disapprovazione reciproca. Heathcliff non perdona a Catherine non il male che gli ha arrecato, ma l'aver tradito se stessa, il non averlo aspettato nella cristallizzazione di una infanzia che continua a scegliere la violenza della landa. E l'eterna infanzia tra-

dita e poi riconquistata si configura nella lettura di Bataille con l'essenza dell'essere che ha il coraggio di trovarsi faccia a faccia con la morte. Afferma Bataille: «La vita è un bene nella misura in cui la violenza stende la sua ombra sull'essere, nella misura in cui l'essere vede la morte faccia a faccia. Niente può distruggere allora la vita. La morte è la condizione del suo rinnovamento» (LM, IX, 186). I personaggi del romanzo non si fermano davanti a nulla; se c'è stata per un attimo, da parte di Catherine, la defezione al proprio essere, non per decisione ma per stanchezza, Emily Brontë spinge il gioco tragico fino alla fine, fino alla morte cercata da entrambi i protagonisti. In quanto morte cercata il Male rientra per la Brontë, secondo Bataille, nell'ordine naturale: «Poiché la morte è la condizione della vita, il Male, che si connette nella sua essenza alla morte, è anche, in modo ambiguo fondamento dell'essere. L'essere non è votato al Male, ma deve, se lo può, non lasciarsi chiudere nei limiti della ragione» (LM, IX, 187; 29).

La ricerca della morte rappresenta per l'immaginario e per la fede nell'immortalità di Emily Brontë l'oltrepassamento dei limiti, e il Male è fondamento del suo essere come di quello dei protagonisti del suo romanzo perché fuori dell'ambito dell'infinito non c'è esistenza possibile per loro ¹³. Ma bisogna forse chiarire che ciò è naturale per chi, come la Brontë, crede fermamente nell'immortalità per la quale la vita vera è quella dello spirito ¹⁴. In chiave estetica ciò significa che né l'arte né la singola opera d'arte, una volta imboccata la via della distruzione, possono arrestarsi o tornare indietro, ciò spiega la violenza e l'andamento del romanzo: il ritorno all'infanzia non può che essere ritorno alla terra. Come abbiamo visto, non c'è una caratterizzazione della psicologia dei personaggi se non quella di una impulsività irruenta, alternata ad una sorta di passività che accetta il compiersi del proprio destino. La psicologia riguarda atti che si inseriscono nella vita reale. I protagonisti di *Wuthering Heights*, in contrasto con la prosaicità e l'angustia che li circonda, agiscono in una sorta di trasognamento allucinato che è perfettamente coerente in arte con la rappresentazione dei momenti estremi. Ed è facile capire perché a Bataille piaccia tanto questo romanzo. Anche i suoi romanzi raccontano non vicende articolate in un intreccio, ma azioni compiute in uno stato assolutamente ir-reale dove il gioco al massacro è continuamente rinnovato in un'alternanza di tenerezza e crudeltà, di pudore e di trivialità, fino all'oscenità totale.

L'originalità della Brontë è in quel qualcosa che spinge i personaggi verso la distruzione di sé e dell'altro, che mantiene nella sua

opera la freschezza dell'annuncio del ritorno al meraviglioso in arte che fu tipico del romanticismo più alto: è l'angoscia che scava non nella psicologia ma nell'essere. Emily Brontë non ci parla di persone, ci parla di esseri di fronte all'essere. Ma anche il vivere al cospetto dell'essere, per Bataille, è naturale per l'uomo. I personaggi della Brontë sembrano assumere su di sé, come i personaggi di Bataille, il male metafisico e soffrire e gioire di questo. In quest'ambito la lettura di Bataille inserisce la stessa passione d'amore sulla quale il romanzo si fonda artisticamente. Bataille afferma infatti: «La letteratura più umana è l'alto luogo della passione. Ciò non impedisce che la passione sia maledetta: soltanto una "parte maledetta" è riservata a ciò che in una vita umana, è più carico di significato. La maledizione è la via meno illusoria della benedizione» (LM, IX, 187; 29). La benedizione è, in ultima analisi, la capacità di non arretrare di fronte alla verità ultima, ciò che rimane quando tutto il resto scompare, quando, sospeso il mondo, non rimane che l'intimità di fronte all'essere. Emily Brontë si configura così come "l'essere fiero" che «accetta *lealmente* le conseguenze peggiori della sua sfida: e qualche volta deve anche andare oltre» (LM, IX, 187; 29). L'oltre è il tentativo di raggiungere umanamente ciò che sembrerebbe umanamente impossibile. Nulla che costituisca un oggetto fra gli oggetti, ma *soltanto* un tendere al massimo l'arco del proprio spirito. La morte che finalmente compie i destini dei protagonisti costituisce la trascrizione poetica di questo stato. È anche il dar voce all'espiazione. Se infatti, il non indietreggiare di fronte al rischio e il mettere totalmente in gioco se stessi risponde ad un atteggiamento sovrano, la sovranità è libertà che si paga. Senza questo prezzo non sarebbe che incosciente leggerezza. La legge è fatta per essere trasgredita, ma non a cuor leggero. «Il mondo di *Wuthering Heights* – scrive Bataille – è il mondo di una sovranità aspra e ostile. Ed è anche il mondo dell'espiazione. Pagata l'espiazione, traspare nell'opera il sorriso, cui essenzialmente si riduce la vita» (LM, IX, 187; 30). L'adeguarsi al mondo ordinato si configura, non soltanto ma essenzialmente, come messa tra parentesi della morte o come fuga da essa, in questo senso l'espiazione massima è la morte, momento in cui si rinnova l'appartenenza all'essere dei destini individuali.

Questo è indubbiamente il messaggio della Brontë. Il sorriso a cui allude Bataille è il placarsi, nella morte invocata e raggiunta, della passione che finalmente nello spirito ritrova la presenza dell'altro. O più probabilmente il cielo *benigno* sopra le tombe. La fine del romanzo suona nella voce del narratore che contempla le

tre lapidi: «Indugiati intorno ad esse sotto quel cielo benigno; guardai le falene svolazzare tra l'erica e i convolvoli; rimasi in ascolto del dolce vento che soffiava tra le erbe, e mi chiesi chi mai potesse pensare a tormentosi sonni per coloro che dormivano in quella terra tranquilla»¹⁵. Di fronte alla rasserenata atmosfera che chiude il romanzo Bataille fa un'affermazione per lui straordinaria: alla fine ad un sorriso si riduce la vita. Come già di fronte a Manet o ai grafiti di Lascaux, Bataille sospende la sua angoscia: l'arte non solo risveglia e spinge all'angoscia, o meglio a viverla fino in fondo, ma poiché paga un prezzo alto può alla fine sorridere. È «l'angelo che passa» quello rievocato da Joseph Marie Lo Duca che ricorda il suo ultimo incontro con Bataille con accenti che hanno le sfumature di una visione: «Georges Bataille è là, l'occhio azzurro, i capelli bianchi e una incomparabile giovinezza. Il suo sorriso non è affatto fisso: è quasi invisibile a forza di misura. C'è il rituale dell'angelo che passa. Io non l'ho più visto ed egli resta così nel sole di un mattino, lui che sognava solo tombe senza colombe»¹⁶.

¹ E. Brontë, *Wuthering Heights*, Londra 1847; tr. it. a cura di A. Meo, *Cime Tempestose*, Mondadori, Milano 1972.

² Cfr. J. Blondel, *Emily Brontë. Expérience spirituelle et création poétique*, PUF, Parigi 1955, p. 386.

³ Th. W. Adorno, *Minima moralia*, tr. it. a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1954, pp. 86-87.

⁴ R. M. Rilke, *Elegia (A Marina Zwetajewa-Efron)*, in *Poesie sparse e ultime (1906-1926)*, Vallecchi, Firenze 1958, p. 177.

⁵ G. Bompiani, *Introduzione*, in E. Brontë, *Poesie*, Einaudi, Torino 1971, p. 16.

⁶ Il corsivo è di Bataille. Dall'interpretazione di Blondel muovono, secondo la dichiarazione dello stesso autore, le riflessioni di Bataille su *Cime tempestose*. Cfr. J. Blondel, cit., p. 406.

⁷ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 214.

⁸ G. Bompiani, *Introduzione*, cit., p. 12. Della Bompiani ho utilizzato anche il brano tratto dal romanzo per il quale si vedano le pp. 11-12.

⁹ E. Brontë, *Poesie*, cit., p. 113.

¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

¹¹ Si vedano anche i versi: «e il Bene vinto, Il Male vittorioso / si perdano in un sol riposo»: *ibid.*, p. 95.

¹² Qui Bataille cita J. Blondel, cit., p. 389.

¹³ «Unico sogno è dimenticare / nel sonno della morte»: E. Brontë, *Poesie*, cit., p. 29.

¹⁴ «Sono felice quanto più lontana / sospiro la mia anima dalla casa d'argilla / nella notte spazzata dal vento e dalla luna/ e per mondi di luce l'occhio vagabonda. /quando io non sono e nessuno accanto - /né terra né mare né cieli puliti -/ ma solo spirito che erra nell'aperto / e percorre l'immenso, l'infinito»: E. Brontë, *Poesie*, cit., p. 35.

¹⁵ E. Brontë, *Cime tempestose*, cit., p. 335.

¹⁶ J.-M. Lo Duca, *Georges Bataille in lontananza*, in Georges Bataille, *Le lacrime d'Eros*, tr. it. a cura di A. Salsano, Boringhieri, Torino 1995, p. XXIX.

II – La minorità poetica di Baudelaire

Il male e la poesia Scritto in occasione della pubblicazione dell'ormai famoso saggio di Jean-Paul Sartre sul poeta francese ¹, lo studio di Bataille su Baudelaire prende l'avvio dal rapporto fra male e libertà sulla scia dell'argomentazione sartriana. Proprio con una lunga citazione del saggio sartriano si apre lo scritto di Bataille: «Fare il Male per il Male significa esattamente fare per deliberata volontà il contrario di ciò che si continua a dichiarare Bene. Significa volere ciò che non si vuole – perché si continuano ad aborrire le potenze malvagie – e inoltre non volere ciò che si vuole – poiché il Bene si definisce sempre come l'oggetto e il fine della volontà profonda. Tale è esattamente l'atteggiamento di Baudelaire. Tra i suoi atti e quelli di un volgare malfattore vi è la differenza che distingue le messe nere dall'ateismo. L'ateo non si cura di Dio, perché ha deciso una volta per tutte che non esiste. Ma il sacerdote delle messe nere odia Dio, perché Egli esige l'amore: lo irride perché Egli comanda il rispetto: pone la sua volontà nel negare l'ordine stabilito, ma, al tempo stesso, conserva quest'ordine e lo afferma più che mai. Se Egli cessasse per un istante di affermarlo, la sua coscienza sarebbe un'altra volta d'accordo con se stessa, il Male si trasforma di colpo nel Bene e, oltrepassando tutti gli ordini da esso non fondati, emergerebbe nel nulla, senza Dio, senza giustificazioni, con una responsabilità totale» (LM, IX, 189; 33) ². Se il Male è un atto volontario in quanto atto di scelta fra due postulazioni contrastanti ma, secondo la definizione sartriana, «simultaneamente applicate al medesimo punto», il problema si sposta sul piano della libertà, più esattamente per Sartre «della libertà *vertiginosa*» ³, tale che pur mantenendo il Bene come principio lo si possa trasgredire a piacimento proclamando così la propria unicità. Sartre prosegue: «Perché la libertà sia vertiginosa, deve scegliere, nel mondo teocratico, d'avere infinitamente torto. Cosicché è *unica* in questo universo impegnato tutto intero nel Bene; ma occorre che al Bene aderisca interamente, che lo mantenga e lo rinforzi, per poter get-

tarsi nel Male [...] In un certo senso egli crea: fa apparire, in un universo dove ciascun elemento si sacrifica per concorrere alla grandiosità dell'assieme, la singolarità, cioè a dire la ribellione di un frammento, di un dettaglio. Ed ecco che così qualche cosa si è prodotta che prima non esisteva, che nulla può cancellare e che non era in nessun modo preparata dall'economia rigorosa del mondo: si tratta di un lavoro di lusso, gratuito e imprevedibile» (LM, IX, 189; 34) ⁴. Sartre con una sorta di ironia contrappone la libertà di tutti alla libertà vertiginosa della poesia, situando il luogo e la nascita del poetico in Baudelaire nello scarto fra l'adesione totale al Bene e la disobbedienza frammentaria che lascia sempre uno spazio aperto al pentimento. Si tratta di una libertà limitata, quella per cui il poeta si pone in uno stato di *minorità*, laddove la posizione *maggiore* appartiene a colui che è libero senza curarsi del fatto che trasgredisca o meno ad un ordine costituito. Quest'ultimo è colui che assume intera la sua responsabilità contro la *responsabilità limitata* del poeta. È difficile non essere d'accordo con Sartre sulla situazione di Baudelaire. Lo stesso Bataille d'altro canto riconosce che il discorso sartriano è difficilmente contestabile per quanto riguarda l'opposizione Bene-Male. Ma nell'opera di lusso gratuita e imprevedibile, e tanto più imprevedibile in quanto l'ordine del Bene non viene messo in discussione ma solo scosso da un elemento estraneo, secondo Bataille «Sartre segnala rapidamente (*au passage*) e senza insistere il rapporto esistente fra Male e poesia, e non ne trae alcuna conseguenza» (LM, IX, 190; 34). La conseguenza dovrebbe essere il fatto che «la poesia può con le parole calpestare l'ordine stabilito, ma non può sostituirsi ad esso», anzi «quando l'orrore per una libertà impotente impegna virilmente il poeta nell'azione politica, egli abbandona la poesia. Ma a partire da quel momento, egli assume la responsabilità dell'ordine futuro, rivendica la *direzione* dell'attività, *l'atteggiamento maggiore*; e noi di fronte a tutto ciò non possiamo non capire che l'esistenza poetica, in cui scorgevamo la possibilità di un *atteggiamento sovrano*, è veramente *l'atteggiamento minore*, che essa è soltanto un atteggiamento infantile, un gioco gratuito» (LM; IX, 191; 36). È quest'atteggiamento gratuito a costituire la sovranità poetica come oltrepassamento di libertà e di responsabilità per immettersi in un mondo nuovo e altro. L'atteggiamento disgraziato di Baudelaire risiede nel rifiuto di agire da «uomo compiuto» o «prosaico», cioè nell'incapacità di fare una scelta decisiva. A questo proposito Sartre con estrema chiarezza contrappone a Baudelaire l'atteggiamento di André Gide del quale dice: «Nel conflitto originario che opponeva la sua anomalia sessuale alla morale

comune, egli ha preso le parti di quella contro questa, ha corrosato a poco a poco, come un acido, i rigidi principi che lo impacciavano: traverso mille ricadute ha marciato verso la *sua* morale, ha fatto del suo meglio per inventare una nuova tavola della legge. Eppure l'impronta cristiana era forte in lui quanto in Baudelaire: ma egli voleva liberarsi del Bene degli altri [...] Sulla base di una situazione analoga ha scelto altrimenti, ha voluto avere la coscienza pulita, ha compreso che soltanto l'invenzione radicale e gratuita del Bene e del Male avrebbe potuto liberarlo. Perché mai Baudelaire, creatore nato e poeta della creazione, s'è tratto indietro all'ultimo momento; perché ha sciupato le sue forze e il suo tempo a ribadire le norme che lo facevano colpevole? Come non si è indignato contro codesta eteronomia che condannava *ab origine* la sua coscienza e la sua volontà a restar per sempre una cattiva coscienza e una cattiva volontà?»⁵. La risposta di Bataille è che non c'è letteratura senza condanna. Bataille riconosce che Sartre ha ragione quando afferma che il poeta «ha deciso di essere in errore, come un bambino», ci invita però a chiederci di che genere di scelta si tratti: «Fu una scelta operata per difetto? E, quindi un errore deplorabile? Oppure fu per eccesso; in un modo forse miserevole ma decisivo? Io mi chiedo anche: una tale scelta, non è nella sua essenza quella della poesia? Non è *quella dell'uomo?*» (LM, IX, 192; 37). Scelta della poesia in quanto minoritaria e inutile rispetto al mondo reale; ma le cose si complicano quando Bataille pone l'ultima domanda, tanto più che aggiunge: «È il significato del mio libro». E dopo una pausa: «Io penso che l'uomo si erga necessariamente contro se stesso e che egli non possa riconoscersi, non possa amarsi fino in fondo, se non è oggetto di una condanna» (LM, IX, 192; 37). Nel caso di Baudelaire la condanna è raddoppiata: non soltanto sa di essere condannato dagli altri e lo vuole, ma si condanna anche da sé. Bataille sa che le sue affermazioni sono su tutt'altro piano rispetto a quello di Sartre e definisce il suo un «mondo nuovo», un mondo che tenta di svelarci.

Il primo accesso è dato dal riferimento alla già citata affermazione di René Char che suona: «Se il mondo non chiudesse sovraneamente gli occhi, finirebbe col non vedere più quello che vale la pena di essere guardato» (LM, IX, 193; 38). La citazione poetica non deve fuorviarci: di fatto, attraverso il confronto con alcuni passi cruciali del *Baudelaire* di Sartre, ci stiamo addentrando in una discussione teoretica che verte sull'essenza in poesia e su che cosa Bataille e Sartre intendano per trascendenza. Nel tentativo di spiegare l'essenza della poesia di Baudelaire, Sartre afferma: «A noi

basta vedere l'albero o la casa; tutti assorti nel contemplarli, dimentichiamo noi stessi. Baudelaire è l'uomo che non si dimentica mai. Si guarda vedere; guarda per vedersi guardare; quel che lui contempla è la sua coscienza dell'albero o della casa, e le cose non gli appaiono se non attraverso di essa: più sbiadite, più piccole meno commoventi (*touchantes*), come se le scorgesse attraverso un binocolo. Le cose non si indicano a vicenda, come la freccia indica la strada e come il segnalibro indica la pagina..., ⁶. Al contrario, la loro missione immediata è invece di rinviare alla coscienza di sé» (LM, IX, 193; 38). Bataille afferma: «Non si potrebbe rappresentare meglio né con maggiore precisione, la distanza che corre fra la visione poetica e la visione comune di ogni giorno. Quando la freccia indica la strada o il segnalibro indica la pagina, noi dimentichiamo noi stessi: ma questa visione non è *sovrana*, è subordinata alla ricerca della strada (che noi prenderemo) o della pagina (che noi leggeremo). In altri termini, il presente (la freccia, il segnalibro) è qui determinato dal futuro (la strada, la pagina)» (LM, IX, 193; 38).

Come si vede, ciò che nell'estetica comunemente si designa con denotativo prosaico o connotativo poetico viene declinato nell'estetica di Bataille in chiave di attenzione e immersione totale nell'istante oppure nella ricerca dell'utile che ci assicura il futuro, il modo più adatto per muoverci nella realtà. Qui sembra essere proprio la coscienza di sé o il rientrare in se stessi attraverso le cose, a dare alle cose non il significato abituale, servile, ma il senso di una sintesi fra io e mondo in cui il conflitto col mondo è come sospeso. Bataille, anche in questo ambito, mostra il suo lato heideggeriano e fenomenologico. In effetti i due studiosi coincidono nell'analisi per arrivare a conclusioni diverse. La posizione di Bataille non fa una grinza, ma è anche vero che, se si condivide l'analisi sartriana, è difficile non leggere nell'atteggiamento di Baudelaire un rimandare ad altro (cioè a sé), se non addirittura ad altro tempo (cosa che Bataille, forse a ragione, esclude), il senso del guardare l'albero o la casa che dovrebbero portare non ad un ritorno a sé, ma ad un uscir fuori di sé, per porsi nella stessa immanenza delle cose. Nella critica sartriana l'immanenza mancata di Baudelaire viene delineata con chiarezza e ricchezza di argomentazioni che possono essere sintetizzate nella nozione di trascendenza, intorno alla quale ruoterebbe tutta la problematica dell'uomo Baudelaire e l'impianto e l'intuizione della sua poetica. Scrive Sartre: «È questa determinazione del presente per mezzo del futuro, dell'esistente per mezzo di ciò che ancora non è, che egli chiamerà "insoddisfazione", e che i filosofi chiamano oggi trascendenza. Nessuno ha com-

preso come lui che l'uomo è "un essere di lontananze" il quale si definisce assai più col suo fine e la meta ultima dei suoi progetti che non con quanto se ne può conoscere limitandosi al momento che passa»⁷.

Bataille nella sua discussione cita soltanto una parte di questo passaggio sartriano dicendo che, in realtà, Sartre non considera come trascendenti la freccia e la strada; ma gli oggetti della contemplazione poetica. Di fatto Sartre intende dire che gli oggetti hanno una loro esistenza anche prima di essere oggetto della contemplazione poetica, mentre per Baudelaire essi esistono solo in quanto pretesti per contemplarsi. Per Sartre Baudelaire, che non si preoccupa affatto del futuro riconfermando anzi con la sua colpevole rivolta il presente, rimanda al dopo la possibile partecipazione poetica poiché gli oggetti da lui presi in considerazione sono ogni volta contemplati con quel distacco che gli permette di tornare a se stesso, vanificando gli oggetti nella sua coscienza e attuando un'operazione che rifiuta la trascendenza agli oggetti per riconfermarla a sé stesso. Bataille tenta di dimostrare che invece tutto ciò corre verso la partecipazione del poeta al mondo delle cose e quindi verso la comunicazione. E proprio da questo punto di vista riprende l'affermazione sartriana sulla trascendenza per dirci che innanzi tutto il vocabolario sartriano è insufficiente e nella sua insufficienza «non consente di adeguarsi ad una opposizione profonda» (LM, IX, 194; 39). Se accettiamo la categoria sartriana della trascendenza non possiamo però, secondo Bataille, applicarla indifferentemente alla freccia e alla poesia, e una riprova sarebbe data dal fatto che, nei termini in cui lo stesso Sartre la descrive, altro è la trascendenza della freccia e altro è la trascendenza del modo in cui Baudelaire vede gli oggetti; del resto, nota Bataille, lo stesso Sartre afferma che si tratta di «oggetti che accettano di annullarsi per indicarne altri»⁸, deducendone quindi che il significato futuro, da Sartre contestato a Baudelaire, «è lì soltanto per scomparire: o, piuttosto, non è il futuro, ma lo spettro del futuro» (LM, IX, 195; 39). Più precisamente, secondo Sartre «quella diafanità cristallina del *significato*, il suo carattere spettrale e irrimediabile ci mettono sulla via giusta: il senso è il *passato*»⁹. In questa cornice gli oggetti sono spiritualizzati nell'assenza in cui si dissolvono. Bataille osserva che, se nella poesia, presente, passato e futuro determinano il significato, il futuro però «interviene in modo negativo nella determinazione del significato degli oggetti poetici, soltanto rivelando una impossibilità, soltanto ponendo il desiderio di fronte alla fatalità dell'insoddisfazione» (LM, IX, 195; 40). Stranamente Bataille dopo aver detto che

il vocabolario sartriano è insufficiente, vede ora una coincidenza fra l'immanenza e la trascendenza in Sartre, fondata sul fatto che lo stesso Sartre aveva notato come la casa o l'albero avessero «l'unica missione di dare al poeta l'occasione di contemplarsi»¹⁰. Questa missione degli oggetti, che per Bataille è segno della immanenza tipica della poesia, è letta invece da Sartre, più correttamente, come distanza contemplativa.

Bataille traduce in termini di misticismo ciò che Sartre vede come autocontemplazione: «L'essenza della poesia di Baudelaire – scrive Bataille – sta nell'operare, a costo di una tensione ansiosa, la fusione col soggetto (l'immanenza) di questi oggetti, *che si annullano* al tempo stesso per provocare l'angoscia e per rifletterla» (LM, IX, 195; 40). In realtà l'autocontemplazione pone già il soggetto al di sopra dell'immanenza e Baudelaire tende nella visione sartriana, alla quale è difficile dar torto, a rendere innanzi tutto trascendente se stesso. Inoltre, la preoccupazione di Sartre non è in questo saggio quella di definire il poetico in generale, ma ciò che è all'origine della poesia in Baudelaire. In realtà l'atteggiamento di Bataille sembra essere quello di chi per difendere il fatto poetico debba sforzarsi di vederne l'attualità al suo nascere, quindi crede di poter piegare lo stesso linguaggio sartriano verso l'attualità che egli vede non solo nella poesia in generale ma in quella di Baudelaire in particolare. Egli dice: «In realtà noi possiamo definire il poetico (in ciò analogo al *mistico* di Cassirer, al *primitivo* di Lévy-Bruhl, al *puerile* di Piaget), secondo un rapporto di *partecipazione* del soggetto con l'oggetto. La *partecipazione* è attuale» (LM, IX, 196; 41). Per esemplificare Bataille ricorre alla magia e più esattamente al suo aspetto particolare di partecipazione intima ad un atto collettivo di evocazione. «Perché la magia agisca – scrive Bataille – bisogna che abbia *in primo luogo*, indipendentemente dall'effetto, il significato vivo e penetrante della partecipazione; l'operazione della freccia invece ha per il soggetto il significato di futuro, vale a dire della strada alla quale conduce» (LM, IX, 196; 41). Naturalmente questo ricorso alla magia è, come anche nello studio sulle pitture rupestri di Lascaux, unilaterale e strumentale, puramente funzionale al tentativo di rendere quell'uscita dall'isolamento del singolo che la poesia comporta e che è senza dubbio un aspetto non dell'effetto ma dell'operazione magica. Qui comunque è in gioco la definizione e la «difesa» della poesia. Se la poesia è partecipazione, essa non è legata al futuro, cioè all'utile, ma neanche al passato perché la poesia non mette in gioco oggetti conservati nella memoria, questi si sarebbero «un puro dato del passato» (LM, IX, 196; 41). In realtà,

nell'operazione poetica accade una trasformazione totale in virtù della quale «il significato degli oggetti ricordati è determinato dall'invasione *attuale* del soggetto» (LM, IX, 196; 41) che consente la creazione poetica. «Non si può ignorare – scrive ancora – l'indicazione data dall'etimologia secondo la quale la poesia è creazione. La fusione dell'oggetto col soggetto esige che le due parti venendo a contatto si superino a vicenda» (LM, IX, 196; 41). Il nodo teorico sta nel fatto che Sartre vede indispensabile per questa fusione un certo grado di immediatezza che a Baudelaire palesemente manca in quanto costituzionalmente incapace, a suo giudizio, di abbandono totale. Su una cosa comunque Bataille sembra convenire con Sartre, pur senza apparentemente rendersene conto e usando un vocabolario diverso: si tratta del tema del passato. La convinzione della presenzialità radicale in poesia di soggetto e oggetto e la contemporaneità in cui futuro e passato sono «spiritualizzati dall'assenza in cui si dissolvono» secondo l'espressione sartriana, portano Bataille ad affermare: «Bisogna anzi arrivare a dire che la poesia non è *mai* rimpianto del passato. Il rimpianto che non mente non è poetico: esso non è più vero nella misura in cui diviene poetico, poiché allora il passato ha meno interesse per l'oggetto rimpianto che per l'espressione del rimpianto stesso» (LM, IX, 196; 41). Sartre designa questo atteggiamento col termine di malafede senza peraltro negargli l'efficacia e la riuscita poetica. L'oggetto è pretesto per il rimpianto, scompare e si consuma nel canto che l'oggetto in sé, senza l'operazione di autoriflessione, non avrebbe suscitato in Baudelaire.

La menzogna poetica

Bataille riconosce che la poesia in quest'unione fittizia di soggetto e oggetto «non può essere altra cosa che un gioco, una prestidigitazione brillante» (LM, IX, 196; 41). A questo punto i problemi si riaprono, sulla poesia in genere e su Baudelaire in particolare. Lo stesso Bataille, citando il Nietzsche dello *Zarathustra*, ammette che «i poeti mentono troppo», ma questo mentire nasce da un impulso sincero le cui radici affondano in un'esigenza non distinguibile dalla necessità esistenziale: «La fusione tra soggetto e oggetto tra l'uomo e il mondo, non può essere fittizia: noi possiamo non tentarla, ma ciò sarebbe una commedia non giustificabile» (LM, IX, 196; 41). Qui non si tratta più solo della poesia in quanto opera poetica, ma di un nostro atteggiamento nei confronti del mondo e delle cose. «In linea di massima – egli dice – non può esservi dubbio circa la possibilità d'esistenza della poesia». In altri termini, per quanto il mondo sia oggettivamente

estraneo può essere assimilato a noi non solo in vista della utilità o della cura heideggeriana ma anche nella visione o nella finzione poetica. Il discorso è qui reso più complesso: infatti con la poesia non solo si afferma e si esprime il desiderio di far sì che l'esteriorità non ci sia del tutto estranea, ma essa ci fa balenare la possibilità di «unire obiettivamente l'essere e l'esistenza». Cosa che può avvenire naturalmente sul piano poetico o comunque sul piano dell'immaginario ma non può essere posta in modo oggettivo come ha tentato di fare Baudelaire. Da questo punto di vista la storia della poesia è un susseguirsi di sforzi vani. Siamo – come Bataille sottolinea – «nel regno dell'impossibile, del non soddisfacimento». (LM, IX, 196; 42). Ma appunto la poesia è il regno dell'impossibile e come tale nella visione di Bataille, come in quella di Sartre, si afferma e si nega in continuazione pena l'essere posta, reificata, come cosa tra cose. Senza fare distinzioni fra la poesia in generale e l'atteggiamento di Baudelaire Bataille afferma: «Disgrazia vuole che sia difficile parlare di quanto è impossibile e condannato ad esserlo. Sartre dice (è il *leitmotiv* della sua tesi) che la disgrazia di Baudelaire consisteva nel voler essere ciò che egli era per gli altri: abbandonava così la prerogativa dell'esistenza *che deve restare sospesa*. Ma può l'uomo evitare, in generale, che quella coscienza che egli è, diventando riflessione delle cose, diventi essa stessa una cosa come un'altra? Mi sembra di no, mi sembra anzi che la poesia sia il modo secondo il quale è permesso comunemente all'uomo (nell'ignoranza in cui è rimasto dei mezzi che Sartre gli propone), di sfuggire al destino che lo riduce a riflesso delle cose» (LM, IX, 197; 42). I mezzi di cui parla Sartre sono certamente l'uso di una libertà di scelta, di fronte alla quale Baudelaire è indietreggiato, e soprattutto quel tener sospesa l'esistenza in cui Sartre sembra essere più batailliano dello stesso Bataille. Non è infatti per Bataille l'eterogeneo, in cui rientrano anche la poesia e la passione poetica, qualcosa che rinuncia in partenza ad avere una sua consistenza e una sua durata nel senso comune del termine? Ma qui non si può non segnalare un equivoco o una svista di Bataille: quello che il suo pensiero intende per essere non coincide col significato che l'essere ha all'interno della filosofia sartriana nella quale mantiene tutto il significato metafisico tradizionale, laddove in Bataille l'essere è legame tra gli esseri singoli, tra le singole esistenze. Solo in quanto la poesia concepisce l'essere in questi termini può sfuggire alla reificazione. Se la serrata, coerente e fondata argomentazione del *Baudelaire* di Sartre sembra suggerire che ciò che non è riuscito al poeta è comunque raggiunto dalla sua poesia, Bataille, spinto dalla passione

per la poesia, attraverso la scappatoia dell'impossibile vissuto, ma non realizzato se non nell'opera, confonde poesia e poeta che invece Sartre separa.

L'argomentazione sartriana serve comunque a Bataille per riaffermare il carattere non utilizzabile della poesia proprio attraverso quella che egli definisce la miseria della poesia. Il sottofondo teorico di questa definizione risiede nel fatto che la sovranità non consiste tanto in una libertà assoluta ma nel prendere su di sé fino in fondo anche le catene stesse che certe scelte comportano. Inoltre la sospensione ha in Sartre il valore forte della immanenza, di una esistenza che si riconosce precaria e fuggevole, quindi perduta e oscillante nell'angoscia del possibile, fra cose che la trascendono ed esistono indipendentemente da essa. Il pensiero batailliano si fonda nella convinzione che pur senza ricorrere alla trascendenza del mondo c'è in noi una certa esigenza di trascendenza che ci porta al di là di noi stessi, senza per questo fare i conti con la progettualità. In tal modo Bataille non nega una certa ambiguità all'operazione poetica che non solo mente ma sembra cedere per afferrare e riprendersi quel che cede. «La poesia – dice Bataille – in un primo avvio, distrugge gli oggetti che afferra, li conduce con una specie di distruzione nell'inafferrabile fluidità dell'esistenza del poeta» (LM, IX, 197; 42). Con questa distruzione la poesia paga il prezzo dell'identità del mondo con l'uomo. Il problema è che essa cerca di cristallizzare la distruzione nel tentativo di sottrarla alla fluidità della coscienza in cui l'oggetto stesso viene distrutto. In realtà si distrugge l'oggetto in quanto cosa per farne quel qualcos'altro in cui oggetto e soggetto coincidono. Sartre direbbe a questo punto che alla fine quel che resta è il soggetto Baudelaire in cui gli oggetti suscitano l'autocontemplazione. Lo stesso Bataille non può fare a meno di riconoscere: «È vero che egli si cercò, non si perdette, non si dimenticò mai e si guardò guardare; e il *recupero* dell'essere fu esattamente, come Sartre dimostra, l'oggetto del suo genio, della sua tensione e della sua impotenza poetica» (LM, IX, 197; 43). Ma mentre in Sartre questa visione della vita e delle cose assume la configurazione di una tensione ad ergersi come statua, a pietrificarsi nella propria unicità, per Bataille questo atteggiamento non è che l'impossibile che caratterizza la poesia.

In ultima analisi Baudelaire è in una posizione certamente falsa ma resa sofferta e invivibile da una tensione ineguagliabile destinata allo scacco. È in nome di questo scacco che Bataille afferma: «In realtà l'oggetto, il mondo, irriducibile, insubordinato, incarnato nelle creazioni ibride della poesia, tradito dal poema, non è tradito dalla

vita invivibile del poeta. A rigore, soltanto la lunga agonia del poeta rivela, in ultima analisi, l'autenticità della poesia» (LM, IX, 199, 45). Detto più semplicemente, a Bataille non interessa se tutto l'inferno di Baudelaire fu inventato, quel che conta è che fu un inferno e non una vita facile e felice, perché la sofferenza fu reale e sentita. La stessa rivendicazione di unicità che a prima vista precluderebbe a Baudelaire la comunicazione, senza la quale la poesia non è, viene spiegata da Bataille non senza ammettere il carattere ambiguo della sua poesia e in contraddizione con le sue affermazioni fondamentali quando parla della poesia in generale: «Non si insisterà mai troppo – precisa – su questa certezza di insostituibile unicità, che è alla base non soltanto del genio poetico (in cui Blake vedeva quel punto comune di tutti gli uomini, per il quale essi sono simili) [...] È vero che la poesia ha sempre risposto al desiderio di recuperare, di rapprendere in forma avvertibile dal di fuori, l'*esistenza* unica dapprima informe, che sarebbe sensibile soltanto al di dentro, di un individuo o di un gruppo. Ma non è certo che la nostra coscienza di esistere abbia *necessariamente* questo valore ingannevole di *unicità*» (LM, IX, 198; 43). È rilevante notare come Bataille metta in luce la straordinaria capacità dell'operazione letteraria di porre all'esterno qualcosa che di fatto è solo interiore, ma in quanto tale informe. Ma sottolinea ancora come: «la vocazione poetica porta a una forma di creazione verbale in cui il poema è recupero dell'individuo» (LM, IX, 198; 44). Questa affermazione sembra allontanarci dall'aspetto comunicativo della poesia, tanto più che di fronte ad altri autori (valga per tutti Genet, come vedremo più avanti) Bataille vede la comunicazione preclusa dall'affermazione dell'unicità.

È bene qui introdurre alcune considerazioni che se non eliminano una certa contraddittorietà teoretica, sono comunque utili per comprendere un discorso che resterebbe altrimenti un po' oscuro. La prima considerazione riguarda il fatto che la collettività, il gruppo, solo in certi casi acquistano – per Bataille – un valore nel quale l'individuo non sia ridotto a cosa; il recupero dell'individualità qui viene ad assumere la valenza, già messa in luce a proposito di Emily Brontë, la cui forza comunicativa si fonda sul fatto che scendendo negli abissi dell'essere si situa nell'intimità nella quale gli esseri comunicano. Il secondo punto concerne il recupero dell'individualità proprio in Baudelaire: se per Sartre è tale solo a metà, giacché Baudelaire aspira al riconoscimento da parte degli altri, per Bataille questo tentativo è perdente in partenza in quanto la mancanza di decisione e l'oscillazione continua fanno parte della *minorità* del poeta. Secondo Bataille Baudelaire è deluso e insoddisfat-

to e di fronte a questa insoddisfazione, in cui il se stesso che vorrebbe realizzare resta assente, non ci si dovrebbe fermare, come fa Sartre, soltanto all'aspirazione di Baudelaire ad «essere come la pietra, come la statua, nel riposo tranquillo dell'immutabilità»¹¹. In realtà Baudelaire «non volle tanto la statua quanto l'impossibile» (LM, IX, 198; 44).

L'ironia e il significato storico di Baudelaire L'insoddisfazione e la delusione continua sono il segno del mancato riconoscimento in se stessi di ciò che è sovrano. Ma la sovranità non si sceglie una volta per tutte, non è una decisione netta alla quale uniformare i propri atti. Se noi non possiamo sapere in modo chiaro ciò che per Baudelaire ebbe valore in modo sovrano è perché, come Bataille sottolinea, egli stesso non lo sapeva. Anzi «egli restò per se stesso un labirinto: lasciando le possibilità aperte fino alla fine in tutti i sensi: aspirò all'immutabilità della pietra, all'onanismo di una poesia funebre. È difficile non scorgere in lui questa fissazione sul passato, stanchezza annunciante il rammollimento, l'invecchiamento precoce, l'impotenza» (LM, IX, 200; 46). È un giudizio non molto diverso da quello di Sartre. Solo che Sartre lo estende a tutta l'opera di Baudelaire, mentre per Bataille esso è pertinente a *Les Fleurs du Mal* e agli *Écrits Intimes*. Bataille cita a questo punto la sintesi sartriana sulla vita di Baudelaire che già dal 1846, all'età di 25 anni «ha speso la metà del suo patrimonio, ha scritto la maggior parte delle sue poesie [...], ha compiuto il viaggio che fornirà le immagini esotiche a tutta la sua opera»¹². Bataille commenta «Sono delle ripetizioni inutili, e gli chiudono il cuore» (LM, IX, 201; 47). Un'espressione che ci porta immediatamente dal piano di Sartre a quello di Bataille che senza escludere la funzione critica si accosta alla poesia e quindi ai poeti con un totale coinvolgimento emotivo. Più utile per la comprensione del poeta sembra a Bataille l'esame di una lettera del 1854 nella quale troviamo l'abbozzo di un dramma che Baudelaire aveva in animo di comporre. Il dramma ha per soggetto la vicenda di un segantino che, abbandonato dalla moglie, fa in modo che quest'ultima cada in un pozzo. Bataille riporta la canzone che Baudelaire avrebbe dovuto inserire nel dramma: "*Rien n'est aussi-z-aimable / Franfru-Cancru-Lon-La.Lahira / Rien n'est aussi-z-aimable / Que lo scieur de long.*" Dopo aver gettato la moglie nel pozzo, il segantino si rivolge a una sirena dicendo: "*Chante Sirène Chante / Franfru-Cancru-Lon-La-Lahira / Chante Sirène Chante / T'as raison de chanter./ Car t'as la mer à boire,/ Franfru-Cancru-Lon-La-Lahira / Car t'as la mer à boire, / Et ma mie à man-*

ger! ” Bataille commenta: «Al segantino vengono attribuiti i peccati dell'autore: grazie a uno sfalsamento, a una maschera, l'immagine del poeta all'improvviso si squaglia, si deforma e muta: non è più l'immagine determinata da un ritmo compassato, tanto teso da costringere e modellare in anticipo» (LM, IX, 201; 47-48). Non è un caso che la poesia citata sia una sorta di allegra filastrocca, forma assolutamente libera di espressione. E infatti Bataille spiega in nota che lo stesso tema compare nella poesia *Le Vin de l'assassin*, «una delle più mediocri della raccolta», dove l'ispirazione iniziale sarebbe stata frenata dai moduli obbligati della poesia lirica. Sono questi ultimi e non l'atteggiamento di fondo di Baudelaire a portare ad una cristallizzazione al passato che stabilisce entro dei limiti precisi le sensazioni e lo sguardo di Baudelaire. Fuori di questi limiti, in chiave squisitamente espressiva, «in condizioni di linguaggio diverse», la fascinazione del passato lascia il posto ad «un possibile illimitato», alla «attrazione della libertà». Bataille aggiunge: «Non a caso nello spirito di Baudelaire il tema del segantino viene ad associarsi all'idea dello stupro di una morta. In questo, il delitto, la lubricità, la tenerezza e il riso si fondono (egli voleva introdurre sulla scena, almeno attraverso un racconto, lo stupro che l'operaio fa del cadavere della moglie)» (LM, IX, 202; 48). Sembra che la canzone, giocosa, senza pretese, assolutamente libera da vincoli sia anche la chiave per la rottura dei limiti convenzionali. Al di fuori di questi la libera fantasia di Baudelaire corre fino a concepire lo stupro che Bataille sottrae nel suo commento al registro del macabro. Infatti in quel mettere insieme lubricità, tenerezza e riso l'azione del segantino diventa più l'attuazione di un desiderio (continua ad essere innamorato di sua moglie che non lo vuole più), che il gusto di profanare un cadavere. Il desiderio di far l'amore con una morta infatti diventa qui una sottrazione della stessa alla morte. Il progetto artistico di Baudelaire non si attuò, forse nessuno volle rappresentarlo, forse fu uno dei tanti progetti che l'accidia del poeta ridusse a pensieri senza conseguenze; tuttavia resta per Bataille un punto culminante nell'opera di Baudelaire e soprattutto nella sua capacità di andare al di là delle convenzioni. In questo progetto non realizzato il poeta esprimerebbe tutta la sua natura tragica. Il pensiero di Bataille va a Nietzsche: «Vedere affondare le nature tragiche e poterne ridere, nonostante la profonda comprensione, l'emozione e la simpatia che si provano è divino»¹³. Forse Baudelaire non è immediatamente capace di un sentimento così poco umano, inaccessibile: «Per arrivarvi – fece ricorso ai poveri mezzi costituiti dalla decadenza dell'eroe e dalla bassezza del suo linguaggio» (LM, IX, 202; 48).

Bataille non sviluppa oltre il tema del rinnovato linguaggio in Baudelaire, ma è comunque significativo il fatto che vi abbia posto l'accento tanto più che la bassezza di linguaggio che caratterizza il poeta nei versi citati risponde perfettamente all'atteggiamento della lingua antieroica tipica della modernità. Anche in questo Bataille, che non è propriamente un teorico dell'estetica, anticipa o comunque condivide spunti che torneranno in altri autori; primo fra tutti Adorno, che vede in Baudelaire l'antesignano del tema del *noir* come momento di verità dell'arte moderna contro la spiritualizzazione di impronta idealistica.

Attraverso la lettura che identifica il poeta col segantino, Bataille mette in evidenza che Baudelaire ha saputo ironizzare e ridere tragicamente di se stesso, delle sue manie mortuarie, della sua passione per le stelle che lo rifiutavano, di un certo indulgere a forme decadenti. Tuttavia l'aspetto più interessante e originale di questa lettura sta nell'attenzione per il linguaggio. Nell'agilità agghiacciante per il contrasto tra il ritmo quasi infantile di una filastrocca e l'azione delittuosa del segantino, Baudelaire si mostra più spontaneo e sincero che nelle *Fleurs du Mal*, dove, secondo il giudizio di Sartre, sembra considerare la sua vita «dal punto di vista della morte, come se una fine prematura l'avesse già pietrificato»¹⁴. La canzone del segantino rivela un Baudelaire che sfugge all'immagine dell'animale preso al laccio che il poeta stesso ebbe di sé. Bataille riconosce, con Sartre, che in questa visione ossessiva l'esito poetico di Baudelaire è quello di arrestarsi al passato nell'insoddisfazione «di cui si soddisfa». Ne deriva un'invincibile tristezza e «un godimento malinconico, prolungato nel fallimento» che finiscono col mutare «la libertà nel suo contrario» (LM, IX, 200; 46). Dunque ha ancora ragione Sartre, ma la vita del poeta non va vista e giudicata in base alla coerenza e alla razionalità o a quel che ha saputo fare dell'intuizione della libertà, ma in base all'intensità della sua esperienza interiore. Nel caso specifico si tratta del conflitto fra produzione e consumo, fra utilità del lavoro e inutilità del piacere. Se gli *Écrits* ci rivelano da un lato il desiderio velleitario del poeta di lavorare, di essere produttivo, di rendersi utile, egli stesso scrisse: «Essere un uomo utile mi è sempre parso qualcosa di molto ripugnante»¹⁵. In ultima analisi, ad onta di tutti i conflitti interiori «la sua vita fu un lungo rifiuto dell'attività produttiva» (LM, IX, 200; 50). È vero, il piacere non lo soddisfa perché sente contemporaneamente non il desiderio, ma il dovere di lavorare e tuttavia va, di fatto, incontro al desiderio. «In *realtà*, dice Bataille, prevale in lui il rifiuto di lavorare e di essere quindi soddisfatto; egli mantiene

al di sopra di sé la trascendenza dell'obbligo per accentuare il valore di un rifiuto e per provare con più forza l'attrazione angosciosa verso una vita insoddisfacente» (LM, IX, 204; 50-51).

Non si tratta secondo Bataille di «un errore individuale»: la vita insoddisfacente che Baudelaire sceglie è la vita dell'apertura che, consapevolmente o meno, lo mette più della vita del lavoro in comunicazione con gli altri. E così una visione del poeta che viene da un cuore disposto a comprendere si rivela più ricca di quella di Sartre: la direzione dell'atteggiamento batailliano apre per Baudelaire prospettive che Sartre non vede. «Le analisi di Sartre sono insufficienti perché mettono in luce solo l'aspetto dell'insoddisfazione invincibile del poeta», mentre per Bataille «l'insieme dei rapporti fra produzione e consumo è *nella storia*. Essa ha, *positivamente*, il significato preciso che la storia le conferisce. Come ogni attività la poesia può essere considerata sotto il profilo economico. Tanto la morale quanto la poesia» (LM, IX, 204; 51). Qui è presente in modo evidentissimo il Bataille della *Parte maledetta* che mette in rapporto l'economia ristretta con l'economia generale, ma sul piano di una maggiore concretezza nel riferimento esplicito non alla storia e alla società in genere ma a quella di un individuo in particolare. Attraverso la figura del poeta che non agisce per scelta, azione impossibile per certe individualità, si saldano le aspirazioni e le frustrazioni soggettive con la realtà di coloro che sono condizionati a *non scegliere* dalla realtà delle cose, da una situazione di fatto che non hanno in alcun modo contribuito a costruire. In quest'ottica le analisi sartriane ruotano su un equivoco: rappresentano e la produzione poetica e l'atteggiamento morale del poeta come se fossero il risultato di una scelta libera, cosa che Bataille esclude. Inoltre per Bataille non è questo l'aspetto più importante, il significato di Baudelaire è infatti nella sua lettura «fornito sul piano sociale dai bisogni ai quali ha corrisposto» (LM, IX, 204; 51). In quest'ambito Bataille, che finora aveva difeso Baudelaire sul non detto o sulle potenzialità poetiche o drammaturgiche mai portate a compimento, salva anche la poesia di Baudelaire e la salva in opposizione a Sartre sul piano del futuro ad onta dei moduli stilistici e psicologici che sembrano ruotare solo sul passato. Afferma infatti: «Il significato pieno di una poesia di Baudelaire non è dato nei suoi errori, ma nell'attesa storicamente (in senso generale) determinata alla quale questi "errori" hanno corrisposto» (LM, IX, 204; 51). Per questa ragione Bataille oppone alla chiusura di Sartre l'apertura di Baudelaire che, nonostante esprima una «necessità individuale», rappresenta «la conseguenza di una tensione *materiale*, storicamente data

dal di fuori» (LM, IX, 205; 51-52). È questo uno dei pochi passi in cui il metodo e il linguaggio di Bataille coincidono con le formulazioni fondamentali della critica e dell'estetica materialistica. Già Benjamin aveva individuato nella poesia di Baudelaire una valenza sociale e una dialettica della storia che trovano la loro voce nella poesia lirica ¹⁶.

L'eco dell'analisi benjaminiana viene declinata secondo i poli che sono a fondamento dell'economia generale di Bataille, per il quale *Les Fleurs du Mal* non rispondono solo ad un'esigenza individuale, ma pongono in modo immediato le «postulazioni simultanee che non cessano di esigere umanamente una decisione» (LM, IX, 206; 52). La poesia di Baudelaire si configura quindi dalla lettura batailliana come il particolare attraverso cui emerge un elemento reale e complesso che va oltre l'istanza individuale. «Così come l'individuo – afferma Bataille – la società è chiamata a scegliere fra la preoccupazione del futuro e quella dell'attimo presente» (LM, IX, 206; 52). Se nelle società precedenti, pur nella prevalenza della preoccupazione per il futuro, uno spazio veniva lasciato al presente, sia pure in modo ambiguo, nella sfera del sacro, la società di Baudelaire è quella del capitalismo in pieno sviluppo, che riserva quanto più possibile del prodotto del lavoro per aumentare i mezzi di produzione. È la società che «aveva sanzionato col terrore la condanna del lusso dei grandi», lusso improduttivo contrapposto all'esigenza delle forze produttive. Quest'operazione preparata da tempo sfocia in «una rapida metamorfosi, fondata sulla priorità del futuro, cioè sull'accumulazione capitalistica» ¹⁷ (LM, IX, 206; 53). A Bataille preme sottolineare gli effetti di questa operazione su due campi apparentemente molto distanti ma che sembrano rivelare proprio nella poesia di Baudelaire il loro tratto comune. Si tratta del mondo delle lettere e del movimento operaio. Il mondo delle lettere vede nell'ascesa capitalistica, nel rifiuto dello spreco che abita il lusso, il tramonto delle opere che celebrano la gloria a vantaggio di quelle che propongono l'utile. Nell'analisi di Bataille ciò è alla base della protesta romantica. Più complessa appare la situazione del movimento operaio che non è per principio ostile all'accumulazione, ma la vede andare tutta a vantaggio del profitto; da ciò la protesta che propone «nella prospettiva del futuro, la liberazione dell'uomo dalla schiavitù del lavoro» (LM, IX, 206; 53). Le due proteste hanno un punto comune pur nella diversità delle loro analisi e delle loro aspirazioni: l'antagonismo nei confronti della borghesia.

Il romanticismo non è però scevro di ambiguità e di ricadute nella ricerca di forme ideologiche di sicurezza che affondano le ra-

dici nello spirito borghese. Bataille vede come una delle più trasparenti testimonianze di ambiguità l'atteggiamento nei confronti della natura, il cui tema «non offriva che una possibilità di evasione provvisoria» (LM, IX, 206; 54); e sottolinea, precedendo in questo le osservazioni adorniane della *Teoria estetica*, come lo stesso amore della natura, ben lontano dall'esprimere il kantiano disinteresse, sia un mezzo di compensazione diffuso, infatti «non c'è nulla di meno pericoloso, di meno sovversivo, insomma di meno selvatico che la selvatichezza delle rocce» (LM, IX, 206; 54). Da un punto di vista puramente estetico è rilevante il fatto che Bataille opponga concezioni diffuse e quindi ormai consolidate nella convenzionalità, come quella appena citata sulla natura, alla «posizione romantica dell'*individuo*», che egli vede come «più conseguente», cioè più vicina all'origine della ribellione romantica in quanto essa si configura come «opposizione alla costruzione sociale». In quest'opposizione l'individuo è «esistenza sognante, appassionata e ribelle alla disciplina». È però contrassegnato dalla inconsistenza: ciò che vuole, ciò che si propone oscilla continuamente tra il rifiuto della morale borghese e «l'interesse per un insieme di crescenti risorse che le imprese capitalistiche hanno la possibilità di soddisfare pienamente» (LM, IX, 207; 54). D'altro canto, nel momento in cui «il perseguimento dell'interesse privato è nello stesso tempo l'origine e il fine della società capitalistica» (LM, IX, 207; 54), è chiaro che anche l'esistenza sognante del poeta deve questo lusso alle conquiste dell'economia borghese. Bataille in altri termini traccia la figura di un poeta immerso in un'ambiguità che sembra provenire non da una nevrotica incapacità di scelta, come è per Sartre, ma dalla forza delle cose.

Baudelaire è l'espressione massima e il portavoce di questa ambiguità, vive senza dubbio nel compromesso, ma è, secondo Bataille, il compromesso di tutta la borghesia se «nella sua forma consacrata, il romanticismo fu soltanto un comportamento antiborghese dell'individualismo borghese» (LM, IX, 207; 54). L'immagine che Bataille dà della borghesia può tranquillamente essere anche il ritratto di Baudelaire e del poeta del periodo: «Dissidio, negazione di sé, nostalgia di ciò che non si ha, espressero il malessere della borghesia, che, entrata nella storia rifiutandone le responsabilità, esprimeva il contrario di ciò che era ma cercava di fare in modo da non sopportarne le conseguenze, anzi di trarne vantaggio» (LM, IX, 207; 54). La forma poetica che scaturiva da ciò non poteva essere che una sorta di titanismo impotente, a cui però Bataille non nega il valore di una risposta. Poco importa se la ribellione di Baudelaire

non fu radicale, se anzi egli tentò sempre «di rientrare in grazia»; conta in poesia, che non è solo la capacità di fare opere letterarie di un certo valore ma di orientare in un certo modo la propria esistenza, il fatto che «egli trasse dalla vanità del suo sforzo ciò che altri trassero dalla ribellione» (LM, IX, 207; 55). In questa luce il titanismo può tenersi per mano con uno stato d'animo di cui non la decisione e la scelta ma la paralisi è il segno. Ciò che governa l'animo di Baudelaire non è la volontà ma «una certa forza di attrazione». Trascinato da essa si abbandona a quello che è «il rifiuto più profondo, poiché non è per nulla l'affermazione di un principio opposto» (LM, IX, 207; 55). In ultima analisi Baudelaire sembra spinto da una forza centrifuga più che centripeta in un crescendo di deresponsabilizzazione da cui emergono la forza e l'originalità della sua poesia.

Dal punto di vista estetico Bataille contrappone alla poetica romantica della seduzione, che è attiva in quanto deve cercare i modi per attirare a sé, quella della fascinazione subita. Di fronte alla forza della fascinazione la categoria batailliana del Male appare chiarita in un suo ulteriore aspetto: «Il Male – di cui il poeta subisce il fascino, anziché farlo – è proprio il Male, in quanto la volontà, che può volere soltanto il Bene, non ha in esso la più piccola parte» (LM, IX, 207; 55). Paradossalmente questo Male passivo appare, nella sua accidia, più puro del Male attivo, che per essere tale deve avere prima contemplato la possibilità del Bene. Questa possibilità sembra non sfiorare nemmeno la volontà del poeta e Bataille sembra persino disposto a mettere in ombra la stessa nozione di Male: «Infine non importa affatto che sia il Male: poiché il contrario della volontà è il fascino e poiché il fascino è la morte della volontà, condannare moralmente una condotta che subisca il fascino è forse, per un momento, il solo modo di liberarla dalla volontà» (LM, IX, 207-208; 55). Contro la tesi di Sartre, questa condanna non sottolinea quindi l'incertezza e l'oscillazione continua, ma ne rafforza il valore di totale estraneità alla volontà stessa, quindi, in ultima analisi, proprio in virtù dello schema sartriano, la totale estraneità al Bene. L'aspetto più interessante in questo passaggio risiede nel fatto che si contrappone un'estetica dell'astuzia, quella della seduzione, nella quale sono maestre religioni e caste e anche il romanticismo, ad un'estetica della fascinazione subita nella quale la totale mancanza di calcolo, necessaria invece all'astuzia della seduzione, apre uno spazio di totale libertà¹⁸. La volontà di seduzione implica necessariamente delle condizioni che assicurino durata e soddisfazione. In questo modo «la poesia antica limita la libertà

implicita nella poesia». Di fronte alla poesia antica che era costretta ad assumersi la responsabilità di una volontà consapevole e orientata, «Baudelaire ha aperto in queste acque tumultuose la depressione di una poesia maledetta che non si assumeva più nulla e che subiva senza difesa un fascino incapace di soddisfare, un fascino distruttore» (LM, IX, 207-208; 55). Con Baudelaire la poesia non è più appagamento o vaticinio, non è fatta per il futuro né per consolare del presente, si situa invece ai margini, non risponde più come il vate a ragioni che vengono dal di fuori; come si è visto, subisce la forza delle cose non pensa lontanamente di contrapporsi ad esse: diventerebbe in questo modo azione, mentre la distruzione è innanzitutto il contrario di ogni azione positiva. In tal modo risponde ad una esigenza dell'intimità dell'essere umano che si spende nell'esistenza senza difese. È ciò che Bataille definisce la «determinazione maggiore della poesia» contro un'esigenza che viene dal di fuori e della quale anche la seduzione è portavoce nel momento in cui fa i conti con quel che piace o potrebbe attrarre. L'esigenza intima dalla quale la poesia di Baudelaire sgorga proprio perché al di là della convenzione e del richiamo a valori riconosciuti, ne fa qualcosa di «diverso dalla scelta di un individuo debole». Alla fine per Bataille tutto ciò non è che la scelta della poesia per la poesia. E questo è anche il significato profondo delle *Fleurs du Mal* che ci interessano così, come ci interessa Baudelaire, soltanto se ci sentiamo attratti dalla poesia stessa. L'interesse assume qui il significato di condivisione e di amore per una esperienza interiore che è totalmente in perdita¹⁹. Il teorema sartriano sembra vanificarsi. Dal momento che «la negazione del Bene in Baudelaire è fondamentalmente una negazione della priorità del futuro: l'affermazione, mantenuta simultaneamente, del Bene, partecipa di un sentimento maturo [...]; essa gli rivelava regolarmente e infelicemente (in modo maledetto), il paradosso dell'istante - al quale noi possiamo accedere soltanto fuggendolo: l'istante che fugge se noi tentiamo di coglierlo» (LM, IX, 207-208; 55). In questa negazione del futuro Bataille legge l'atteggiamento di rottura di Baudelaire e quindi implicitamente il distacco da certe forme d'arte del passato; ma quel che più conta dal punto di vista della teoria estetica è che il passato di cui parla Sartre e quindi il carattere di trascendenza dello sguardo di Baudelaire si risolve nel paradosso dell'istante, di cui si parla necessariamente *al passato*, essendo questa l'unica forma consentita.

La pagina conclusiva su Baudelaire si sposta dal piano della contrapposizione Bene-Male al segno della maledizione, cioè dell'infelicità e dell'umiliazione consapevole che non fa nulla per libe-

rarsene. In modo implicito Bataille sottolinea il carattere di iniziatore di Baudelaire la cui poesia ha in sé all'origine i germi del superamento, scissa fra il desiderio di durare, riconducibile solo al Bene, e la tensione ad esprimere l'istante, di per sé all'opposto del Bene. Nell'inseparabile legame fra una poesia maledetta e la posizione maledetta del poeta, Bataille vede uno degli aspetti fondamentali di Baudelaire la cui vita risponde perfettamente all'incontro di un dissidio che non viene mai risolto. Forse è per questo che Bataille dice: «È certo che la posizione maledetta – umiliante – di Baudelaire può essere oltrepassata. Ma, nel possibile superamento, nulla giustifica una tregua. L'infelicità umiliante si ritrova in altre forme, meno passive, meno ridotte, senza scampo; e così dure, insensate, che si potrebbe parlare di una felicità selvaggia» (LM, IX, 208; 56). In altri termini, Baudelaire, per quanto il suo atteggiamento registri un'oscillazione continua fra il godere della sua unicità e il desiderio di rientrare nei ranghi, resta pur sempre all'interno dell'eteronomo che lo situa e situa la sua poesia al di là del recupero nella economia ristretta.

La conclusione batailliana sembra tentare il punto di vista storico: «La poesia di Baudelaire è anch'essa superata: la contraddizione fra un rifiuto del Bene (fra un valore ordinato dalla preoccupazione della durata) e la creazione di un'opera durevole, pone la poesia su una rapida via di decomposizione, in cui è stata concepita, in modo sempre più negativo, come un perfetto silenzio della volontà» (LM, IX, 208; 56). Potrebbe essere questo l'epitaffio per Baudelaire ma suona anche come epitaffio per la poesia che sembra definita in quel «perfetto silenzio della volontà». Se infatti la volontà non rinuncia a se stessa, la poesia cade nella prassi. Allo stesso modo va contro se stessa quando ha consistenza: «è sempre qualcosa di contrario alla poesia, poiché mentre ha per fine ciò che è perituro, lo tramuta in eterno» (LM, IX, 199; 45). Si ripropone l'eterna contraddizione dell'arte in genere: distruzione originaria che però lascia delle tracce. Certamente da un punto di vista teorico la figura di Baudelaire meglio di ogni altra si presta ad evocare quel che Bataille intende per minorità poetica: l'impossibilità di essere per sperimentare fino in fondo la maledizione dell'esistere a mani vuote e senza rifugio.

¹ J.-P. Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, Parigi, 1946; tr. it. *Baudelaire*, a cura di J. Darca, Mondadori, Milano 1947; nel presente lavoro si è usata l'edizione de Il Saggiatore, Milano 1981.

² Cfr. J.-P. Sartre, *Baudelaire*, tr. it. cit., p. 60.

³ *Ibid.*, p. 61. il corsivo è mio.

⁴ *Ibid.*, pp. 61-62.

⁵ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁶ La citazione di Bataille è incompleta, non compare la frase: «e la mente di Baudelaire non si perde mai nel loro dedalo»; cfr. J.-P. Sartre, *Baudelaire*, cit., p. 14.

⁷ *Ibid.*, pp. 28-29. Per il riferimento heideggeriano si veda: M. Heidegger, *Dell'essenza del fondamento*, in *Segnavia* a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987, p. 131: «E così l'uomo, che come trascendenza esistente si slancia in avanti verso delle possibilità, è un essere della lontananza».

⁸ J.-P. Sartre, *Baudelaire*, cit., p. 164: «La totalità del mondo sarà significativa e in quest'ordine gerarchico di oggetti che acconsentono a perdersi per indicarne altri, Baudelaire ritroverà la propria immagine».

⁹ *Ibid.*, p. 168.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15: «Pretesti, riflessi, schermi, gli oggetti non valgono mai per se stessi e alla missione non hanno che dargli l'occasione di contemplarsi mentre li vede».

¹¹ *Ibid.*, p. 155.

¹² *Ibid.*, pp. 148-149.

¹³ F. Nietzsche, *Frammenti postumi, 1882-84*, tr. it. di S. Giannetta, in *Opere*, vol. VII, t. 1.

¹⁴ J.-P. Sartre, *Baudelaire*, cit., p. 146.

¹⁵ Ch. Baudelaire, *Poesie e prose*, tr. it. a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1988, p. 1014.

¹⁶ Cfr. W. Benjamin, *Baudelaire a Parigi*, tr. it. in *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962.

¹⁷ In una sintesi molto felice Bataille traccia le linee fondamentali dell'affermazione del capitalismo, con delle annotazioni non estranee alle riflessioni dello stesso Baudelaire, che negli scritti teorici appare in realtà ben consapevole del mondo che lo circonda e coglie rischi e splendori del mondo capitalistico in riferimento soprattutto alla civiltà della rivoluzione industriale.

¹⁸ Come ho già osservato nel mio studio sul *Manet* di Bataille, qui l'autore corregge il tiro nel senso che se in contrapposizione a Manet vede Baudelaire come l'ultimo dei romantici, in questa sede invece lo sottrae alla convenzionalità romantica. Cfr. M. B. Ponti, *La chiara asprezza della modernità*, cit., p. 16.

¹⁹ Il passo batailliano dice: «Noi possiamo parlare di Baudelaire soltanto nella misura in cui il nostro amore per *Le Fleurs du Mal* lo illumina (non separatamente, ma nel giro in cui l'opera lo trascina)» (LM, IX, 208, 56).

III – Il maleficio nella letteratura: Michelet

Il mondo notturno dei sabba Nello scritto su Jules Michelet il carattere essenziale della letteratura e dell'arte, altrove accennato col sacrificio sul piano più generale dell'eterogeneo, emerge più distintamente sotto il segno del maleficio. Si tratta della prefazione alla riedizione nel 1946 de *La Sorcière*, l'elegia di Michelet sulla donna, un testo nel quale la poesia si intreccia con la storia ¹.

La via seguita da Michelet non è una strada maestra in cui l'autore si muova con sicurezza scientifica e metodologica («credo che egli fosse come smarrito» afferma Bataille), tuttavia il suo è un percorso che agli occhi di Bataille, poco interessato in questo ambito alla verità storica, conduce verso le vie del Male. Bataille precisa i contorni di questo Male: non si tratta della forza che ci permette l'abuso nei confronti dei più deboli, «*ma di quel Male che va contro il proprio interesse, e che è voluto da un desiderio folle di libertà*» (LM, IX, 210; 59). Le informazioni che abbiamo sulla stregoneria, per quanto scarse e alterate dal momento che si tratta di documenti dell'Inquisizione, ci permettono di vedere in essa i caratteri del maleficio. Infatti, secondo Bataille, la tortura e la messa a morte da parte dell'Inquisitore non è che la condanna esasperata di atteggiamenti e pratiche che, a differenza di quelle riconducibili al sacrificio – carico di valori e valenze collettive e sociali – rispondono soltanto ad esigenze private, a necessità esistenziali dell'individuo e sono legate alla magia. Il sacrificio, benché terreno di distruzione e di morte, ha come fine la conservazione, istinto inseparabile della nostra condizione di esseri finiti, cioè mortali. È proprio dell'essere infatti stabilire i limiti che lo mantengono nella vita; tuttavia il nostro esistere si oppone alla finitezza che a sua volta è resa tollerabile dall'esperienza dell'instabilità dell'essere. I sacrifici che si compongono di distruzione e di morte se sono considerati criminali nei fatti, nella loro essenza sono contemporaneamente funzionali alla comunità che, attraverso la distruzione di una parte dei suoi beni, si assicura la sopravvivenza: è questa la pratica

storica del sacrificio, ma Bataille vuole qui risalire a ciò che fu all'origine la sua essenza. All'origine, secondo Bataille, il sacrificio stava nel rapporto fra essere ed esistenza possibile, quell'esistenza che in orrore della morte «ci spinge il più lontano possibile dal regno delle tenebre» (LM, IX, 213; 62). Lo stesso «desiderio di *elevarci*» è uno dei tanti modi di manifestarsi di una forza che ci spinge «agli antipodi della morte». Si tratta di «uno stimolo angoscioso» che non agisce solo sul nostro istinto ma anche sulla creazione di principi morali. In altri termini, le elaborazioni spirituali, la moralità e il bene comune che noi *esibiamo* con parole alte, vengono in realtà da un sentimento di negazione della morte in cui esprimiamo in chiave positiva un vuoto «rivestito dello smalto di valori risplendenti». Per quanto questo atteggiamento sia connaturato al nostro essere e costituisca il fondamento della nostra vita «noi non potremmo mai attenerci ad esso in modo assoluto» (LM, IX, 213, 62). Nella visione di Bataille la vita stessa reclama, insieme ai valori e al desiderio della durata, «le ombre della morte» che lascia ingrandire in sé «fino ai limiti dell'esistenza, fino alla morte stessa» (LM, IX, 213, 62). È questa la caratteristica del maleficio che si configura quindi come sacrificio allo stato puro, senza altra finalità al di fuori di sé, sotto il segno della assoluta gratuità. Alla nostra esistenza di uomini, infatti, non è sufficiente «che le ombre della morte rinascano *nostro malgrado*: dobbiamo anche richiamarle *volontariamente* – in modo rispondente con esattezza ai nostri bisogni» (LM, IX, 213, 62). In questo quadro il maleficio riconduce l'esistenza all'essere, è dalla parte dell'essere contro l'esistenza limitata che vuole contemporaneamente vivere e travalicare i limiti.

Come abbiamo visto, è congeniale alla nostra natura di uomini il tentativo «*di introdurre nella vita, offendendola il meno possibile, la maggior quantità possibile di elementi che la avversano*» (LM, IX, 215; 64); ciò definisce la funzione compensativa della pratica del sacrificio che tenta di raggiungere i suoi fini riducendo per quanto può «l'intrusione di elementi foschi». Questi elementi sono presenti invece nelle arti magiche della stregoneria. Almeno questa è l'interpretazione dei sabba che viene suggerita a Bataille dalla lettura di Michelet. I sabba sono innanzitutto la parodia del sacrificio cristiano, quindi al di là della veridicità o meno di ciò che realmente in essi accadeva, quel che conta è che «avevano il valore significativo di un mito o di un sogno» (LM, IX, 217; 66). Un significato che ha le sue ricadute nell'anima individuale dalla quale sgorga con nessun altro scopo se non quello di soddisfare un desiderio contro la razionalizzazione presente nel sacrificio cristiano, tenden-

te a soggiogare lo spirito. Lo spirito della stregoneria si realizza in modo antagonistico al sacrificio cristiano, cercando di opporsi in tutti i modi possibili, e la libertà della pratica magica sembra il terreno adatto per riaccostarsi con ogni mezzo all'oggetto dell'orrore, a Satana, alle potenze del Male in opposizione al Bene imposto dal Cristianesimo. Bataille cita Michelet: «Gli uni non ci vedevano altro che terrore, gli altri erano commossi dalla fiera melanconica in cui sembrava assorto l'eterno Esiliato» (LM, IX, 217; 66) ². Non può sfuggire il registro poetico e simpatetico di Michelet di fronte alle evocazioni magico-sataniche delle streghe. L'evocazione di Satana si compie nella direzione delle tenebre contrapposte alla luce del Bene di fronte al quale l'inversione è tanto forte da divenire oltraggiosa e blasfema ³. «In questa inversione – scrive Bataille – al vertice dell'idea di sacrificio, l'immagine della morte infamante di Dio, la più paradossale e la più ricca è sorpassata» (LM, IX, 217; 66). A questo superamento non è estraneo un carattere parassitario, in quanto inversione del tema cristiano, ma quella che Bataille definisce «l'audacia già eccedente dell'inversione» è il culmine di un movimento dell'animo teso a richiamare con la maggior forza possibile quell'aspetto dell'orrore legato alla morte che generalmente siamo portati a fuggire. Michelet, in altri termini, viene letto alla luce di una realizzazione, che una volta sarebbe veramente accaduta, del sacrificio puro.

Bataille inoltre individua nell'inversione parodistica della messa nera un elemento di contaminazione in virtù del quale, in tempi in cui la civiltà contadina non si ritrovava più nella Chiesa ufficiale, si sarebbe quasi verificato un ritorno della gnosi. Leggiamo infatti: «La grandezza sconosciuta di questi riti di contaminazione, il cui senso è una nostalgia di contaminazione infinita, non si valuta certo più del dovuto» (LM, IX, 217; 67). La gnosi era contaminazione di alto e basso e secondo Michelet «è tipico del Medioevo mettere sempre faccia a faccia il molto alto e il molto basso»; riferendosi alle storie d'amore dei poemi cavallereschi, aggiunge: «Quello che i poemi nascondono possiamo scorgere altrove. A queste passioni eternee si mescolano visibilmente molte volgarità» ⁴. Nulla però autorizza a pensare che Michelet avesse in mente le contaminazioni gnostiche che è dato intravedere nel commento di Bataille il quale non si preoccupa nemmeno di chiedersi quanto di leggendario o di reale ci fosse nei sabba. Non a caso l'analisi dell'opera di Michelet avviene sotto il segno della letteratura. Bataille non è affatto interessato al contenuto di scientificità del testo, ma al suo contenuto di verità esistenziale nel senso, già sottolineato, del superamento del puro

desiderio di autoconservazione per andare verso gli estremi del possibile. Il significato del sabba è già definito, secondo Bataille, nella violenta reazione da parte della Chiesa. Ma c'è un aspetto che nella visione batailliana è molto più importante: «I popoli – egli dice – hanno perduto da allora il potere di soddisfare i loro sogni per mezzo di riti» (LM, IX, 217; 66). A questo punto non importa molto che cosa accadesse durante le messe nere e se fossero veramente tali, conta invece che l'umanità abbia tentato una pratica per i suoi sogni, per esprimerli all'esterno e collettivamente non come nei rituali sacrificali a fin di Bene, ma per esternare una forte e prorompente esigenza interiore. I sabba hanno quindi un carattere di festa e «Michelet ha il merito di avere accordato a queste feste del non-senso il valore che è loro dovuto. Egli ne ha restituito il calore umano, che non è tanto quello dei corpi, quanto quello dei cuori» (LM, IX, 217; 66). Naturalmente non si è trattato di tutta l'umanità ma solo di quella parte che, non avendo nulla da perdere, non aveva più nulla da “calcolare”. Il non-senso di cui parla Bataille ha una doppia valenza: non solo è totalmente inutile sul piano pratico, ma appartiene agli emarginati. Michelet drammatizza con molta efficacia il legame tra il rito e la rivolta: «Avvenne di colpo, credo; un'esplosione di furia geniale che portò l'empietà all'altezza delle collere popolari. Per capire cos'erano queste collere, bisogna ricordare che il popolo, tirato su proprio dal clero nella fede e nell'attesa del miracolo (la fissità delle leggi di Dio non gli passava neppure per la testa), aveva atteso, sperato un miracolo per secoli, e non era mai venuto. Lo chiamava invano nel giorno disperato del supremo bisogno. Il cielo da allora gli sembrò l'alleato dei suoi feroci carnefici, ed anche lui feroce carnefice. Ecco la *Messa nera* e la *Jacquerie*»⁵. Bataille è più prudente: ammette che non possiamo essere certi del rapporto diretto fra riti satanici e movimenti di rivolta, tuttavia non ha dubbi sul fatto che «i riti di stregoneria sono propri degli oppressi» (LM, IX, 218; 67). Affiora nel sollevamento popolare la tensione verso le oscure potenze espressa nel verso virgiliano già sottolineato da Freud: *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*⁶. Il popolo degli emarginati non trovando rispondenza nella preghiera rivolta alle forze celesti si volge alle forze degli inferi. In realtà «niente è chiaro di ciò che riguarda questo mondo inferiore; ma ciò non diminuisce il merito di Michelet, che ne ha parlato come del *nostro* mondo, animato dal trepidare del nostro cuore e recante in sé la speranza e la disperazione che sono retaggio nostro e in cui noi ci riconosciamo» (LM, IX, 218; 67-68). In altri termini Michelet ha espresso in chiave letteraria il senso del maleficio.

La malia della donna

La donna, principale artefice delle opere maledette di magia e stregoneria, acquista nelle pagine di Michelet le varie sfaccettature che le rendono dignità e consistenza in un mondo in cui godeva scarsissima considerazione. Parlando del Medioevo Michelet afferma: «Se la Vergine, la donna ideale, si elevava nei secoli, la donna reale contava pochissimo presso queste masse rurali, questo miscuglio d'uomini o di greggi. Miserabile fatalità d'una condizione che solo la separazione delle abitazioni riuscì a mutare, quando presero abbastanza coraggio da vivere per conto proprio, in frazione, o coltivare terre fertili un po' distanti e costruire capanne nelle radure delle foreste. Il focolare isolato creò la vera famiglia. Il nido fece l'uccello. Da allora, non erano più cose, ma anime. La donna era nata»⁷. Attraverso una poetica affabulazione Michelet ricostruisce la figura senza volto e senza storia della donna delle classi misere. È la donna che trova il modo di cantare da sé la sua canzone in mancanza dei cavalieri al servizio della donna nobile. È la donna disposta a diventare strega. In fondo la stregoneria nasce da un atto di libertà interiore, dal desiderio di avere qualcosa di proprio, a cominciare dai folletti delle leggende: «Quando la grande creazione della leggenda dei santi si spegne e appassisce, questa leggenda più antica, e di ben altra poesia, viene a dividere la loro vita, regna segreta, dolce. È il tesoro della donna che la culla e l'accarezza. Anche la fata è donna, lo specchio fantastico in cui guardarsi»⁸. Bataille commenta che dalla lettura di Michelet emergono «il capriccio e la dolcezza femminile» che «rischiavano il regno delle tenebre» e «d'altro canto, qualcosa della stregoneria è legato all'idea che noi ci siamo fatti della seduzione» (LM, IX, 218; 68). Anche grazie a Michelet, dunque, il fascino femminile si lega ad un ruolo attivo: nella stregoneria la donna agisce, opera nascondendosi, in un mondo che non le consente di farlo apertamente. «Questa esaltazione della donna e dell'Amore, su cui si fonda oggi la nostra ricchezza morale, trae le sue origini non soltanto dalle leggende cavalleresche, ma anche dall'importanza che la donna ebbe nella magia» (LM, IX, 218; 68). Sulla scia di Michelet, Bataille celebra l'immaginario intorno alla donna e all'amore. Ma quel che è più rilevante è che al nostro patrimonio culturale, anche a quello che essenzialmente si nutre degli elementi del Bene, ha contribuito un forte elemento di trasgressione che ha trovato nella marginalità, oggetto di condanna, il suo terreno più fertile. Alla stregoneria non meno che ai canti cavallereschi, non a caso citati da Michelet, siamo debitori di un immaginario, in ultima analisi, di un modo di esteticizzare l'amore e la donna.

Nell'opera di Michelet, una visione così esaltata della strega, peraltro situata nell'ambito della marginalità, la sottrae all'infamia, le assegna una funzione alta. Secondo Bataille Michelet paga con questo un prezzo; egli afferma infatti: «La debolezza dell'argomentazione di Michelet – che è forse la debolezza dell'intelligenza umana – sta nell'aver fatto della strega l'ancella del Bene, per volerla salvare dall'obbrobrio. Egli ha voluto legittimarla con una utilità che essa avrebbe avuto, mentre la parte autentica delle sue opere la situa fuori di questa utilità» (LM, IX, 218; 68). In effetti, come dice Fortini, «la sua strega immaginaria si pone a metà strada fra l'età dei poteri magici autentici e l'età futura di una giustizia diversa. [...] la Strega è solo la sacerdotessa non ancora riconosciuta di un culto che accolga in sé dèi inferi e dèi superi»⁹. E l'opera di Michelet si chiude con queste parole: «Se Satana fa questo, merita rispetto, bisogna dire che potrebbe essere uno degli aspetti di Dio»¹⁰. Nell'ottica batailliana il rispetto potrebbe e dovrebbe essere lasciato per coerenza tutto dalla parte di Satana, mentre Michelet nel rapporto fra Bene e intensità che si spinge all'eccesso illimitato avrebbe, alla fine, scelto per i limiti del Bene.

Per chiarezza è necessario introdurre a questo punto la nozione batailliana di *valore*, che possiamo definire come la massima intensità «al di là del desiderio di durare» e che «esige che noi andiamo il più lontano possibile». Il valore può essere associato sia al principio del Bene che a quello del Male, con prospettive e aspettative diverse. «L'associazione del valore al principio del Bene – spiega Bataille – misura *ciò che è più lontano* per il corpo sociale (il punto estremo al di là del quale la società costituita non può avanzare); l'associazione al principio del *Male* misura invece *il più lontano* che *temporaneamente* può essere raggiunto dagli individui o dalle minoranze» (LM, 219-220; 69-70).

La visione storica di Michelet, insieme alla simpatia per la strega, lo porterebbe a cadere nell'ambiguità; egli infatti assegnerebbe una durata ad una forma di valore originariamente sgorgato dal Male e che quindi non avrebbe dovuto avere un futuro. In termini più concreti, farebbe assumere «gli obblighi di un corpo sociale» a ciò che sarebbe dovuto restare un puro e semplice movimento di rivolta, inutilizzabile per la società del Bene, quindi per il futuro. In tal modo si vanifica agli occhi di Bataille quel mondo che era la festa dei sogni e del non senso, perché le conclusioni che Michelet permette di trarre vanno contro la libertà del disordine i cui risultati sono immediati e fini a se stessi. In altri termini, nell'andare in profondità nella forza del negativo, Michelet non avreb-

be avuto l'ardire morale di andare fino in fondo dalla parte delle forze del male; è la già ricordata debolezza dell'intelligenza, che di fronte al rischio della trasgressione totale e quindi dell'impossibile, arretra e paga con la perdita dell'ebbrezza l'inclinazione irriducibile alla ricerca di un senso; è la ragione contro il non-sapere. Bataille precisa che non intende affatto sminuire la forza del testo di Michelet, accresciuta forse dall'ambiguità stessa. Al di là del giudizio più o meno esatto sulle ambiguità di Michelet, del resto facilmente individuabili, si legge fra le righe dell'analisi batailliana una sorta di delusione per un mondo di sogno che è tale in quanto resta al passato, un altrove dall'aura mitica che, recuperato alla storia, rischia di perdere la carica di intensità legata alla trasgressione non reintegrabile dell'immaginario.

¹ J. Michelet, *La sorcière*, Préface de Georges Bataille, Éditions des Quatre Vents, Parigi 1946; tr. it. *La strega*, a cura di P. Cusumano e M. Parizzi, Rizzoli, Milano 1977. Com'è noto il carattere storico dell'opera di Michelet è stato messo in dubbio da molti storici che hanno voluto concedere all'opera di Michelet solo il valore letterario della ricostruzione dei vari aspetti di un mito ma senza una periodizzazione attendibile. Per questi problemi rimando all'introduzione di F. Fortini (*Le streghe non ritornano*) alla traduzione italiana del testo di Michelet. La prima edizione de *La sorcière* esce nel 1862 presso l'editore Hetzel-Dentu che però chiede a Michelet l'autocensura dei passi più violenti. Ancora prima era stata pubblicata da Hachette, editore di Michelet, che si rifiutò però di distribuirla temendo le reazioni delle autorità politiche ed ecclesiastiche. Nel 1863 viene pubblicata a Bruxelles e subito dopo distribuita a Parigi.

² Cfr. J. Michelet, cit., p. 136.

³ Michelet riporta la testimonianza di Lancre secondo la quale, per coloro che praticano le messe nere, in raffronto a Dio «è meglio il didietro di Satana» (Ibid., p. 137). Questa ed altre testimonianze, più o meno attendibili secondo Michelet, dimostrano quell'impostazione storica che Bataille non rifiuta, ma nella quale non sembra vedere il significato fondamentale del testo. Per F. Fortini (*Introduzione*, cit.), per esempio, al di là della precisione dei dettagli, il significato storico della figura della strega è nel vento di profezia che percorre tutta la letteratura dell'Ottocento. Coloro che vedono in essa soltanto un mito erotico-regressivo dimenticano secondo Fortini: «che tutto l'Ottocento democratico è attraversato dalla figura della *donna* combattente, [...] ossia di una donna che non è né madre né figlia né moglie ma sommanamente desiderabile creatura di oltranza, dunque di eros e morte, [...] non solo mito, dunque, ma profezia» (p. 18). In ultima analisi Fortini sostiene che, se la stregoneria si diffuse dal medioevo in poi, intanto la strega combatteva di fatto una battaglia di retroguardia e inoltre dei sabba ai quali Michelet associa la stregoneria si parla storicamente soltanto a partire dal 1680. Non è quindi quella di Michelet una ricostruzione storica attendibile, ma non la si può vedere soltanto in chiave mitica dato il valore profetico che percorreva gli ideali ottocenteschi. Il fatto è che la posizione di Fortini si fonda su un'idea di progresso, senza dubbio molto ortodossa dal punto di vista del materialismo storico, di fronte alla quale posizioni come quelle di Bataille o di Barthes gli appaiono ingenue e confusionarie col loro insistere sul mito. Si può obiettare a Fortini che il mito e il sogno, come sostiene Bataille e dopo di lui Barthes, sono presenti nella stregoneria e nelle pratiche magiche, e che, se di fatto la stregoneria, come egli afferma, combatté proprio dal punto di vista degli oppressi una battaglia di retroguardia, costituì anche il tentativo dell'individuo di porsi in modo autonomo di fronte a principi e dettami al di fuori della sua esistenza reale, che è in fondo ciò che interessa Bataille e Michelet. Del resto lo stesso Fortini sostiene che il saggio di Bataille merite-

rebbe uno studio attento e riconosce che Barthes ha ragione quando afferma che lo storico si era assunto la responsabilità «di dire di no, senza ritegno, alla Chiesa e alla scienza, di sostituire il dogma o il fatto brutto col mito» (p. 16).

⁴ J. Michelet, cit., p. 127.

⁵ Ibid., p. 134.

⁶ Virgilio, *Eneide*, VII, v. 312.

⁷ J. Michelet, cit., p. 61.

⁸ Ibid., p. 62.; il corsivo è mio.

⁹ F. Fortini, *Introduzione*, cit., p. 21.

¹⁰ J. Michelet, cit., p. 334.

IV – Il mondo mitico di William Blake

Le visioni e i miti Alla vita normale di William Blake fa riscontro l'eccezionalità delle sue opere che «hanno un carattere squilibrato, stupiscono per la loro indifferenza alle regole comuni» (LM, IX, 222; 74). Fedele ad alcuni elementi biografici ormai noti, Bataille riferisce una certa originalità nelle idee del poeta: portava il berretto frigio quando a Londra i Giacobini venivano visti come i nemici peggiori, proclamava la libertà sessuale in un mondo che preferiva l'adulterio clandestino, ma soprattutto privilegiò rispetto alla vita esteriore il suo mondo interiore: «Le mitiche figure che hanno composto questo mondo erano la negazione delle realtà esteriori» (LM, IX, 223; 75). La visionarietà del poeta viene letta da Bataille come il risultato di un eccesso di esuberanza e dismisura che non sono da attribuirsi a straordinari fenomeni percettivi, ma ad una capacità umana di coltivare i sogni interiori. Il risultato di queste visioni «è qualcosa di esorbitante, di sordo alla riprovazione altrui, che innalza al sublime questa poesia dai colori violenti» (LM, IX, 222; 74).

Bataille servendosi delle affermazioni del poeta stesso riporta alle giuste dimensioni la capacità visionaria e la presunta pazzia di Blake che, se fu visionario, non commise mai l'errore «di attribuire un valore reale alle sue visioni» (LM, IX, 222; 74). Le visioni di Blake appaiono come un'alta capacità poetica che crea forme compiute dell'immaginario, e il poeta «vide in esse creazioni dello spirito umano» (LM, IX, 222; 74). Non è un'affermazione generica sulla capacità artistica del poeta, se la si collega a quanto Bataille afferma in apertura del saggio: «Blake seppe ricondurre con proposizioni di una semplicità perentoria l'umano alla poesia e la poesia al Male» (LM, IX, 221; 73). Lo stesso Blake afferma che tutti siamo potenzialmente visionari, quindi la visione, come elaborazione dell'immaginazione, appartiene a tutti; in questo è umana, legata alla nostra esistenza che, incapace di sopportare solo la banalità, ha bisogno di sprigionare le sue energie. Un'eccezionale energia è in-

fatti, secondo Bataille, alla base del genio poetico di Blake che si esprime attraverso le visioni. A differenza di altri autori, dilaniati dall'incertezza fra la intensità poetica e la realtà esteriore, Blake non conosce esitazioni: egli afferma la perentorietà del genio poetico. In nome del quale, come Bataille sottolinea, era convinto «di avere una missione soprannaturale da compiere» (LM, IX, 223-224; 75). La missione era quella di affermare la realtà della visione poetica da non confondersi comunque come oggetto reale. Sapeva che le sue visioni erano frutto di immaginazione, altro dalle percezioni consuete dei sensi e tuttavia le paragonava a quelle dei profeti. Scriveva infatti nel *Catalogo descrittivo*: «I profeti descrivono ciò che loro appare nella visione come uomini realmente esistenti che essi hanno visto coi propri organi immaginativi immortali; e così gli apostoli»¹. Blake non considera esistenti nella realtà le sue visioni, ma esse hanno un valore «al di là della realtà del mondo naturale», mentre in virtù della Immaginazione che egli definisce Divina l'uomo viene in contatto «con la realtà essenziale»². La missione di cui parla Bataille si configura quindi come la convinzione da parte del poeta di sentirsi araldo del valore dell'immaginazione che, come si vedrà più avanti, permette all'uomo di giungere alla vera religione le cui radici non sono nei dogmi esterni all'uomo, ma nel genio poetico universale.

In nome della sovranità della poesia, che in Blake più che in altri poeti si presta a indagini interpretative di tipo psicanalitico, Bataille discute la categoria della introversione di Jung, all'interno della quale si è tentato di ridurre l'ispirazione poetica di Blake. Secondo la definizione di Jung, riportata da Bataille, «l'intuizione introversa percepisce tutti i processi che sono nel fondo della coscienza, in modo distinto quasi quanto la sensazione estroversa percepisce gli oggetti esterni. In conseguenza, per l'intuizione le immagini dell'inconscio non hanno minor dignità delle cose o degli oggetti» (LM, IX, 225; 77)³. Bataille la confronta con una affermazione di Blake: «Le percezioni dell'uomo non si limitano agli organi percettivi, l'Uomo percepisce più di quanto possano scoprire i sensi (per acuti che siano)», e conclude: «Il vocabolario di Jung è un po' sfuggente», cioè riduttivo in direzione dell'introversione, laddove la frase di Blake si riferisce al «sentimento poetico» (LM, IX, 225; 77). Secondo Bataille infatti «la poesia non accetta i dati dei sensi nella loro nudità: ma non è [...] disprezzo dell'universo esteriore. Essa rifiuta piuttosto i limiti precisi degli oggetti fra di loro, ma ne ammette il carattere esteriore. L'immaginazione, in altri termini, non abolisce il carattere trascendente degli oggetti. La poesia

nega e distrugge la realtà prossima, perché vi vede lo schermo che ci occulta il vero assetto del mondo» (LM, IX, 225; 77). Interlocutori diretti qui Witcutt ⁴ e le teorie psicanalitiche in genere, che applicate alla poesia finiscono col dire molto sull'inconscio del poeta e poco sulla poesia stessa, ridotta a fenomeno di introversione. Inoltre, dal punto di vista di Bataille, l'accentuare il versante introverso della poesia di Blake significa sottrarle uno dei suoi massimi capisaldi, quello della universalità del genio poetico espresso da Blake con singolare vigore ma che è di tutti. Per quanto riguarda invece la poesia in generale c'è un sostrato teoretico molto importante: senza l'affermazione dell'esteriorità la poesia stessa rifletterebbe mondi solo interiori, individuali, che precluderebbero la comunicazione. Con molta chiarezza Bataille afferma: «La poesia ammette nondimeno l'esteriorità *in rapporto all'io* degli utensili o dei muri» (LM, IX, 225; 77).

Ma a questo punto, se è chiara la posizione antipsicologista più complesso è invece il rapporto fra la poesia e il mondo esterno: il mondo esterno e la natura non smettono di esistere e di avere una solida consistenza, ma non per questo sono cose fra cose. Infatti la poesia è, secondo Bataille, negazione e distruzione della realtà prossima. Quando Bataille afferma che «l'insegnamento di Blake si fonda anzi sul valore in sé – esteriore all'io – della poesia», sembra confondere interiorità con introversione, mentre si delinea, come soluzione nascosta, una sorta di soggetto poetico trascendentale che supera l'individualità della coscienza dell'io sovrano a favore della coscienza sovrana che rinuncia a quell'io che si costituisce in legame di ordinamento utilitaristico con gli oggetti. L'universo esteriore funziona, in altri termini, come la natura per il sentimento del sublime in Kant: è presente per essere superata da una visione sovrasensibile. Bataille non dice nulla di tutto ciò in questa sede, ma certo va intesa in questo senso la citazione del seguente passo di Blake: «Il Genio Poetico è l'uomo vero e il corpo o forma esteriore dell'Uomo deriva dal Genio Poetico» (LM, IX, 225; 77). La poesia di Blake sembra qui rispondere perfettamente alla qualità non privata dell'esperienza interiore che «è conquista e come tale per altri». Bataille non ignora la lezione della fenomenologia: la coscienza è coscienza di qualcosa, anzi «è coscienza di altri [...] rigetta fuori di sé, si inabissa in una folla indefinita di esistenze possibili» (EI, v, 76; 108).

Il passo di Blake sopra citato prosegue in una direzione in cui il Genio poetico non si limita alla poesia, ma in virtù dell'affinità fra gli uomini si estende anche alla religione. «Le Religioni di tut-

ti i popoli – afferma il poeta – derivano dal modo diverso in cui ciascun popolo ha ricevuto il Genio poetico... come tutti gli uomini si assomigliano (benché siano infinitamente vari), così si assomigliano tutte le Religioni, e, come sempre avviene tra simili, hanno un'unica fonte. La loro fonte è l'Uomo Vero, in quanto Genio Poetico» (LM, IX, 225- 226; 77). Si è detto da più parti che non solo l'opera ma il pensiero di William Blake va molto al di là del suo tempo, in realtà queste affermazioni, senza dubbio in polemica col razionalismo materialistico settecentesco, rientrano perfettamente nell'ambito del relativismo antropologico dell'epoca che, se da un lato esclude i dogmi, dall'altro ammette diversi modi di esprimere l'esigenza religiosa in una sfera che sgorga dalla comune umanità. Il passo citato è contenuto in una brevissima opera dal titolo *Tutte le religioni si riducono ad una* del 1788. Non a caso il commento di Bataille si colora di accenti vichiani: nota come Blake tracci l'identità fra religione e poesia col risultato di opporre la religione alla razionalità della morale e «di fare della religione l'opera dell'uomo (non di Dio, non della trascendenza della ragione)», mentre «restituisce alla poesia il mondo in cui noi ci muoviamo» (LM, IX, 226; 78). In Blake la sacralità del mondo poetico viene declinata in rapporto all'infinito e a Dio. Se, come dice Blake, «il desiderio dell'uomo essendo infinito, il possesso è infinito ed egli stesso è infinito», se «chi vede l'infinito in tutte le cose vede Dio»⁵ e se una visione del genere è opera della poesia, quest'ultima appare allora come attività in cui il mondo non è soltanto il mondo delle cose «al tempo stesso estranee e asservite», ma è il mondo che ci permette di immaginare l'infinito e da questo immaginario stesso scaturisce un'altra verità del mondo. La verità del mondo vista con gli occhi del poeta che crea miti del tutto originali è l'oggetto dei poemi di Blake.

I miti religiosi dei poemi di Blake nelle loro originalissime e sconcertanti immagini possono essere variamente interpretati; quel che è rilevante è comunque il fatto che essi hanno nella spontaneità poetica e profetica (secondo l'autore) da cui sgorgano un carattere profondamente religioso. Si tratta naturalmente di una religiosità che sfugge a tutti i dogmi, ma nella quale alcune fondamentali figure della tradizione biblica ritornano per intrecciarsi con i miti scaturiti direttamente dall'inesauribile impeto creativo del poeta. Bataille mette in luce il fatto che le immagini di Blake, togliendo il carattere formale delle verità religiose per riportarle alla loro vera natura, che è quella di rispondere all'esigenza di espansione illimitata degli esseri umani, rappresentano non il ripiegamento dell'in-

troverso, nel qual caso costituirebbero un impoverimento, un depotenziamento dello spirito dell'uomo, ma gettandoci fuori di noi, raggiungono pienamente l'unione di sacralità e di raffigurazione poetica, cioè unitaria e significativa, dell'esistenza comune a tutti gli uomini. Blake, in altri termini, spoglia poesia e religione del carattere dell'individualità e in questo modo «rende loro quella chiarezza in cui la religione ha la libertà della poesia e la poesia ha il potere sovrano della religione» (LM, IX, 226, 78). Nella poesia di Blake l'immaginazione crea miti che costituiscono idee guida in cui si condensano l'elaborazione dell'uomo di fronte agli elementi esterni e un'aspirazione ad esigenze dello spirito assolutamente fuori dal comune (che Blake non considera personali, sono anzi trascendenti rispetto al suo io), e tuttavia immanenti all'umanità; quindi la poesia elabora miti e la religione si delinea come attività mitopoietica. Questo è in realtà il motivo di fondo della visione di Blake e anche la conclusione che si può trarre dalle affermazioni fatte fino ad ora da Bataille che ha nei confronti di Blake una posizione contraddittoria: da un lato mette in luce la religiosità di Blake, dall'altro vede i miti di Blake come evocazione di un'assenza di mito. La sovranità poetica della mitologia di Blake emergerebbe infatti dall'arbitrarietà assoluta che configura «l'opera autonoma di un visionario» in cui la poesia «delinea delle apparizioni furtive che non hanno la forza di convincere e hanno un vero significato soltanto per il poeta» (LM, IX, 227; 79). Si tratta infatti di figure mitiche del tutto autonome e arbitrarie nel senso che si tratta di miti inediti, non ascrivibili a nessuna tradizione, e, privi di fede, rivelano l'impossibilità del mito nella nostra epoca. La poesia di Blake si rivela quindi come un paradosso proprio nella sua identità con la religione. «Parlare di Enitharmon – dice Bataille – non rivela la verità di Enitharmon, significa anzi ammettere l'assenza di Enitharmon in questo mondo in cui la poesia lo chiama invano» (LM, IX, 227; 79). Indubbiamente Blake non pensava ai suoi miti come a divinità vere e proprie: Enitharmon, Luvah, Urizen, le figure che agiscono nell'opera di Blake dovrebbero essere in realtà la trasposizione poetica di uno spirito religioso, non della credenza in una religione particolare. D'altro canto Bataille ha sottolineato l'individualità assoluta delle figure mitiche di Blake e insieme «l'acutezza della sua visione, il suo carattere di necessità» (LM, IX, 228; 81). Si ha la sensazione che Bataille qui sia indeciso fra l'apprezzamento del valore della mitologia di Blake come luogo di intensità che ha a che fare con ciò che si definisce, vagamente ma efficacemente, sentimento religioso, e il timore, veramente fuori luogo, di proporre un

Blake al quale si possa attribuire una qualche forma di fede. In quest'oscillazione la poesia di Blake con i suoi miti si carica degli accenti heideggeriani degli dei fuggiti. Quando Bataille scrive: «Così la poesia autonoma anche se fosse apparentemente creatrice di un mito è, in ultima analisi, soltanto un'assenza di mito», questo concetto risponde perfettamente al nostro pensiero di moderni ma non è detto che possa essere attribuito senza conseguenze a Blake, soprattutto non a quanto lo stesso Bataille ha detto fino ad ora del poeta. Dall'analisi batailliana risulta a questo punto che l'identità fra poesia e religione rischia di revocare in dubbio la sovranità poetica, infatti, detto in termini semplici, la religione lega, la poesia deve essere per sua natura libera e quindi Blake dimostrerebbe «per impotenza, che la poesia in sé non può allo stesso tempo essere libera e avere valore sovrano» (LM, IX, 227; 79). Ciò equivale a dire che essa non può essere contemporaneamente poesia e religione. È indubbiamente così quando alla religione si attribuisce il significato tradizionale e quando la sovranità si fa coincidere col potere. Ma tutto ciò non appartiene a Bataille, e la sua lettura di Blake ci aveva dato solo l'illusione che il miracolo potesse compiersi. Le ragioni di quest'inutile groviglio sono probabilmente da rintracciarsi intanto nella ossessione dell'autore di salvare la sovranità poetica senza subordinarla a nulla, e soprattutto nella preoccupazione di sottrarre la poesia di Blake ad una eventuale egemonia della lettura psicanalitica, che tenterebbe di vedere nelle figure mitologiche una sorta di credenza in forze superiori che vanificherebbero l'atteggiamento di irriducibile rivolta del poeta.

Bataille individua nella poesia di Blake, come in tutta la poesia in genere, la delusione dell'attesa: «I suoi immensi poemi in cui si agitano fantasmi inesistenti, non arricchiscono lo spirito ma lo svuotano e lo deludono» (LM, IX, 227; 80). Ciò in perfetta sintonia con la concezione batailliana della poesia, che non è fatta per costruire ma per distruggere. E sembra che Bataille tema che, attraverso Blake, possa passare una visione edificante della poesia. Lo stesso Blake si era però messo al riparo da interpretazioni del genere quando, di fronte al *Paradiso perduto*, affermava che Milton «come tutti i poeti era dalla parte dei demoni senza saperlo».

La lettura psicanalitica che riconduce ad unità logiche le figure di Blake viene vista da Bataille come un'operazione che riduce le figure stesse ad una logica che, se può dirci qualcosa sulla psicologia di Blake, «ci fa perdere di vista» il fatto che «il moto impetuoso che la anima non può essere ridotto all'espressione di entità logiche» (LM, IX, 228; 80). Al contrario in Blake domina il capriccio

di un'immaginazione sregolata, assolutamente indifferente alla logica delle entità da lui create. In ultima analisi la lettura psicanalitica finisce col riportare «un'operazione insolita» in un ambito che la vanifica, trasformando il carattere di «risveglio» che è la forza di Blake in una «pesante sonnolenza». La riduzione di Blake alla rappresentazione del mondo che Jung propone è, secondo Bataille, «sostenibile, ma lascia insoddisfatti» (LM, IX, 229; 81). Toglie la speranza che invece il mondo di Blake apre, la speranza di un mondo irriducibile «a quei quadri chiusi in cui tutto è deciso in anticipo, in cui non sussiste né ricerca, né agitazioni, né risveglio, in cui noi dobbiamo seguire la via, dormire, e unire il nostro respiro a quell'universale ticchettio d'orologio che è il sonno» (LM, IX, 229; 81-82).

Il giudizio sulla lettura di Witcutt, che legge Blake secondo le categorie junghiane, rivela qui una certa insofferenza da parte di Bataille nei confronti della lettura psicanalitica che, nel tentativo di ricomporre il disordine in un significato, neutralizza la complessità e la vivacità del percorso poetico. In queste annotazioni Bataille sembra sfiorare il dibattito che, soprattutto in Francia, negli anni cinquanta e sessanta appassionava gli studiosi sull'utilità e il danno della lettura psicanalitica delle opere letterarie. Certamente la psicoanalisi individua, meglio della critica letteraria, la componente simbolica della poesia ma «segue in senso contrario il cammino percorso dall'artista, e crede di aver spiegato l'opera mentre non ha fatto altro che porre in evidenza l'una o l'altra delle sue condizioni necessarie»⁶. La psicoanalisi lega inoltre l'artista al suo passato facendo dell'opera letteraria non un'esperienza attuale, vissuta interamente, contemporaneamente alle parole e alle immagini che essa crea – tale è il senso del risveglio e della speranza di cui Bataille parla –, ma solo il risultato di una preistoria. Sotto quest'aspetto in sintonia col punto di vista batailliano sembra lo “sguardo critico” di Jean Starobinski che vede il passato come «ormai inseparabile dalla rappresentazione che ne dà, in modo implicito o esplicito, la vita presente dell'opera, ove si inventa un avvenire» e l'opera va vista «come punto di rottura in cui l'essere, cessando di subire il proprio passato, tenta di inventare, con esso, un avvenire favoloso, una configurazione sottratta al tempo»⁷. In questa luce appare a Bataille riduttiva la lettura junghiana di Witcutt per il quale «l'armonia – cioè il termine – di un viaggio ha maggior senso di un percorso agitato» (LM, IX, 229; 81). Qui Bataille fa riferimento all'armonia raggiunta dall'opposizione tra le divinità mitiche, che nei poemi di Blake rappresentano secondo Witcutt le funzioni del-

l'anima. Bataille riassume la conclusione di Witcutt: «E per finire, dopo la lotta l'istante placato in cui ognuna delle divinità dilaniate ritroverà nella gerarchia delle funzioni il posto che il destino le assegna» (LM, IX, 229; 81). Si è già visto come questa conclusione sia poco soddisfacente dal punto di vista poetico. Bataille aggiunge tuttavia: «La risposta sicura è sempre quella dell'armonia alla quale certamente Blake pervenne, ma rimanendo tormentato» (LM, IX, 229; 81). Se il pensiero di Bataille è chiaro nel suo insieme, suscita perplessità la condivisione di quell'armonia che Blake raggiungerebbe pur mantenendo il suo tormento. Non può che trattarsi dell'armonia poetica, dell'espressività artistica che traduce in moduli espressivi di carattere simbolico il caos delle immagini di Blake, che comunque difficilmente possono apparirci ricomposti in pacata armonia. Bataille stesso se da un lato riconosce la ragionevolezza del tentativo della psicoanalisi di far chiarezza laddove c'è il caos, dall'altro afferma che non per questo si deve sottovalutare «l'incoerenza di sogno degli scritti visionari di Blake» (LM, IX, 229; 82). Cita Madeleine Cazamian, la quale a proposito della narrazione eccessiva ed aggrovigliata di Blake, scrive: «È impossibile tentare qui uno sforzo di interpretazione completa. Il poeta sembra vivere in un incubo o in un bagliore accecante» (LM, IX, 230; 82-83)⁸. La stessa parola caos per definire il registro della narrazione di Blake sembra a Bataille inadeguata, essendo questo termine legato ad una concezione che lo vede come opposto ad un ordine nei cui ranghi logici e morali finirebbe per rientrare. Si può accettare questo termine solo «nel senso di un *impossibile*, nel senso di una violenza poetica e non di un ordine calcolato» (LM, IX, 230; 83). Il caos che agita nella profondità lo spirito del poeta è tale, fino all'estremo, non è disposto a lasciarsi placare dalla «provvidenza dell'universo», ma non nasce nemmeno in ribellione ad essa che avrebbe comunque in questo caso, il potere di suscitarlo. È invece «*risveglio* nella notte, nella quale risponde solo la poesia frenetica e scatenata» (LM, IX, 230; 83). Resta ancora da spiegare in che cosa la poesia di Blake raggiunga l'armonia se nemmeno l'apparente caos che la configura è per Bataille definizione adeguata. Forse si può spiegare nel senso eracliteo di un ordine nascosto e invisibile di cui il genio poetico, che sa per intuito e non conosce attraverso i gradi discorsivi della ragione, è conscio, ben sapendo che la superficie è irrilevante e che quel che conta alla fine non è il risultato, ma le immagini poetiche che ne emergono in quanto messa in opera della propria creatività. Certo, così l'artista sembra sostituirsi a Dio e infatti ciò che emerge dalla lettura batailliana e che spiega anche le con-

traddizioni già messe in luce sulla religiosità di Blake, è che il poeta ha il compito di portare avanti una religione che è la stessa per tutti, in quanto religione dell'uomo, di tutti gli uomini che ad onta delle letture psicanalitiche sono volta a volta Urizen o Cristo, Dio o Satana.

La coincidenza dei contrari A proposito delle opere giovanili Bataille sottolinea in Blake «la presenza a tutto ciò che il mondo propone» (LM, IX, 230; 83). Non si tratta quindi dell'introrso di Jung pronto a ritrarsi in se stesso rifiutando la volontà di potenza, si tratta piuttosto di un anticipatore del faustismo che «tutto vuol provare», se Bataille dice: «Non vi è niente di seducente, di semplice, di felice che egli non abbia desiderato per sé: le canzoni, l'allegria dell'infanzia, i giochi della sensualità, il calore e l'ebbrezza delle taverne. Niente lo irritava quanto la legge morale che si oppone ai godimenti» (LM, IX, 230; 83). Ma già l'allegria giovanile si rivela dilatata all'estremo, come portatrice d'orrore. Quelli che Blake definisce i «canti lieti che i ragazzi non possono udire senza gioirne», sono, in quanto lieti e noncuranti, assolutamente spregiudicati, quindi al di sopra della convenzione morale e della logica; e non si fermano, né sul piano morale né sul piano del pensiero, di fronte a nulla. Abbracciano con la gioia il suo opposto, con la letizia l'orrore. Sono anzi la celebrazione della simultaneità dei contrari logici ed etici. Con molta chiarezza la lettura di Bataille fa risaltare non soltanto l'aspetto appassionato e immaginifico della poesia di Blake, ma la portata teorica del suo pensiero. All'opposto della lettura psicanalitica che tenta di ricostruire un insieme sensato, a partire dal significato simbolico di alcune figure catalizzatrici di cui Bataille ha già dimostrato l'incoerenza, la sua lettura ci invita a soffermarci sulle singole frasi di Blake. In esse è racchiuso un intenso significato che oltrepassa il semplice registro poetico per situarsi nella storia. «Esse – scrive Bataille – hanno nella storia il significato più intenso: descrivono in fondo l'accordo dell'uomo col suo proprio dissidio, infine il suo accordo con la morte, con l'impulso che lo precipita verso di essa [...] Esse riflettono con sufficiente esattezza un ritorno senza scampo alla totalità del destino umano» (LM, IX, 231; 83-84). Una storia quindi che emerge come storia universale dell'uomo in cui si saldano l'ontogenesi dell'artista nella sua individualità e la filogenesi della umanità nella sua interezza come destino comune che «precipitandoci verso il peggio, ci innalza allo stesso tempo verso la gloria» (LM, IX, 231; 84). *Lo sposalizio del cielo e dell'Inferno* emerge allora come il racconto incisivo di questa

essenziale verità. Recitano i versi del poema di Blake: «Senza contrari non v'ha alcun progredire. Attrazione e Repulsione, Ragione e Energia, Amore e Odio sono necessari all'esistenza umana. / Da questi contrari si genera ciò che le persone religiose chiamano Bene e Male. Il Bene è l'elemento passivo che obbedisce alla Ragione. Il Male è l'elemento attivo generato dall'Energia. / Il Bene è il Paradiso, il Male è l'Inferno. / Iddio tormenterà in eterno l'Uomo perché segue le proprie Energie... L'Energia è l'unica vita, ed essa proviene dal Corpo; e la Ragione è il limite, ovvero l'Energia è eterno Piacere»⁹.

Se il destino dell'uomo è nella lacerazione che deriva dai contrari, la sensualità, il Piacere che hanno origine nell'energia sembrano configurarsi come il momento di autonomia dell'uomo. In nome della sensualità Blake condanna la legge morale che alla sensualità stessa si oppone. Si tratta però, come Bataille sottolinea, «della sensualità reale» di quella che va fino in fondo, che non si ferma di fronte a nessuna remora, fino ad arrivare a ciò che comunemente viene considerato blasfemo. Leggiamo in Blake: «La lascivia del capro è munificenza di Dio» e ancora: «La nudità della donna è opera di Dio». È, secondo Bataille, «lo sprigionarsi dell'energia», che coincide con la saggezza dell'Inferno e del Male, con la liberazione della potenzialità massima del corpo che non va confusa con la «scappatoia», che nella sensualità stessa cerca la «salvezza» (LM, IX, 232; 85). Ancora una volta Bataille cerca di sottrarre le affermazioni di Blake alle interpretazioni di carattere psicologico che vedono nella libera espressione della sensualità una sorta di igiene mentale tesa a ristabilire il benessere psicofisico. La sensualità a cui Blake invita è invece quella che, non tirandosi indietro di fronte al sentimento d'orrore che alla sensualità è legato, si apre alla «verità del Male», tanto più vero se dagli stessi versi di Blake emana non solo l'energia ma anche la paura: «Crudeltà ha un Cuore Umano / E Gelosia un umano volto, / Terrore la divina umana forma, / Dissimulazione umana veste»¹⁰. È da notare che Blake partiva da un'altra poesia dal significato esattamente opposto: «Perché Misericordia ha un cuore umano / Pietà un umano volto, / Amore la divina umana forma / e Pace umana veste»¹¹.

Blake emerge come «il solo ad aver afferrato alle opposte estremità, con ambedue le mani, il girotondo di tutti i tempi» (LM, IX, 237; 91). All'interno di questo girotondo, che Blake è stato in grado di padroneggiare rinunciando al normale linguaggio per tornare a quello della Bibbia o dei Veda, l'essere umano ritrova per un momento «un moto della libertà che supera la sventura» (LM, IX, 236;

90). Alla fine il carattere essenziale, il vero impulso reale emerge dalla lettura di Bataille come uno scatenamento infinito d'energia che emerge dalla «festosa turbolenza di Blake» in cui tutto «è espressione di età, più iongenue, tutto indica il ritorno alla semplicità perduta» (LM, IX, 237; 90). Impossibile qui non leggere gli accenti vichiani cui si è già accennato. Più in là non è consentito andare nella interpretazione, anzi un passo batailliano sembra tratto dalle pagine di Benjamin, diffidente nei confronti di qualunque critica che non si limiti a riprendere l'autore: «Il commento che non si limiti a dire che il commento è inutile, impossibile, allontana dalla verità anche quando in se stesso le si avvicina: infatti interpone lo schermo che, se non altro ne smorza la luce (ciò che io dico costituisce un ostacolo, da rimuovere se si vuol *vedere*)» (LM, IX, 235; 88). In nota Bataille cita ancora un verso di Blake: «Le tigri dell'ira sono più savie dei cavalli del sapere»¹² (LM, IX, 235 n.; 202 n.23). Ogni riflessione nasconde il rischio di rinchiudere la poesia in un ordine logico. Senza dubbio Bataille, anche a prezzo della chiarezza, ha rispettato fino in fondo la simultaneità delle contraddizioni della poesia e del pensiero di William Blake.

¹ Citato in V. De Sola Pinto, *William Blake poeta pittore e visionario*, introduzione a W. Blake, *Innocenza e crudeltà*, tr. it. a cura di A. Zanon Dal Bo, Accademia, Milano 1976, p. 14.

² Ibid.

³ C. G. Jung, *I Tipi psicologici*, tr. it., Astrolabio, Roma 1948.

⁴ Si tenga presente che il saggio su William Blake apparve per la prima volta diviso in due parti nei numeri 28 e 30 di "Critique" nel 1948 sotto il titolo *William Blake ou la vérité du Mal*, in occasione dell'uscita del libro di W. P. Witcutt, *Blake. A Psychological study*, Hollis and Carter, Londra 1946.

⁵ Cfr. V. De Sola Pinto, cit., p. 23.

⁶ J. Starobinski, *L'œil vivant*, Gallimard, Parigi 1961; tr. it. a cura di G. Guglielmi, *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975, p. 314.

⁷ Ibid., pp. 316-317.

⁸ Riporto la pagina citata da Bataille «Nel corso di queste narrazioni esuberanti ed aggrovigliate, gli stessi personaggi muoiono, resuscitano, nascono a più riprese in circostanze diverse. Los ed Enitharmon sono i figli di Tharmas e della sua emanazione, Eon, e Urizen è il loro figlio; altrove, Urizen è generato da Vola [...] Nei *Quattro Zoas* Urizen si chiama Urthona e diventa lo spettro di Los; in un altro poema, *Milton*, pur impersonando la stessa parte, appare identico a Satana. È un mostro delle tenebre e, d'altra parte, della luce; dopo il Nord pieno d'ombre e di nevischio, altri punti cardinali gli sono attribuiti, secondo il disegno simbolico di cui fa parte. Ora egli era, e resta più spesso, lo Jehovah della Bibbia, il dio geloso della religione mosaica, il fondatore della legge; ma ecco che Jehovah, in *Jerusalem*, è invocato come il Dio del perdono, mentre questa grazia speciale è portata dappertutto dall'"Agnello" o dal Cristo. In altro luogo quando Blake personifica la visione immaginativa, la chiama Jehovah-Elohim. È impossibile tentare qui uno sforzo di interpretazione completa. Il poeta sembra vivere in un incubo o in un bagliore accecante»; M. L. Cazamian, *Introduction in William Blake, Poèmes choisis*, Aubier, 1944, pp. 76-77.

⁹ W. Blake, *Lo sposalizio del Cielo e dell'Inferno*, Sansoni, Firenze 1951, p. 181-182.

¹⁰ W. Blake, *A divine Image*, in *Songs of Experience*, tr. it. *La immagine divina*, in *Canti dell'esperienza*, in W. Blake, *Innocenza e crudeltà*, cit., p. 151.

¹¹ W. Blake, *A divine Image*, in *Songs of Innocence*, tr. it. *La immagine divina*, in *Canti dell'innocenza*, in W. Blake, *Innocenza e crudeltà*, cit., p. 99.

¹² W. Blake, *Lo sposalizio del Cielo e dell'Inferno*, cit., p. 181-182.

V – *La violenza della solitudine: Sade*

La teoria La solitudine e la poesia costituiscono per Bataille il segno sotto il quale è possibile parlare di Sade. Il saggio sul vino marchese è introdotto da un passo di Swinburne che vede espandersi «in queste pagine maledette come un brivido di infinito, vibrare su queste labbra arse come un soffio di ideale tempestoso». Il poeta ci invita ad avvicinarci a Sade per vedere che «questa cloaca è tutta intrisa d'azzurro» e, in essa, «una parte di Dio». Fin qui ci muoviamo nell'ambito della eccezionalità poetica ma, come già per Blake, la singolarità solitaria del personaggio si afferma al di là della contingenza storica: «Chiudete l'orecchio al tintinnio delle baionette, al tuonare dei cannoni; allontanate lo sguardo da questa marea in movimento di battaglie perdute e vinte; allora vedrete stagliarsi in quest'ombra un fantasma immane, splendente, inesprimibile; vedrete sorgere al di sopra di tutta un'epoca disseminata di astri, la figura enorme e sinistra del marchese de Sade» (LM, IX, 239; 95). Il ricorso alla visione poetica di Swinburne prelude ad una lettura "senza impiego" dell'opera di Sade, di cui la storia non avrebbe determinato le azioni e gli atteggiamenti mentre, aspetto ancor più rilevante, «la vita e l'opera di Sade si collegano sì agli avvenimenti, ma in modo bizzarro» (LM, IX, 240; 96). L'avvenimento per eccellenza di quel periodo, la rivoluzione, assume connotati sfumati rispetto alla figura di Sade le cui idee «non possono essere riportate in alcun modo alla rivoluzione». Ci è consentito associare Sade alla rivoluzione solo in una vaga costellazione di idee, non in un concetto determinato da un rapporto di causa ed effetto. Le idee di Sade e la rivoluzione «si collegano piuttosto come gli elementi disparati di una figura compiuta, come ad una rovina si collegano delle rocce o al silenzio la notte» (LM, IX, 241; 96). Da quest'angolazione Bataille dilata al massimo grado il valore simbolico del momento iniziale della rivoluzione: la presa della Bastiglia. «Nessun simbolo – egli afferma – esprime la festa meglio della demolizione insurrezionale di una prigione: la festa che può essere tale soltanto se è so-

vrana, è lo *scatenamento* per essenza, da cui procede inflessibile la sovranità. Ma senza un elemento casuale, senza *capriccio*, l'avvenimento non avrebbe la medesima portata (per questo è un simbolo, per questo si differenzia dalle formule astratte)» (LM, IX, 241; 97).

È quest'ultimo un passo molto importante: il capriccio e la casualità, qui come in altri luoghi batailliani, assumono un registro teorico e poetico insieme abbracciando vari aspetti. Il primo è la sottolineatura della figura sadiana in chiave essenzialmente poetica, dove spicca sugli altri interpreti l'originalità di Bataille; il secondo, la sostituzione della connotazione simbolica alla circoscritta denotazione storica della presa della Bastiglia, si iscrive nella distinzione fra *poiesis* e *praxis*. È alla *poiesis* che appartiene nel suo senso simbolico la presa della Bastiglia, differenziandosi dalle direttrici teleologiche e quindi contingenti, legate alla necessità storica della ragione. Il simbolo ha direttamente a che fare con le passioni, con una esperienza che può verificarsi ancora, a distanza di tempo, nell'incendio dello scatenarsi delle forze sovrane. Il significato storico dato alla presa della Bastiglia non sarebbe che un grande «malinteso», sgorgato dall'impulso eversivo di un collettivo infiammato più che da un progetto rivoluzionario. Non una volontà lucida avrebbe aperto le prigioni ma la risposta ad un'arringa folle e furiosa in cui Sade arroventava gli animi dicendo che i prigionieri venivano sgozzati. Non era vero il fatto, era invece reale la violenza che regolava la vita del carcere. Sade non aveva nessuna intenzione di aderire alla rivoluzione, ma proprio l'incertezza che si accompagna all'ambito del malinteso «conferisce alla storia quell'elemento cieco senza il quale sarebbe una semplice risposta al comando della necessità (come succede in una fabbrica)» (LM, IX, 241; 97). Elemento cieco che dà l'avvio esteriore ad un evento che era già in atto seppur nascosto: l'opera e il pensiero di Sade.

Quando la folla invade i corridoi della Bastiglia, la cella di Sade è vuota e il manoscritto delle *Cent vingt Journées de Sodome* scompare nella confusione; verrà ritrovato solo molto più tardi. «E questo libro domina, in un certo senso tutti i libri, poiché contiene quello scatenamento che l'uomo è nella sua essenza, ma che è obbligato a frenare e a tacere» (LM, 243; IX, 98). Sade dice tutto, dice l'indicibile del crimine dimostrando, fra ripetizioni affrettate e prolissità che mettono a dura prova la nostra pazienza di lettori, che vizi e virtù sono – dapprima *naturalmente* e poi nel superamento totale della natura da parte dell'uomo sullo stesso piano; hanno la stessa umana verità»¹. È la verità dell'*Unico*, dell'uomo mostruoso che vive nella sua interiorità una libertà impossibile².

Come prima di lui Klossowski e Blanchot, Bataille sottolinea l'assoluto carattere di finzione dell'opera di Sade: è infatti, ai suoi occhi, lo scatenarsi di un'esperienza interiore trascritta sul piano dell'immaginario. Ma Bataille sembra anche, con una sola eccezione data dall'identificazione fra soggetto e oggetto, sottovalutare la portata teorica del pensiero di Sade. «Intendiamoci – avverte Bataille – nulla sarebbe più vano che prendere Sade *alla lettera*, sul serio. Da qualunque parte ci si accosti a lui, egli ci è già sfuggito. Delle diverse filosofie che attribuisce ai suoi personaggi, non possiamo prenderne in considerazione alcuna, e le analisi fatte da Klossowski lo dimostrano chiaramente. Nei personaggi dei suoi romanzi, ora egli sviluppa una teologia dell'*Essere supremo in malvagità*, ora è ateo, ma non a mente fredda: il suo ateismo sfida Dio e gode del sacrilegio. Sostituisce generalmente a Dio la *Natura nello stato di movimento perpetuo*, ma ne è ora un fedele, ora un esecratore» (LM, IX, 245; 100). Attraverso la citazione di significativi passi sadiani ³, a ben vedere distanti tra loro e scelti in modo apertamente funzionale ad una tesi di fondo, Bataille può concludere: «In verità non vi è riposo concepibile per lui e pochi sono i pensieri che egli avrebbe fermamente potuto mantenere» (LM, IX, 245; 101).

Sull'inquietudine dell'animo sadiano è difficile avere dubbi, ma Bataille sembra trasferire l'impossibilità di riposo e di rifugio di un animo esasperato su una certa oscillazione di pensiero che tale resterebbe fino alla fine. In realtà, se è vero che l'opera sadiana è letterariamente un'opera di finzione e di distruzione, le argomentazioni filosofiche che in essa si pongono, solo letterariamente e stilisticamente hanno l'aria di distruggersi a vicenda, e la critica ha dimostrato che alcuni punti fermi esistono: vizi e virtù sono sullo stesso piano; Sade non perdona all'uomo di credere in Dio. Come sottolinea Maurice Heine, il suo ateismo è radicale ⁴.

Klossowski in particolare affronta il problema di Dio in Sade rimettendo in discussione l'ateismo del divino marchese. La posizione di Klossowski può essere riassunta in questi termini: per quanto sia reale in Sade la negazione di Dio, egli finisce col reintrodurre la stessa nozione soppressa. Klossowski trova la chiave dell'incertezza sadiana nelle affermazioni di Saint Fond, l'unico fra i personaggi di Sade che mostri di credere nell'Essere Supremo privo però dei caratteri della bontà, è invece «venerativo, barbaro, malvagio, ingiusto, crudele al massimo grado» ⁵. Un Dio per il quale i personaggi esprimono un odio violento e bruciante che, secondo Klossowski, testimonierebbe di una fede dimentica del suo nome e ricorrerebbe al blasfemo per far uscire Dio dal suo silenzio ⁶.

Osserva Blanchot a questo proposito: «Tutto indica, al contrario che quest'odio così forte non si è concentrato su Dio con tale intensità se non perché ha trovato in lui un pretesto e un alimento privilegiato. Dio, per Sade, non è che il supporto del suo odio [...] Ma è solo l'odio che è reale, e, alla fine, esso si rivolgerà contro la natura con la stessa intrepidità con la quale si scaglia contro il dio inesistente che egli aborrisce»⁷. Alla fine ciò che Sade odia non è Dio, ma l'idea servile di Dio negli uomini e il linguaggio sacrilego e blasfemo nei confronti di Dio non è che una forma letteraria per procedere nel suo percorso di distruzione. D'altro canto egli è molto chiaro quando dice: «L'idea di Dio è il solo torto che io non posso perdonare all'uomo»⁸. Infine, ultimo punto fermo: la concezione della natura, forse il versante sadiano più sconvolgente e originale; anch'essa è annullata dall'Unico, dall'uomo integrale. Egli, una volta superato il falso concetto di fratellanza, diventa soggetto assoluto, soggetto e oggetto di se stesso⁹.

Come si è visto, ad onta delle turbolenze della passione e del desiderio, Sade mantiene dei punti fermi nella sua teoria. Tuttavia Bataille afferma che Sade «non seppe dare al proprio pensiero un indirizzo che non fosse incertezza e turbamento» (LM, IX, 246; 101). L'unica sua posizione certa sarebbe quella espressa nei confronti della punizione in *Filosofia nel boudoir*: «La legge, fredda per sua natura, non potrebbe essere toccata dalle passioni che possono legittimare l'atto crudele dell'omicidio». (LM, IX, 246; 101). Bataille commenta: «La "sfrenatezza" delle passioni è sì, maledetta, ma la punizione, che si propone di evitarla, ha un carattere che è molto diverso da quello del delitto (i moderni dicono, in termini non del tutto perfetti ma più precisi: il delitto che è frutto di passione è pericoloso, ma autentico. Non così la repressione, che deve rispondere ad una condizione: quella di non proporsi come scopo l'autentico, ma l'utile)» (LM, IX, 246; 102). È chiaro che siamo sul piano etico e non su quello teorico. Bataille sottolinea l'atteggiamento morale di Sade che «si colloca sul versante opposto al giudice». L'atto di quest'ultimo è infatti «agghiacciante, remoto da ogni desiderio e privo di rischi» laddove la passione di Sade esplosa a dismisura, le sue azioni sgorgano infatti dal di dentro, ma «bisogna riconoscere che non vi fu in lui freno, né rigore che permettano di ricondurre la sua vita ad un principio» (LM, IX, 246; 102). A questo punto Bataille esce dall'opera sadiana per guardare direttamente all'uomo Sade. Non è una scelta casuale. Bataille non è interessato soltanto al Male immaginario, che nel crescendo di distruzione si pone nell'opera sadiana, gli interessa più da vicino

quello reale, quello di cui si paga un prezzo: i personaggi di Sade, i «*filosofi* depravati che describe» non pagano per i crimini che commettono; c'è indubbiamente una logica verosimile nella narrazione sadiana, ma questa sembra sfuggire a Bataille e comunque non lo coinvolge. Il Sade reale paga con il carcere a vita, o quasi, i suoi crimini.

Il crimine I momenti criminali della vita di Sade sono messi a confronto con le azioni dei personaggi delle sue opere. Dopo aver riportato i fondamentali passi sadiani che definiscono le aberranti personalità di Blangis e del presidente Curval, Bataille conclude: «Sade non ebbe certo questa crudeltà senza limiti. Egli ebbe spesso a che fare con la polizia che lo tenne in sospetto, ma non poté incriminarlo di alcun delitto. Sappiamo che tagliuzzò con un temperino una giovane mendicante, Rose Keller, e fece colare cera calda sulle sue ferite. Il castello di Lacoste, in Provenza, fu, a quanto sembra, sede di orge organizzate, ma senza gli eccessi che furono immaginati solo per il castello di Silling, rappresentato nell'isolamento di lontane solitudini rocciose. Una passione, che forse egli stesso malediceva, faceva sì che lo spettacolo del dolore altrui gli procurasse rapimenti senza limiti. Rose Keller ha riferito in una testimonianza ufficiale che il godimento gli strappava grida abominevoli. Questo aspetto, perlomeno, lo ravvicina a Blangis. Io non so se a proposito di certe sfrenatezze sia più possibile parlare semplicemente di piacere. Ad un certo livello l'eccesso va oltre ogni nozione comune. È possibile parlare di piacere a proposito dei selvaggi che si appendono ad una corda con un gancio infilato nel petto e così girano vorticosamente attorno a un palo?» (LM, IX, 252;109). Si potrebbe obiettare a Bataille che in questo caso non è Sade a girare volontariamente attorno al palo, ma la povera mendicante per costrizione. E del resto tutto il raffronto non è, a prima vista, privo di un certo cinismo, di simpatia per Sade e di indifferenza per la vittima. Ma Bataille sembra seguire un pensiero tutto suo del quale non ci dà tutti i passaggi, infatti aggiunge: «Le testimonianze rese a Marsiglia riferiscono che il marchese si faceva colpire a sangue con una frusta munita di spilli» (LM, IX, 252; 109).

Si configura una sorta di reciprocità ellittica nella sofferenza, mentre la sofferenza che si infligge è forse minore di quella che si è capaci di sopportare. È l'economia totale di sofferenza che conta, in un crescendo che porta dalla sofferenza alla volontà di distruzione. A conferma di ciò Bataille sottolinea come «spesso le fantasie di Sade sono tali da spaventare i fachiri più resistenti», mentre

«nessun asceta ha oltrepassato di tanto i limiti dello schifo» (LM, IX, 252-253; 109). In altri termini, se il desiderio normale è sempre limitato, solo l'immaginario sadiano si spinge oltre ogni misura. Bataille non si discosta da una critica che vede nelle opere di Sade la messa in scena delle azioni più turpi come fenomenologia del desiderio sfrenato e indicibile; tuttavia sembra dirci qualcosa di più sottile e complesso. La situazione morale di Sade era, per Bataille, diversa da quella dei suoi eroi dal momento che egli conobbe sentimenti umani uniti a «stati di sfrenatezza e di estasi *che gli sembrano prova di alta sensibilità, se paragonati alle possibilità comuni*»¹⁰. Bataille non precisa quali siano i passi dell'opera sadiana che lo portano ad una simile conclusione. Molto probabilmente le lettere, dato che in esse Sade sembra riflettere su di sé. È comunque singolare che Bataille sottolinei, a differenza di altri critici, questa sorta di introspezione che rivendica per sé la rarità fino all'unicità. Nelle lettere, secondo Bataille, Sade si rivela «appassionato e divertito, capace di tenerezza e fors'anche di rimorsi» (LM, IX, 250, 106); aspetto senza dubbio fortemente umano che contrasta con la disumanizzazione crescente di sé e degli altri che emerge dagli sconvolgenti e noiosi romanzi del divino marchese. In ogni caso la nozione di *umanità* si colora di un senso ambiguo. Sono senza dubbio umani la tenerezza e il rimorso, posto che ci siano stati. Ma ad essi si aggiunge, ed è anzi l'aspetto emergente, il fatto che Sade prospetta al genere umano un eccesso fuori di qualunque misura, fuori del dicibile e del pensabile. Sade affronta e riflette su stati d'animo e atteggiamenti che, in genere, si rimuovono o si rifiutano. Sono «stati d'animo pericolosi ai quali lo costringevano i suoi desideri invincibili» (LM, IX, 253; 110).

Una sinistra aura di possessione sembra incombere sull'animo sadiano; possessione che nella concezione di Bataille funziona come una necessità tragica senza la quale la finzione sadiana non sarebbe che un racconto di perversione licenziosa. Il Sade di Bataille non paga soltanto col carcere, paga innanzi tutto con l'obbedire al suo demone, e la sensibilità normale che abitava tuttavia il suo animo, se rende più raffinate le torture immaginate per le vittime, fa del suo stesso desiderio un supplizio contemporaneo al godimento. La libertà impossibile cantata da altri critici per l'opera sadiana appare, nella interpretazione di Bataille, una libertà condizionata. I desideri infatti sembrano trascenderci, non dipendono dalla nostra volontà che sta nell'assecondarli o meno, ma ciò sarebbe ancora banale; l'originalità di Sade, e questo è anche il significato e l'urgenza della sua opera, è nel fatto che invece di dimenticare quegli invincibili (e

irrealizzabili desideri), come di solito accade, «osò guardarli bene in faccia e si pose la domanda abissale che essi pongono a tutti gli uomini» (LM, IX, 253; 110). La filosofia come la fenomenologia del lungo e perverso racconto di Sade non è soltanto il tentativo di consumare, almeno sul piano dell'immaginario, inconfessabili desideri, ma l'interrogarsi sull'origine di essi e quindi sulla natura dell'uomo. Se tutti gli uomini si guardano bene dal rendere conto a se stessi di smarrimenti che relegano nello scatenamento delle passioni cieche e oscure, Sade non esita a far venire tutto ciò alla coscienza, la passione anzi, con i suoi eccessi, con la sua dismisura sembra costituire l'accesso ad una conoscenza inaudita. «Per poco che si abbia di umano – scrive Bataille riferendosi alle *Cent vingt Journées* – questo libro colpisce come una bestemmia, come un morbo sfigurante ciò che vi è di più caro e di più santo. Ma se andiamo oltre? In effetti questo libro è il solo in cui lo spirito dell'uomo sia alla misura *di ciò che è*. [...] Nello smarrimento della sensualità, l'uomo ha un moto dello spirito in cui si rende *uguale a ciò che è*» (LM, IX, 253; 112). Passo cruciale in cui la sensualità squarcia il velo di Maja della bella immagine che abbiamo costruito di noi stessi per darci la nostra misura vera. La sensualità acquista quindi valore ed efficacia teorico-cognitiva, come l'ambito che ci sottrae alle facili opinioni cui siamo legati nel corso della vita umana. La normalità, la necessità della sopravvivenza individuale e collettiva, ci pongono dei limiti; la sensualità ci introduce nell'illimitato interrompendo finalmente la rappresentazione consueta di noi stessi.

Il Sade che emerge da questa lettura, oltre lo sconvolgente linguaggio e l'immaginario conturbante, è il pensatore in cui Bataille ravvisa un *prossimo*, un simile che mette in discussione le operazioni dell'io. Troviamo in questo testo uno dei passaggi più chiari della visione batailliana dell'io: «Noi ci rappresentiamo noi stessi come entità ben definite: niente ci sembra più certo di questo *io* su cui si fonda il pensiero. E quando esso raggiunge gli oggetti, è per modificarli a proprio uso: non è mai uguale a ciò che non è lui stesso» (LM, IX, 255; 112)¹¹. Quando il pensiero li raggiunge non è l'io ad essere modificato ma gli oggetti stessi: l'io non tollera ciò che non coincide con esso, ciò che lo trascende. Si verifica un processo di assimilazione che oscilla fra la subordinazione delle cose a noi e l'asservimento di noi stessi alle cose. Essendo degli esseri finiti ciò che si situa di fronte a noi come esteriore «è un infinito impenetrabile» (LM, IX, 255; 112). Sembrerebbe che, per Bataille l'uomo possa essere subordinato solo all'infinito al di fuori di lui. In realtà, «assimilandosi alle cose che manipola, l'individuo può ancora

subordinarsi ad un ordine finito che lo incatena all'interno di una immensità» (LM, IX, 255; 112).

La finitezza dell'ordine può dunque essere superata dall'idea di immensità, che può leggersi come equivalente al mondo, inteso non immanente ma trascendente nei confronti dell'esperienza umana. Solo la scienza con le sue leggi mette «il segno *uguale* fra il mondo e le cose finite» (LM, IX, 255; 112). L'uomo comunque diventa uguale al suo oggetto solo quando si incatena all'ordine dato dalla scienza, che lo schiaccia essendo quest'ordine la negazione dell'uomo stesso in «ciò che in lui differisce dalla cosa finita e subordinata» (LM, IX, 255; 113). In altri termini, la scienza non costituisce una forma di dominio sulla natura e sul mondo ma una negazione della possibilità di sfuggire all'incatenamento dell'uomo alla finitezza. Esiste un solo mezzo – è la giustificazione teorica del sadismo – per sfuggire alle limitazioni della condizione umana: «la distruzione di un essere simile a noi» (LM, IX, 255; 113). In quest'atto di distruzione, non soltanto neghiamo i nostri limiti e li oltrepassiamo negandoli, ma «il limite del nostro simile viene negato perché noi non possiamo distruggere un oggetto inerte: esso cambia ma non scompare, e soltanto un essere simile a noi scompare nella morte» (LM, IX, 255; 113). È la lezione della materia, che *resta* sempre ad onta di tutto e di fronte alla quale siamo impotenti (l'ordinamento nelle leggi scientifiche non è che obbedire ad una certa logica), ed anche il significato della morte. Essa, ponendo fine all'essere che è l'uomo, lo sottrae all'ordine delle cose finite, rese immortali dalla loro inerzia. La violenza «restituisce all'immensità» il nostro simile distrutto, annientato, costretto a scomparire.

La morte data o subita nel sacrificio umano in certe civiltà del passato rispondeva perfettamente all'opposizione così chiara e decisiva fra le cose e gli uomini. Solo in superficie, però, la sfera sadiana può richiamare il sacrificio. In esso era insito il mistero, la coscienza della non conoscenza. «Nel sacrificio l'attenzione si mantiene su un movimento che va dall'individuo isolato all'illimitato, ma essa viene sviata verso le interpretazioni sfuggenti, opposte nella massima misura alla chiara coscienza» (LM, IX, 255-256; 113). Nella sfera sadiana è l'individuo a porsi come illimitato, nella duplice ansia di soddisfare un desiderio e di abbattere, attraverso l'esercizio di esso, qualunque ostacolo. È questa la via, a dire il vero non molto chiara in Sade e nemmeno nei commentatori che cercano di spiegarne la *dottrina*, attraverso la quale si giunge all'apatia. Alla fine la conoscenza, ovvero l'abbattimento di ciò che ci separa dalla verità, è di gran lunga più importante del desiderio stesso, tanto da

sostituirsi ad esso. Questa è la via ascetica attraverso la quale si passa dall'incendio più feroce al gelo più arido. In ciò Sade precede Schopenhauer mentre l'analisi di Bataille si situa sullo stesso versante etico, oltre che teorico, di un Adorno,¹² più che su quello della critica, francese e non, tesa ancora ad esaltare in Sade la forza eversiva della oscena violenza di un linguaggio che a ben vedere è spesso prolisso e noioso.

Il superamento del crimine In Sade sembrano entrare in gioco contemporaneamente il desiderio attivo e la coscienza. Bataille afferma: «Soltanto se lo spirito, arrestato da un ostacolo, fa gravitare la propria attenzione *rallentata* sull'oggetto del desiderio, si offre alla coscienza una lucida possibilità» (LM, IX, 256; 113). Bataille mette in luce sia pure in modo implicito e solo accennato, il carattere scenografico del racconto sadiano. Il differimento del desiderio, una volta intuite le possibilità che l'oggetto offre, è possibile solo quando si verificano «l'exasperazione e la sazietà e il ricorso a possibilità sempre più lontane» (LM, IX, 256; 113). Bataille cita il Sade delle *Cent vingt Journées*: «I veri libertini ammettono concordemente che le sensazioni comunicate attraverso l'organo dell'udito sono le più vivaci. Di conseguenza i nostri quattro sciagurati, desiderando che la voluttà si impadronisse dei loro cuori il più profondamente possibile, avevano immaginato a questo proposito una cosa singolare». (LM, IX, 256; 113). Si tratta, come è noto, delle "storiche" o contastorie che nel castello di Silling riempivano gli intervalli che seguivano e precedevano le orge, con i racconti dei vizi più abietti da loro sperimentati, per accentuare e suscitare l'eccitazione degli animi. «Sono – dice Bataille – vecchie prostitute la cui lunga e sordida esperienza è alla base di un quadro perfetto che ha preceduto l'osservazione clinica e che l'osservazione clinica ha confermato» (LM, IX, 256; 113-114). È l'"aspetto scientifico" di Sade nell'ambito delle perversioni sessuali, ma non è questo, per Bataille, l'aspetto più interessante. Gli interessa di più il significato che le contastorie hanno «dal punto di vista della coscienza». In questa angolazione le narratrici di oscenità «offrono la forma di un'esposizione minuziosa, dall'alto di una cattedra, oggettivata da una voce diversa, a quel labirinto che Sade ha voluto rischiarare fino in fondo» (LM, IX, 256; 114). Difficilmente si potrebbe meglio riassumere il senso del racconto in un racconto: le narratrici sono mezzo di suggestione ulteriore per passioni e desideri già fuori misura e insieme sono voce oggettiva. Nella lettura di Bataille la cattedra non è solo, come certamente era nelle intenzioni di Sade, una

parodia delle seriose lezioni scientifiche ma anche la voce di una *scienza* che ha il fine di trascinare al di fuori dei ranghi.

Ma un altro elemento è interessante in questa lettura: Bataille vede l'attenzione al rallentatore. Prima di Barthes egli mette in luce il carattere scenografico della *fabula* sadiana. Barthes ci fa scoprire la tecnica radiofonica *ante litteram*, in virtù della quale la risonanza della parola eccita i raffinati più della vista dei corpi a disposizione¹³. All'interno di un simile apparato scenografico la voce dall'esterno è metafora della coscienza chiara da parte di chi prova intenso e sconvolgente il desiderio, quindi in ultima analisi, una felice trovata artistica.

La condizione disumana della prigionia non è casuale nel desiderio di Sade ma costituisce, per la lettura batailliana, una sorta di necessità che, nel rinnovare senza tregua un desiderio mai soddisfatto, ha dato origine alla possibilità di riflettere su di esso. È fondamentale per Bataille che la singolare invenzione sadiana sia nata «nella solitudine di una cella». Infatti «se Sade fosse stato libero, avrebbe potuto soddisfare la passione che lo sollecitava: la prigionia gliene tolse la possibilità» (LM, IX, 256; 114). Il desiderio insoddisfatto era in tal modo acceso fino all'exasperazione. Sade ci ha illuminati sulla verità più profonda del desiderio: la coscienza piena infatti «esige che il desiderio sia provato» (LM, IX; 256; 114). Se sono frutti di finzione i fatti raccontati non è immaginario il desiderio. In questo senso Sade parla di un desiderio provato e sperimentato e ciò rende le descrizioni sadiane più attendibili, agli occhi di Bataille, di altri cataloghi quali la *Psychopathia Sexualis* di Krafft-Ebing o di altre opere simili che hanno «un significato sul piano della coscienza obiettiva di comportamenti umani, ma situata al di fuori della esperienza della verità profonda rivelata da quei comportamenti» (LM, IX, 256; 114). È difficile accedere alla coscienza del desiderio, esso di per sé altera la chiarezza della coscienza, mentre il desiderio soddisfatto la esclude addirittura. Il segreto dell'opera di Sade è alla fine nel desiderio forzatamente differito, e la sventura della prigionia diventa per Bataille il felice caso che ha tramandato per noi un'esperienza indicibile e cruciale. Se già una vita disordinata e dissoluta metteva a disposizione di Sade un vasto materiale su cui esercitarsi, solo la reclusione «gli avrebbe concesso la possibilità di nutrire un interminabile desiderio, che si proponeva alla sua riflessione senza che egli potesse soddisfarlo» (LM, IX, 257; 115). Qui in modo inequivocabile la mancata soddisfazione del desiderio, il suo differimento all'infinito sembra la causa dell'effetto della riflessione e quindi della coscienza.

Anche la coscienza di Sade non raggiunge la piena chiarezza. La pienezza fallisce sul piano della comunicazione che mantiene nei nostri confronti la sua parte di mistero. Afferma Bataille: «Lo spirito deve ancora accedere, se non all'assenza di desiderio, almeno alla disperazione derivante al lettore di Sade dal sentimento di una somiglianza finale fra i desideri provati da Sade e i propri, che sono normali, che non hanno la stessa intensità» (LM, IX, 257; 115). In virtù della riflessione, al desiderio si è sostituita in Sade l'aridità dell'assenza del desiderio nel cui deserto ogni distruzione è possibile. Questa è la verità ultima di Sade e il suo punto d'approdo; egli vede nell'apatia il momento culminante delle possibilità distruttive di quell'energia che in lui si sostituisce ad un ordine finalistico e dalla quale scaturisce la ferocia del crimine a sangue freddo, come dispiegarsi dell'energia stessa. Bataille, a dire il vero, non si sofferma su questo problema e lo pone qui solo per sottolineare la distanza fra noi e Sade. Noi non soltanto non conosceremo mai il segreto dell'apatia, ma siamo anche lontani dal provare, con la stessa intensità, gli stessi criminali desideri. Naturalmente non si tratta di mettere in pratica certi desideri, si tratta dello scatenamento dell'immaginario. Se il nostro desiderio immaginario si scatenasse potremmo provare l'ebbrezza mentale di fare esperienza interiore di ciò di cui saremmo capaci se fossimo liberi, non solo da Dio e dalle leggi della società, ma anche dalla natura che Sade tenta, con disperazione esasperata, di superare. In realtà una certa contraddizione si mantiene in Sade fino all'ultimo, se l'energia viene identificata con la distruzione l'esempio viene sempre dalla natura. Ha ragione Blanchot quando afferma che sul problema della natura Sade va a tentoni e brancola¹⁴. Certo se la lussuria è legata alla natura «il crimine è più importante della lussuria; il crimine a sangue freddo è più grande del crimine eseguito nell'ardore dei sentimenti.»¹⁵ È il crimine «commesso nell'indurimento della parte sensitiva» secondo la definizione dello stesso Sade, che Blanchot descrive come «crimine ombroso e segreto, al di sopra di tutto perché è l'azione di un'anima che avendo tutto distrutto in essa, ha accumulato una forza immensa che si identificherà con il movimento di distruzione che essa prepara»¹⁶. Nella distruzione immaginaria Sade raggiunge secondo Bataille «l'anima della filosofia: l'unità di soggetto e oggetto» (LM, IX, 257; 115). A dire il vero nell'esposizione di Bataille il senso di questa unità risulta un po' astratto, non certamente perché egli non l'abbia penetrata a fondo, ma perché nel percorso del suo scritto non sembra molto interessato a riprendere i nodi teorici della filosofia sadiana; questi ultimi vengono dati

per scontati e gli interessano invece i risultati e i risvolti che questi comportano in sede poetica ed emotiva.

Molto più illuminante è in questo senso la lettura di Blanchot, che vede in Sade un caos di idee chiare dove tutto è detto, ma contemporaneamente tutto è dissimulato. L'originalità di Sade è, per Blanchot, nella pretesa di fondare la sovranità dell'uomo su un potere trascendente di negazione, potere che non dipende affatto dagli oggetti che distrugge; per distruggerli non ha bisogno di supporre la loro esistenza anteriore perché li ha già considerati anteriormente come nulla. Si capisce da questo punto di vista la necessità dell'approdo all'apatia e l'abbandono del desiderio: non si tratta più di godere della sofferenza altrui ma di sperimentare fino in fondo il potere di distruzione. Blanchot ci presenta anche il versante narcisistico in cui la filosofia di Sade si salda con un modo di vedere del tutto nuovo che egli fa assurgere a valore universale dal momento che è il suo. «Sade – dice Blanchot – ha avuto l'ardire di affermare che nell'accettazione intrepida dei gusti singolari che egli aveva e prendendoli come punto di partenza e come principio di ogni ragione, dava alla filosofia il fondamento più solido che egli poté trovare e si mise in condizioni d'interpretare in modo profondo il destino umano nel suo insieme»¹⁷.

L'unità di soggetto e oggetto, l'abolizione dei limiti fu, secondo Bataille, l'ossessione di Sade, ossessione che nasce e si sviluppa sotto il segno della violenza poetica e del mito al quale bisogna ricondurre la verità umana di Sade. Infatti «questa verità senza lo splendore della poesia non avrebbe *umanamente* la sua importanza» (LM, IX, 257; 115). Qui al *leit motiv* batailliano della poesia come eterologia radicale si aggiunge il senso romantico della poesia consapevole delle radici del suo sentimento. Ma ancor più interessante dal punto di vista estetico e teorico risulta l'affermazione successiva: «È toccante per noi che una affabulazione mitica si connetta a ciò che, infine, svela il fondo dei miti» (LM, IX, 257; 115). Sade giunge, in un immaginario esacerbato e fanatico, ossessionato dall'idea di distruzione che è il suo desiderio più profondo, all'origine del mito, e distrugge tutto ciò che il mito ha creato, dalla natura a Dio, da un'idea edificante dell'uomo a quella di una realtà di tutto questo che sovrasti e sussista indipendentemente dagli uomini in generale e dall'uomo Sade in particolare. Però, e forse questo è il lato poetico e umano cui Bataille allude, tutto ciò avviene attraverso un'operazione affabulatrice mitica. Come Sisifo, Sade sembra trascinare un macigno che regge solo con le parole: una verbosità inesauribile che non ha maggiore realtà per essere oscena e crudele.

Attraverso le parole scaturite da un immaginario inaudito Sade dà voce al desiderio, poi al superamento dell'oggetto del desiderio e del soggetto che desidera, per porsi come assoluto soggetto di distruzione. La crudeltà e la ferocia sono il prezzo di questa raggiunta identità. Dalla lettura di Bataille sembra stagliarsi un Sade che, nel tentativo di abbattere i miti, propone il mito di se stesso. Perché il prodigio Sade avesse luogo occorre, oltre al disordine della sua vita, il caso e la sventura che relegarono il divino marchese nella Bastiglia sottraendolo al normale commercio con le cose e con gli uomini. Sade, a sua volta si autoesclude in una solitudine totale, nella quale, limitato fisicamente, delinea la distruzione di tutti i limiti. Questo l'aspetto mitico-poetico di Sade nello scritto che stiamo esaminando.

Un passo dell'*Esperienza Interiore* chiarisce più a fondo il significato teorico ed etico che Sade ha per Bataille. «Solo il *pensiero violento* coincide con lo svanire del pensiero. Ma esso esige un accanimento minuzioso e cede alla violenza – il suo contrario – soltanto alla fine e nella misura in cui, esso stesso divenuto contro di sé, la violenza si libera dalla mollezza in cui durava» (EI, v, 232; 304) Alla luce di questo passo lo svanire del pensiero coincide con la coscienza chiara del desiderio alla quale Sade tenta di giungere, mentre l'accanimento minuzioso spiega la prolissità inesauribile delle sue opere.

L'opera di Sade sancisce senza dubbio, nel suo culmine, la fine del misticismo e l'inizio di una nuova riflessione su di esso in età moderna; e nella lettura batailliana di Sade mito e misticismo non differiscono, tanto più che l'esercizio sadiano non si discosta, per quanto si muova sul registro della parodia, da quello del devoto.

In un passo che sintetizza lo spirito della scrittura di Sade, Bataille afferma: «L'essenza delle sue opere è la distruzione: non solamente la distruzione degli oggetti, delle vittime messe in scena (che vi si trovano solo per soddisfare la furia negatrice), ma anche dell'autore e della sua stessa opera [...] la quale porta la *cattiva* novella di una connessione dei viventi con ciò che li uccide, del Bene con il Male: si potrebbe dire dell'urlo più forte con il silenzio» (LM, IX, 244; 99). L'infinità onnipotente dell'immaginazione si accompagna in Sade alla più grande impotenza *dal punto di vista reale*: su questo sembra insistere Bataille più degli autori che lo hanno preceduto nella scoperta di Sade. Dall'impotenza reale, nasce lo scatenamento di una parola inesauribile. Forse anche in questo vive l'umanità di Sade sulla quale Bataille insiste e che, di primo acchito, è difficile da ravvisare. E sotto il segno dell'*impuissance* sadiana

si chiude la sua riflessione, ma per ricordarci che in virtù di essa, almeno nel pensiero, «i limiti coscienti degli esseri furono aboliti». Certo nessuno si era mai spinto tanto oltre.

¹ M. Blanchot, *La raison de Sade in Lautréamont e Sade*, Minuit, Parigi 1963, pp. 39-42.

² Per la definizione di *Unico* cfr. M. Blanchot, *ibid.*, pp. 31, 42, 44.

³ Bataille riporta prima un passo de *La nouvelle Justine*: «La sua barbara mano sa dunque modellare soltanto il male: il male dunque la diverte. E io dovrei amare una simile madre! No, la imiterò ma detestandola. Io la copierò, poichè lo vuole, ma lo farò solo detestandola» (Cfr. D. A. F. De Sade, *La nouvelle Justine*, tr. it. a cura di G. De Col, ES, Milano 1992, p. 34, e subito dopo la *Lettera da Vincennes* del 26 gennaio 1782: «O uomo! forse che tu puoi pronunciarti su ciò che è bene e su ciò che è male...? Tu vuoi analizzare le leggi della natura e il tuo cuore... Il tuo cuore in cui questa si imprime è pur esso un enigma che tu non puoi risolvere...») (LM, IX, 245; 100-101).

⁴ Cfr. M. Heine, *Avant-propos a: Sade*, in Sade, *Dialogues entre un prêtre et un moribond*, Stendhal et Compagnie, Paris 1926.

⁵ Citato in M. Blanchot, *Lautréamont e Sade*, *cit.*, pp. 37.

⁶ Cfr. P. Klossowski, *Sade mon prochain*, Seuil, Parigi 1945; tr. it. di A. Valesi, Sugar, Milano 1970.

⁷ M. Blanchot, *Lautréamont e Sade*, *cit.*, pp. 38-39.

⁸ Citato in M. Blanchot, *ibid.*, pp. 36.

⁹ Per questi problemi si veda in particolare, oltre al già citato studio di Blanchot, Ph. Sollers, *Sade dans le texte*, in *Logiques*, Seuil, Parigi 1968, pp. 78-82. Sollers collega strettamente il pensiero teorico alla perversione e al narcisismo che tutto tendono ad inglobare in sé. In quest'ottica, la distruzione di Dio e della natura che il libertino dichiara e rende *inesistente* mentre la distrugge, si riducono a «fantasmi della cultura» (p. 79).

¹⁰ Il corsivo è mio.

¹¹ «Quando eccedo il "reale discorsivo", vi è solo più un gioco e l'onestà di cui parlo non è quella della legge [...] Solo il pensiero violento coincide con lo svanire del pensiero» (PS, v, 253; EI, 304).

¹² Cfr. M. Horkheimer e Th. W. Adorno, *Juliette o l'illuminismo morale*, in *Dialettica dell'Illuminismo*, tr. it. di L. Vinci, Einaudi, Torino 1966.

¹³ Cfr. R. Barthes, *Sade II*, in *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino 1977, p. 138.

¹⁴ Cfr. M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, *cit.*, p. 39.

¹⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁷ *Ibid.*, p. 45.

VI – La violenza della moralità: Proust

Menzogna e giustizia È un Proust meno noto quello che emerge dal saggio di Bataille. Il tema della riflessione sembra essere l'urgenza della voce della moralità che si articola nell'approfondimento del rapporto non scontato fra verità e menzogna; in quest'angolazione è possibile fare un raffronto fra il pensiero di Bataille e le osservazioni di Simone Weil sulla moralità in letteratura.

Nella lettera ai "Cahiers du Sud" sulla responsabilità della letteratura la scrittrice lamenta, oltre alla «facilità dei costumi letterari» e alla tolleranza della «bassezza», «la carenza del sentimento dei valori» negli scrittori del secolo. La psicologia che è alla base della letteratura contemporanea «consiste nel descrivere gli stati d'animo disponendoli sullo stesso piano senza discriminazioni di valore, come se il bene e il male fossero loro estranei, come se lo sforzo vero, il bene, potesse essere mai assente dal pensiero di un uomo»¹. La letteratura, in altri termini, si muove su «stati d'animo non orientati». L'opera di Proust non sfugge secondo la Weil a questo orizzonte: «Il bene vi appare solo nei rari momenti in cui per effetto del ricordo o della bellezza, si riesce a presentire l'eternità attraverso il tempo»². Dalla lettura di Bataille emerge invece l'immagine di un Proust che, con una passione che si spinge fino alle soglie della violenza, persegue verità e giustizia e quindi il Bene. I passi batailliani che sottolineano l'impegno morale del *Jean Santeuil* e il suo commento ad alcuni passi esemplari della *Recherche* hanno una singolare affinità di tono con alcuni passaggi della lettera di Simone Weil, ma anche dello scritto *La personne et le sacré*, pubblicato in Francia nel 1950. Afferma Bataille: «Il solo fatto di essere uomo comporta l'amore della verità e della giustizia. Questa passione è distribuita in modo ineguale fra le persone, ma essa indica in realtà la misura in cui ognuna di esse è umana, in cui ad ognuna di esse spetta la dignità di uomo» (LM, IX, 259; 119). Leggiamo in Simone Weil: «C'è nell'intimo di ogni essere umano, dalla prima infanzia sino alla tomba e nonostante tutta l'esperienza dei crimini commes-

si, sofferti e osservati, qualcosa che si aspetta invincibilmente che gli si faccia del bene e non del male. È questo prima di tutto che è sacro in ogni essere umano». ³ Per Proust, come per Bataille e Simone Weil che del resto riconosce allo scrittore verità e bellezza, la verità e la giustizia *umana* che affonda le radici negli strati più profondi del cuore (o dell'anima secondo Simone Weil che possiede il senso del soprannaturale) sono altro dalla sfera del diritto, a cominciare dal diritto naturale. L'uomo non ha scolpito nel cuore il senso del diritto, ha invece il senso della giustizia e del bene che non sono stadi intermedi e relativi, ma assoluti. Troviamo in Bataille un passo del *Jean Santeuil*: «Si odono sempre con una emozione gioiosa e virile proferire parole audaci e singolari da parte di uomini di scienza che vengono a dire la verità per una questione di onore professionale: una verità che li preoccupa soltanto perché è la verità e che devono prediligere nella professione senza timore di scontentare chi la vede in tutt'altro modo, in quanto è coordinata ad un insieme di considerazioni di cui essi non si preoccupano punto» (LM, IX, 259; 119) ⁴.

Jean Santeuil risale a Platone per esprimere l'amore appassionato per la verità: «È questo – afferma – che [...] ci commuove nel *Fedone* quando, seguendo il ragionamento di Socrate, abbiamo all'improvviso la straordinaria sensazione di ascoltare un ragionamento la cui straordinaria purezza non è stata alterata da alcuna passione personale come se la verità fosse superiore ad ogni cosa: perché in realtà non ci accorgiamo che la conclusione, che Socrate ricaverà da questo ragionamento è quella di dover morire» (LM, IX, 259-260; 119-120) ⁵. Jean è il Proust trentenne abitato da una grande passione per la politica. Il Proust della *Recherche* non è indifferente alla giustizia ma i suoi sentimenti «avevano ormai perduto questa semplicità aggressiva» (LM, IX, 260;120). Se nel *Jean Santeuil* Proust trova accenti lirici per esprimere la sua identificazione con «la voce della giustizia palpitante e pronta a sciogliersi in canto» ⁶, la scrittura successiva non registra più tale ispirazione. Anzi, secondo Bataille, senza il *Jean Santeuil* non sapremmo che la giovinezza di Proust fu contrassegnata da sentimenti socialisti. L'indifferenza della maturità aveva essenzialmente motivi di carattere psicologico ma anche di classe: Proust apparteneva al ceto borghese di cui le agitazioni operaie tendevano ad abolire i privilegi, ma soprattutto, agli occhi di Bataille «la sua lucidità influì vivamente sulla sua ansia di generosità rivoluzionaria» (LM, IX, 260; 121). Un movimento di esitazione di fronte all'azione socialista non mancava del resto nemmeno nell'opera giovanile. Bataille ci invita a leggere un passo

esemplare a questo proposito: «Soltanto quando riflette Jean si stupisce che (Jaurès) tolleri nei suoi giornali, o scagli nelle sue interruzioni, attacchi tanto violenti e forse calunniosi, quasi crudeli contro certi membri della maggioranza» (LM, IX, 261; 121) ⁷. Lo stesso Proust si dà la spiegazione con quella che Bataille definisce «una ingenua goffaggine». Queste le conclusioni del giovane Jean: «La vita e soprattutto la politica sono una lotta, e poiché i malvagi sono armati in ogni modo possibile, è dovere anche dei giusti esserlo, almeno per non lasciar perire la giustizia [...] Se i grandi rivoluzionari avessero troppo badato al modo, la giustizia non avrebbe mai conseguito la vittoria» (LM, IX, 261; 121) ⁸.

Preso dall'adesione alla causa e soprattutto dall'ammirazione per chi di essa è il portavoce principale, il giovane Jean sembra gradualmente adattarsi, sia pure in modo titubante, a passare da un ideale assoluto di giustizia che, nella sua purezza, coincide con la verità e per il presente e per il futuro, alla prassi che, in nome del futuro, sacrifica la purezza dell'ideale. Si tratta dello scarto fra i mezzi e i fini e il giovane Proust sembra anticipare, nella sua esitazione, il dubbio che i fini non giustifichino del tutto certi mezzi. Bataille osserva che in questo momento l'incertezza che lo attraversa, pur turbandolo, non assume "consistenza". Jean sembra capire le ragioni di Jaurès che, pur nutrendo nobili principi e alti sentimenti, non poteva «rivolgere contro di sé tutti coloro che si erano battuti per lui, distruggere l'opera della propria vita e compromettere il trionfo delle proprie idee per tentare (proposito perfettamente inutile perché da solo egli sarebbe fatalmente fallito) di riabilitare un moderato vittima di ingiusti sospetti» (LM, IX, 261; 122) ⁹. Il passo riportato da Bataille sembra testimoniare la sia pur riluttante persuasione da parte di Jean della inevitabilità del comportamento di Jaurès. E tuttavia l'intransigenza giovanile di Jean ha, alla fine, il sopravvento. «Voi, egli proclama, sacrificate il bene di tutti non a una particolare amicizia, ma a un interesse particolare, alla vostra posizione politica. Sì, il bene di tutti, perché essendo ingiusti con mio padre, i giornalisti [di "L'Ère nouvelle"] ¹⁰ non sono solo ingiusti, ma rendono ingiusti coloro che li leggono. Li rendono malvagi. Fan venire loro voglia di dire, il giorno dopo, che un loro conoscente che credevano buono è un delinquente [...] Io sono convinto che un giorno essi regneranno; ma quello sarà il regno dell'Ingiustizia. Nell'attesa che il governo divenga ingiusto, che le leggi diventino ingiuste e che l'ingiustizia esista nei fatti, preparano l'avvento di quel giorno facendo regnare in tutti i cuori, con la calunnia, il piacere dello scandalo e della crudeltà» (LM, IX, 262;

122) ¹¹. Bataille commenta con queste parole l'accensione estrema del passo proustiano: «Questo accento di ingenuità sorprende in un autore che ingenuo non fu» (LM, IX, 262; 123). D'altro canto la sua voce «ci giunge da un'epoca in cui tali opposizioni avevano un senso» che suona estraneo alla lucidità della nostra epoca. La passione di Proust per la giustizia lo porta dapprima a credere nella strada intermedia della politica che non realizza del tutto la giustizia, ma, richiamandosi ad essa, tenta di reintegrare ciascuno nei suoi diritti. La politica in quanto è prassi è tuttavia inevitabilmente compromesso; la giustizia e la verità, che con tanta passione «si sciolgono in canto», sono assolute e come tali si realizzano soltanto nell'azione individuale.

Questo sembrerebbe, di fatto, il punto d'approdo del *Jean Santeuil* e, paradossalmente, giustizia e verità sono vissute fino in fondo nella scelta politica che era a Proust la meno congeniale: non a caso il suo ideale non si identifica tanto in uno schieramento politico quanto nella causa di giustizia che esso sostiene. Le cose comunque si colorano di una forte ambiguità quando la verità riguarda l'ambito individuale, cioè interessi e appetiti privatissimi. Bataille cita a questo proposito un passo dell'opera giovanile proustiana: «Quante lettere scriviamo nelle quali diciamo: – C'è una sola cosa veramente infame, che disonora la creatura fatta da Dio a propria immagine, ed è la menzogna –. Ciò vuol dire che noi desideriamo soprattutto che questa creatura non ci menta, non certo che noi pensiamo veramente così» (LM, IX, 262; 123) ¹². Naturalmente Jean a sua volta mente alla sua amante, ma «ciò non gli impedisce di avere le lacrime agli occhi mentre le dice che la menzogna è la cosa più atroce». ¹³ L'impulso veritiero dell'anima sembra trasformarsi in ipocrisia quando si tratta dei propri immediati interessi. Commenta Bataille: «Nelle strette della gelosia colui che già accusava Jaurès diventa cinico; ma la semplice e primitiva onestà non è per questo meno degna d'attenzione» (LM, IX, 262-263; 123).

In realtà le conclusioni batailliane sembrano qui un po' troppo meccaniche; è più verosimile che la lucidità dell'intelligenza proustiana, così abile nello scandagliare sentimenti e nevrosi, voglia mettere a nudo la malafede sulla quale siamo capaci di commuoverci di fronte all'orgoglio ferito e alla paura di perdere ciò che credevamo nostro. Le lacrime infatti non sono sempre segno di dolore, ma affiorano con esse egoismo e capriccio delusi. Non si tratta della ribellione morale perché l'essere amato mente, ma perché mente a noi. Il dolore in noi è provocato non dal venir meno della giustizia e della verità ma dal fatto che l'essere amato ci viene meno. L'in-

tento di Bataille è comunque quello di dimostrare che «Proust ebbe fino alla morte la passione per la verità» (LM, IX, 263; 124), nonostante frequenti siano i momenti della sua vita in cui il principio viene trasgredito. In altre parole, i suoi stati d'animo furono tortuosi, i suoi comportamenti spesso discutibili o riprovevoli, ma egli ebbe scrupoli e rimorsi. Solo che Bataille sembra non rendersi conto come la sua critica oscilli dal piano psicologico al piano di più generali categorie antropologiche quando afferma, ripetendo per altro concetti già espressi, che non esiste legge senza trasgressione e che nella dialettica di entrambe risiede la loro umanità. Un passo soprattutto rivela questo atteggiamento: «Noi ironizziamo sulla contraddizione tra la guerra e l'universale interdetto che condanna l'omicidio, ma la guerra è universale tanto quanto l'interdetto [...] Accade lo stesso della menzogna e dell'ingiustizia. È vero che in certi luoghi furono rigorosamente osservate delle interdizioni, ma il timoroso che non osa mai infrangere la legge, che rivolge altrove lo sguardo, è ovunque disprezzato. Nel concetto di virilità vi è sempre l'immagine dell'uomo che, pur entro i propri limiti, con piena consapevolezza e senza pensarci troppo, sa mettersi al di sopra delle leggi» (LM, IX, 263; 124).

In realtà, la guerra e l'interdizione dell'omicidio sono ben altro rispetto alla fantasmagoria amorosa, che affonda in stati dell'interiorità per i quali è inadeguato ricorrere a categorie così ampie che investono la totalità dell'essere. Lo stesso Bataille si richiama al personaggio di Jaurès per il quale era in gioco non il possesso di un amore passeggero, ma lo scontro inevitabile fra giustizia assoluta e verità da un lato e la prassi politica dall'altro lato. «Se – scrive Bataille – Jaurès avesse ceduto alla giustizia, non avrebbe soltanto nuociuto ai suoi partigiani: questi lo avrebbero anche considerato incapace. Un aspetto oscuro della virilità costringe a non rispondere mai, a rifiutare una spiegazione. Noi dobbiamo essere leali, scrupolosi, disinteressati; ma al di là di questi scrupoli, di questa lealtà e di questo disinteresse dobbiamo essere sovrani. La necessità di infrangere una volta l'interdetto, fosse pure sacrale, è ben lontana dal ridurre a nulla il suo principio» (LM, IX, 263;124). Ma la dialettica del *Jean Santeuil* non è nella contrapposizione fra le volgari bugie con cui Jean cerca di confondere la sua ultima fiamma e la sua adesione allo schieramento politico che si batte per la giustizia; la contrapposizione risiede invece fra l'impossibilità di Jaurès ad agire diversamente e l'orazione appassionata dello stesso Jean che fino all'ultimo difende la verità e la giustizia assolute. La prassi di Jaurès è, al confronto, ingiusta. Eppure qualcosa intacca immedia-

tamente questa contrapposizione: lo stesso Jean confessa a se stesso che mai sarebbe andato da Jaurès se non si fosse trattato di salvare la reputazione di *suo* padre. È Jaurès che resiste al sentimento della simpatia e dell'amicizia personale. Con grande sottigliezza Proust si pone anche al di sopra di se stesso per rendere giustizia all'ingiustizia di Jaurès. Nel *Jean Santeuil*, in ultima analisi, la passione per verità e giustizia emergono attraverso lo schieramento del giovane Proust dalla parte dei socialisti. E anche se questo sentimento non sfocerà mai, come Bataille sottolinea, in una piena adesione politica tuttavia egli mantiene fino alla fine «la sua ansia di generosità rivoluzionaria» (LM, IX, 260; 121), cui si adatta perfettamente il nome di rivolta senza fine e che accompagna o forse è alla base del registro altamente trasgressivo della *Recherche*.

La trasgressione sadica Nella *Recherche*, come Bataille sostiene, «gli episodi di cinismo si moltiplicano», episodi vissuti cinicamente mentre accadono, ma condannati nel racconto. In questo senso la memoria proustiana è veramente capace di mutare il passato nel trasformare il senso dei fatti, ai quali la riflessione che inevitabilmente si accompagna alla memoria aggiunge dolcezza e nostalgia, assoluzione o condanna.

Bataille riprende i concetti già precedentemente espressi sul rapporto fra il rigore del principio e la possibilità della trasgressione, per ribadire che la morale autentica è quella che continuamente mette in gioco se stessa e quindi «il vero odio della menzogna ammette, non senza il superamento dell'orrore, che si corra il rischio di una data menzogna» (LM, IX, 264;125). L'insegnamento tradizionale che si pone al riparo dalla trasgressione «gira le spalle allo spirito di rigore» (LM, IX, 264; 125). Siamo nell'ambito dell'ipermorale alla quale fa da *pendant* l'eccesso. In particolare «Proust, facendoci conoscere la sua esperienza della vita erotica, ci ha offerto un aspetto intelligibile di un tale avvincente gioco di opposizioni» (LM, IX, 264; 126).

I passi proustiani più significativi a questo proposito sono individuati da Bataille nell'episodio della profanazione da parte della figlia di Vinteuil della fotografia del padre ormai morto. Seguendo quella che considera una identificazione ormai stabilita, Bataille afferma: «la figlia di Vinteuil personifica Marcel, e Vinteuil è la madre di Marcel» (LM, IX, 265; 126)¹⁴. È in questa chiave che Bataille rilegge il brano proustiano che suona così: «Non c'è forse persona, per quanto grande sia la sua virtù, che non possa essere indotta dalla complessità delle circostanze a vivere un giorno di familiari-

tà col vizio che ella condanna nel modo più aperto – senza che ella del resto lo riconosca completamente nel travestimento di fatti particolari che questo assume per entrare in contatto con lei e farla soffrire: parole bizzarre, atteggiamenti inesplicabili, una certa sera in un certo essere che tuttavia ella ha tante ragioni di amare. Ma per (una donna) come (la madre di Marcel), doveva esserci molta più sofferenza che per (un')altra nel rassegnarsi a una di quelle situazioni che a torto si pensano come esclusivamente tipiche del mondo *bohémien*: esse si producono ogni qual volta un vizio, che si sviluppa per natura in un bambino, ha bisogno di riservarsi il posto e la sicurezza necessari... Ma dal fatto che la (madre di Marcel) conosceva forse la condotta (di suo figlio), non consegue che il suo culto per (lui) ne risultasse diminuito. I fatti non penetrano nel mondo in cui vivono i nostri miti: non li hanno fatti nascere, non li distruggono...» (LM, IX, 266; 127-128) ¹⁵. Quest'ultima frase costituisce il momento di contrapposizione fra l'atteggiamento della madre (di una madre) e quello del figlio colpevole. I fatti non toccano le fedi profonde che vivono al di là delle azioni malvagie dell'essere amato visto, al di sopra di esse, con gli occhi dell'anima. Diverso l'atteggiamento del sadico della specie di Marcel in cui il Male diventa un'arte nel contrasto consapevole fra l'inclinazione naturale alla virtù, in altri termini a quella che non costa nessuna fatica, e la consapevolezza che esiste un altro ambito nel quale ci si vuole cimentare. Il piacere che si gode nell'esercizio dell'intelligenza sa di allontanarsi dalla sfera del bene ma non trova in esso alcun godimento. Nella pagina proustiana letta da Bataille, al sadico si oppone non colui che gode normalmente, ma l'asceta. Proust non conosce vie di mezzo: o la virtù senza piacere sensuale o la rinuncia totale. Un atteggiamento simile naturalmente nasconde da un lato la convinzione che non il piacere sensuale in genere, ma il proprio piacere in particolare sia fuori regola, cioè fuori dal bene, e dall'altro lato che solo fuori dalle regole, fuori dal bene esista il vero piacere.

Rileggiamo con Bataille la pagina proustiana nella stessa chiave precedente: «[...] nel cuore di (Marcel) il male, almeno all'inizio, non fu incontrastato. (Un) sadico come (lui) è l'artista del male, ciò che una creatura completamente malvagia non potrebbe essere, poiché il male non le sarebbe estraneo, le sembrerebbe perfettamente naturale, lei neppure si distinguerebbe da esso: e poiché non avrebbe il culto della virtù, né della memoria dei morti, né della tenerezza filiale, non proverebbe alcun piacere sacrilego nel profanarli. I sadici della specie di (Marcel) sono esseri puramente sentimentali, così naturalmente virtuosi, che anche il piacere sensuale sem-

bra loro qualcosa di cattivo, privilegio dei malvagi. E quando concedono a se stessi di abbandonarvisi per un istante, si sforzano di entrare nella pelle dei malvagi e di farvi entrare il loro complice, in modo da avere in un istante l'illusione di essere evasi dalla loro anima scrupolosa e tenera, entro il mondo inumano del piacere» (LM, IX, 266-267; 128) ¹⁶. Per completare il quadro Bataille aggiunge una citazione dal *Tempo ritrovato*: «C'è nel sadico – per quanto buono possa essere, anzi quanto più è buono – una sete di male che i cattivi rivolti ad altri scopi (quelli che sono cattivi per una dichiarabile ragione) non possono soddisfare» (LM, IX, 267; 128) ¹⁷.

Quadro affascinante nella sua chiarezza e che tuttavia lasciava insoddisfatti, perché, come Bataille sottolinea, ci pone di fronte ad una difficile verità che suscita la rivolta: «Sembra che si possa cogliere il Male, ma solo nella misura in cui il Bene può esserne la chiave. Se l'intensità luminosa del Bene non concedesse la sua tenebra alla notte del Male, il Male non avrebbe più la sua attrattiva» (LM, IX, 267; 128-129). Sono concetti che costituiscono il *leit-motiv* del pensiero batailliano e che vengono qui applicati alla sfera erotica. E se in altri testi ci troviamo di fronte ad una separazione fra l'erotismo dei corpi e l'erotismo dei cuori, la singolare complessità della snervata sensibilità proustiana porta in questo caso l'autore a vederli riuniti. Bataille non pone questo intreccio sotto il registro della sessualità ma sotto quello della sensualità e lo lega inoltre immediatamente all'amore. «In un certo modo – egli dice – le molteplici trasformazioni dell'amore presentano di esso un aspetto straziante. Se l'amore è talvolta roseo, il rosa si accorda col nero, senza il quale sarebbe il simbolo dell'insipidezza. Senza il nero, avrebbe il rosa quel valore che tocca l'anima (*sensibilité*)? La felicità senza la sventura che si lega ad essa come l'ombra alla luce sarebbe oggetto di una immediata indifferenza. Questo è tanto vero che i romanzi descrivono senza posa la sofferenza e quasi mai la soddisfazione [...] Soltanto la trasgressione alla regola possiede l'irresistibile attrazione che manca alla felicità duratura» (LM, IX, 267; 129).

Sarebbe ozioso discutere la posizione estrema di Bataille a questo proposito: se è vero che, come si suol dire, la felicità non ha storia, ciò accade perché la letteratura e l'arte sono legate alla morte quindi ad un contrasto continuamente avvertito tra la realtà e l'irrealtà che l'arte condivide con la morte stessa. Il salto alla trasgressione è tutto batailliano, a meno che non venga interpretata come trasgressione assoluta la morte, nel senso che senza dubbio costituisce la definitiva, violenta interruzione della *normalità* della vita; ma è anche perfettamente in tono con la concezione dell'amo-

re e della sensualità in Proust che si riconosce nella trasgressione e in essa riconosce la sua colpevolezza. Il piacere proustiano è indubbiamente un piacere trasgressivo, ma forse agli occhi di Proust la *colpa* maggiore è di non saper scindere il piacere dal male. Proust è contemporaneamente la figlia di Vinteuil ma è anche Vinteuil: egli vede non da una sola angolazione, ma a tutto campo. Vinteuil convive col vizio senza volerlo vedere, ma capisce anche il punto di vista altrui. Leggiamo infatti nella *Recherche*: «Quando Vinteuil pensava alla figlia e a se stesso dal punto di vista degli altri e della buona reputazione, quando cercava di situarsi insieme con lei al posto che occupavano nella considerazione generale [...] si vedeva insieme con la figlia nell'estrema abiezione»¹⁸. Non può sfuggire che qui il bene è perfettamente inserito all'interno dell'idea borghese di moralità che coincide con la rispettabilità. I miti non crollano di fronte ai fatti, così come nessuna ragionevole considerazione sul bene può mutare le individuali inclinazioni al piacere; è possibile rinunciare asceticamente ad esso, non però trovare per esso il modo di tutti; e non a caso Proust usa il termine *inumano*; la lucidità della ragione si schiera dalla parte della moralità comune e ne vede le ragioni. Il sadico non è uno spregiudicato qualunque: non gli sfuggono tutte le sottili implicazioni del male che compie e ha la sventura di poter godere solo nel male. Secondo Bataille nessuno più del sadico conosce il Bene. Quella che Bataille definisce «la scena più forte della *Recherche*» (LM, IX, 267; 129), facendo riferimento all'episodio della profanazione dell'immagine paterna da parte di *Mademoiselle* de Vinteuil, è giocata sul contrasto fra la tenerezza filiale e il desiderio sincero di rendere felice e appagata la sua amante.

La scena ha anche una inusitata e originalissima connotazione estetico-esistenziale: «È più facile – scrive Proust – vedere sotto la luce delle scale dei teatri del *boulevard* che sotto la luce della lampada di una vera casa di campagna, una ragazza che fa sputare un'amica sul ritratto del padre il quale è vissuto solo per lei; e forse soltanto il sadismo è capace di dare un fondamento nella vita all'estetica del melodramma. Nella realtà al di fuori dei casi di sadismo, una ragazza potrebbe avere degli atteggiamenti altrettanto crudeli verso la memoria e il desiderio del proprio padre morto, ma non li riassumerebbe espressamente in un atto di un simbolismo così rudimentale e ingenuo; quel che la sua condotta avrebbe di criminale sarebbe più voluto agli occhi degli altri e di lei stessa, e farebbe il male senza confessarselo»¹⁹. Il sadismo presuppone la capacità del distacco, del guardarsi mentre si fa un'azione, nel vedere

se stessi come attori di una scena: «Per un istante – scrive ancora Proust – poteva immaginare di rappresentare la scena che con una complice ugualmente snaturata avrebbe rappresentato una ragazza che avesse effettivamente provato per la memoria di suo padre quei sentimenti barbari»²⁰.

Proust definisce sadico l'atteggiamento di *Mademoiselle de Vinteuil*, Bataille parla di cinismo a proposito del Marcel della *Recherche*. La stessa conclusione di Proust, nel passo citato, subisce uno scarto. Il sadismo ha bisogno di rappresentare il reale in un simulacro e l'opera di Sade ne è la dimostrazione. Lo stesso Proust afferma: «Forse non avrebbe pensato che il male fosse uno stato tanto raro, tanto straordinario e conturbante, dove fosse tanto riposante emigrare, se fosse stata in grado di discernere in sé e in tutti gli uomini quell'indifferenza ai dolori che si provocano ad altri e che sotto qualsiasi nome è la forma terribile e permanente della crudeltà»²¹. Non si tratta più della contemporaneità dell'opposizione fra bene e male, la cui visione dall'alto rende il soggetto attore e spettatore insieme trasferendo l'esistenza sul piano estetico. Si tratta di ciò che il soggetto fa effettivamente contro o a spese degli altri. Se il sadismo, e in particolare quello sadiano, realizza, o almeno riesce a pensare, nell'abolizione dei limiti, il rapporto soggetto-oggetto, la realtà, nella lezione proustiana, è un'altra cosa. Nella realtà esistono gli altri. Fuori dal teatro sadico dove gli altri sono solo maschere che illusoriamente prolungano il nostro io, il sadismo lascia il posto al cinismo.

Qui Proust costruisce e demolisce un'estetica. Anch'egli appartiene, alla fine, alla tradizione dei moralisti, ma nella lettura di Bataille appare un essere profondamente morale nel suo schierarsi dalla parte della giustizia e della verità indipendentemente dalle sue azioni. Ha ragione Simone Weil nel definirlo scrittore di stati d'animo, non ha ragione quando lo vede «non orientato». Egli chiama col suo nome il vizio cui, non senza lacerazione, indulge, e nel brano citato assume su di sé non solo il punto di vista ma anche la sofferenza altrui.

Scrivono Simone Weil: «Non vi sono limiti ai nostri voleri se non la necessità della materia e l'esistenza degli altri esseri umani intorno a noi. Ogni estensione immaginaria di questi limiti è voluttuosa e così vi è voluttà in tutto ciò che fa dimenticare la realtà degli ostacoli. Ecco perché gli sconvolgimenti, quali la guerra e la guerra civile, che svuotano le esistenze umane della loro realtà, facendole simili a burattini, sono talmente inebrianti. È anche per questo che la schiavitù è così piacevole per i padroni»²². Non si potrebbe

pensare una più sintetica definizione dello spirito teorico del sadismo e dei suoi risvolti sul piano del piacere. È voluttuoso, cioè eccitante al massimo grado, rendere le altrui esistenze simili a burattini, mettere in scena la realtà come a teatro. È il piacere erotico o estetico della distruzione, ma è anche l'inevitabile azione di ogni arte che si macchia di crudeltà, così come ogni visione estetica brucia frammenti a vantaggio della totalità. Il sadismo è la forma più esasperata della possibilità di rappresentazione e di percezione dell'universo al di fuori dei limiti reali. Proust dice comunque con molta chiarezza che, quando il sipario si chiude, solo i limiti appaiono e il sadismo si rivela per quello che è: crudeltà pura. Tuttavia questa constatazione, secondo Bataille, non impedisce a Proust di provare piacere in modo più intenso di Sade a cui «mancava la delizia estrema del senso morale che conferisce ai misfatti quel sapore di crimine, senza il quale essi sembrano naturali, senza il quale sono *naturali*. Proust, più abile di Sade, avido di godimento lasciava al vizio il colore odioso del vizio, gli lasciava la condanna inflitta dalla virtù. Ma se fu virtuoso non lo fu per raggiungere il piacere, e se raggiunse il piacere aveva voluto prima raggiungere la virtù [...] Se noi non avessimo come Proust ebbe (e come forse ebbe anche Sade), un avido desiderio del Bene, il Male ci proporrebbe una sequenza di sensazioni indifferenti» (LM, IX, 268; 130). Nell'interpretazione di Bataille la sensualità proustiana sembra rivelarsi e consumarsi, più che negli atti, nella scrittura, dove il Male risplende con le sue attrattive; al lettore viene però il dubbio che la passione per la verità e la giustizia siano scisse dai comportamenti sensuali. La moralità sembra risiedere in altro. Il ragionamento di Bataille sarebbe inattaccabile se lo stesso Proust non esprimesse un'autocondanna. Ma la soluzione dell'oscillazione batailliana potrebbe risolversi nel fatto che nella sua concezione, come ripete più volte, l'importante è affermare un principio che dall'intensità della trasgressione esce rafforzato.

Morale e letteratura

La lettura proustiana di Bataille suggerisce inoltre un ultimo raffronto con Simone Weil che nel testo già citato scrive: «Nulla più del Bene è bello, meraviglioso, perpetuamente nuovo, perpetuamente sorprendente, carico di una dolce e continua ebbrezza. Nulla più del male è desertico, triste, monotono, fastidioso. Tali sono il male e il bene autentici. Il bene e il male fittizi sono il contrario. Il bene fittizio è fastidioso e piatto. Il male fittizio è vario interessante, attraente, profondo, pieno di seduzioni»²³. Il Bene in sé è piatto in quanto armonia e quiete, lad-

dove l'arte è gioco di tensioni. La stessa Weil afferma ancora: «Se nella tela di un quadro raffiguro un uomo che sale in aria, ciò non ha nessun interesse: la cosa ha interesse solo in quanto esiste. L'ir-realtà toglie ogni valore al bene»²⁴. Naturalmente siamo con Simone Weil nella sfera dei valori morali che vengono distinti nettamente dalla valenza estetica, della quale la filosofa avverte il fascino ma che è pronta a sacrificare alla morale; quest'ultima sembra assumere nella sua riflessione un carattere incompatibile con la letteratura dalla quale «l'immoralità sembra inseparabile». E tuttavia ammette: «è certamente a torto che si rimprovera agli scrittori di essere immorali, a meno che non gli si rimproveri anche di essere scrittori, come si aveva il coraggio di fare nel XVII secolo. Quelli che aprono a un'alta moralità non sono affatto meno immorali degli altri, ma solo scrittori peggiori; in loro come negli altri qualunque cosa possano fare, loro malgrado, il bene è noioso e il male più o meno avvincente»²⁵.

Simone Weil critica Proust in quanto esponente di una letteratura essenzialmente psicologica, e la psicologia porrebbe male e bene sullo stesso piano nella descrizione degli stati d'animo. Bataille dimostra che Proust sottopone a tensione critica gli stessi stati d'animo che appartengono all'uomo, allo sforzo di essere tale, e «il solo fatto di essere uomo comporta l'amore della verità e della giustizia» (LM, IX, 259; 119). Questa passione non è però distribuita allo stesso modo fra le persone, «essa indica, in realtà, la misura in cui ognuna di esse è umana, in cui ad ognuna di esse spetta la dignità di uomo» (LM, IX, 258; 119).

Se verità e giustizia tendono al Bene, la letteratura non può essere che il territorio per eccellenza del male; i due piani, complementari in Bataille, sembrano nettamente separarsi nella Weil la quale tuttavia cerca una soluzione negli scrittori di genio: essi hanno «il potere di destarci alla verità», perché «sono fuori dalla finzione e ce ne portano fuori. Ci danno sotto forma di finzione qualcosa di equivalente allo spessore stesso della realtà, quello spessore che la vita ci presenta ogni giorno, ma che non sappiamo cogliere perché stiamo bene nella menzogna»²⁶. La finzione del genio mette in luce la verità nascosta della menzogna e quindi perde il suo carattere di finzione, rispondendo alla verità ideale. Se per la Weil Proust appartiene alla schiera di coloro che, descrivendo stati d'animo, finiscono per porre sullo stesso piano Male e Bene, per Bataille la trasgressività letteraria ribadisce il principio del Bene. La complementarità ha infatti come risultato un'equivalenza: «Noi non sbagliamo quando distinguiamo comportamenti che sono *umana-*

mente pieni di significato e altri odiosi; ma l'opposizione di questi comportamenti non è quella che oppone in teoria il Bene al Male» (LM, IX, 268; 130). Male e Bene convivono, di fatto, nella realtà dell'esperienza interiore dove non può esistere separazione trattandosi dell'interrezza dell'uomo, al di qua della ragione. In quest'ambito anche il Bene coincide con l'assenza di calcolo che si accompagna all'abolizione dei limiti.

Il senso di giustizia si connette così alla «morale generosa» che vede in essa «il primo impulso di colui che vuole dare a ciascuno il suo, e accorre in aiuto di chi è vittima dell'ingiustizia». Allo stesso modo «la verità non sarebbe quella che è, se non si ponesse *generosamente* contro il falso» (LM, IX, 269; 131). Si tratta di un atteggiamento dell'animo che sgorga dall'impulso non ragionato della passione alla quale certamente, come Bataille riconosce, non possiamo rimetterci ciecamente e che tuttavia «supera la ragione ed è sempre appassionata». Nonostante una certa cautela dunque, la peculiarità dell'umano non si conferma nei limiti ma nell'eccesso, come emerge dal seguente passo: «C'è in noi qualcosa di appassionato, di generoso e di *sacro* che oltrepassa le rappresentazioni dell'intelligenza: noi siamo umani appunto per questa eccedenza. In un mondo abitato da automi intelligenti, sarebbe vano parlare di giustizia e di verità» (LM, IX, 269; 131). Non siamo qui distanti dalle posizioni della critica negativa e del superamento, da un lato del frainteso senso dell'uguaglianza dei regimi totalitari, e dall'altro della meccanizzazione razionalizzata della società industriale avanzata, che già minacciavano l'appiattimento totale, agitando lo spettro di un mondo di automi. Anche qui le riflessioni di Bataille coincidono con l'analisi di Simone Weil. «Lo spirito di giustizia e di verità – si legge in *Morale e letteratura* – non è altro che una certa categoria di attenzione, la quale è puro amore»²⁷. Solo il superamento dell'orgoglio dell'intelligenza apre, secondo la scrittrice, la via alla saggezza. Anzi: «La sola cosa che importa è, dopo aver raggiunto il limite della propria intelligenza, qualsiasi esso sia, essere andati oltre. L'idiota del villaggio è vicino alla realtà quanto un bambino prodigio»²⁸.

A questo genere di attenzione si giunge nel pensiero weiliano quando nella sventura si sperimenta in sé il nulla. È un'esperienza che Bataille conosce bene e di cui parla a lungo e ripetutamente nelle sue opere; la pagina in cui Simone Weil parla del nostro atteggiamento di fronte alla morte ha una straordinaria assonanza con molti passi batailliani. Qui, più che altrove, capiamo perché Bataille nutrive nei suoi confronti un'attrazione forte e una repul-

sione violenta²⁹. Per Simone Weil infatti «solo l'operazione soprannaturale della grazia è in grado di condurre un'anima attraverso il proprio annientamento fino al luogo dove si coglie quella specie di attenzione che da sola permette di essere attenti alla verità e alla sventura. [...] È un'attenzione intensa, pura, senza moventi, gratuita, generosa. E quest'attenzione è amore»³⁰. Bataille è convinto che tutto ciò possa avvenire e di fatto avvenga senza il ricorso al presunto soprannaturale e prova un'indicibile irritazione verso la compagna di strada che ricorre alla fede. Tuttavia, per fede o per esercizio interiore, la lacerazione dell'organizzazione razionale apre l'individuo alla comprensione e quindi alla giustizia e alla verità.

La ragione che fonda, secondo Bataille, una morale avara stabilisce un'intesa fra giustizia e polizia. In questa intesa la giustizia si accompagna alla «grettezza della repressione» (LM, IX, 269; 131). Di fronte ad essa si scatena la collera di Proust che «ha dato risalto all'inconciliabilità tra l'organizzazione poliziesca e la generosità del popolo» (LM, IX, 270; 132). Bataille cita a questo proposito un passo del *Jean Santeuil* in cui Proust avrebbe rappresentato se stesso «mentre restituiva con tutto il cuore nella sua ira, i colpi che il più debole riceve: come il giorno in cui era venuto a sapere che un ladro era stato denunciato, accerchiato e, dopo una resistenza disperata impacchettato dai poliziotti, e avrebbe voluto che esso fosse stato tanto forte da massacrare i poliziotti» (LM, IX, 270; 132)³¹. Anche Simone Weil descrive con accenti dolorosi la situazione dell'imputato del tutto inerme di fronte agli accusatori che, esecutori della giustizia ufficiale, esercitano di fatto l'ingiustizia³².

La giustizia ufficiale «comporta l'avarizia, e condanna l'imprevidenza che sperpera» (LM, IX, 268-269; 131); l'opera letteraria di Proust è sperpero totale, attenzione dissoluta al tempo dell'istante in cui il legame dei contrari sceglie l'intensità a discapito della felicità duratura e della morale scipita. Affermazioni non nuove in Bataille, ma l'attenzione dissoluta per l'istante, di cui il Male costituisce il sale per ogni opera letteraria, viene qui piegata a far risplendere il senso di giustizia dell'autore. Viene intanto affermato ellitticamente che è fondamentale per l'uomo non tanto *comportarsi bene*, quanto essere profondamente giusto e che le trasgressioni sul piano sessuale, condannate prima di tutto da chi trasgredisce, non impediscono passione reale per la verità, simpatia reale per il prossimo. In questo quadro la stessa attività politica orientata nel senso della giustizia rivela la sua ineludibile inadeguatezza. Bataille afferma infatti: «I nostri momenti di passione ci allontanano, è vero, dai dati – i più grossolani – della lotta politica: ma non si può igno-

rare che talvolta, nel fondo una collera generosa anima il popolo. È un fatto inatteso, ma significativo: Proust stesso ha dato risalto all'inconciliabilità tra l'organizzazione poliziesca e la generosità del popolo» (LM, IX, 270; 132). Il passo sopra citato del *Jean Santeuil*, in cui l'autore rappresenta se stesso mentre difende il più debole, manifesta in pieno il suo senso di rivolta. Bataille commenta: «Questo impulso di rivolta, inatteso in un Proust mi ha commosso. Ci vedo l'accostamento tra la collera, che è soffocata dalla riflessione prolungata, e la saggezza, senza la quale la collera è vana. Se le tenebre dell'ira e la lucidità della saggezza non coincidono infine, come riconoscerci in questo mondo?» (LM, IX, 270; 132-133).

La letteratura può essere solo il regno della verità e della giustizia e non il regno della tendenziosità politicamente schierata. Il giusto Proust, giusto nel senso benjaminiano del termine, è tale dentro di sé; questa giustizia afferma la sua passione con la saggezza intessuta «nella stoffa della vita vissuta»³³. L'analisi batailliana su Proust, così incentrata sulle qualità dell'uomo e meno sulla sua opera, rimanda alla singolarità della narrazione proustiana che sfugge al genere del romanzo. Proust, come gli antichi narratori, non si preoccupa del rigore vincolante dell'intreccio. Del resto: «L'arte di narrare volge al tramonto perché il lato epico della verità, la saggezza, viene meno»³⁴. Bataille lega strettamente verità e giustizia in Proust alla forza della narrazione. Anche per Proust vale ciò che Benjamin dice di Leskov: «Il suo talento è la sua vita; la sua dignità quella di saperla narrare fino in fondo»³⁵. La consapevolezza della verità e la generosità rendono umana la stessa ira di Proust. Il giusto eccesso ci restituisce un universo per altri versi del tutto estraneo alla nostra essenza umana. Dalla riflessione di Bataille emerge un Proust inusitato, un uomo che non solo si è consumato nella sua opera letteraria ma che in essa ha fatto bruciare con dignità, senza nascondersi ma anche senza indiscrezioni, la sua vita. «Il narratore – leggiamo in Benjamin – è l'uomo che potrebbe lasciar consumare fino in fondo il lucignolo della propria vita alla fiamma misurata del suo racconto. Di qui deriva l'incomparabile atmosfera che – in Leskov come in Hauff, in Poe come in Stevenson – circonda il narratore»³⁶. La lettura batailliana ci suggerisce di aggiungere a questi nomi quello di Proust dal momento che «il narratore è la figura in cui il giusto si incontra»³⁷.

¹ Simone Weil, Lettera della primavera del 1941, pubblicata nei Cahiers du Sud, n. 310, 1951, pp. 426-430; tr. it. in *Morale e letteratura*, a cura di N. Maroger, ETS, Pisa 1990, p. 34.

- ² Ibid., pp. 33-34.
- ³ S. Weil, *La personne et le sacré*, tr.it. cit., p. 38. Il saggio figura come il primo degli *Ecrits de Londres*, pubblicati a Parigi (Gallimard) nel 1957, ma comparve per la prima volta in "La table ronde", n. 36, dic. 1950.
- ⁴ M. Proust, *Jean Santeuil*, tr. it. a cura di F. Fortini, Mondadori, Milano 1970, p. 337.
- ⁵ Ibid., p. 329.
- ⁶ Ibid., p. 215.
- ⁷ Ibid.
- ⁸ Ibid., p. 218.
- ⁹ Ibid., p. 291.
- ¹⁰ Manca nella citazione di Bataille.
- ¹¹ M. Proust, *Jean Santeuil*, cit., p. 297-298.
- ¹² Ibid., p. 568.
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ Come l'autore precisa in una nota l'identificazione si deve a Marie-Anne Cochet e a Henri Massis.
- ¹⁵ Cfr. M. Proust, *Dalla parte di Swann*, tr. it. a cura di B. Schacherl, Sansoni, 1965, p. 139.
- ¹⁶ Cfr. *ibid.*, p. 153-154.
- ¹⁷ Cfr. M. Proust, *Il tempo ritrovato*, tr. it. a cura di G. Caproni, Mondadori, Milano 1973, p. 135.
- ¹⁸ M. Proust, *Dalla parte di Swann*, cit., p. 140.
- ¹⁹ Ibid., p. 140.
- ²⁰ Ibid., p. 153.
- ²¹ Ibid., p. 154.
- ²² S. Weil, cit., p. 39.
- ²³ Ibid., p. 22.
- ²⁴ Ibid., p. 23.
- ²⁵ Ibid., p. 25.
- ²⁶ Ibid.
- ²⁷ Ibid., p. 61.
- ²⁸ Ibid., p. 59.
- ²⁹ Com'è noto Bataille adombra Simone Weil nel personaggio di Lazare in *Le Bleu du ciel*.
- ³⁰ S. Weil, cit., p. 61.
- ³¹ Cfr. M. Proust, *Jean Santeuil*, cit., p. 464.
- ³² Cfr. S. Weil, cit., p. 61: «Non v'è speranza per il vagabondo in piedi davanti al magistrato».
- ³³ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, tr. it. a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1962, p. 238.
- ³⁴ Ibid.
- ³⁵ Ibid., p. 260.
- ³⁶ Ibid.
- ³⁷ Ibid.

VII – Kafka o l'assenza dell'attesa

Lo stato infantile Il radicale disincanto che pervase il pensiero e il sentimento della vita di Kafka non risparmia nemmeno la letteratura, che tuttavia fu alla base della sua vita. Egli scelse di scrivere non come tentativo di sfuggire all'infelicità o all'inadeguatezza, ma per mettersi al riparo dalla tentazione di ogni illusione. Questa negazione, all'origine, dell'attesa è l'angolazione assoluta da cui Bataille sembra guardare Kafka. Dopo aver sottolineato, non senza ironia, che la proposta-interrogativo dei comunisti di bruciare Kafka era stata preceduta dalla volontà o almeno dal desiderio dell'autore, Bataille afferma: «Capì che la letteratura gli rifiutava la soddisfazione attesa, e questo egli voleva: ma non cessò di scrivere. Sarebbe anzi impossibile dire che la letteratura lo deluse. Essa non lo deluse, ad ogni modo, in paragone ad altre finalità possibili» (LM, IX, 272; 138). A questo punto Bataille si inoltra nell'atmosfera e nel linguaggio kafkiani per ammettere che forse la letteratura fu per Kafka ciò che ai suoi occhi era stata la Terra Promessa per Mosè. Bataille ci indica, attraverso una pagina dei *Diari*, che idea avesse Kafka della Terra Promessa a Mosè. Scriveva Kafka: «Il fatto che egli giunga a vedere la Terra Promessa soltanto alla vigilia della morte non è credibile. Questa suprema prospettiva ha un unico senso, quello di rappresentare fino a che punto la vita umana sia un istante imperfetto: imperfetto perché questa specie di vita (l'attesa della Terra Promessa) potrebbe durare indefinitamente senza che ne risultasse mai qualcosa di diverso da un istante. Mosè non raggiunse Canaan non perché la sua vita fu troppo breve, ma perché era la vita di un uomo» (LM, IX, 272;138)¹. È strano che Bataille, così sensibile all'aspetto immanente del sacro, non sottolinei il fatto che Kafka non solo denuncia la vanità di ogni bene e di tutti gli scopi ma, riportando il sacro sulla terra, ne vanifica implicitamente il senso di trascendenza. Se infatti la vanità degli umani beni e degli umani scopi è denunciata anche dalla Bibbia, la Terra Promessa costituisce in essa in ordine di tempo il primo scopo per l'uomo. Qui

Kafka sembra dire non soltanto che la vita umana non raggiunge mai gli scopi, per una reiterazione dei desideri o per un'impossibilità a realizzarli, ma piuttosto che gli scopi, quali che siano, anche se realizzati non *raggiungono* l'uomo, non riempiono che gli istanti della sua vita, mentre la vita di un uomo è continuamente posseduta da una smania che non si ferma all'istante e nemmeno al tempo se, come afferma Bataille, «uno scopo è sempre, senza speranza, *nel tempo* – come un pesce è nell'acqua – un punto qualunque del moto dell'universo: *poiché si tratta di una vita umana*» (LM, IX, 272; 138-139). In questa prospettiva Kafka, non senza rifiutare per l'uomo o comunque per se stesso qualunque scopo – persino quello che nella ortodossia ebraica viene suggerito da Dio – si pone su un piano assoluto in cui il tempo relativo è rinnegato totalmente come portatore possibile della nostra realizzazione. Non abbiamo tempo perché non abbiamo tutto il tempo. Non è questo o quello scopo ad essere messo in forse è la vita umana concepita come tale. Se il tempo è limitato «ciò basta a condurre Kafka a considerare lo scopo in se stesso come un'illusione» (LM, IX, 273; 139).

Bataille mette qui in risalto le ragioni che, a suo tempo, spinsero il settimanale comunista *Action* a chiedersi se si dovesse *bruciare Kafka*; naturalmente era una provocazione, ma l'idea «era logica nello spirito dei comunisti» (LM, IX, 271; 138). Questa discussione appare ormai lontana e superata ma la riflessione batailliana, col suo riferimento al tempo, apre al lettore di oggi altri problemi che non emergono chiaramente dall'argomentazione batailliana. Bataille non distingue con chiarezza fra la sua posizione e quella di Kafka per ciò che riguarda l'istante. Dello scrittore egli condivide certamente l'antiteologismo politico – altro è la letteratura e altro è l'azione – ma, se l'istante è l'unico tempo in cui la letteratura trova il suo terreno, Kafka è ben più radicale di Bataille, a differenza del quale non sceglie l'istante ma ci si trova rinchiuso. Proprio dalla lettura di Bataille ricaviamo che Kafka avrebbe voluto per sé tutto il tempo possibile, in mancanza del quale anche lo scrivere non è che la riconferma di una continua insoddisfazione. L'istante non solo vanifica gli scopi al loro sorgere, ma vanifica ogni aspirazione alla felicità: non solo gli scopi sono «senza speranza», tutto è senza speranza.

Di questa mancanza di speranza testimoniano le opere di Kafka, a cominciare dalle trappole continue delle sue parole e delle sue frasi alle quali, secondo Bataille, è vano cercare di dare un significato. Leggere Kafka è muoversi in un labirinto che difficilmente può essere decifrato. Il senso che Bataille ne trae è quello di «un atteggiamento del tutto infantile» (LM, IX, 274; 140).

Bataille afferma che lo stato infantile non è solo di Kafka: «Per cominciare tutti siamo infantili, in assoluto, senza remore e, bisogna dirlo, nel modo più sorprendente: ed è proprio con il suo infantilismo che l'umanità allo stato nascente manifesta la sua essenza» (LM, IX, 274; 140-141). Queste osservazioni di Bataille, nella loro perentoria generalizzazione, sembrano nient'altro che una riproposizione delle teorie psicanalitiche sul rapporto tra poesia e nevrosi regressiva. Di fatto, Bataille introduce alla lontana e seguendo schemi a lui familiari, ai quali sembra non poter rinunciare, l'essenza dello stato infantile che consiste nel ricondurre il senso suggerito dall'adulto ad un ulteriore senso irriducibile. Nel mondo di delizie dell'infanzia, dice Bataille, «ogni cosa per un momento, lasciava perdere quella ragione di essere che l'aveva fatta *cosa* (nell'ingranaggio di significati in cui la segue l'adulto)» (LM, IX, 274; 141). In *Confessioni e immagini* Kafka afferma: «Non si farà mai capire – per esempio – ad un ragazzo il quale alla sera è immerso nella lettura di una bella storia avvincente, non si riuscirà mai a fargli capire con una dimostrazione che si riferisca solo a lui che deve interrompere la lettura e andare a letto» (LM, IX, 274; 141) ². L'aspetto più importante per Kafka emerge come il mancato riconoscimento da parte dell'adulto dell'unicità e particolarità del bambino; le regole dell'adulto si fondano sulla generalizzazione nella quale il bambino non può assolutamente entrare. Per Kafka, inoltre, l'ignoranza della sua particolarità si traduce in un senso di condanna e quindi di colpa: il rimprovero si dilata fino all'autocensura. Lo scrittore prosegue: «In tutto ciò l'importante è che la condanna inflitta alla mia particolarità di leggere a lungo, io poi la estendevo di mia iniziativa alla mia particolarità segreta di trascurare i miei doveri e, in conseguenza, giungevo al risultato più deprimente» (LM, IX, 274; 141) ³. Si delinea già una situazione senza via d'uscita: la costrizione e il divieto fanno sì che il bambino detesti «l'oppressore» o, alternativamente, detesti se stesso costretto a tener nascosta come una colpa la sua particolarità che, del resto, considera insignificante e senza valore alcuno perché tale appare agli occhi degli altri. Scrive Kafka: «Se io tenevo nascosta una delle mie particolarità, allora in conseguenza detestavo me stesso e il mio destino, allora mi consideravo malvagio o condannato» (LM, IX, 274; 141) ⁴. Nell'ottica di Bataille assume particolare rilievo l'elemento dell'insignificanza che è sottilmente legata alla colpa: l'attività del bambino, la lettura, essenzialmente è non degna d'essere, inutile perdita di tempo e perciò non innocua, ma colpevole. Se l'adulto non ha tempo abbastanza, il bambino non ha il senso del tempo che spreca. Bataille cita un pas-

so dei *Diari* in cui Kafka descrive drammaticamente questa scoperta confusa nell'animo del bambino che è stato e che si ripropone con chiarezza per il giovane che scrive: «Restai seduto e mi chinai come prima su quel foglio che dunque non serviva a nulla..., ma in realtà ero stato espulso d'un colpo dalla società» (LM, IX, 275; 142). Ma Kafka voleva scrivere, voleva, secondo Bataille, «restare nella infanzia del sogno», il sogno che antepone il presente e l'istante all'adoperarsi per l'avvenire; voleva comunque anche l'approvazione del padre, «l'uomo dell'autorità» che rappresenta «la società degli adulti, la sola indistruttibile» (LM, IX, 275; 142).

Proprio la ricerca di approvazione e di comprensione costituisce il grande conflitto di Kafka: da essa deriva la sua indistruttibile infelicità. La particolarità del suo essere si identifica nel destino all'infelicità da cui egli non può scindere se stesso. Bataille parla di confusione: «Nel carattere di Kafka è strano il suo profondo desiderio che il padre lo comprendesse e accettasse la sua attività "infantile", la lettura e più tardi la letteratura, che il padre non lo respingesse fuori dalla società degli adulti, la sola indistruttibile; questo desiderio egli confuse fin dall'infanzia con la particolarità del suo essere» (LM, IX, 275; 142). Kafka in altri termini ha ritenuto per sé essenziale allo stesso modo la vocazione alla scrittura e alla elusione della utilità e l'approvazione paterna, quella del mondo «dell'azione efficace» alla quale generalmente gli adulti si uniformano. «In modo *puerile* Kafka viveva come ogni scrittore autentico sotto l'opposta priorità del desiderio attuale [...]. Si sentì sempre escluso dalla società che lo utilizzava ma considerava di nessun valore – come una forma di puerilità – ciò che nel suo profondo egli era con una passione esclusiva» (LM, IX, 275; 142). Come lo stesso Bataille ha sottolineato, anche Kafka, quando si guarda con gli occhi degli altri, considera insignificante la sua scrittura: se essa non è uno scopo nel senso dell'utile non è però nemmeno un fine di realizzazione; anche ai suoi stessi occhi Kafka è colpevole: non di non vivere e lavorare con lo stesso spirito degli altri, ma di non tentare come tutti la via della felicità. Le lettere a Milena ne sono una dimostrazione: come pretendere di rendere qualcuno felice se manchiamo di questa aspirazione? Kafka indietreggia di fronte a tutte le promesse. Bataille stesso lo ha già affermato: «Capì che la letteratura gli rifiutava la soddisfazione attesa» (LM, IX, 272; 138); più esattamente: dalla letteratura non poteva aspettarsi soddisfazioni. Poteva aspettarsi solo la conferma della sua sofferenza e della sua colpa. Se, per riprendere una formula batailliana, non c'è letteratura senza colpa, Kafka non solo è colpevole di scrivere, ma

scrive perché è colpevole e si sente tale; perché, come Bataille sottolinea, la legge, com'è consono all'ebraismo (anche se Bataille non lo dice), viene prima di tutto. Viene prima delle passioni e dei desideri personali ai quali Kafka non rinuncia, ma che ritiene, come gli altri, fuori legge. Di più: non si tratta di una legge esteriore ma di una legge che egli stesso ha interiorizzato. In fondo la ricerca dell'approvazione del padre è il desiderio di rientrare nell'ambito della legge. A dire il vero Bataille sembra sottovalutare l'appartenenza di Kafka all'ebraismo culturale e morale, per farne invece solo una questione di appartenenza a una comunità al cui centro è la figura paterna. «Nel mondo decrepito della feudalità austriaca – scrive – la sola società che avrebbe potuto riconoscere il giovane israelita era l'ambiente paterno degli uomini d'affari, che escludeva gli inganni di uno snobismo invaghito di letteratura. L'ambiente in cui la potenza del padre di Franz si affermava senza contrasti esprimeva la dura rivalità del lavoro, che nulla concede ai capricci, e tollera nell'infanzia una forma di puerilità, che esso pure ama nei suoi limiti, ma condanna nel principio» (LM, IX, 277; 144). Più semplicemente, la laboriosa e produttiva comunità ebraica, come ogni comunità del resto, ama e tollera l'infanzia nei bambini, non tollera l'infantilismo negli adulti.

Lo scritto su Kafka costituisce nell'ambito de *La Letteratura e il male* come l'estremizzazione della visione dell'infanzia già aperta dal saggio su Emily Brontë: i bambini diventati adulti conservano o ritrovano dell'infanzia la libertà noncurante del futuro; Kafka rifiuta del mondo adulto le responsabilità che sarebbero ostacolo alla sua scrittura. Se entrambi i mondi sono illuminati dalla sovranità è indubitabile che la landa di *Wuthering Heights* è scenario di spontaneità assoluta, laddove la stanza e la casa di Kafka sono luogo fisico e spirituale di costrizione e angustia. Ma Kafka più di ogni altra cosa voleva scrivere e non perché fosse l'unica cosa di cui era capace – quando lavorava lo faceva anche bene –, ma perché della scrittura aveva la vocazione. L'attività dello scrivere è considerata inutile e puerile, in quanto non produttiva, nella comunità a cui appartiene, ed egli accetta e subisce la puerilità che gli viene attribuita, pur di poter sostituire con la parola scritta (si può scrivere anche se nessuno ascolta) la parola che il padre in primo luogo non aveva voluto sentire.

Questo il significato della puerilità kafkiana, per la quale Bataille usa, consapevolmente o meno, lo stesso schema argomentativo di cui Sartre si era servito a proposito di Baudelaire e del suo atteggiamento di fronte al male. Kafka ha affermato più volte di voler

evadere dalla sfera paterna. Ma secondo Bataille «non dobbiamo ingannarci su questo punto: Kafka non volle mai evadere veramente. Egli voleva piuttosto vivere nella sfera come un escluso. Sapeva in partenza di essere estromesso. Non si può dire che egli fosse estromesso dagli altri, non si può dire che egli si estromettesse da sé. Si comportava semplicemente in modo da rendersi insopportabile all'ambiente dell'attività utilitaria, industriale e commerciale; voleva restare nell'infantilità del sogno» (LM, IX, 276; 143). Insopportabile, si sa, perché, diversamente che per la comunità all'interno della quale viveva, il lavoro non era la sua vita. In nome dell'adattamento al lavoro Kafka avrebbe voluto il riconoscimento dall'autorità paterna, il riconoscimento alla legittimità di vivere non di lavoro, ma fondamentalmente ed essenzialmente di scrittura. Essendo la scrittura, nella concezione di Kafka come di Bataille, il contrario esatto di un mestiere, essa è deresponsabilizzazione totale. La mancanza di responsabilità, l'essere esonerati dal prender sulle proprie spalle decisioni e progetti, non è forse una delle caratteristiche dell'età infantile? Per questo Bataille può affermare che Kafka, che pur conduceva «una lotta accanita per entrare nella società del padre con pienezza di diritti», ha posto fino alla fine una condizione: «*Di restare il bimbo irresponsabile che era*» (LM, IX, 277; 144). In realtà questa affermazione batailliana può essere rovesciata: chi ha una forte ed esclusiva, cioè totalizzante, vocazione artistica sa, o dovrebbe sapere, che essa è incompatibile con le responsabilità di una vita normale. L'infantilismo o, più esattamente, il lato immaturo di Kafka risiede invece nell'aver lottato per tutta una vita perché il padre approvasse il suo scrivere, perché accettasse di riaccoglierlo nella sua sfera così com'era. In altri termini, la quasi fastidiosa insistenza, tutta batailliana, sulla presunta puerilità di Kafka può essere giustificata solo nella prosecuzione di un discorso tutto interno ad un'idea della sovranità che ha stati di libertà assoluta e stati di *minorità* che, di fatto, a differenza del vero stato infantile, sovraneamente inconsapevole, assurgono alla sovranità in quanto consapeute e volute.

Il sogno kafkiano prosegue all'ombra dell'autorità paterna che riconferma la puerilità della sua situazione. Con un congedo definitivo dal padre e quindi dalle opinioni della comunità, Kafka avrebbe potuto essere del tutto libero, ma egli non aspirava alla libertà, aspirava alla scrittura. Per quanto Bataille non si preoccupi di discutere, a differenza di altri critici, sulla quantità di ebraismo o non ebraismo in Kafka, c'è un versante *fondamentale* e indiscutibile dell'ebraismo che ai suoi occhi gioca nello scrittore: l'ori-

ginarietà fondante della legge. Quest'ultima, sembra suggerire in modo indiretto Bataille, non è solo autorità, è anche *legame*. Per questo l'evasione kafkiana «è evasione fallita», anzi, «una evasione che deve, che vuole fallire» (LM, IX, 276; 143). In questa angolazione l'atteggiamento di Kafka, la sua passione vertiginosa verso la scrittura si distingue dalla evasione comune. Ciò che segna Kafka «è un sentimento di colpa profondo, di violazione indistruttibile, è la lucidità di una coscienza impietosa di sé» (LM, IX, 276; 144). Kafka non rappresenta l'evasione delle cronache letterarie, il cui dilettantismo si afferma e si appaga nel divertire, quindi nel consenso e nella gradevolezza con cui accompagna, attraverso le sue, le effimere evasioni del lettore. Del resto, l'evasione non è che un surrogato della libertà, la libertà a buon mercato di fronte ad una società di cui non si accettano gli obblighi ma della quale si cerca il consenso. Colui che evade infatti «non è ancora libero, non lo è nel senso forte in cui la libertà è sovrana. Per essere libero dovrebbe farsi riconoscere tale dalla società dominatrice» (LM, IX, 276-277; 144). Dovrebbe, in altri termini, farsi riconoscere non in virtù della evasione che promette ma per l'alterità che propone. Nulla di più lontano dal mondo degli uomini d'affari della comunità israelita. Fino alla fine ciò che per Kafka è gioco e cosa seria sarà giudicato inutile gioco dall'autorità e dall'amore deluso del padre. Tuttavia Kafka non venne mai sfiorato dall'idea di abbattere l'autorità. L'unico modo, come Bataille ricorda in riferimento alle lettere e al diario dello scrittore, sarebbe stato quello di diventare a sua volta «adulto e padre»; per Kafka diventare come suo padre. Ma ciò avrebbe significato rinunciare alla letteratura che non subordina nulla alla felicità, promessa solo a chi paga il prezzo nel mondo dell'attività utile. Kafka preferì, non senza un forte senso di colpa, il suo «umore sovrano».

Bataille sottolinea il carattere totalmente consapevole della scelta kafkiana: «Ebbe la scelta poiché ne fece la prova; seppa, se non negarsi e perdersi negli ingranaggi del lavoro ingrato, assicurarne il cammino coscienziosamente» (LM, IX, 278; 145). È chiaro: non è la fatica del lavoro che Kafka rifiuta, piuttosto egli non si identifica con i suoi scopi. Si identifica invece totalmente col mondo della finzione letteraria: mondo irreali che è il suo: «Scelse – scrive Bataille – il capriccio incoercibile dei suoi eroi, la loro puerilità, la loro ansiosa noncuranza, la loro scandalosa condotta e l'evidente falsità del loro atteggiamento» (LM, IX, 278; 145). Mai come in questo passo Bataille esprime in modo così felice l'inutilità totale e assolutamente ingiustificata della letteratura. Inoltre, l'insistenza sul

carattere falso e sulla noncuranza inutilmente ansiosa degli angosciati e capricciosi eroi kafkiani li sottrae, e sottrae lo scrittore, alla sfera dell'esistenzialismo. L'eroe di Kafka costruisce le sue angosce e i tranelli in cui cade. Il mondo rappresentato da Kafka, nell'irrazionalità che ha già tutto distrutto, a cominciare dalla speranza, non è che gioco di morte. Forse solo in Sade Bataille ha avuto una visione così distruttiva della letteratura: ma in Sade, in fondo, essa era testimonianza di distruzione, poteva essere ricondotta quindi ad un significato, mentre in Kafka se ogni frammento ha un senso, non ne ha affatto, in generale, la totalità: la letteratura distrugge se stessa.

L'umore sovrano dell'eccesso Gli eroi di Kafka sono del tutto impermeabili alla realtà, non prendono mai sul serio il reale ma soltanto i tortuosi sentieri della loro anima, incommensurabile agli oggetti e alle persone da cui è circondata. Ma è appunto ciò che accade a chi si sente assediato da un mondo che non capisce. Nel romanzo di Kafka il reale viene del tutto sostituito da un altro mondo, non per aspirazione ad una idealità più alta, secondo il criterio ben noto della verità in arte, ma per incapacità di fare i conti col mondo di tutti, per la consapevolezza di vivere, come egli stesso disse a Max Brod, nella sfera dell'impossibile ⁵. Scrive a questo proposito Ladislao Mittner: «Tutte le cose di questo mondo sono per lui cose dell'“altro” mondo: non solo e non tanto le cose orribili, quanto quelle naturali, quotidiane, banali. [...] Chi vive veramente nella realtà, trova angoscianti le cose che violano o sembrano violare la legge della realtà; chi vive fuori della realtà trova angosciante la realtà intera, e la trova tanto più angosciante, quanto più perfettamente essa ubbidisce alla propria legge, quanto più essa è normale» ⁶. Bataille traduce in termini di irrazionalità e disordine, secondo le sue categorie estetiche ed esistenziali più consuete, il fondamentale stato d'animo kafkiano: «In una parola – dice – volle che l'esistenza di un mondo irrazionale e i cui significati non si compongono in un ordine rimanesse l'esistenza sovrana»; e conclude con un apparente balzo in avanti: «Quell'esistenza che è possibile soltanto nella misura in cui chiama la morte» (LM, IX, 278; 145). È, come si vede, una traduzione radicale del senso del nulla che indubbiamente caratterizzò la scrittura di Kafka. Quando si è consapevoli che il nulla segna non l'esistenza in genere ma, come nel caso di Kafka, *solo* la propria esistenza, la rinuncia all'azione, il porsi dalla parte del capriccio e dell'arte si rivelano un richiamo verso la morte.

Fin qui siamo all'interno delle ben note nozioni batailliane. Ma nel caso di Kafka la morte coincide col rifiuto totale di qualsiasi speranza, col rifiuto aprioristico di crearsi illusioni. Bataille scrive: «Egli volle tutto questo senza ripieghi, senza debolezze, rifiutando di lasciare al valore sovrano della sua scelta qualche speranza che gli sarebbe costata una dissimulazione. Non seguì mai vie traverse, domandando il privilegio della serietà per ciò che è sovrano senza alcun diritto» (LM, IX, 278; 145). Nessuno ha mai posto tanto in evidenza la sfumatura dell'atteggiamento di Kafka, che non reclama diritti e non ha pretese ma sa di poter chiedere il privilegio della serietà per qualcosa, la sua scrittura, che non serve assolutamente a nulla. Kafka può reclamare questo privilegio in virtù del fatto che rinuncia alla lotta per l'esistenza nel senso più consueto del termine. Come gli eroi tragici obbedisce fino in fondo al destino, avendo però qualcosa che agli eroi dell'antica tragedia manca: la consapevolezza. La lotta o la mancata lotta con il padre sintetizza e rappresenta per Bataille questo scenario. Relegato dall'autorità paterna nella non esistenza, Kafka avrebbe dovuto lottare contro chi gli negava la possibilità di vivere cimentandosi nel gioco della rivalità e dell'eventuale trionfo: ma Kafka è ebreo e non può trionfare sulla legge. A dire il vero in Bataille manca questo esplicito anello della catena, insiste ancora invece sulla scelta della puerilità che appare qui solo un partito preso che mal si lega con la consapevolezza. Bataille scrive: «Non vi è sovranità che a una condizione: non avere l'efficacia del potere, che è azione, supremazia dell'avvenire sul momento presente, supremazia della terra promessa» (LM, IX, 278; 146). Come Bataille ha già sottolineato, il peccato di Kafka è di non credere nella Terra Promessa. Sa però che il suo è un atteggiamento o meglio un modo d'essere cui non può sfuggire e che non può tradire, e tuttavia una parte di lui anela all'affetto e all'approvazione del padre. Come Socrate, Kafka non può mettersi contro la legge mosaica eppure dubita della fede dello stesso Mosé. In altri termini, solo la trascendenza può riscattare una vita umana, a patto che i confini fra trascendenza e immanenza siano nettamente tracciati. Quando si sovverte l'ordine del possibile e dell'impossibile si rinuncia alla trascendenza stessa in nome della sovranità. Ma chi introduce il disordine – dice Bataille – di esso sarà la prima vittima. C'è infatti una tremenda fatalità nella sovranità umana: «Ciò che è sovrano non può durare se non nella negazione di se stesso (basta il minimo calcolo e tutto crolla, non vi è altro che la servitù, la supremazia dello scopo e del calcolo sul tempo presente) o nell'istante durevole della morte. La morte è il solo mezzo per evitare alla

sovranità l'abdicazione» (LM, IX, 279; 147). Se l'esistenza sovrana di Kafka chiama la morte, ciò non va inteso nel senso che Kafka non vuole vivere, e nemmeno nel senso scontato che non vuole vivere come tutti, ma nel senso che tutto in lui e nella sua scrittura è senza riparo e senza un significato consistente. In altre parole non si tratta di cercare la morte, ma di un continuo esercizio di distruzione, testimoniato dal modo di procedere dei romanzi e dei racconti di Kafka. L'esercizio di morte, infatti, evita la perdita della sovranità perché «nella morte non vi è più nulla (il n'y a plus rien)» (LM, IX, 279; 147).

La sovranità in Kafka non fa della sua una vita sovrana, è anzi una vita «ostinatamente triste», senza felicità ma a tratti piena di gioia. Questa contrapposizione tra gioia e felicità costituisce uno degli aspetti più originali e teoreticamente interessanti dell'analisi batailliana: la gioia si configura come improvvisa, istantanea, eccedente laddove la felicità si fonda su progetti e calcoli essendo sicurezza e stabilità. Bataille parla addirittura di un «universo gioioso di Kafka» e la gioia, paradossalmente, nasce dall'infelicità. Seguiamo con Bataille una pagina dei *Diari* del 1922. Kafka annota come fin da bambino simulasse tic facciali o altre puerilità del genere, «detestabili ma coronate da successo» (LM, IX, 280; 149); un modo per costringere la sventura a verificarsi. Se la letteratura nasce sotto il segno della mancanza e dell'assenza, Kafka crea dentro di sé l'assenza della soddisfazione, inscenando la commedia dell'infelicità fino a raggiungerla veramente. Scrive Kafka, riferendosi alle sue riuscite prove infantili di infelicità fisica: «Lo stesso fu dell'evoluzione della mia espressione letteraria, evoluzione che più tardi si interruppe. Se è possibile costringere l'infelicità a prodursi in questo modo, si dovrebbe poter provocare qualsiasi altra cosa» (LM, IX, 280; 148) ⁷. Bataille commenta: «Insomma volle essere infelice per appagarsi: il punto più segreto di questa infelicità era una gioia così intensa, che egli dice di morire» (LM, IX, 278; 148). Ancora un frammento senza data: «Io non spero nella vittoria, non mi rallegro della lotta per la lotta, essa può soltanto rallegrarmi in quanto è l'unica cosa che ci sia da fare. Come tale la lotta mi riempie in effetti di una gioia che oltrepassa la mia capacità reale di godimento o la mia capacità di darne e finirò per soccombere non forse alla lotta, ma alla gioia» (LM, IX, 280; 148). La lotta non si tinge dei normali connotati agonistici, non si tratta di ingaggiare una lotta contro se stessi per la soddisfazione di vincersi; si tratta di un movimento tutto interiore che non ha la minima familiarità con la prassi che anzi, agli occhi di Bataille, risponde certamente a quel-

l'ansiosa noncuranza in cui Kafka era maestro. È il movimento dell'eccesso che sfugge a qualunque categoria e che porta a scrivere senza posa, inutilmente.

A Bataille sfuggono comunque alcune fondamentali implicazioni estetiche della esuberanza di Kafka, anche nei passi da lui riportati. Questo per esempio: «Non ho mai potuto comprendere come a quasi tutti coloro che sanno scrivere sia possibile oggettivare il dolore pur nel dolore; al punto che, per esempio, nella sventura e forse con la testa ancora tutta febbricitante, io posso sedermi per comunicare a qualcuno per iscritto: io sono infelice. Anzi andando ancora oltre, posso, con diversi svolazzi, secondo il talento che sembra non aver nulla in comune con l'infelicità, improvvisare su questo tema, semplicemente o per antitesi o ancora con delle orchestrazioni intere di associazioni. E questa non è menzogna o lenimento del dolore, ma è una esuberanza di forze accordata dalla grazia in un momento in cui il dolore ha tuttavia esaurito tutte le forze sino in fondo al mio essere che ne è ancora tormentato. Che cosa è questa esuberanza dunque?» (LM, IX, 280-281). Il tema non è nuovo; in modo altamente poetico lo aveva già posto Goethe nel *Torquato Tasso*: «E mentre l'uomo nel suo tormento si fa muto, a me un dio concesse di dire come soffro»⁸. Ma c'è indubbiamente in Kafka una sfumatura diversa. Il dono degli dei è visto come un qualcosa che travalica il sentimento stesso e lo stato d'animo individuale; il talento consente, non senza una nota ironica da parte di Kafka, svolazzi e variazioni sul tema che coesistono col dolore e la sventura. Non si tratta né di mancanza di sincerità, né di catarsi attraverso l'espressione artistica; è eccesso che, alla fine, supera in intensità e in urgenza il dolore stesso. Bataille riprende la domanda kafkiana per dare una risposta nella quale si mescolano più piani di quanti la tematizzazione dell'autore non presenti nel passo citato. Ricorre alla *Condanna*, ma anche al passo del *Diario* in cui Kafka registra tempi e stati d'animo del racconto appena concluso. Quel che si ricava dai passi riportati da Bataille è che, laddove i passi del *Diario* sono una sorta di piccolo manifesto della letteratura, i racconti in genere, e questo in particolare, fanno necessariamente leva su un contenuto particolare, che però è solo pretesto per esprimere uno stato d'animo fine a se stesso. Riferendosi alla *Condanna* Kafka scrive: «Questa storia l'ho scritta tutta d'un fiato nella notte dal 22 al 23, dalle dieci della sera alle sei del mattino [...] La fatica e la gioia erano terribili, mentre vedevo che la storia si sviluppava davanti a me, come ero trasportato avanti dalle acque. A più riprese, nel corso di questa notte, mi portai sulle spalle tutto il peso di me

stesso. Come ogni cosa può essere detta, come per tutte le idee che vengono in mente, per le idee più strane, è già preparato un gran fuoco, in cui esse scompaiono e rinascono» (LM, IX, 281; 149). Bataille sembra a questo punto avere fretta di giungere ad una conclusione che, senza un'attenta analisi dei passi kafkiani, risulta meccanica o soltanto di partito preso. In realtà, come vedremo, è di una straordinaria profondità interpretativa. Bisogna intanto osservare che, se nel precedente passo del diario l'esuberanza e la grazia della letteratura travalicano un contenuto (il dolore), cui tuttavia almeno inizialmente fanno riferimento, nel passo del 1912 la fatica e la gioia risiedono tutte nello scrivere e in uno scrivere che risponde a quegli stati d'animo, assolutamente ingiustificati e senza contenuto, che non hanno nulla a che fare con reali motivi.

La corsa verso il nulla

Il fuoco già pronto per tutte le idee più strane è l'assoluta inconsistenza sempre voluta da Kafka per i suoi racconti, inconsistenza che Bataille, in modo più radicale di altri critici, traduce nel nulla.

Siamo davanti al punto teoreticamente cruciale dell'analisi baillaiana che si sviluppa intorno al passo relativo al suicidio del protagonista del racconto. Scrive Kafka: «Si precipitò fuori della porta e attraversò le rotaie del tram, spinto irresistibilmente verso l'acqua. Già si aggrappava al parapetto come un affamato al suo cibo. Lo superò agilmente, da quell'abile ginnasta che era stato nella sua giovinezza, per l'orgoglio dei suoi genitori. Si trattenne ancora con mani che andavano indebolendosi, spìò, tra le sbarre, il passaggio di un autobus, il cui rumore avrebbe coperto facilmente quello del suo tonfo, gridò piano: "Cari genitori, eppure vi ho sempre amati", e si lasciò cadere sotto. In quel momento la circolazione sul ponte era senza limiti» (LM, IX, 281; 149)⁹. Bataille sottolinea il registro poetico della frase finale riportando l'interpretazione che lo stesso Kafka diede a Max Brod: «Sai – diceva Kafka – che cosa significa la frase finale? Scrivendola ho pensato a una violenta eiaculazione»¹⁰. Bataille non cade nella trappola della facile, immediata interpretazione in chiave erotica. Del resto l'esperienza erotica è stata pensata non provata, e solo retoricamente Bataille si chiede se veramente, secondo il suggerimento di Carrouges, dobbiamo credere a sottintesi erotici. In realtà il vero stato emotivo di Kafka è quello di una intensità fortissima non necessariamente erotica. Bataille afferma: «Alla luce di questa dichiarazione la frase, riletta, esprime la sovranità della gioia, il passare sovrano dell'essere nel *nulla (rien)* che *gli altri* sono per lui» (LM, IX, 282; 150). Si confi-

gura qui una gioia pura, resa possibile dall'aver superato la tentazione al godimento delle cose a disposizione nel mondo dell'utile, e quella di far dipendere da altro la propria gioia; gioia che si raggiunge dopo aver praticato l'esercizio ascetico di ridurre gli altri al nulla, nel non affidare agli altri la propria vita e la vita della propria anima. Era già l'esercizio degli stoici. Qui non è più l'io psicologico che conta, giacché per esso gli altri e le cose contano a loro volta, contano talmente che l'autorità e la ragionevolezza della loro legge viene rispettata fino in fondo. Qui l'io lascia lo spazio all'essere sovrano che, in quanto tale, annulla il peso degli altri sottraendoli al mondo delle cose e reinserendoli nella sfera dell'essere. Il nulla appartiene all'essere sovrano di Kafka nella morte, cioè nell'esercizio di essa costituito dalla letteratura, esercizio di infelicità che può far partecipi gli altri esseri.

In chiusura del saggio Bataille vede il nulla come «il silenzio dell'amore e della morte» che Kafka oppone «a quell'autorità che non potrebbe farlo cedere, poiché quel *nulla* che, malgrado l'amore e la morte, non potrebbe cedere è *sovranamente* ciò che egli è» (LM, IX, 286; 155). Bataille stesso intuisce che la nozione di nulla così introdotta non è priva di ambiguità o di confusione addirittura. Dopo aver ribadito che «la sovranità della gioia è scontata nella morte», afferma in una nota: «Il *nulla* (*rien*) o il *vuoto* (*vide*) o *gli altri* si riferiscono nello stesso modo a una pienezza impersonale – *inconoscibile*» (LM, IX, 282 n.; 206). Questo è il nulla in cui “senza cederlo” Kafka può finalmente concepire e abbracciare emotivamente anche gli altri, visti e amati finalmente nella partecipazione dell'essere di cui si accetta l'inconoscibilità e l'impersonalità. Emerge anche qui il carattere assolutamente antipsicologico della critica batailliana che reinterpreta e usa il senso della comunicazione letteraria come partecipazione nella direzione della spersonalizzazione. I mondi che Kafka crea non appartengono a nessuno e lo stesso autore distrugge ogni significato possibile prima che egli stesso possa riconoscersi stabilmente. Alla luce della nozione batailliana di una partecipazione nel nulla, gli stessi personaggi di Kafka che si sdoppiano, si moltiplicano, si ripetono trasformandosi e assomigliando sempre a se stessi, possono essere letti come la riproposizione continua dell'essere che, nell'intimità, liberato dalla coscienza sovrana del soggetto, è uguale in tutti.

Quanto al nulla come categoria filosofica, esso non è il niente, ma ha lo stesso senso del nulla dei mistici, pienezza assoluta senza volto e senza nome in cui la tensione verso Dio e l'amore per il prossimo in Dio si smarriscono in assenza dell'oggetto. Potrà allora

sembrare strano che Bataille non faccia qui riferimento al misticismo cui spesso ricorre per spiegare il senso della comunicazione letteraria. La ragione sta probabilmente nell'interesse alla sottolineatura del carattere assolutamente anticonvenzionistico di Kafka: il misticismo infatti si associa spesso all'atteggiamento erotico, mentre «non è nei momenti erotici che si producono la folgore e la gioia. l'erotismo c'è soltanto per assicurare il disordine» (LM, IX, 282; 150). Il Kafka bambino tentava di produrre infelicità per scompigliare l'ordine che gli procurava tedio, mimando tic che non lo affliggevano realmente, sperando di «costringere la sventura a verificarsi». Aveva intuito che nel mondo ordinato dalla razionalità dei fini non c'è posto per la gioia e l'esuberanza improvvisa e folgorante, c'è solo posto per il piacere che egli giudicava insulso e non all'altezza dell'essere. Bataille dice in proposito: «Soltanto il male ripetuto o la vita decisamente non difendibile portano la necessità della lotta e questa angoscia che prende alla gola, lotta senza la quale non si produrrebbero l'eccedente né la grazia» (LM, IX, 283; 151). La gioia, a differenza della felicità, non può essere progettata né assicurata in anticipo, è uno zampillo di liberazione, esplosione di energie senza nome.

Se Kafka sceglie di restare infantile fino alla fine per non venir meno all'essere che egli è, come dice Bataille, e, potremmo aggiungere, per non venir meno alla totalità dell'essere che è in lui, è anche vero che il sapere dell'esistenza della legge lo tocca profondamente. Rifiuta di lottare come tutti per le cose e i fini, ma inventa per sé la sua lotta senza fini e senza fine. «Disgrazia e peccato sono già lotta in se stessi; la lotta, il cui significato è la virtù non dipende da alcun risultato [...] così Kafka è soltanto nella disgrazia pieno di una gioia così intensa che da essa – non dalla lotta – egli attende la morte» (LM, IX, 283; 151). Come abbiamo visto, non è una morte per fatica di vivere ma per esuberanza, per la gioia della derealizzazione completa.

Il brevissimo paragrafo che Bataille dedica al racconto *Bimbi sulla strada maestra* sottolinea il lirismo kafkiano nel ricordare lo slancio dei giochi infantili con la consapevolezza che in età adulta una simile assenza di fini è consentita solo dalla morte. In realtà il passo kafkiano non rivelerebbe nulla di angosciante, se non fosse per il senso di inquietudine con cui Bataille lo introduce. Scrive Kafka in una delle sue più belle pagine: «A testa bassa irrompevamo nella sera. Non c'erano più per noi né giorno né notte. Ora i bottoni dei nostri giubbetti battevano come denti gli uni contro gli altri, ora correvamo [...] con la bocca in fiamme, come gli anima-

li dei Tropici. Scalpitando ed ergendoci, simili a corazzieri di antiche guerre, scendevamo a precipizio la stradina urtandoci gli uni gli altri, e con questo slancio nelle gambe risalivamo un buon tratto della strada maestra. Alcuni saltavano nel fosso, ma appena scomparsi per la scarpata oscura, rieccoli lassù sul viottolo al limite dei campi, a guardarci dall'alto come sconosciuti»¹¹ (LM, IX, 283; 151). Bataille commenta che nulla qui ha a che fare con l'ordine stabilito, con rapporti definibili: i bambini vedono improvvisamente i compagni come degli sconosciuti, solo perché li divide uno spazio fisico che da solo sembrerebbe bastare a instaurare, per un attimo, rapporti diversi. La fantasia che li trasforma, nel gioco, in animali dei tropici, come in una fiaba, stende già un'ombra d'inquietudine che si proietta come separatezza. Ma Bataille prosegue: «Sempre uno stesso informe strazio, ora lento, ora veloce, di nebbia nel vento: mai uno scopo comprensibile, chiaramente perseguito, viene a dare un senso ad una assenza di limite così passivamente sovrana» (LM, IX, 284; 151).

Due sono gli elementi che in questo passo scavano nella pagina di Kafka: la sovranità passiva perché il gioco non porta a nulla, e lo strazio. Ora, se la sovranità è perfettamente in linea con la scrittura di Kafka in genere e con questa pagina in particolare, più problematico risulta quell'«informe strazio» che getta come un'ombra anche sui giochi e la gioia dell'infanzia. Bataille interpreta in profondità lo spirito kafkiano riguardo all'infanzia: Kafka rimpiange l'infanzia senza credere ad uno dei tanti miti banali su di essa: l'assoluta spensieratezza. Kafka non era certo spensierato se già aveva bisogno di simulare la sventura; e del resto, non di rado, in tutti i bambini un grande moto di gioia è accompagnato da un senso di commozione o di paura in cui il bambino avverte vagamente e confusamente l'incommensurabilità fra la gioia e il suo essere. E tuttavia, la gioia dell'inutile sovranità degli anni del bambino illumina, col suo aspetto del tutto opposto, «un'opera apparentemente triste». Se il bambino non paga nessun prezzo per la sua totale mancanza di scopi, in età adulta ciò è possibile solo avendo sempre la morte davanti a sé. Da ciò la tristezza inconfutabile delle opere di Kafka. Inconfutabile, ma per Bataille solo apparente: «Solo la morte era tanto illimitata, tanto sottratta all'«azione che persegue uno scopo», da eccitare ancora, dissimulandolo, l'umore indiato di Kafka» (LM, IX, 284; 152). In quest'umore indiato c'è un demone instancabile che dell'infanzia ha conservato l'onnipotenza e l'illimitatezza, la grazia concessa a chi non vuole nulla se non l'ebbrezza del volere immediato. Nell'accettazione della morte come

contrario esatto del volere per ottenere è dato a Kafka, in età adulta, l'atteggiamento sovrano. E così il bambino sulla strada maestra non è diverso dal giovane che in un momento di ebbrezza si getta nel fiume: «Quando il parapetto è valicato, è valicato con lo slancio dell'infanzia vagabonda» (LM, IX, 284; 152). Non importano i contenuti reali delle singole azioni: importa l'atteggiamento interiore, quel che noi facciamo delle azioni. E se Kafka, a differenza dei bambini, ha sempre presente la morte, nel protagonista della *Condanna* al momento stesso della morte, «senza una sfida, l'impulso appassionato dell'infanzia si inebria di nuovo di libertà inutile» (LM, IX, 284; 152). Come lo stesso Kafka precisava, è uno stato d'ebbrezza e di eccedenza, non uno stato di mancanza o di rimpianto ciò che muoveva il suo animo nel momento in cui concludeva il racconto. Poche volte una produzione letteraria assomiglia così fortemente al suo autore e in modo tanto consapevole.

¹ Cfr. F. Kafka, *Tagebücher*, Fischer Verlag, Francoforte 1951. In francese, *Journal Intime*, tr. a cura di P. Klossowski, Grasset 1949, pp. 189-190 (19 ottobre 1921). Cfr. *Diari*, tr. it. a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1953, pp. 598-599.

² Cfr. F. Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, Fischer Verlag, Francoforte 1953; In francese, *Journal Intime*, tr. a cura di P. Klossowski, Grasset 1949, p. 235. Cfr. *Confessioni e immagini*, tr. it. a cura di I. A. Chiusano, Mondadori, Milano 1960, p. 242-243.

³ *Ibid.*, p. 244.

⁴ *Ibid.*, p. 247.

⁵ Nel 1921 scriveva a Max Brod: «Tu cerchi l'impossibile, per me è impossibile il possibile». La citazione è in L. Mittner, *Kafka senza kalfismi*, in *La letteratura tedesca del Novecento*, Einaudi, Torino 1975, p. 258.

⁶ *Ibid.*

⁷ F. Kafka, *Diari* (24/1/1922), cit., p. 63.

⁸ J. W. Goethe, *Torquato Tasso*, atto V, scena IV, tr. it. a cura di A. Carafa, Sansoni, Firenze 1940, p. 259.

⁹ Cfr. F. Kafka, *La Condanna*, in *Racconti*, tr. it. a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1992, pp. 153-154.

¹⁰ Come lo stesso Bataille riferisce queste notizie sono presenti in Michel Carrouges, *Franz Kafka*, Labergerie 1949. In quegli anni Carrouges era considerato il più grande interprete francese di Kafka e la stessa conoscenza batailliana dell'autore tedesco è mediata dal critico francese.

¹¹ Cfr. F. Kafka, *Bimbi sulla strada maestra*, in *Racconti* cit., p. 110.

VIII – *La sovranità mancata di Genet*¹

La rivendicazione dell'unicità Lo scritto di Bataille su Genet riassume il senso della letteratura come comunicazione: alla luce di questa categoria fondamentale l'opera di Genet viene vista come quella che sfiora soltanto la comunicazione, per mancarla a causa della troppo accentuata affermazione di sé. Jean Genet che pure ha sperimentato il male, e soprattutto lo ha raccontato, cerca per sé dei diritti; il diritto alla compiutezza dell'essere che costituisce un ostacolo alla sovranità e alla comunicazione. Già nella *Premessa a La letteratura e il male* Bataille afferma che «la difesa che ne fa Sartre non è accettabile» (LM, IX, 172; 10). Sartre, in *Saint Genet comédien et martyr*², vede il Male come opposizione al Bene, come qualcosa di decretato dalla «Società dei Giusti» che condanna Genet e con lui tutti gli emarginati e le minoranze³; in Bataille il Male è rivolta in assoluto, non in opposizione, ma *al di là* dei valori e delle categorie della società e della realtà.

Se la letteratura è tale solo quando è sovrana, la sovranità stessa nega la frammentazione. È il territorio della *parte maledetta*, spazio in cui il soggetto torna alla verità del mondo intimo, perduto con la schiavitù del lavoro che sopprime il suo desiderio. Il soggetto, da un lato riacquista in tal modo la libertà interiore, il cui senso è dato nella “distruzione” cioè nella consumazione senza profitto di ciò che solitamente costituisce un anello della catena delle opere utili; dall'altro si apre agli altri esseri. Quest'apertura è la condizione da cui scaturisce la comunicazione in senso forte che distingue la letteratura dalla prosa. Da questo punto di vista, Genet, pur avendo conosciuto profondamente il Male, costituisce un esempio di sovranità mancata. Se infatti cercò la sovranità nel Male, «e il Male in realtà gli diede quei momenti vertiginosi in cui sembra che in noi l'essere venga scisso ed in cui, pur sopravvivendo, esso sfugge all'essenza che lo limitava», «si abbandona *senza limite* al Male» (LM, IX, 314-315; 190). In questo modo «la comunicazione gli sfugge» (LM, IX, 314; 190) perché si rinchiude nell'unicità del suo essere.

Le parole che Sartre gli attribuisce mettono in evidenza questo aspetto: «Io voglio essere un mostro, un uragano; tutto ciò che è degli uomini mi è estraneo, trasgredisco tutte le leggi che sono state stabilite dagli uomini, calpesto tutti i valori, niente di ciò che è può definirmi o limitarmi: tuttavia esisto, sarò il soffio gelido che annienterà ogni vita [...] “E se tutti facessero altrettanto?” “Ma io, precisamente non sono tutti”»⁴.

È lo «sguardo fosco» che pone una differenza e una distanza irriducibili fra sé e gli altri (LM, IX, 315; 191). Bataille cita il *Journal du voleur*, dove il protagonista è talmente sconvolto dalla bellezza della natura che i suoi rapporti con gli uomini «cominciarono a essere quelli che abitualmente gli uomini hanno con le cose»⁵. Scrive Genet: «Tutte le cose erano legate fra loro da un rapporto di allegrezza. Per essere degno d'entrare in un tale sistema, mi parve necessario rompere garbatamente con gli uomini, purificarmi»⁶. Non si tratta di passione panteistica per la natura, si tratta invece di una forma assolutamente gratuita di sensualità senza possibilità di condivisione con gli altri: senza dubbio c'è orgoglio e c'è una forma esasperata di solipsismo, visto che la sua sintonia con la natura è del tutto soggettivistica, laddove l'intimità con gli uomini attende risposte e quindi una messa in gioco totale. In quel garbato congedo di Genet sono presenti ironia e distacco, ribaditi ancora quando egli precisa: «All'interno delle varie terre percorrevo paesaggi d'aguzze rupi, che rosicchiavano il cielo, laceravano l'azzurro. Tale rigida indigenza arida e cattiva, era una sfida alla mia umana tenerezza. Peraltro mi incitava alla durezza. Mi sentivo meno solo scoprendo nella natura una delle mie qualità essenziali: l'orgoglio. Volevo essere una rupe fra le altre. Ero felice d'esserlo e fiero»⁷.

Nella sfera dell'orgoglio così assolutizzato, tutti i rapporti con gli uomini vengono rarefatti e l'intimità pur fragile e precaria (nel senso di un'avvertita fugacità all'origine) non solo svanisce, ma viene anche negata implicitamente per il passato. Ne risulta una stilizzazione che nega l'attimo di rapporto vissuto che, a sua volta, si cristallizza in atto oggettivato. È esemplare a questo proposito il seguente passo: «La mia avventura con Stilitano retrocedeva nella mia mente. Lui stesso andava assottigliandosi, non era più che un punto brillante d'una purezza meravigliosa [...] Distinguevo ormai soltanto le qualità e i gesti virili che avevo conosciuto in lui. Irrigiditi, fissati per sempre nel passato, essi componevano un oggetto indistruttibile perché ottenuto da particolari indimenticabili»⁸. D'altra parte gli assassini di cui Genet si innamora sono immagini raffigurate su ritagli di giornale incollati sui muri, immagini di uo-

mini di cui canta la leggenda attraverso racconti altrui o per il dispiegarsi della sua immaginazione: Genet sembra sapere e vivere fino in fondo il senso e il significato del simulacro a cui la persona è del tutto indifferente. Significativo è a questo proposito il bellissimo attacco di *Notre-Dame des Fleurs*⁹. E nel *Journal Stilitano* è il simbolo della castità e insieme «la figurazione di un ghiacciaio». Genet afferma: «Al più bestiale negro, alla faccia più camusa e possente avrei voluto offrirmi, affinché in me, restandomi soltanto la sessualità, il mio amore per Stilitano si facesse ancora più stilizzato»¹⁰.

Numerosissimi sono i passi nelle opere di Genet che riconfermano ogni volta la sensazione che si ha fin dalle prime pagine: il sentimento che egli coltiva non è la passione e la consumazione violenta e immediata di essa, quanto una fredda ammirazione per qualcuno che rappresenta un possibile mai realizzato. Gli amanti non si incontrano mai veramente. L'uomo, il maschio, sfugge alla passione dell'altro per mantenersene, o per mantenerlo al di sopra, e il più debole sfugge la sua stessa passione accettando una posizione subordinata, non solo per amore di abiezione più profonda – motivo fortemente presente – quanto per riconfermare due solitudini assolute che vanno sempre più scolpendosi. Genet sa di essere solo nel mondo e trasforma la sua solitudine in estetizzazione intellettuale non appena il richiamo forte della sessualità si estingue. È la ragione per la quale, secondo Bataille, «i suoi racconti interessano, ma non *appassionano*» (LM, IX, 305; 180). Ogni descrizione è fredda e distante da noi perché egli stesso si è già tenuto a distanza non solo mentre scriveva, ma mentre agiva o immaginava d'agire. L'attrazione erotica per i suoi eroi, lontana dagli slanci violenti e incontrollati della passione, è un'ammirazione sconfinata che non si vuole contaminare col sentimento o col tumulto dei sensi sconvolti. Genet sembra realizzare la contemplazione disinteressata, non contaminata dal desiderio di cui parla Schiller di fronte alla bellezza.¹¹ In altri termini, sembra separare l'attrazione erotica dall'attrazione per la bellezza pura. Si sottrae, secondo Bataille, al prezzo del disordine che pure ha praticato. Scrive Bataille che Genet «non si abbandonò mai senza renitenze agli impulsi irragionevoli che mettono in accordo gli esseri in virtù di un massimo disordine, ma li mettono in accordo a condizione che non vigili in essi uno sguardo fosco ancorato alle differenze fra se stessi e gli altri» (LM, IX, 315;191). Bataille trova nella scrittura genetiana la dimostrazione di una comunicazione impossibile: «Nella depressione risultante da tali insufficienti scambi, in cui viene mantenuto uno schermo vetroso che separa noi

leggenti da questo autore, io attingo una certezza: l'umanità non è fatta di esseri isolati, ma di una comunicazione di esseri; noi non siamo mai stati accanto a noi stessi, se non in una rete di comunicazione con gli altri; noi siamo immersi nella comunicazione, siamo ridotti a questa comunicazione incessante di cui sentiamo la mancanza anche al fondo della solitudine: come suggestione di possibilità multiple, come attesa di un momento in cui la solitudine si risolve in un grido che altri odono giacché in noi l'esistenza umana, in quei punti in cui periodicamente si riconnette all'altro, è soltanto linguaggio gridato, spasmo crudele, riso irrefrenabile, in cui l'accordo nasce dalla coscienza, finalmente condivisa dell'impenetrabilità di noi stessi e del mondo» (LM, IX, 310-311; 186). Il riso, le lacrime in quanto momento culminante della commozione e dell'angoscia umana, ogni espressione di comunicatività immediata sembra estranea a Genet. Vi è infatti nei suoi scritti «qualcosa di fragile, di freddo, di inconsistente che non impedisce necessariamente l'ammirazione, ma mette in discussione il consenso» (LM, IX, 310; 185-186). L'atteggiamento di fronte alla tragicità della morte è una conferma ulteriore e di per sé rappresentativa di questa assoluta e voluta assenza di passione. Bataille cita a questo proposito «il decantato passo» della descrizione della morte di Harcamone in *Miracle de la Rose*¹². «La bellezza di questo passo – scrive Bataille – è simile a quella di certi gioielli: troppo ricca e di un cattivo gusto piuttosto freddo [...] L'effetto di seduzione è subordinato all'interesse per una riuscita esteriore, alla preferenza per un artificio immediatamente avvertibile. La servilità nella ricerca di questi successi è la stessa nell'autore e nei lettori. Ciascuno da parte sua autore e lettore evita lo strazio, l'annientamento in cui consiste la comunicazione sovrana; ambedue si limitano ai prestigi del successo» (LM, IX, 305; 180). Il racconto non sembra sgorgare dall'urgenza della comunicazione per cui scrivere è un altro modo per morire vivendo, ma è teso all'autoconservazione dello scrittore e quindi del lettore che, a detta di Bataille, sembrerebbe farsi corrompere su questa via da Genet che esagera «l'esibizione splendente di parole», tese a colpire, non nate dal demone interiore. Si tratta soltanto, in altri termini, di ciò che comunemente va sotto il nome di comunicazione letteraria ma non raggiunge la *comunicazione forte*.

La comunicazione è per Bataille la condivisione sofferta della coscienza fulminea dell'impenetrabilità degli esseri fra loro e «non è mai forte come nel momento in cui la comunicazione in senso debole, quella del linguaggio profano (o come dice Sartre, della prosa che ci restituisce a noi stessi – e restituisce il mondo – come

apparentemente penetrabili) si manifesta vana, quasi una equivalenza della notte. Noi parliamo in maniera diversa per convincere e cercare l'accordo» (LM, IX, 311; 186). Genet ha sempre cercato, anche per i momenti più cupi e devastanti, la luce affilata e rischiarante del giorno, un'assoluta chiarezza che rende trasparenti le parole nel loro significato ma ne occulta, facendolo dileguare, il senso profondo del disordine poetico, per tornare al mondo profano. La comunicazione profana, quella della prosa, ci restituisce a noi stessi, ma a noi stessi inseriti nel normale e sociale processo di produzione che ci ha sviati dall'intimità. Solo a prezzo di considerarci come cose, nel situarci nel campo del sapere, raggiungiamo la penetrabilità. Si tratta, secondo Bataille, della conseguenza del cartesianesimo applicato all'uomo. Se è vero che siamo sempre mossi dal desiderio di situarci in modo chiaro e distinto, questo sforzo «sarebbe apparentemente impossibile se noi non fossimo *in primo luogo* legati tra noi dal sentimento della *soggettività comune*, impenetrabile per se stessa alla quale è impenetrabile il mondo degli oggetti distinti» (LM, IX, 311; 186-187). In questo punto la critica di Bataille si intreccia con quella di Sartre.

Gli oggetti di per sé non comunicano con noi in alcun modo e la *nausée* sartriana è un'ulteriore conferma del loro essere impenetrabili da parte dell'uomo. Per Sartre gli oggetti sono difficilmente afferrabili così da diventare per noi causa di intollerabile disgusto. Ma un'inadeguata analisi dell'opposizione fra soggetto e oggetto lo portò, secondo Bataille, a concludere che la soggettività dal canto suo si manifesta con chiarezza. Sartre, infatti, riduce al minimo «l'importanza di quell'intelligibilità degli oggetti che noi scorgiamo nei fini che attribuiamo loro e nel loro uso a tali fini», mentre «la sua attenzione non si è fissata a sufficienza su quei momenti di una soggettività *che, sempre e immediatamente*, ci è data nella coscienza delle altre soggettività, nelle quali la soggettività appare appunto inintelligibile se paragonata alla intelligibilità degli oggetti usuali e, più generalmente del mondo oggettivo» (LM, IX, 311; 187).

In una prospettiva, almeno per certi versi, non molto distante da Heidegger, Bataille sottolinea la precomprensione e la valenza dell'usabilità degli oggetti: l'oggetto non ci è estraneo mentre lo usiamo. Bataille rovescia quindi la posizione sartriana che viene fatta coincidere con quella di Genet: Genet rifiuta una familiarità anche con ciò che usa, con ciò con cui viene a contatto. Per Bataille esiste una intelligibilità degli oggetti che non dipende da una loro chiarezza e trasparenza intrinseca ma, fenomenologicamente, dai fini o dalle intenzioni con cui la soggettività si pone di fronte ad essi. La

chiarezza della soggettività se esiste riguardo agli oggetti, non esiste per se stessa. Anzi, il carattere insormontabile di scandalo e di nausea che secondo Sartre deriva dagli oggetti, sembrerebbe suggerire che noi ci riconosciamo solo nelle molteplici soggettività altrui in cui si produce lo stesso sentimento di scandalo. Infatti «lo scandalo consiste nel fatto – *istantaneo* – che una coscienza è coscienza di un'altra coscienza, è sguardo di un altro sguardo» (LM, IX, 312; 188). Più semplicemente, per Bataille non è vero che gli oggetti sono impenetrabili e la soggettività è chiara, non lo è affatto di per sé, anzi la soggettività sembra dover sfuggire ai dettami della chiarezza cartesiana, tanto è vero che la coscienza diventa penetrabile ad altri solo attraverso la comune lacerazione (lo scandalo comune di cui si parla in questo testo riprendendo il linguaggio di Sartre): «Essa è in tal modo intimo, folgorazione che si allontana da ciò che di solito unisce la coscienza alla intelligibilità durevole e riposante degli oggetti» (LM, IX, 312; 188). Insomma è proprio la chiarezza e distinzione degli oggetti di per sé che ce li rende impenetrabili, cioè estranei se pur noti; e se è discutibile vedere gli oggetti cartesianamente, lo è ancor di più tentare di concepire in questo modo la coscienza. Dove l'intelligibile e l'inintelligibile sono così separati non c'è posto per il soggetto e la sua intimità. Infatti «il mondo *intimo* si oppone al reale come l'eccesso alla moderazione, la follia alla ragione, l'ebbrezza alla lucidità. Non c'è misura se non dell'oggetto, ragione se non dell'identità dell'oggetto con se stesso, lucidità se non nella conoscenza distinta degli oggetti» (PM, VII, 63; 68).

Genet tratta gli altri uomini non come coscienze lacerate dalla sua stessa lacerazione ma come degli oggetti distinti, e, secondo Bataille, tratta così anche se stesso. Lo stile freddo e staccato della sua scrittura è sintomo della dissolvenza della passione e insieme della conservazione dell'attimo; in ciò Genet risponde al principio dell'accumulazione senza consumo totale, tipico del mondo reale nel quale non solo soggetto e oggetto sono distinti, ma nel rifiuto del consumo, lo stesso soggetto diventa oggetto.

Le descrizioni del suo mondo sono lucide e nitide, tutto è cartesianamente chiaro e distinto. Proprio questa chiarezza estrema dà l'impressione che Genet si preoccupi meno di vivere che di sapere. Egli *si sa* molto bene. Vive in prima persona le angosce, le vertigini e il culmine del Male, eppure ne parla come chi ne abbia conservato una memoria lucida e senza passione che diventa pura contemplazione estetica. Egli sembra scindersi in soggetto che parla e racconta la sua vicenda, le estasi e gli orrori di essa, e in soggetto che le ha vissute. Quest'ultimo si guarda vivere e fa della soggettività

vità stessa un oggetto di analisi, secondo Bataille un oggetto semplicemente. Genet elude così non solo la sfera dell'intimità con gli altri, ma anche quella dell'intimità con se stesso. Egli vuole liberamente il male a cui è stato designato: il trovatello che avendo rubato una volta viene classificato come ladro, sceglie di essere tale. Non ha altra possibilità e invece di subire un giudizio ingiusto decide di armonizzarsi con ciò che la società ha decretato su di lui. Lo vuole ladro: difficilmente avrebbe potuto scagionarsi da una simile accusa. Diventa come lo si vuole e vuole essere ciò che sembra: è la ben nota e incisiva analisi sartriana¹³ che Bataille condivide, ma vedendo in tutto ciò un qualcosa che viene dal di fuori, dall'esteriorità, come del resto è evidente quando sottolinea che Genet confonde la società degli uomini con gli uomini. È la provocazione che gli viene dalla società a fargli scoprire in se stesso quella vocazione singolare e irresistibile per la perversione già individuata da Sartre. Tuttavia, anche per Bataille, in questa libera scelta del Male Genet è già molto vicino alla sovranità, visto che il culmine del Male non è nel farlo ma nel volerlo come il negativo e riconoscerlo come tale. Genet infatti «ricercò la sovranità nel Male, e il Male, in realtà gli diede quei momenti vertiginosi in cui sembra che in noi l'essere venga scisso ed in cui pur sopravvivendo egli sfugge all'essenza che lo limitava. Ma Genet rifiuta la comunicazione [...] la comunicazione gli sfugge nel momento in cui egli si abbandona *senza limite* al Male» (LM, IX, 314-315; 190). Il *senza limite* non è da intendersi come una tensione incessante al Male, ma come la dimenticanza cinica che il Male non è indifferenza ma trasgressione dell'interdetto che nessuno può ignorare; il Male è inoltre assolutamente irrecuperabile ai fini del Bene, cioè di un proprio qualche vantaggio, campo nel quale, agli occhi di Bataille, Genet sembra essere stato maestro, soprattutto nell'ambito della scrittura, nella quale non cercò la lacerazione ma il successo.

L'abiezione calcolata

Ponendosi nella parte maledetta bisogna infatti, dal punto di vista batailliano, «spiegare la dialettica fino al punto in cui non possa più recuperare il negativo come l'altra faccia positiva del positivo. Bisogna aprire nel testo dei discorsi, delle lacerazioni, delle fratture attraverso cui la materialità rimossa, la negatività nascosta (o "recuperata" come positiva) riemergano con la loro carica di angoscia per dare all'uomo la *chance*, la possibilità di salvezza»¹⁴. Per Genet non c'è salvezza dal momento che il suo tendere all'accumulazione e alla conservazione, contro la sovranità desiderata, è un ritorno al positivo, alla comu-

nità che lo ha escluso. Egli sceglie liberamente ciò a cui è costretto per una sorta di fatalità e, in questo senso, la sua comunicazione mancata è paradigmatica del punto di partenza ineludibile della comunicazione: la rivendicazione del Male. Nel suo caso non si tratta però di un Male al di là del Bene, come lo vuole Bataille, ma in opposizione ad esso.

Sartre attribuisce a Genet la definizione della «nostra abietta società» mentre, come rileva Bataille, solo impropriamente questa gli può essere associata. «Si può qualificarla tale se si conferisce maggior importanza a un giustificabile disprezzo che alla precisione [...] Per Genet non è abietta la società ma lo è lui stesso; egli potrebbe definire esattamente l'abiezione come ciò che egli è in modo passivo o addirittura con fierezza [...] Genet vuole l'abiezione anche se essa porta solo sofferenza: la vuole per se stessa, al di là dei vantaggi che vi trova, la vuole per una propensione vertiginosa all'abiezione nella quale egli si perde non meno totalmente del mistico che nell'estasi si perde in Dio» (LM, IX, 290; 163). Le argomentazioni di Bataille non sono del tutto chiare. Se la vocazione al male appare profonda e completa e “al di là dei vantaggi”, tanto da poter essere situata sul piano totalmente in perdita del misticismo, che cosa allora realmente non funziona in Genet dal punto di vista di Bataille? Il metodo: quella che a Bataille appare la razionalità cartesiana di fondo. Genet non abbraccia il Male nell'attimo, spinto dal disordine bruciante e accecante della passione; egli «si è proposto la ricerca del Male come altri si propongono la ricerca del Bene. È un'esperienza la cui absurdità si coglie a prima vista» (LM, IX, 289; 162).

Il Male, in quanto è il negativo assoluto, rientra nel non-sapere, nell'esperienza interiore e non nella consapevolezza analitica, e non ammette termini analogici di contrapposizione e di paragone. Il Male è la materialità stessa estesa all'infinito ed esprimibile all'infinito, *prima* che la concezione di valori morali costituiti reprima la materialità. È l'infinito che non può avere un opposto nemmeno in chiave logica, dal momento che è al di là della logica stessa. Se lo si cerca come si cerca il Bene «una simile ricerca è fatalmente destinata alla delusione o diventa farsa» (LM, IX, 289; 162). In Genet non diventa farsa ma è deludente. Genet, per aver detto il Male compiuto, uscirà dall'abiezione, dalla miseria, dal carcere e sarà riammesso nella società che lo aveva escluso. «In lui – dice Bataille – il partito preso del Male supremo si unì in effetti a quello del Bene supremo, legati l'uno all'altro dal rigore al quale aspirano. Ma noi non possiamo ingannarci nella definizione di questo rigore. La

dignità o la *santità* di Jean Genet non ebbero mai un significato diverso: unica via ne è l'abiezione» (LM, IX, 291; 163). Non precipita nel Male ma cerca con calcolo quanto di più abietto possa esserci: siamo, secondo Bataille, all'interno della logica. Sartre descrive molto bene le conseguenze di quest'atteggiamento sul piano della scrittura: «Già il criminale pretende la collaborazione dell'essere, compone, combina e sceglie. Il momento del Male assoluto è quando sogna di uccidere un bambino e, all'improvviso, senza cessar di essere un sogno l'immaginario si conclude in decisione. Gli atti di Genet sono insieme dei poemi e dei delitti, perché sono a lungo sognati prima d'esser compiuti e perché egli li sogna mentre li commette»¹⁵. Difficile descrivere con tanta rapida incisività il delitto gratuito e l'assoluta gratuità della letteratura. Ma una simile descrizione è certamente più consona al concetto sartriano di derealizzazione che al concetto batailliano di comunicazione. Per Bataille i sogni e l'immaginario diventano momenti calcolati dell'abiezione: tutto avviene sotto il segno dell'astrazione e dell'astrattezza, non sgorga direttamente dallo sconvolgimento originario dell'anima. Genet usa il Male in vista dell'Essere, non rischia mai di mettere in gioco la sua consistenza e l'immagine calcolata che si è fatto di sé. Bataille rimprovera a Genet ciò che Sartre rimproverava a Baudelaire: la tensione a costruire la statua di se stesso. Agli occhi di Bataille Genet sembra incapace di non pensare al dopo, mentre il Male esige passione non in quanto categoria, ma in quanto angoscia, pederastia, crimine, delitto commesso in nome di un autentico senza nome. *La part maudit* non è strada più o meno impervia, tanto più affascinante quanto più difficile e provocatoria, è voragine che inghiotte. La lucidità staccata di Genet non rischia di cadere nella voragine, egli nel definire e definirsi si chiude alla comunicazione e alla sovranità.

Rivediamo con Bataille alcuni passi dai quali emergerebbe la sovranità mancata di Genet in quanto la rivendicazione di essa fa tutt'uno con l'ossessione dell'abiezione e della *santità*. L'aggettivo *santo* che Sartre lega al nome di Genet ha una sua ragione profonda. Lo stesso Genet considera la parola *santità* come «la più bella parola del linguaggio umano»¹⁶. E Sartre, citando un passo di Genet, si chiede: «Non sembrano i lamenti di un mistico nei momenti di aridità?» (LM, IX, 291; 163)¹⁷. Tuttavia se del mistico Genet ebbe il rigore, dal mistico lo distinguono, secondo Bataille, l'ironia e l'autoderisione. La sua santità è «quella di un buffone imbellettato come una femmina, felice di essere oggetto di derisione. Genet si è rappresentato miserabile, imparruccato, prostituito, circon-

dato da comparse che gli assomigliano e ornato da una corona da baronessa di perle false. Caduta la corona, sparpagliatesi le perle, egli estrae dalla bocca la dentiera, se la pone sul capo ed esclama con le labbra rientrate: "Ebbene mie signore, sarò ugualmente una regina". Il fatto è che la pretesa a una santità orribile si unisce al gusto per una *sovranità irrisoria*» (LM, IX, 291; 164)¹⁸. Paradossalmente in essa si rivelano, per Bataille, il significato del sacro «che non è mai tanto grande come quando viene rovesciato» e insieme il senso del pudore di Genet, che in questi paludamenti abietti e autoderisori sembra nascondersi per non rivelare mai ciò che sente veramente. Questo è il suggerimento che scaturisce dalla seguente affermazione di Bataille: Genet «pur essendo esattamente il contrario del pudore è il pudore stesso» (LM, IX, 291-292; 164). La sua non è certo una scrittura allusiva, pochi come lui hanno indugiato in dettagli crudi e anche sgradevoli, e tuttavia si nasconde: descrive fatti e azioni ma non la passione che li muove. In altri termini è sempre, o quasi, vicino alla sua coscienza sovrana, presente al se stesso che tende ad essere.

Genet sa fino in fondo e in modo radicale la separazione degli esseri, e non è disposto a rinunciare alla sua separatezza o, più esattamente, non crede, a differenza di Bataille, che questa possa essere superata. La disperazione della solitudine non lo abbandona mai: forse ciò accade quando è trascinato dal disordine della passione, ma quando ci ripensa torna ad essere solo e non può fare a meno di rivendicare per sé tutto l'essere. L'intimità è solo passeggera e non gli apre, come vorrebbe Bataille, il cuore. Il fatto è che la memoria di Genet è memoria volontaria. Attraverso quella che anche Bataille definirebbe come un'esperienza interiore, egli accumula, se non sapere, una sempre più forte consapevolezza di sé: agli occhi di Bataille si tratta di un accumulo senza dispendio che sembra, almeno retrospettivamente se non sul momento, servirsi della passione per saperne di più su se stessi e sugli altri. Ricordi tesaurizzati non emozioni che consumano. L'intimità provata ogni volta non lo trasforma per sempre. Ogni volta il cerchio si chiude e nelle parole del racconto non si consuma Genet, si consuma la passione da lui provata.

La stessa critica sartriana mette in evidenza come la figura di Genet si caratterizzi più per la libertà che per la sovranità. Sartre fa dire a Genet: «Faccio ciò che voglio, faccio di me ciò che voglio [...] Non ho altra legge che il mio capriccio [...] contraddittorio e inafferrabile [...] Ho messo il mondo tra parentesi»¹⁹. La decisione di diventare ciò che era è per lui l'unico modo realistico di sot-

trarsi al condizionamento che altrimenti lo schiaccerebbe. Ma questa per Bataille non è sovranità che non è il risultato di una ricerca, ma, come la grazia, sgorga dalla rivelazione e dal caso. Genet sfiora la sovranità quando riconosce questa grazia dal canto che suscita in lui, perché: «La bellezza che suscita il canto è l'infrazione della legge, è l'infrazione dell'interdetto, ciò che è pure l'essenza della sovranità» (LM, IX, 296; 168-169). In questo senso «la morale di Genet è tutt'uno col sentimento di folgorazione, di contatto sacro che il male gli offre: egli vive nel malefizio, nel fascino della rovina che da esso risulta» (LM, IX, 296; 169). Dal fascino della rovina deriva l'indifferenza estetica di Genet che sembra superare persino la passione per il Male. Leggiamo con Bataille un passo del *Journal* che riporta una conversazione fra Genet e il suo amante Bernard: «Bernard conosceva la mia vita e non me la rimproverava. Tuttavia una volta cercò di giustificarsi d'essere un questurino e mi parlò di morale. Considerando ogni atto dal solo punto di vista dell'estetica io non potevo comprenderlo. La buona volontà dei moralisti si infrange contro ciò che essi chiamano la mia malfede [...] Se essi possono provare che un atto è detestabile per il male che produce, io posso solo decidere per il canto che esso suscita in me, della sua bellezza e della sua eleganza; io solo posso rifiutarlo o accettarlo. Non mi si ricondurrà più sulla retta via. Tutt'al più potrebbero intraprendere la mia rieducazione artistica col rischio però, da parte dell'educatore, di lasciarsi convincere e convertire alle mie idee, se fra due personalità la bellezza è provata da quella che sovraneggia» (LM, IX, 296; 168) ²⁰.

La sovranità può coincidere con la santità, ma a condizione che il senso dell'interdizione rimanga, che non venga superato dalla smisuratezza del singolo. Le vie della santità dice Genet «sono strette, vale a dire che è impossibile evitarle, e quando per disgrazia, vi si è impegnati, è impossibile rigirarsi e tornare indietro. Si è santi per forza delle cose, che è forza di Dio!» ²¹. Difficile non vedere in questo passo un voluto artificio letterario, che riprende, fra l'altro, il linguaggio di Gide; quanto alla «disgrazia», essa mal si concilia con la scelta volontaria dell'adulto, almeno sul piano letterario. Del resto, come dice Bataille: «Sincero Genet non lo è mai»; eppure «è difficile trovare in difetto questa posizione paradossale», infatti «egli ama la morte, ama la punizione e la rovina... egli ama quei farabutti sovrani ai quali si dà godendo della loro miseria morale» (LM, IX, 296; 169-170). L'ammirazione per tale miseria si rivela nel *Diario del ladro*, come fascinazione che viene dalla "bellezza" di un personaggio capace di elaborare strategie avvincenti e

soggioganti attraverso la forza della materia di cui è composto. «Il volto di Armand – scrive Genet – era falso, subdolo, malvagio, impostore, brutale... Egli era un brutto... Rideva poco e senza franchezza... In se stesso, entro i suoi organi che io immaginavo elementari ma di tessuto solido e di bellissime tinte screziate, entro le budella calde e generose, credo che egli elaborasse la sua volontà di imporre, di applicare e di rendere visibili l'ipocrisia, l'insolenza, la malvagità, la crudeltà, il servilismo e di ottenere la riuscita più osceña sulla sua persona intera» (LM, IX, 296; 170) ²².

Se Genet non vuole l'intimità dei cuori e la partecipazione fra gli esseri, non disdegna quella dei corpi, anzi è l'unica di cui accetta di parlare e con un'enfasi brutale che esclude all'origine la reciprocità affettiva, sia pure perversa. Armand sembra agire solo col corpo e in virtù di esso ottiene tutto. Per una sorta di vendetta Genet guarda all'interno e ne scopre gli organi in una furia estetizzante in cui resta solo la materia. Ma è una materia onnipotente: «Armand diveniva a poco a poco l'onnipotenza in materia di morale» ²³. Un'onnipotenza che stravolge i codici stessi della malavita che introduce «nella morale una delle rivoluzioni più ardite» ²⁴. «Quando mi torna utile – dice Armand – io, capisci, non me la faccio con i vecchi, ma con le vecchie, con le donne, non cogli uomini. E scelgo le più deboli. Quello che voglio è la grana [...] Quando avrai capito che noi non lavoriamo nella cavalleria, non sarà mai tardi» ²⁵. Persino il tradimento e la vigliaccheria che tende al volgare profitto sono accettati da Genet che adotta, come egli dice, la «volontà svincolatasi dalla morale attraverso la riflessione e l'atteggiamento di Armand» ²⁶. Bataille commenta: «Non vi sarà più abiezione fino al tradimento, che non gli dia in una emozione vertiginosa un'angosciante maestà» (LM, IX, 297; 170). In effetti Armand ha una sua sovranità, che si fonda sulla bellezza che Genet gli attribuisce, però disprezza la bellezza, anzi la sua bellezza risiede nel superiore disprezzo della bellezza stessa, «nella preferenza data all'utile», e quindi «la sua sovranità è un servilismo profondo, una rigorosa sottomissione all'interesse» (LM, IX, 297; 171). Bataille segue Genet nella rotazione totale del disinteresse e dell'interesse in cui alla fine ciò che conta, considerando la figura di Armand dal punto di vista estetico – della bellezza che lo connota in quanto singolarità di cui nulla può riscattare l'ignominia –, è quanto il cuore e i sensi di Armand partecipino realmente alle azioni che gli servono. Il fatto è che Armand è disinteressato perché pone ogni interesse fuori di sé, ne ha anzi uno solo: il denaro, del tutto estraneo a sé e che non tocca la sua anima. Scrive Bataille: «Armand stesso

rifiuterebbe il minimo valore ai suoi atti al di fuori del motivo più basso, il denaro. Per questo Genet attribuisce alla sua persona un valore incomparabile e la sovranità autentica» (LM, IX, 298; 171). L'indifferenza totale alla passione costituisce agli occhi di Genet la sovranità. Bataille non condivide questa posizione ma ne illustra il meccanismo distinguendo due punti di vista opposti in Genet, letterariamente rappresentati da Armand, interessato solo al denaro, e da Harcamone, i cui delitti non hanno l'interesse come movente. Quel male perseguito accuratamente (*approfondi* scrive Bataille) «radicalmente opposto al bene, questo Male perfetto che è la bellezza perfetta: Harcamone è destinato a eluderlo almeno relativamente; Armand è in fondo più estraneo ai sentimenti umani, è più sordido e più bello. Armand non è che un calcolatore esatto, non è un vile ma ricorre alla vigliaccheria perché essa rende. Forse la vigliaccheria di Armand sarebbe un'estetica dissimulata? Avrebbe egli una preferenza disinteressata per la vigliaccheria? Egli sarebbe allora in difetto davanti a se stesso. Genet solo, che lo contempla, può considerare la viltà di lui dal punto di vista della sua estetica. Genet si estasia davanti a lui come davanti a un'opera d'arte ammirabile: egli cesserebbe tuttavia di ammirarlo, nel momento in cui scorgesse in lui la coscienza di essere un'opera d'arte» (LM, IX, 298; 171).

Pagina densissima in cui attraverso la discussione sulla sovranità in Genet emerge, forse contro le intenzioni di Bataille, la sovranità pura della bellezza vista come forma costruita tutta da parte di chi contempla e, più esattamente, da parte di chi si pone come contemplatore. L'ammirazione di Genet deriva tutta, non da passione, ma dal porsi come spettatore di un insieme di atti la cui bellezza sfugge a chi li compie e che, del resto, la rifiuterebbe. Bataille è molto chiaro: Genet guarda Armand come se fosse un'opera d'arte. Qui ogni considerazione di carattere morale viene superata e resta solo la vertigine tutta intellettuale della bellezza. Senza volerlo approfondire ulteriormente, Bataille sfiora così un fenomeno tipico dell'arte contemporanea: la messa in atto delle forme indipendentemente dalle passioni da cui dovrebbero sgorgare, lo scegliere come punto di partenza, attraverso il calcolo, frammenti di forme su cui costruire un'immagine. Alla fine l'Armand opera d'arte è tutto nella testa di Genet, la bellezza emerge comunque. Certo non emerge, dal punto di vista di Bataille, la sovranità della comunicazione letteraria nella quale il lettore si perde perché a sua volta lo scrittore si è già perduto nell'opera. Ma Genet non si perde mai.

Se Genet è indifferente alla morte fisica vuole però conservarsi

nell'intelletto, rivelando una ricerca della durata per altri versi misconosciuta. È indifferente alle regole della società ma non all'essere da cui queste regole derivano. Della società calpesta e deride i comportamenti, ma non gli archetipi teorici su cui si fonda. Egli pur possedendo al massimo grado il gusto indifferente e sovrano per la morte non muore mai a se stesso. In questo autoconservarsi in un pensiero sempre lucido, anche la passione verso la *irregolarità*²⁷, la perversione perde di intensità e lascia il posto all'interesse²⁸.

Su questo interesse ormai dimentico delle attrazioni iniziali egli gioca all'infinito senza più misura. Gli manca però, ormai, qualunque motivo profondo per agire: «L'attrazione del peccato è il senso vero della sua frenesia; ma che cosa succede se egli nega la legittimità dell'interdizione, se il peccato gli viene meno?» (LM, IX, 300; 174). La domanda è più sottile di quanto non sembri: un conto è, per Bataille, trasgredire le leggi della società e un conto è trasgredire le interdizioni antropologiche, i tabù radicati, ignorandoli in un atteggiamento non conflittuale: Bataille lo ha già detto, Genet confonde la società con gli uomini. Egli tenta paradossalmente di rientrare nella società, ma non gli importa affatto di distinguersi, di estraniarsi dagli uomini, mentre il Male risiede proprio nel disordine dell'intimità degli esseri. Bataille cita qui Sartre: «Il cattivo tradisce il Male» e «il Male tradisce il cattivo»²⁹. Quando non si conoscono limiti al desiderio di annientamento ci si riduce ad una vana agitazione. Infatti, come afferma Sartre, «la malvagità voleva trasformare in nulla la maggior parte possibile di Essere. Ma siccome il suo atto è *realizzazione* accade nello stesso tempo che il nulla si trasforma in Essere e che la sovranità del cattivo divenga schiavitù»³⁰. La ricerca del Male e dell'abiezione che si era dapprima delineata, nel suo paziente rigore, come simile a quella dei mistici, si trasforma qui in una sorta di dovere che deve sempre guadagnare terreno. Genet perde, in altri termini, i veri impulsi della negatività che è agli antipodi del recupero dell'Essere. «Comincia qui – dice Bataille – un indebolimento illimitato che andrà dal delitto disinteressato al calcolo più basso, fino al cinismo aperto del tradimento» (LM, IX, 300; 174). E qui si conclude anche quella sorta di digressione non voluta sull'estetica e sulla bellezza. Com'è noto il delitto gratuito percorre la letteratura francese del Novecento, da Gide a Camus: Bataille lo pone, dal punto di vista esistenziale, sullo stesso piano del calcolo più basso: entrambi sono, per usare il suo linguaggio, *esteriori*: il calcolo ci riporta sul piano dell'utile e quindi del mondo degli oggetti a cui noi ci riduciamo; il delitto gratuito sembra scindere la persona dai suoi atti, quasi a creare dei

simulacri, delle ombre cinesi al di fuori di sé. Non si tratta di esperienza interiore ma di azioni tutte volte all'esterno dell'io cui l'io non partecipa affatto, anzi, e *Lo straniero* di Camus ne è la più alta rappresentazione letteraria, tutto si svolge in una sorta di torpore indifferente e allucinato dello spirito.

La sovranità e la sacralità poetica A questo punto non è difficile capire le ragioni di una impossibile comunicazione che in Genet va di pari passo con la perdita della sovranità tradita. A Genet « non resterebbe nulla se non mentisse, se un artificio letterario non gli permettesse di far valere agli occhi altrui ciò di cui ha riconosciuto la falsità» (LM, IX, 300; 174). Egli che si preoccupa in modo ossessivo della sovranità «non ha visto che la sovranità esige lo slancio del cuore e la lealtà perché essa si realizza nella comunicazione» (LM, IX, 304; 179), mentre «l'elaborazione della sua opera ha il significato di una negazione di coloro che la leggono» (LM, IX, 300; 175). La sua opera è per Bataille un "lavoro letterario" dei meglio riusciti, ma non raggiunge l'altezza della letteratura perché quest'ultima, anche la più ingenua, sgorga dalla poesia, dalla passione sentita, da sentimenti provati. In questo senso la letteratura è "*comunicazione maggiore*". Nemmeno Sartre, che pur individuando la malafede di Genet gli riconosce la cittadinanza all'interno della letteratura, ha visto, secondo Bataille, la differenza fra comunicazione maggiore e comunicazione profana: l'una comunica su oggetti, l'altra mette in comunicazione soggettività che vivono tutte allo stesso modo lo strazio della separatezza. In realtà l'opera di Genet «non era esattamente un'opera, ma un surrogato a mezza via da quella *comunicazione maggiore* cui la letteratura tende. La letteratura è comunicazione: essa parte da un autore sovrano al di là delle schiavitù di un lettore isolato, e si rivolge all'umanità sovrana» (LM, IX, 300; 175). La sovranità è prima di ogni altra cosa lo spezzare l'isolamento e se il Male consente la forma più profonda di comunicazione, non è per una più o meno raffinata predilezione per la cattiveria, ma perché è il contrario delle regole che, nella lacerazione data dalla loro trasgressione, consente l'apertura degli esseri agli esseri³¹. Se questo è vero, però, anche l'autore deve negarsi alla sua individualità separata per entrare nella sfera degli altri esseri. «L'autore si nega da sé, nega la sua particolarità a favore dell'opera, nega al tempo stesso la particolarità dei lettori a favore della lettura» (LM, IX, 301; 175). In altri termini, lettore ed autore scompaiono in nome e a vantaggio dell'esperienza della comunicazione. Bataille è molto chiaro in proposito: «Il problema della *comunicazione* si

pone sempre nell'espressione letteraria: questa in effetti o è poetica o non è nulla (non è che la ricerca di accordi particolari o l'insegnamento di verità di secondo piano cui Sartre fa riferimento quando parla della prosa» (LM, IX, 313; 179) ³². Potremmo allargare il discorso all'opera d'arte in genere che se è per eccellenza gioco di forme, come Bataille ha già dimostrato così felicemente nel saggio su Manet, non è tuttavia un gioco teso alla riuscita o all'effetto, ma nasce da motivi profondi in cui il soggetto finisce per annullarsi. L'insegnamento che viene dall'opera di Genet, e sul quale Sartre insiste, è, secondo questa prospettiva, un aumento di conoscenza e non visione poetica.

La creazione letteraria merita questo nome solo in quanto «operazione *sovrana* che lasci sussistere come un istante solidificato – o come seguito di istanti – la *comunicazione* distaccata nella fattispecie dall'opera, ma al tempo stesso anche dalla lettura» (LM, IX, 300-301; 175). Ancora Sartre molto efficacemente afferma: «In Mallarmé lettore ed autore si annullano nello stesso tempo, si estinguono perché il Verbo solo esista» ³³. Commenta Bataille: «Io non dirò: “in Mallarmé”, dirò: dappertutto ove la letteratura è manifesta» (LM, IX, 301; 175). Lo scrittore dimentica se stesso e il suo lettore, e nel momento in cui “il Verbo si fa carne”, sembra porsi in essere da sé solo.

Rendersi sovrani sopprimendo l'essere isolato in se stessi non significa però, come Sartre afferma, che esista una sorta di comunicazione sacrale o poetica attraverso la quale il lettore e l'autore si sentono tramutati in cosa ³⁴. Anzi la comunicazione «è il contrario della cosa», che è tale in quanto isolata e ridotta al mondo degli oggetti, dell'esteriorità staccata dal calore violento della vitalità incessante. Bisogna invece aprirsi alla comunicazione, trasformarsi in essa. Naturalmente si tratta di una trasformazione senza durata che avviene e si realizza nell'attimo.

Genet parla, ma non per gli altri, forse nemmeno per se stesso: nel momento in cui parla, l'esperienza del suo sé intimo è già trascorsa a vantaggio di un sé che non vuole andare verso gli esseri, ma tornare all'Essere. Non resta che una smagliante esibizione di parole attraverso le quali ci affascina senza coinvolgerci: «Ci fu in lui, alla base, un desiderio di insubordinazione; ma questo desiderio, per quanto profondo fosse, non ha mai implicato il lavoro dello scrittore» (LM, IX, 305; 180). La ricerca del successo e la servilità di cui si è già parlato a proposito del passo sulla morte di Harcmonne, riflettono l'atteggiamento che è alla base della sua scrittura: non è un caso che Bataille parli qui del “lavoro dello scrittore”; la

scrittura letteraria dovrebbe essere tutt'altro dal lavoro. Quando Genet scrive sembra volersi assicurare qualcosa ed esattamente quella sovranità che ha sempre cercato ma che non può essere posseduta. Il pensare di possederla già la sminuisce e la rende servile. Scrive Bataille: «In effetti la ricerca della sovranità da parte dell'uomo alienato per effetto della civiltà, da un lato è alla base dell'inquietudine storica (sia che si tratti di religione, sia di lotta politica intrapresa secondo Marx a causa dell'"alienazione" dell'uomo), d'altra parte la sovranità è l'oggetto che sfugge sempre, che nessuno ha afferrato e che nessuno afferrerà, per la ragione incontrovertibile che non ci è dato possederla come un oggetto pur essendo obbligati a cercarla» (LM, IX, 305; 180-181). Genet l'ha cercata obbedendo all'esigenza umana, ma ha commesso l'errore di tentare di possederla e di proclamare la sua unicità e la sua solitudine in questo possesso. Alla fine, sembra dirci Bataille, restano soltanto dei romanzi ben riusciti che «si limitano ai prestigii del successo».

Attraverso Genet si staglia con chiarezza il diverso modo di intendere la letteratura da parte di Sartre e di Bataille, in particolare a proposito del sacro e della sacralità poetica. Sartre, pur stabilendo un'equazione di eguaglianza fra l'operazione sacrale e quella poetica e letteraria, non tiene conto, secondo Bataille, del carattere soggettivo e intimo della sacralità poetica e solo così può riconoscere a Genet la sacralità sulla base del fatto che sono i lettori a "consacrare" Genet, a "riconoscerlo", pur essendo a loro volta ignorati e non avendo coscienza di tale consacrazione. Più esattamente «il poeta pretende di essere riconosciuto da un pubblico che egli non riconosce».³⁵ Ragionamento del tutto astratto ed esteriore, di fronte al quale Bataille conclude che proprio affermazioni di questo genere inducono a pensare che «l'operazione sacrale o la poesia, è comunicazione o non è nulla» (LM, IX, 302; 176). La critica sartriana ha forse ragione sul significato dell'opera di Genet, ma la sua opera «non è in modo immediato né sacrale né poetica perché l'autore nega ad essa il potere di comunicazione» (LM, IX, 302; 176). Del resto, lo stesso Sartre dà quella che, secondo Bataille, è una eccellente definizione del sacro quando afferma che in esso «ciò che è soggettivo si manifesta nel e attraverso l'oggettivo, attraverso la distruzione dell'oggettività» (LM, IX, 301 n.; 207-208 n. 33)³⁶. Ma Sartre non svolgerebbe il ragionamento fino in fondo perché in questo ambito l'oggettivo si trasforma ancora una volta in soggettivo: infatti «la comunicazione di cui l'operazione sacrale è la forma suprema, riguarda necessariamente delle cose, ma negate distrutte in quanto tali; *le cose sacre sono soggettive*» (LM, IX, 301 n.; 207-

208 n. 33) ³⁷. Lo sono in quanto appartengono intimamente alla soggettività, che non può assumere un atteggiamento di distacco di fronte ad esse ma è *in esse*; e lo sono in quanto, l'opera d'arte lo dimostra, vivono di per sé.

Come Sarte ha sottolineato, Genet si considera unico, non ha simili, gli manca il senso dell'eguaglianza fra gli esseri. È un altro aspetto dell'impossibilità a comunicare perché «l'idea di comunicazione che implica la dualità o meglio la pluralità di quelli che comunicano, richiama, nei limiti della comunicazione data, la loro uguaglianza» (LM, IX, 302; 176). Non solo Genet non sembra avere la minima intenzione di comunicare – lo stesso pudore di cui si è parlato del resto è fondato sulla sua convinzione che, nel rivelare un mondo torbido che appartiene solo a lui, si aprirebbe all'indiscrezione –, ma, ogni qualvolta potrebbe stabilire «una caricatura o un surrogato di comunicazione, l'autore rifiuta ai suoi lettori quella fondamentale rassomiglianza che il vigore della sua opera rischierebbe di rivelare» (LM, IX, 302; 176). L'affermazione di Bataille forse non è verificabile per tutte le pagine genetiane ma è senza dubbio fondata per la volontà ad esse sottesa; troviamo nei suoi scritti passaggi molto perentori in cui Genet, non solo si mantiene distante dal suo pubblico, ma lo schernisce addirittura. Leggiamo nel *Diario del ladro*: «Io riconosco ai ladri, ai traditori, agli assassini, agli impostori una profonda bellezza scavata che io rifiuto a voi» ³⁸; in realtà non ci nega solo a priori la bellezza che viene dalla trasgressione, ci rifiuta su tutta la linea. Non è nemmeno esatto quanto dice in merito Sartre: «Il poeta pretende di essere riconosciuto da un pubblico che egli non riconosce», e che si tratta di un pubblico che «si umilia davanti a lui, accettando di riconoscere una libertà la quale – esso lo sa perfettamente – non riconosce la sua» ³⁹. Forse il pubblico si umilia davanti a lui, è meno probabile che Genet venga in qualche modo toccato da questa umiliazione. Il suo non è un atto di denuncia, ma una descrizione e una declamazione, a volte epica a volte lirica, di un mondo e di una originale idea della bellezza. È difficile però poter concludere che egli scriva per noi, né che tenda a consumare se stesso in vista del totale annullamento in cui consiste, secondo Bataille, l'essenza del Male. Tra l'altro, e paradossalmente per chi si considera ed è di fatto insubordinato a questa società, Genet riconosce come Male solo i fatti visibili e sconvolgenti l'ordine della società. In realtà il Male è, per Bataille, un fatto di esperienza intima *prima* che socialmente rintracciabile e ufficialmente condannabile. Ma Genet forte della sua *qualifica* (più che del suo essere) di ladro, pederasta, assassino

potenziale, comunque ammiratore di assassini, crede di non avere uguali: per questo può cinicamente prenderci in giro. Senza forse averlo progettato si beffa dei suoi lettori. «Ciò non mi urta affatto – dice Bataille – ma io intravedo l'incerta distesa in cui si sfanno i migliori impulsi di Genet» (LM, IX, 302; 177). Sbagliamo quindi quando gli crediamo. In realtà a Genet le parole servono per nascondersi: non che non abbia sentimenti e passioni, semplicemente, sembra dirci Bataille, non li racconta a noi. È come se usasse le parole e la costruzione delle frasi e le immagini che ne scaturiscono per essere lasciato da solo con i suoi sentimenti. Le parole si dissolvono mentre le pronuncia a voce alta. «Solo raramente, nel caso di temi lancinanti noi possiamo basarci su ciò che egli dice». Ma anche allora, con sovrana indifferenza, egli «parla a casaccio pronto a turlupinarci» (LM, IX, 302; 177).

Dietro questo suggerimento batailliano ciò che in Genet appare di cattivo gusto assume un'altra colorazione; si tratta di sviarci, di eludere, attraverso un castello di parole, la possibilità di essere capito veramente. Egli non si preoccupa nemmeno di rispettare le regole del gioco: la conclusione possibile non è che nulla ha senso, ma che può averne o no e non si sa mai quando e fino a che punto. Un esempio è dato dalla descrizione delle carceri minorili di Mettray che, essendo infernali, avrebbero per lui dovuto rappresentare il paradiso, secondo quanto di solito rivendica. E invece Genet scrive: «Spogliata dei suoi ornamenti sacri, vedo la prigioniera nuda, e la sua nudità è crudele. I detenuti sono dei poveracci (non più sovrani regali e magnifici folgorati e folgoranti di una bellezza sovrumana) con le gengive rose dallo scorbutico, curvi sotto il peso della malattia; essi sputano, scaracchiano tossiscono. Passano dal dormitorio al lavoro con enormi zoccoli pesanti e rumorosi, si trascinano su pantofole di panno bucate e indurite da un sudiciume composto di polvere e sudore. Puzzano. Sono vili di fronte ai carcerieri, vili come essi. Sono solamente l'oltraggiosa caricatura di quei bei criminali che io ritrovavo quando avevo vent'anni; di quello che sono divenuti non manifesterò mai abbastanza le tare, l'immondezza, per vendicarmi del male che mi hanno fatto, del fastidio che la loro inguaribile imbecillità mi ha causato» (LM, IX, 303; 178) ⁴⁰. Bataille vede nel contrasto fra l'esaltazione della prigioniera in genere, esaltazione che è una scelta dalla parte del male, e il giudizio lucido che qui ne viene dato, una forma di indecisione e di malafede. Genet sarebbe «sempre agitato da un impulso incerto o almeno da un impulso fin dall'inizio dissociato, tumultuoso, ma nel fondo indifferente, e che non può pervenire all'intensità della pas-

sione, la quale impone, *nell'istante* la pienezza dell'onestà» (LM, IX, 303; 178). Ma Bataille, qui teso a dimostrare la sua tesi, non tiene conto che Genet parla della Mettray legata all'infanzia perduta, quando si vede ormai situato in un mondo di cui dice: «Questo mondo che mi è nuovo è desolato, senza speranza, senza ebbrezza». È il mondo in cui tutto è «quello che è: utile». «Ho l'impressione – scrive Genet – di uscire da una caverna popolata di esseri meravigliosi, che soprattutto si indovinano, (angeli, per esempio, dai visi variopinti), per entrare in uno spazio luminoso dove ogni cosa non è se non ciò che è, senza risonanza, senza aura»⁴¹. Certo, Genet premette a tutto questo: «Tutto fu per me senza mistero e questa miseria non è del resto senza bellezza, perché io stabilii la differenza fra la mia antica visione e l'attuale, questo spostamento mi seduce»⁴².

Se, come dice Sartre, Genet non ha la “natura d'artista” usa però dell'artista tutti i trucchi e i gesti, e il suo estetismo nero si fonda su di essi e in particolare, come nel passo appena citato, sui contrasti e sulla negazione del godimento. Bataille vede in questo mancanza di passione, ma è proprio Bataille, in fondo, a suggerirci che si tratta di una passione al passato, non nell'istante; in questo è difficile dargli torto. E si capisce perché Bataille si chieda se Genet «abbia fatto opera letteraria nel senso in cui la letteratura è poesia, nel senso in cui essa è profondamente e non formalmente sacra» (LM, IX, 303; 178). La sacralità implica la sincerità assoluta nell'attualità; un guardare a se stessi mentre si mettono a confronto due visioni proprie è per Bataille letterario ma non poetico, visto che la poesia è totalmente in perdita.

Eppure Genet avrebbe avuto i numeri per piacere a Bataille – il racconto del Male innanzi tutto –, ma gli manca la totale noncuranza per le belle forme: egli ha tentato di conciliare il lirismo con il realismo crudo di certe situazioni e Bataille in questo sembra vedere poca sincerità. Come dice Sartre, «la poesia di Genet è un potente lavoro di erosione, una sorta di ascesi platonica che mira a sopprimere lo scandalo, a respingere le forze repulsive col possesso poetico. Ma inversamente, nel fango in cui l'hanno fatta ricadere, la realtà del suo supplizio proviene dalla materialità delle immondezze, dei marciumi, del freddo delle bastonate. Fingendosi di cantare il fango in un trasporto d'amore, egli lo rende irreal e lo dematerializza col magnificarlo. Se sceglie per i suoi “capolavori” i marmi più infami, è anche per amore della forma e perché questa non si lasci assorbire dalla materia»⁴³. Bataille trova “sleale” questa doppiezza consapevolmente messa in scena, sia pure per na-

scondere la passione; la trova sleale e insieme vede in essa la negazione all'origine dell'*operazione sovrana* senza la quale non c'è letteratura. E l'opera letteraria «richiede all'autore di oltrepassare in sé la miseria della sua persona, che non è all'altezza dei suoi momenti sovrani; l'autore in altre parole deve cercare con l'opera e nell'opera ciò che, negando i suoi limiti e le sue debolezze di uomo, non partecipa della sua *servilità* profonda» (LM, IX, 303; 178). Da questo punto di vista lo scrittore può anche negare i lettori, ma negando di essi la loro servilità come la propria, per rinviarli «alla umanità che non è mai stanca di essere umana, che non si subordina mai completamente e che avrà sempre il sopravvento su quei *mezzi* di cui essa è il *fine*» (LM, IX, 304; 179). Genet si è rifiutato di parlare «il linguaggio sovrano che, provenendo dalla parte sovrana dell'uomo si rivolge all'umanità sovrana» (LM, IX, 304; 179). Come si è già visto, una disperazione profonda, cioè una totale sfiducia in sé e negli altri, impedisce a Genet questa visione. Bataille è molto chiaro su questo punto: non solo la vita di Genet è un fallimento, ma, nonostante il successo, sono un fallimento anche le sue opere. Eppure non può attribuire alle opere di Genet il marchio della servilità. Le opere di Genet «non sono servili, anzi superano la maggior parte degli scritti considerati "letterari", ma non sono sovrane perché sfuggono alla esigenza elementare della sovranità, cioè alla lealtà di ultima istanza senza *la quale* l'edificio della sovranità crolla» (LM, IX, 304; 179). Per dirla semplicemente, Genet non si perde nello scrivere: i diversi punti di vista che descrive non appartengono al mondo di fuori, ma alla sua interiorità e alla sua intelligenza che sembrano scindersi; l'io narrante è almeno due personaggi insieme; il lettore si sente smarrito ed è teso a capire più di quanto non accada di fronte a quel sentire che la sospensione della servitù all'utile rende comune, attingibile, almeno nell'attimo, per tutti. Alla fine una mente lucida sembra prevalere su tutto⁴⁴. Bataille non nega il valore letterario, estetico dell'opera di Genet, ma alla letteratura chiede di più. Chiede che si rivolga direttamente e senza giri tortuosi e incerti all'umanità sovrana, nella convinzione che l'uomo, al fondo di sé, non sia mai stanco di essere umano. Genet senza dubbio è stanco e fa di più: non nasconde questa stanchezza e senza remore ce la sbatte in faccia; sembra appellarsi più al nostro disincanto che alla nostra umanità. Lo stesso Sartre, che pure crede nella sua capacità di comunicazione letteraria, ne è convinto, se scrive a proposito di Genet: «Se lo si respinge troppo indietro nelle sue trincee, scoppierà a ridere confesserà senza difficoltà che si è divertito alle nostre spalle, che ha cercato sem-

plicemente di scandalizzarci sempre più: se gli è venuto in mente di battezzare Santità questa perversione demoniaca e sofisticata di una nozione sacra, gli è che aveva voglia di commettere un sacrilegio [...] Appetisce la santità, vuole acquistarla. Che cosa vuole dunque? Essere. Essere un santo, essere un cattivo, poco importa: essere il proprio essere»⁴⁵. Genet non si confonde non è tutt'uno con ciò che scrive. Il distacco inevitabile fra sé e l'opera comincia per Genet nel momento della scrittura, quindi se i temi lancinanti fanno della sua un'opera non servile, la dualità che lo segna gli sottrae la sovranità.

Regalità senza consumo La sovranità mancata di Genet è il contrario della servilità e può essere individuata nella nozione di regalità⁴⁶. La regalità che fa capo all'ironia sovrasta la possibilità della sovranità pura, dal momento che «bisogna distinguere fra i momenti cui ci conduce la buona sorte (e divinamente, ci illumina coi bagliori furtivi della comunicazione), e quei momenti privi di grazia in cui il pensiero della sovranità ci impegna a coglierla come un bene» (LM, IX, 306; 181). Nella sovranità *si* è solo nell'istante. L'impegno intellettuale e l'agire per essa la trasformano in oggetto da afferrare. In Genet la preoccupazione di assicurarsi le insegne «di una dignità regale, di una nobiltà e sovranità nel senso tradizionale, è la prova di un calcolo votato all'impotenza» (LM, IX, 306; 181). Il passo seguente è uno dei tanti e significativi esempi della tensione di Genet alla regalità tradizionale: «Non m'arrestarono né i carabinieri né i vigili urbani: quello che vedevano passare non era più un uomo ma un curioso prodotto della sventura, contro il quale le leggi sono inapplicabili. Avevo passato i limiti della decenza. Avrei potuto, per esempio, senza che ci se ne stupisse, ricevere un principe del sangue, un grande di Spagna, chiamarlo cugino e parlargli il più bel linguaggio. Nessuno si sarebbe sorpreso.

– Ricevere un grande di Spagna. Ma in quale palazzo?

– Se per farvi comprendere meglio sino a che punto avessi raggiunto una solitudine che mi conferiva potere e autorità di sovrano, utilizzo questo accorgimento retorico, è che me lo impongono una situazione, un esito che si esprimono con le parole deputate a esprimere il trionfo del secolo. Una parentela verbale traduce la parentela della mia gloria con la gloria nobiliare. Parente dei principi e dei re lo ero per una segreta relazione ignorata dal mondo, quella che permette a una pastorella di dare del tu a un re di Francia»⁴⁷. Se Genet non avesse dato tante spiegazioni, saremmo stati trascinati dalla poesia della solitudine assoluta che lo fa sovrano in

una interiorità che non può essere toccata da nulla; quella parentela verbale avrebbe dovuto lasciarla alla nostra intuizione. Ma Genet ha bisogno di sottolineare la sua affinità con la regalità tradizionale. Sfiora la sovranità in quel considerarsi re per ragioni che nessuno conosce quando per esempio afferma: «Il palazzo di cui parlo [...] è l'architettonico insieme delle delicatezze, sempre più impalpabili, ottenute dal lavoro dell'orgoglio nella mia solitudine»⁴⁸. Ma l'insistere apertamente sul raffronto con la regalità del monarca rivela, come sostiene Bataille, «il carattere "umile" e calcolatore di questa preoccupazione subordinata a quella sovranità di cui un tempo l'apparenza era storicamente considerata reale. E inoltre sottolinea la distanza che separa dai successi appariscenti dei grandi e dei re un pretendente designato dalla propria miseria» (LM, IX, 307; 182-183). Sono quelli che Bataille definisce "atteggiamenti *arcaici*", nel senso che «il passato, in apparenza morto, è più vivo di quanto possa oggi apparire» (LM, IX, 295; 168). Sartre definisce questo atteggiamento l'appartenenza di Genet alla società feudale. Lo scrittore gli sembra giustificato in rapporto ad una società arcaica che ha avuto bisogno di lui, dei suoi delitti, e della sua disgrazia per soddisfare la propria tendenza allo sperpero, per realizzare cioè il fine che è il consumo nella distruzione dei beni. Ma Genet ha, secondo Sartre, il torto di essere, dal punto di vista morale, una creatura di questa società che consuma per il gusto di consumare. Si tratta di una società che non conosce consumi produttivi e consuma troppo. «Se si considerano le cose obiettivamente – scrive Sartre – il ladro e il Santo si rassomigliano in questo, che consumano senza produrre. Questa improduttività certo non ha per effetto di trasformare il Santo in ladro, ma permette talvolta al ladro di farsi passare per Santo»⁴⁹. Ma la santità non è che «il ramo mistico della generosità dei consumi»⁵⁰, e si tratta di consumare ciò che altri hanno prodotto per permettere al re o al santo lo spreco. Infatti «la mercanzia diviene idolo: essa *si fa produrre* da lavoratori ai quali la si strappa, per *farsi distruggere* ritualmente da sfaccendati che non ne godono»⁵¹.

Bataille vede le cose in tutt'altro modo e, dal suo punto di vista, la mancata sovranità di Genet sta nel non essere disposto a consumare tutto. Ai suoi occhi la digressione sartriana esprime «l'indignazione comune che, tenuto conto del rigore verso ogni rilassamento, ha generalmente per bersaglio ogni forma di consumo che non sia giustificato da una utilità. Sartre non capisce che, appunto, il consumo inutile si oppone alla produzione come il sovrano al suddito, come la libertà alla servitù» (LM, IX, 308; 184).

Il problema è, a questo punto, nel rapporto fra il Male e la Libertà per Sartre, fra il Male e la Sovranità per Bataille. Data la concezione di Bataille che vede come positivo e condizionato tutto ciò che è *reale*, cioè riconducibile al Bene, la libertà vera, quella assolutamente incondizionata, è consentita solo dal Male in quanto negativo. Sartre, dal canto suo, nega che la libertà appartenga necessariamente al Male, o, più esattamente, nega la possibilità di una libertà incondizionata. Condanna anzi, senza esitare, moralmente e teoreticamente, ciò che appartiene alla sovranità in quanto dispendio senza produzione⁵². Osserva Bataille: «Ciò equivale a dire che il Male e il Bene si collegano col nocivo e con l'utile. Naturalmente numerosi consumi sono più utili che nocivi, ma non sono puri consumi: sono consumi produttivi, che hanno un senso opposto a quello spirito feudale di consumo per il piacere di consumare che Sartre condanna» (LM, IX, 308; 183-184). Al di là delle precisazioni e di quelle che Bataille definisce le «incoerenze sartriane», la rivelazione del Male nella libertà è all'opposto del convenzionale modo di pensare e di raffigurarsi l'esistenza, un modo «conformista e tanto generale che non è possibile concepirne la contestazione» (LM, IX, 309; 184). Tutto si capovolge di fronte al concetto di libertà: «La libertà è sempre un'apertura alla rivolta, e il Bene è legato al carattere chiuso della regola» (LM, IX, 309; 185). Lo stesso Sartre del resto, come Bataille puntualizza, vede il Male in termini di libertà quando, parlando dell'esperienza del Male in Genet, gli fa dire: «Niente di quanto *esiste* può definirmi o limitarmi»⁵³.

La libertà di cui parla Sartre in questo contesto sembrerebbe avvicinarsi al concetto di sovranità in Bataille, ma Sartre pretende, secondo Bataille, di «andare dalla libertà alla concezione del Bene conforme all'utile» (LM, IX, 309; 185). Essendo la libertà «sempre apertura alla rivolta», mentre «il Bene è sempre legato al carattere chiuso della regola», la libertà è anzi apertura totale e infinita. Sartre in realtà rimprovera a Genet una libertà solipsistica e senza misura, mentre agli occhi di Bataille il discorso sartriano pretenderebbe di conciliare la libertà col Bene conforme all'utile⁵⁴. Secondo Bataille, Genet avrebbe calcolato la sua rivolta: si è rivoltato contro le regole sociali e contro ogni regola, ma ha assunto per sua la regola fondamentale: ha voluto ogni volta riappropriarsi del suo essere. Ha negato tutto, sembra avere stabilito il nulla, ma ha voluto essere tutto. La sua stessa scrittura lo rivela quando ci rifiuta fino all'ultimo il segreto della sua intimità ma non nasconde, anzi ostenta i giochi e l'abilità della sua intelligenza. In realtà la libertà sovrana non concede guadagni nemmeno sul piano dell'ontologia:

possedere se stessi non è molto diverso dal tendere al profitto. Nella chiusura che vuole l'essere perfettamente consapevole e compiuto in se stesso, ci si preclude la via della comunicazione, la sola strada coerente con l'abbandono di ogni servilità. Afferma Bataille: «Una sola via conduce dal rifiuto della servilità alla libera limitazione dell'umore sovrano: questa via che Sartre ignora è quella della comunicazione. Soltanto se la *libertà*, il *trasgredire le interdizioni* e il *consumo sovrano* sono considerati nella forma in cui di fatto si presentano, possono rivelarsi le basi di una morale a misura di coloro che non sono interamente piegati dalla necessità e che vogliono rinunciare alla pienezza intravista» (LM, IX, 310; 185). Passo che chiarisce non solo la critica che Bataille muove a Genet ma anche il divergere del suo pensiero e quindi delle categorie usate rispetto a Sartre. È da sottolineare che Bataille intende parlare di coloro che non sono piegati affatto dalla necessità, mentre Sartre ammette una morale che, pur non essendo angusta, non possa e non debba ignorare le necessità. Sartre ammette dei limiti alla libertà, e per questo è poco sensibile alla categoria della sovranità. Tuttavia anche la sovranità deve arretrare di fronte all'intimità propria e degli altri esseri, e ha il suo limite, e insieme la sua estensione, nella comunicazione. Bataille parla di libera limitazione dell'umore sovrano: quello di Genet non si arresta di fronte a nulla, resta solo e manca la comunicazione senza la quale non c'è letteratura. Genet non considera le interdizioni nella forma in cui si presentano, va oltre esse; non scompare in esse e interdizioni, libertà, consumo, diventano solo *mezzi* indifferenti, cioè oggetti attraverso i quali raggiungere la santità, ovvero la compiutezza del suo essere. Anche l'abiezione non è che un mezzo che egli può controllare come e quando vuole. Tutto ciò può dare origine a un'opera letteraria riuscita, ma non è momento estetico-estatico. Genet non si butta nelle cose, anzi «deve pervenire all'essere, deve dare a sé *l'essere delle cose*» (LM, IX, 315; 191). Lo stesso Sartre, prima di Bataille, ha riassunto l'atteggiamento dello scrittore: ciò che Genet voleva è che la sua esistenza «potesse sussistere senza bisogno di giocare il suo essere: *in sé*»⁵⁵. Egli cerca per sé un'essenza oggettiva e sostanzializzata che è il contrario della messa in gioco di se stessi nell'andare incontro ad esperienze eterogenee. Non si rende conto che la sovranità è nell'impossibile e la si perde per volerla afferrare. Il capriccio sovrano muore di fronte al suo trionfo.

¹ Questo capitolo è un rifacimento di un testo già precedentemente pubblicato: *La comu-*

nicazione e il male: il "Genet" di Georges Bataille, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, vol II, Cagliari 1981.

² J.-P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, Gallimard, Parigi 1952; tr. it., a cura di C. Pavolini, *Santo Genet, commediante e martire*, il Saggiatore, Milano 1972.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 231.

⁵ J. Genet, *Journal du Voleur*, Gallimard, Parigi 1949; tr. it. a cura di G. Caproni, *Diario del ladro*, Mondadori, Milano 1978, p. 57.

⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁹ J. Genet, *Notre-Dame des Fleurs*, in *Œuvres complètes*, vol. II, Gallimard, Parigi 1951.

¹⁰ J. Genet, *Diario del ladro*, cit., p. 47.

¹¹ Scrive Adorno: «Il kantiano Schiller è ad un tempo meno sensibile e più sensuale di Goethe: tanto più astratto, quanto più incline alla sessualità. Questa, come desiderio immediato, trasforma ogni cosa in oggetto di un'azione, e la rende equivalente ad ogni altra. "Amalia per la banda": ecco perché Luisa resta insipida come una limonata. Le donne di Casanova, che spesso, e non a caso, sono designate da iniziali, si lasciano difficilmente distinguere l'una dall'altra, e così le figure che compongono complicate piramidi al suono dell'organetto meccanico di Sade. Qualcosa di questa brutalità sensuale, di questa incapacità di distinguere, vive anche nei grandi sistemi dell'idealismo speculativo, nonostante tutti gli imperativi categorici, e congiunge indissolubilmente lo spirito tedesco alla barbarie tedesca. La cupidigia del contadino, contenuta a stento dalle minacce del parroco, rivendica come autonomia metafisica, il diritto a ridurre senza complimenti ogni cosa alla sua essenza, come i lanzichenecchi le donne della città conquistata. L'azione pura è lo stupro proiettato nel cielo stellato su di noi»: Th. W. Adorno, *Minima moralia*, cit., pp. 84-85.

¹² Cfr. J. Genet, *Miracle de la Rose*, in *Œuvres*, cit., vol. II, pp. 461-463. Genet descrive «i dieci minuti eroici, cioè gioiosi» che Harcamone decide di vivere prima della sua esecuzione. Bataille ha ragione: sotto il peso di tante parole e soprattutto sotto il peso di tante immagini colorate e barocche che culminano nella "rosa mistica", la tragicità della morte si perde.

¹³ J.-P. Sartre, *Santo Genet*, cit., p. 548.

¹⁴ F. Rella, *La parte di Bataille* in G. Bataille, *La parte maledetta*, tr. it. a cura di F. Serna, Bertani, Verona 1972, p. 14.

¹⁵ J.-P. Sartre, *Santo Genet*, cit., p. 160. Sartre si riferisce a un episodio di *Pompes funèbres*, in J. Genet, *Œuvres*, cit., vol. III, pp. 78 ss.

¹⁶ J. Genet, *Diario del ladro*, cit., p. 160.

¹⁷ J.-P. Sartre, *Santo Genet*, cit., p. 110.

¹⁸ J. Genet, *Notre-Dame des Fleurs*, in *Œuvres*, cit., p. 119.

¹⁹ J.-P. Sartre, *Santo Genet*, cit., p. 231.

²⁰ J. Genet, *Diario del ladro*, cit., p. 144.

²¹ J. Genet, *Il Miracolo della rosa*, in *Œuvres*, cit., vol. II, p. 446.

²² Cfr. J. Genet, *Diario del ladro*, cit., p. 98.

²³ *Ibid.*, p. 140.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 141.

²⁷ Termine sartriano che Bataille riprende.

²⁸ Si veda l'episodio della seduzione di Genet da parte di Armand nel *Diario del ladro*, cit., pp. 100 ss.

²⁹ J.-P. Sartre, *Santo Genet*, cit., p. 230.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Su questo problema si vedano in particolare: J. M. Rey, *La messa in gioco*, in *Per Bataille*, Verona 1974, pp. 24-29; M. Perniola, *Georges Bataille e il negativo*, cit., p. 175.

³² Cfr. J.-P. Sartre, *Santo Genet*, cit., p. 500.

³³ *Ibid.*, p. 617, n. 5.

³⁴ Cfr. *ibid.*, p. 534-535.

³⁵ *Ibid.*, p. 534.

³⁶ Cfr. *ibid.*

³⁷ Il corsivo è mio.

³⁸ J. Genet, *Diario del ladro*, cit., p. 117.

³⁹ J.-P. Sartre, *Santo Genet*, cit., p. 534.

⁴⁰ J. Genet, *Miracle de la Rose*, in *Œuvres*, cit., vol. II, p. 246.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ J.-P. Sartre, *Santo Genet*, cit., p. 381.

⁴⁴ Cfr. *ibid.*, pp. 243-244: «[...] egli ha scelto d'essere questa lacerazione fondamentale, di esistere tutt'insieme in due dimensioni che si escludono reciprocamente, di spiegarsi in ogni attimo con due sistemi di referenze e di giustificarsi secondo due tabelle di valori; [...] L'originalità di Genet è che vuol essere, ed è, l'unità non sintetica delle proprie contraddizioni».

⁴⁵ *Ibid.*, p. 237.

⁴⁶ La nozione di regalità, qui introdotta da Bataille, ha importanza in quanto attraverso di essa emerge il rapporto diretto tra la *dépense* letteraria e la consumazione dei beni e quello tra l'autoconservazione, sia pur spirituale, e l'accumulazione, che riporta la letteratura all'economia ristretta.

⁴⁷ J. Genet, *Diario del ladro*, cit., p. 130.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ J.-P. Sartre, *Santo Genet*, cit., p. 194.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 241.

⁵¹ *Ibid.*, p. 198.

⁵² *Ibid.*, pp. 196 ss.

⁵³ *Ibid.*, p. 231.

⁵⁴ Scrive Bataille a questo proposito: «La più grande difficoltà incontrata da Sartre nei suoi studi filosofici riguarda certamente l'impossibilità per lui di passare da una morale della libertà alla morale comune, che lega fra loro gli individui in una morale di obblighi. Soltanto una morale della comunicazione, e della lealtà fondata dalla comunicazione, oltrepassa la morale utilitaria. Ma per Sartre la comunicazione non è un fondamento; egli ne avverte la possibilità, ma attraverso una visione primaria della opacità degli esseri gli uni rispetto agli altri (per lui è fondamentale l'essere isolato, non la molteplicità degli esseri in *comunicazione*). Dobbiamo dunque restare in attesa di un'opera sulla morale, annunciata nel dopoguerra. Soltanto l'onesto e vastissimo *Saint-Genet*, potrebbe dare un'idea dello stato di questo lavoro. Ma il *Saint-Genet*, pure straordinariamente ricco, è proprio il contrario di una conclusione» (LM, 309 n.; 208 n. 47).

⁵⁵ J.-P. Sartre, *Santo Genet*, cit., p. 236.

Parte quarta

Un libro di figure per l'erotismo

I – Dal trionfo ingenuo alla via del degrado

L'erotismo originario L'arte è da ascrivere al regno dei fini che giocano su se stessi, e in questo senso, come si è visto, erotismo e arte si situano nella stessa sfera. Bataille ripensa sotto quest'angolazione la stessa origine dell'arte; se per Hegel l'arte ha inizio col confuso intento di raffigurare il divino, per Bataille nasce per estrinsecare la sovrabbondanza dell'erotismo.

Les Larmes d'Éros (1961), l'ultima e la più sofferta fra le opere di Bataille, è il tentativo di ricostruire attraverso esemplari della espressività figurativa, la storia dell'erotismo a partire dalla Preistoria, in un'ottica in cui non è l'arte ad essere inserita nella Storia più vasta che la spiega, ma è Storia essa stessa, in quanto testimonianza dello sviluppo e delle tappe della passione umana. Della Preistoria il libro raccoglie i graffiti delle caverne, le statuette di falli e "veneri", le figure femminili in cui la moltiplicazione delle rotondità testimonia, per Bataille, non la celebrazione e l'auspicio della fecondità, secondo una tradizione antropologica quasi indiscussa, ma l'impulso erotico degli uomini che per primi si staccavano dall'animalità. Le capacità acquisite nel lavoro hanno determinato lo sviluppo dell'intelligenza umana, ma l'uomo compiuto, quello che è all'origine di ciò che oggi siamo, andò oltre e aggiunse «una ebbrezza, una soddisfazione che non è soltanto il risultato di un lavoro utile». È il momento dell'uomo «al culmine» in cui «comparve esitante l'opera d'arte». (LE, x, 594; 29). Il lavoro apparteneva ormai da millenni all'attività umana, ma ciò che differenzia l'uomo dagli animali è la vita sessuale. Se infatti, sostiene Bataille, attraverso il lavoro gli uomini giungono alla coscienza dei fini che perseguono, ciò vale anche per la vita sessuale; l'attività degli animali è però istintiva, mentre gli uomini «si sono in genere allontanati dalla pura risposta istintiva discernendo il senso che tale risposta aveva per loro» (LE, x, 591; 26). Anzi, «all'origine, quando il momento dell'unione sessuale rispose *umanamente* alla volontà cosciente, il fine che essa si dette fu il piacere, fu l'intensità, la violenza del pia-

cere» (LE, x, 592; 26). Proprio la consapevolezza, in altri termini, sottrae l'uomo alla pura e semplice osservanza delle leggi di natura che spingono all'autoconservazione e quindi alla procreazione. A dimostrazione di questo Bataille annota come, ancora ai nostri giorni, esistono delle popolazioni arcaiche che non hanno mai acquistato consapevolezza del rapporto di causa-effetto fra «la congiunzione voluttuosa e la nascita dei bambini». La coscienza non va quindi nella direzione dell'utile, ma verso la «ricerca calcolata di trasporti voluttuosi». Il gioco erotico è alla base dell'attività sessuale dell'uomo fin dalle sue origini umane. Illuminanti sono a questo proposito le parole della *Prefazione*, in cui l'autore sottolinea che se la ricerca dei mezzi è guidata dalla ragione, «la ricerca di un fine, invece dipende dal desiderio che spesso sfida la ragione» (LE, x, 576; 4). La nascita dei figli è sempre una possibile conseguenza dell'erotismo, ma solo la cura di essi ha un valore di utilità che certamente non può essere confusa con l'attività erotica.

L'ipotesi batailliana muove dal presente ma è legittima anche per il passato, a partire dal momento in cui l'uomo si stacca dall'animalità. Anzi, Bataille parla di una probabile «età paradisiaca» di cui le pitture rupestri conserverebbero «le tracce ingenuie». Tuttavia «questo aspetto non è così chiaro. È certo che alla sua ingenuità infantile si oppone già una certa pesantezza» (LE, x, 595; 32): l'ombra della morte si intreccia con l'elemento erotico. D'altro canto, se alcuni graffiti associano immagini erotiche o erotizzate alla morte, una semplice rappresentazione non è decisiva in questo senso. Pare che anche nell'età precedente il Paleolitico si avesse la consapevolezza della morte, ma qui non si tratta della morte bensì della «piccola morte» che caratterizza la perdita di sé nell'atto sessuale di un'umanità più avanzata, cioè maggiormente allontanata dall'animalità. L'uomo del Paleolitico aveva, secondo Bataille, «risorse mentali simili alle nostre»: basterebbe la sua attività artistica a testimoniare, infatti «le pitture del suo tempo, che sono le prime note, non sono forse paragonabili a volte ai capolavori dei nostri musei?» (LE, x, 593; 28). Erotismo ed arte sono strettamente collegati. Bataille non esita a definire arte «il senso delle pitture meravigliose che ornano in disordine caverne di accesso difficile» (LE, x, 594; 29). Il lavoro così come l'atto sessuale è ormai ben altro rispetto alle preoccupazioni per l'utilità, è lavoro che si è trasformato in gioco. «Quelle pitture, è vero, dovevano operare magicamente la morte delle bestie, della selvaggina raffigurata. Ma la loro bellezza animale, affascinante, dopo millenni di oblio, ha sempre un senso primario: quello della seduzione, della passione, quel-

lo del *gioco* meravigliato, del gioco che trattiene il respiro, sotteso dal desiderio del successo» (LE, x, 594; 29). L'arte è data dal senso del gioco; tutta l'arte naturalmente, ma questa in particolare.

C'è una profonda e consapevole ambiguità in questi passi batailliani. Se la derivazione dell'arte dal lavoro situa Bataille sul giusto versante della concezione materialistica dell'arte, e la concezione dell'arte come gioco ha solide basi antropologiche e risvolti ermeneutici rilevanti¹, è pur vero che Bataille lega tutto ciò più immediatamente ad un intento di riuscita e di bellezza che né l'antropologia né l'ermeneutica prendono in considerazione. Il testo in realtà oscilla fra la sottolineatura dell'effetto di bellezza raggiunta, e di una voglia di giocare nel senso vero del termine: la seduzione del gioco determina, secondo Bataille, «l'associazione delle figure animali della caccia con le figure umane erotiche». Bataille riconosce in questo la mano del caso, ma dominato dal gioco «il cui senso è innanzi tutto di obbedire alla seduzione, di rispondere alla *passione*» (LE, x, 595; 30). La passione si precisa come erotismo. È un ritorno approfondito e corretto al testo *Lascaux ou la naissance de l'art* in cui l'attenzione per il gioco artistico si intrecciava con ciò che dall'arte emergeva: il binomio di amore e morte. Qui l'accento cade sull'erotismo, quasi che il risultato artistico sia direttamente proporzionale all'intensità erotica.

Naturalmente l'ipotesi di Bataille si fonda sul fatto che un uomo capace di fare arte sia un uomo evoluto e compiuto, e che un tale uomo, che esprime desiderio, passione e giocosità nel modellare statue e nel dipingere pareti, abbia prima di tutto passione erotica – intesa come passione primaria che non richiede alcuna forma di abilità – e non sia spinto all'unione sessuale solo dalle leggi della natura. La passione erotica, in altri termini, sfugge alla necessità e rientra nel disordine della sovrabbondanza. Bataille appoggia la sua teoria su quella che considera l'evidenza erotica del sesso eretto di molte figure maschili. Fa anche riferimento preciso ad una delle Veneri in rilievo della Magdaleine, che non può essere certamente ascritta a celebrazioni della fecondità, ma «esprime il desiderio con evidenza» (LE, x, 595; 30). La pittura rupestre di Laussel, infine, rappresenterebbe, con altrettanta inequivocabile chiarezza, l'unione sessuale. Poeticamente Bataille afferma a questo punto «il carattere paradisiaco» della *libertà* di quei tempi: l'ipotesi è indubbiamente suggestiva e non priva di un certo afflato vichiano; d'altro canto, anche a voler mettere in dubbio una tale ipotesi, è poco probabile che raffigurazioni simili siano state determinate da un'intenzione documentaristica. Resta l'ipotesi antropologica più seguita,

cui aderisce anche il Lukács dell'*Estetica*, sul significato magico delle pitture rupestri ². Pur senza escluderla, Bataille, non la considera esaustiva e determinante di per sé; almeno in apparenza, stando a ciò che si vede, il desiderio sembra essere all'origine di tali spontanee rappresentazioni.

Più complessa è, invece, l'associazione fra erotismo e morte. Punto d'avvio è la famosa scena del pozzo nelle caverne di Lascaux così descritta da Bataille: «Un uomo dal viso d'uccello che esibisce un sesso eretto, ma che si accascia. Quell'uomo è steso di fronte a un bisonte ferito. Quest'ultimo morirà, ma di fronte all'uomo perde visibilmente le viscere» (LE, x, 587; 18). Alla descrizione segue il commento: «Un carattere oscuro, strano, isola questa scena patetica alla quale non può essere accostato nulla di quel tempo» (LE, x, 587; 18). È lo stesso Bataille a precisare che in *Lascaux ou la naissance de l'art* si era limitato a sottolineare la stranezza e la suggestione di «questa scena sorprendente», mentre ne *L'Érotisme*, ripensando la stessa scena, vedeva nella morte dell'uomo ravvicinata a quella dell'animale il significato dell'espiazione che paga il prezzo dell'uccisione. Più esattamente, l'uomo dalla testa di uccello sarebbe, da questo punto di vista, uno sciamano che «espierrebbe, morendo, l'uccisione del bisonte» (LE, x, 588; 21). Si trattava dell'interpretazione del Kirchner che faceva riferimento alle regole delle tribù di cacciatori ³. Bataille riporta a questo punto quanto affermava ne *L'Érotisme*: «Almeno questo modo di vedere ha il merito di sostituire alla interpretazione magica (utilitaria), evidentemente povera, delle immagini delle caverne una interpretazione religiosa, più in accordo con un carattere di gioco supremo...» (LE, x, 588; 22). Ma ora tutto ciò gli sembra troppo prudente e sente la necessità di andare oltre, di approfondire il legame tra erotismo e morte. Legge ogni figura del pozzo ricomponendola nella scena che si presenta ai nostri occhi e il cui significato non può non restare per noi sospeso. All'immediatezza spontanea e paradisiaca, data da alcune rappresentazioni caratterizzate da una «ingenuità infantile», si accompagna, anzi «si oppone già una certa pesantezza» da cui scaturiscono il tragico e il comico insieme. Scrive Bataille: «L'immagine è tanto più strana in quanto questo morto dal sesso eretto ha la testa di uccello, testa animale e così puerile che oscuramente forse, e nel dubbio, ne esce un aspetto risibile. Vicino c'è un bisonte, un mostro che perdendo le sue viscere, agonizza; una sorta di minotauro che a quanto pare quest'uomo morto e itifallico ha ucciso prima di morire. Senza dubbio, non c'è al mondo altra immagine così carica di orrore comico: per di più, in teoria, inintelligibile » (LE, x,

596; 32). La tragicità della morte e la presenza del comico sono qui ravvicinate poeticamente al di là di ogni giustificazione documentata, e tuttavia è la presenza di un elemento che d'improvviso parla alla spontaneità libera del nostro sentimento a consentirci di avvicinarci ad essa. Senza questo richiamo alla comicità, che al di là del susseguirsi delle forme offerte al nostro sguardo parla un linguaggio ignoto per rivolgersi alla parte meno trasparente di noi stessi, la raffigurazione risulterebbe per noi non soltanto incomprensibile ma del tutto estranea. Nel coglierne, a torto o a ragione, la *vis comica*, forse non la capiamo razionalmente ma ci avviciniamo ad essa.

Bataille dichiara in una lettera che in quest'opera non vuole più essere *scientifico* ma vuole osare dove nessuno ha osato, e nel *Dossier des «Larmes d'Eros»* si legge: «In un libro in cui ho l'intenzione di esporre, in una forma immediatamente evidente, fatti che forse disturberanno [...] vorrei evitare quel tipo di sviluppi difficile da seguire, che fanno di un libro precedente, dedicato alla conoscenza dell'eroticismo, una oscura fraseologia il cui oggetto tuttavia era conosciuto da tutti, il cui oggetto in ogni tempo si impose a tutte le menti» (DLE, x, 650; 244). Bataille si propone come «l'uomo pensoso» di fronte all' «uomo deciso». Ormai, noncurante di fare la figura del «parente povero» di fronte ad autori dalla riflessione elaborata, vuole uscire «da una vergogna che dà a tutta l'umanità un linguaggio meschino, il linguaggio di un essere pallido, inasprito, ma che non cessa di tremare» (DLE, x, 650; 244). Se ne *L'Érotisme*, «per un pensiero che non indietreggia di fronte all'orrore», compare ancora il linguaggio della filosofia, questo libro «è del tutto agli antipodi della filosofia». Solo un linguaggio antifilosofico infatti consente «di prendere in considerazione le possibilità della vita umana» (DLE, x, 651; 245).

Quel che è reso possibile dalla lacerazione della poesia e della letteratura, la considerazione e la rappresentazione dell'umano senza residui, nel senso che molta letteratura si fa portatrice degli scarti, è reso allo stesso modo, e forse ancor più immediatamente, dalle arti figurative nel cui spazio arretra ogni linguaggio. In quest'ottica *Le lacrime d'Eros* costituisce lo sviluppo, in chiave esemplificativa, della teoria già espressa nel saggio su Manet: la pittura, ma come si vedrà più avanti, ogni ordine di raffiguratività, parla senza parole e ci si accosta ad essa per intuizione. Il discorso sul linguaggio prosegue in negativo nella riflessione su una assenza in grado di comunicare perché nella raffigurazione rappresentativa si esprime un momento dell'intimità dell'essere.

Bataille legge attentamente delle immagini, delle forme. La mor-

te, come ha argomentato altrove, scatena la riflessione sulla irrealtà, su ciò che c'è stato e non c'è più, ma anche su ciò che potrebbe essere⁴. Stacca l'uomo dalla visione e dalla constatazione immediata, per proiettarlo nell'altrove del passato e del futuro, gli fa desiderare di fermare gli oggetti non solo con le parole, ma anche con le forme. Forme che, questo è il segno della lettura delle opere nelle *Lacrime d'Eros*, indubbiamente trasfigurano o anticipano una realtà desiderata, ma che affondano profondamente nelle «possibilità della vita» da cui sono nate. «Parlare dell'erotismo significa parlare di una sofferenza o di una gioia che noi proviamo, significa parlare da amante – felice o infelice, al tempo stesso felice, infelice – della vita umana. Significa parlare come il santo parlerebbe di Dio – se potesse coglierne, al tempo stesso lo splendore inintelligibile e l'assenza, e, nell'assenza la cieca crudeltà» (DLE, x, 645; 241).

Lettura di forme è quella che Bataille fa delle sculture e dei graffiti, senza porsi il problema se si tratti o meno di arte. D'altro canto, la stessa arte codificata è vista, ad una prima lettura, come storia dello sviluppo della rappresentazione iconica dell'erotismo nelle varie epoche. E tuttavia, nel caso della Preistoria, Bataille insiste su quel concetto vago e contemporaneamente universale di Bellezza. La più bella delle caverne, quella di Lascaux, è anche dimora in cui «si afferma un accordo paradossale, accordo tanto più pesante in quanto si dichiara nell'oscurità inaccessibile» (LE, x, 597; 34). È l'accordo essenziale e paradossale della morte e dell'erotismo. Riprendendo lo stesso ritmo e quasi le stesse parole di *Lascaux ou la naissance de l'art*, Bataille ripete qui che questo accordo racchiude un senso di cui noi intuiamo la portata di verità, senza sapere di che verità si tratti. I termini in cui Bataille si esprime hanno una certo eco heideggeriana: «Questa verità non ha cessato di affermarsi. Eppure se essa si afferma non cessa di sfuggire. Ciò è proprio della morte e dell'erotismo. L'uno e l'altro in effetti sfuggono: sfuggono nell'istante stesso in cui si rivelano» (LE, x, 597; 34). Bataille conclude dicendo: «L'oscurità impenetrabile è la virtù elementare di un enigma» (LE, x, 598; 34). Senza dubbio Lascaux racchiude il carattere enigmatico di una verità profonda che sfugge alla rigidità discorsiva del vero. L'umanità non aveva ancora il senso dell'alterità, ma solo intuitiva, dolorosamente, il suo distacco dall'animalità. L'arte di Lascaux, qualunque sia stata l'intenzione dei suoi autori, è intrisa della carica segreta che «a priori porta gli uomini a meravigliarsi»⁵.

Nell'interpretazione dell'arte preistorica da parte di Bataille l'ar-

tista non ha della sua opera la consapevolezza in cui un Lukács indicava il mondo proprio dell'arte⁶, ma trasferisce in essa quel lato oscuro e inspiegato che sembra rivestire un carattere ineludibile di trascendenza, nel senso fenomenologico del termine. Consapevolmente o meno, i primi artisti si sono vietati la trasparenza e la comprensione per lasciar vivere nelle loro opere un enigma. L'enigma in questione «non è forse carico del mistero iniziale che è ai suoi propri occhi la venuta al mondo, la comparsa iniziale dell'uomo?» (LE, x, 598; 34). Qui Bataille si rende conto della vanità scientifica dei suoi sforzi, del suo porre sulla scena della scrittura e della riflessione certi elementi che comunque restano chiusi alla comprensione e alla conoscenza, anche se il ricorso ad essi si giustifica umanamente. Scrive: «La verità è che è vano introdurre un enigma al tempo stesso essenziale e posto nella forma più violenta, indipendentemente da un contesto ben noto, tale tuttavia che per via della struttura umana, esso resta all'inizio velato» (LE, x, 598; 34).

In realtà il contesto è noto solo all'apparenza: noi abbiamo di fronte agli occhi la "scena" minuziosamente descritta da Bataille, ma i graffiti rivelano non il nostro segreto ma il fatto che ne abbiamo uno. Il segreto «resta velato nella misura in cui lo spirito umano si sottrae», nascondendosi anche a se stesso. I graffiti rivelano che il nostro spirito era, e continua ad essere nei sommovimenti che lo compongono, inspiegabile. Bataille si esprime in questi termini: «Velato, di fronte alle opposizioni che vertiginosamente si rivelano, nel fondo per così dire inaccessibile, che è secondo me l'estremo del possibile» (LE, x, 598; 34). In altri termini, a nessuno è dato di capire dal di fuori, ma nemmeno di significare con gli strumenti linguistici o segnici in generale – di dire per intero –, la vasta gamma delle possibilità di pensieri, di immagini o di sentimenti che lo spirito dell'uomo prova nello scatenamento delle forze erotiche o nello sperimentare la "piccola morte"; lo spirito è molto più avanti delle sue azioni e l'impossibile può essere solo accennato attraverso il possibile dell'arte che, nella forma del paradosso, raccoglie opposizioni ed eccessi laddove il vero è unilaterale.

La via del degrado In modo piuttosto contraddittorio Bataille sottolinea la spontaneità della sessualità e di quello che, approssimativamente, potremmo definire il ripensamento su di essa nell'età del Paleolitico superiore. La pesantezza tragica dei primordi che emerge dalla scena del pozzo è data dall'associazione fra amore e morte, ma riguarda la sfera intersoggettiva degli amanti e l'ineludibilità della condizione umana, «ma né la guerra né la schiavitù sono

legati ai primi tempi dell'umanità realizzata» (LE, X, 601; 37). Dal Mesolitico in poi la morte è legata alla guerra e a questo periodo «risalgono le prime testimonianze di combattimenti in cui degli uomini si uccisero fra di loro» (LE, X, 601; 37) ⁷. La guerra cambia tutto: quando si utilizzano i prigionieri come schiavi muta anche il modo di vivere la sessualità, e quindi la qualità dell'erotismo; questo si tinge della violenza della sopraffazione che si aggiunge e stravolge il senso della violenza *naturale* dell'atto sessuale. La guerra crea la divisione fra uomini liberi e uomini schiavi, mentre la nascita dell'erotismo è precedente a questa divisione. Il Paleolitico ha indubbiamente conosciuto miseria e fame, ma «uscendo dalla miseria paleolitica, l'umanità incontrò mali che dovevano essere sconosciuti ai primi tempi» (LE, X, 603; 409). Il salto che l'antropologia preistorica riscontra fra Paleolitico e Mesolitico viene visto da Bataille come un «regresso della civiltà materiale»; il regresso si può leggere come una perdita di quella spontaneità che ancora, nella più lontana preistoria, consentiva all'uomo un legame immediato e quindi non riflesso con la natura e con se stesso. Con il mutamento delle condizioni materiali l'uomo è costretto a lavorare nel vero senso della parola non più solo a procurarsi il cibo. La caccia e la raccolta, che dovettero essere le fondamentali attività dell'uomo, si legavano, per Bataille, ad un'attività libera e sovrana, rischiosa ma autonoma in cui gli animali non vengono asserviti, né l'uomo è asservito alle cose; e la sua attività, per quanto utile è anche un gioco. Del resto la necessità della sopravvivenza, a cui la caccia era legata, è qualcosa di molto più incalzante e decisivo di ciò che comunemente va sotto il nome di utile. Nella caccia infatti non ne va solo della vita dell'animale ma anche di quella dell'uomo. Siamo quindi, in un certo senso, nella sfera della sovranità e non della schiavitù. La caccia è «lavoro dell'uomo primitivo ma che non produce quell'alienazione propria al lavoro dello schiavo» (NS, VIII, 231-232). Dal punto di vista dell'espressività artistica, sintomo di questo «regresso della civiltà materiale» è il definitivo tramonto dell'arte di dipingere gli animali che rende bella ai nostri occhi la civiltà paleolitica.

Dal Mesolitico in poi la vita umana «scelse la via maledetta della guerra. Della guerra rovinosa dalle conseguenze degradanti, della guerra che porta alla schiavitù; e che porta per di più alla prostituzione» (LE, X, 603; 40). A ben vedere ciò che emerge dal contesto batailliano è che la perdita avviene nell'ambito della potenzialità soggettiva e intersoggettiva: le forze produttive, che avrebbero dovuto consentire maggior ricchezza per tutti, portano, con la guer-

ra, alla separazione fra liberi e schiavi da un lato e fra una classe di guerrieri e una aristocrazia che gode dei beni conquistati con la guerra dall'altro ⁸. Si afferma e si istituisce un erotismo non più spontaneo ma di consumo (la prostituzione) privilegio delle classi abbienti, e tuttavia: «Per quanto nell'Antichità l'erotismo avesse un senso, per quanto avesse il suo ruolo nell'attività umana, non furono sempre gli aristocratici – ovvero, a quell'epoca, coloro che poterono darsi il privilegio della ricchezza – che svolsero quel ruolo. Era invece innanzi tutto l'agitazione religiosa dei non abbienti che aveva il ruolo decisivo nell'ombra» (LE, X, 605; 42). Coloro la cui esistenza non viene nemmeno riconosciuta ⁹ trovano il loro terreno e una sorta di autoriconoscimento nei culti religiosi, nella religione orgiastica di Dioniso in cui «in teoria, il denaro non svolgeva un suo ruolo, o lo svolgeva solo in secondo luogo (come la malattia nel corpo)» (LE, X, 605; 42). Bataille ammette che non sappiamo molto su «un'attività disordinata, che non sembra avere avuto unità», attività che si delinea non come pura e semplice pratica in occasione di ricorrenze particolari, ma come legata ad una chiesa; anche se «non ci fu chiesa dionisiaca unita, di conseguenza i riti hanno variato a seconda dei tempi e dei luoghi» (LE, X, 606; 43). Siamo nell'ambito dell'incertezza e tuttavia possiamo dire che nella Grecia delle origini la pratica dei Baccanali era tesa «al superamento dell'erotismo gaudente». Qui Bataille sembra fare eco al Nietzsche de *La nascita della tragedia* che distingue il carattere sacrale delle orge elleniche da quello dei riti orientali, pretesto per la semplice lussuria. Al contrario «la pratica dionisiaca fu dapprima violentemente religiosa, fu dapprima un movimento acceso, fu dapprima un movimento perduto (*perdu*)» (LE, X, 606; 43). Perduto, più esattamente totalmente in perdita, non risarcibile socialmente, e in cui lo scatenamento delle forze erotiche procurava un piacere agli antipodi dell'edonismo, niente affatto teso a rafforzare l'istinto della conservazione. Le illustrazioni che accompagnano il discorso di Bataille vanno dalle menadi e dai personaggi itifallici a rilievo sulle monete di Macedonia, all'eleganza di uno stile raffinato e severo delle anfore greche firmate da Gerone e da Epitteto: in esse la danza della seduzione e del possesso parla di un erotismo in cui il piacere è cercato e raggiunto attraverso un rituale religioso che abolisce ogni limite.

Il discorso di Bataille non è chiarissimo nello svolgimento. Sembra però di poter leggere che mentre il piacere erotico che all'origine «era risultato dall'attrazione del vigore fisico e dell'intelligenza degli uomini, della bellezza e della giovinezza delle donne», l'asset-

to sociale che deriva dalla guerra costruisce i privilegi che «fecero della prostituzione la via normale dell'erotismo, facendolo dipendere dalla forza o dalla ricchezza individuale, votandolo, per finire, alla menzogna» (LE, x, 603; 38-39). La guerra e la schiavitù conseguente, in altri termini, hanno tolto alla sessualità e all'erotismo la libera spontaneità iniziale. «Non dobbiamo ingannarci – scrive Bataille – dalla Preistoria all'Antichità classica la vita sessuale si è anchilosata a causa della guerra e della schiavitù» (LE, x, 603; 39). In un tale contesto la via di risarcimento e di liberazione non può essere se non quella religiosa, dal momento che «è proprio della religione l'opporre ad altri atti degli atti colpevoli, e precisamente degli atti proibiti» (LE, x, 609; 50).

Tradizione scritta e iconografia presentano personaggi e figure legati al culto di Dioniso in atteggiamento erotico. Le orge dionisiache sono quindi sede dello scatenarsi dell'erotismo e gli stessi riti d'altro canto appartenevano al popolo e non agli «aristocratici gaudenti». La tragicità dei riti dionisiaci è l'epifania ostentata di quel lato ignobile, e per questo tendente al segreto e alle tenebre, che l'atto sessuale fin dai primordi porta con sé: è proprio l'ostentazione aperta, al di fuori dei limiti consentiti e consueti, a dare l'idea del legame con il divino. Non solo infatti la religione vive di ciò che di solito è proibito, ma vive dell'inammissibile. Essa trasforma il proibito in interdetto che «dà al suo oggetto un senso che di per sé l'azione proibita non aveva. L'interdetto invita alla trasgressione, senza la quale l'azione non avrebbe avuto quel bagliore maligno che seduce... È la trasgressione dell'interdetto che ammalia... Ma questo bagliore non è soltanto quello sprigionato dall'erotismo. Esso illumina la vita religiosa ogni volta che entra in azione la violenza piena, quella che interviene nel momento in cui la morte taglia la gola – e pone termine alla vita – della vittima» (LE, x, 607; 44). Consapevoli di questo lato indicibile e inconfessabile «gli iniziati di Dioniso poterono legare la loro [eccitazione] all'idea delle baccanti che, in mancanza di figli, laceravano con i denti, divoravano capretti viventi» (LE, x, 608; 48). La presenza forte della violenza erotica nei riti religiosi conferma così l'ipotesi e la convinzione batailliana sul lato non solo oscuro, ma anche "ignobile" e "terribile" dell'erotismo il cui legame con la morte dovrebbe farci intuire, secondo Bataille, la sua "profondità vertiginosa", eludendo la quale eludiamo la verità dell'erotismo stesso. «Anche dopo la psicanalisi – scrive Bataille – gli aspetti contraddittori dell'erotismo appaiono, in qualche modo innumerevoli: la loro profondità è religiosa, è orribile, è tragica, è inoltre inammissibile. Senza dubbio anche tanto

più in quanto è divina...» (LE, x, 608; 48). Naturalmente è il divino del sacro legato al sacrificio delle vittime, ma anche di sé, come le Baccanti dimostrano. Il punto cruciale dello scritto batailliano risiede però nel fatto che non solo i seguaci di Dioniso si accostano all'erotismo con tremore, ma anche gli uomini della Preistoria «che collegavano la loro eccitazione all'immagine sepolta nel pozzo della grotta di Lascaux» (LE, x, 608; 48). Una tale ipotesi costituisce una sorta di continuità fra la Preistoria e la Storia, non su basi scientifico-conoscitive ma sulla base della ristabilita intimità fra gli esseri, interrotta di fatto dal lavoro; e la pesantezza cui Bataille accenna, benché esente dalle implicazioni della guerra e quindi di uno stato degradato dell'erotismo, già anticipa, sia pure in forma non così violenta, la complessità «commovente» e «sinistra» dei periodi che verranno.

Se la religione alla sua origine si fonda sul dare valore a quel che rifiuta, «grossomodo questo valore è quello del “frutto proibito” del primo capitolo del *Genesi*» (LE, x, 609; 50), quel che emerge è l'aspetto *estetico* di ogni religione, il senso fondato sul carattere di assoluta immediatezza del sacro. Si sa che la maggior parte dei testi “ispirati” sono tali per chi li legge nell'ottica della trascendenza che rimanda ad una realtà altra; mentre da un punto di vista puramente sacrale, il valore sacro è «nel suo principio un valore immediato: esso ha senso soltanto nel momento di questa trasfigurazione, quando per l'appunto noi passiamo dal valore utile al valore ultimo, al valore indipendente da ogni effetto posteriore all'istante stesso, è in fondo il valore estetico» (LE, x, 609 n.; 50 n. 22) ¹⁰. Le feste sono lo scatenarsi di sentimenti e sensazioni, dove non solo nulla è vietato, ma dove il desiderio dei sensi si esibisce e si spinge al massimo senza valutare le conseguenze. «Dioniso è un dio ebbro, è il dio la cui essenza divina è la follia. Ma, per cominciare la follia stessa è di essenza divina» (LE, x, 610; 52), cioè opposta alla «realtà semplificata» che, in quanto dominata dalle leggi della ragione le cui regole nel divino non hanno posto, costituisce per l'umanità un limite. La religione, come già affermato in testi precedenti, è essenzialmente sovversiva e trasgressiva: «essa distoglie dall'osservanza delle leggi. Almeno quel che essa comanda è l'eccesso, è il sacrificio, è la festa di cui l'estasi è il culmine» (LE, x, 610; 52). L'ultima frase non lascia dubbi sul senso di questa trasgressione. Se una certa tradizione greca, quella che per esempio fa capo a Sofocle, parla di leggi non scritte degli dei a cui l'uomo giusto deve attenersi contro le leggi crudeli e impietose degli uomini, non si tratta qui di questo genere di trasgressione; l'essenza del divino non è una più in-

tensa umanità, ma il superamento della soglia dell'umano, ciò che fa dell'uomo partecipe della divinità in un ritorno all'animalità da cui il dio stesso non è esente, ma ne partecipa profondamente. Già nella caverna di Lascaux il dio era insieme animale, cioè dionisiacamente ritorno o compresenza nella natura. Il dio era tale in quanto uomo e animale insieme, abbracciava cioè contemporaneamente varie possibilità, era oltre i limiti. In questo senso il dionisiaco risponde in Bataille non tanto al ritorno all'uno primigenio, quanto all'umanità che dà voce alla sua animalità come ritorno e consapevolezza dell'origine ¹¹. Il divino non solo rifiuta l'ordine della ragione, ma scatena anche una «violenza inumana». Quest'ultima era presente nel dionisiaco delle origini: le monete trace, testimonianza del periodo arcaico dei baccanali, ci mostrano «un disordine che scivola verso l'orgia», mentre «le immagini che figurano sui vasi dei secoli successivi ci aiutano a capire che cosa furono quei riti, la cui chiave era la licenza» (LE, x, 612; 55-59). Così come Nietzsche, Bataille tende a distinguere il carattere non utilitario ¹² e assolutamente tragico del dionisiaco originario da quelli che furono gli sviluppi successivi, in cui la licenziosità appare la degradazione della trasgressione primaria. Trasgressione o desiderio di essa da cui il dio, nelle parole di Bataille, sembra sorgere: «Senza alcun dubbio, nella sua essenza stessa, si tratta, a partire da un'esistenza puramente mitologica o rituale, della persistenza di una ossessione. Dioniso fu il dio della trasgressione e della festa. Era nello stesso tempo, come ho detto, il dio dell'estasi e della follia. L'ebbrezza, l'orgia, l'eroticismo sono gli aspetti che si possono cogliere di un dio la cui profondità vertiginosa dissolve i tratti» (LE, x, 611; 55). È il dio del desiderio senza limiti di quella voce di cui Bataille parla ne *L'Alte-luiah*: «Tu sentirai *proveniente da te stessa*, una voce che conduce al tuo destino: è la voce del desiderio e non quella degli esseri considerabili» (AL, v, 416; 224).

Lo sguardo sulle rappresentazioni del dionisiaco nell'antichità si chiude con la sala della Villa dei Misteri a Pompei. Se già la licenziosità di figure tardive rivelava che «la violenza inumana delle origini era ormai scomparsa», qui ci troviamo di fronte a belle pitture che «ci permettono di immaginare lo splendore che raggiunsero nel primo secolo della nostra era delle cerimonie raffinate» (LE, x, 612; 59). Ma siamo già al tramonto del dionisiaco: nella pittura che Bataille ci presenta, la danza armoniosa si accompagna, sullo stesso piano, alla flagellazione di una donna e il disordine erotico sembra, almeno a prima vista, cedere il passo al ritmo dell'apollineo in una calma ritualità. Siamo nell'ambito dei limiti del tutto umani, la tra-

sgressione è accettata e limitata. Qualche tempo dopo il dissolvimento del dionisiaco sfocia nella *debauche* della decadenza.

¹ Si confronti in particolare H. G. Gadamer, *L'opera d'arte come gioco simbolo e festa*, in *L'attualità del bello*, tr. it. a cura di R. Dettori, Marietti, Genova 1986.

² Cfr. G. Lukács, *Estetica*, tr. it. a cura di F. Codino, Einaudi, Torino 1970.

³ Cfr. H. Kirchner, *Ein Beitrag zur Urgeschichte der Schamanismus*, in "Anthropos", XLVII, 1952.

⁴ Cfr. LAS, tr. it., p. 34.

⁵ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 214.

⁶ Cfr. G. Lukács, *Estetica*, cit., vol. I.

⁷ Bataille si serve della testimonianza di una pittura rupestre della Spagna orientale che rappresenta degli arcieri che si combattono fra di loro in «una estrema tensione». Tale pittura è riprodotta nella tavola VIII de *L'Érotisme* con la seguente didascalia: «Sono gli uomini delle pitture rupestri del Levante spagnolo che per primi rappresentarono la guerra. Apparentemente le loro rappresentazioni risalgono in parte alla fine del Paleolitico superiore, in parte a periodi successivi. Verso la fine del Paleolitico superiore, quindici o diecimila anni fa, la guerra comincia ad organizzare la trasgressione del divieto che opponendosi all'uccisione degli animali, s'opponeva fra gli altri all'uccisione dell'uomo». Ne *L'Érotisme* quindi abbiamo una datazione più ampia mentre nel testo che stiamo esaminando l'autore parla di diecimila anni riportando la pittura decisamente al Mesolitico. Di questo periodo è del resto testimonianza immediata il carattere assolutamente stilizzato della figura e il senso ormai maturo di una consapevole spazializzazione ancora assente anche nel famoso graffito della Caverna des Trois-Frères. Bataille distingue nettamente la pratica della guerra dall'omicidio individuale; tutt'altro rispetto al «conflitto dei gruppi armati che cercavano di annientarsi».

⁸ Come già in altri testi il riferimento è alla ricostruzione hegeliana della *Fenomenologia dello spirito*, nella quale si dimostra che non tutto, alla lunga, nella guerra è svantaggioso: con la schiavitù nasce la classe di coloro che lavorano. «È lo schiavo, in ogni caso, non è il guerriero che ha cambiato il mondo ed è lui che, per finire, è stato cambiato dal lavoro nella sua essenza [...] In particolare l'intelligenza e la scienza sono i frutti dello sforzo al quale lo schiavo fu costretto, lavorando fin dal principio al fine di obbedire agli ordini dei padroni. Fu così, dobbiamo dire, che il lavoro generò l'uomo» (LE, X, 604; 41). La superiorità militare comunque ha un suo ruolo sociale preminente solo fintanto che le guerre sono in atto. «Entro i limiti di una civiltà materiale data, stabilizzata da un vantaggio durevole, le classi diseredate beneficiano di un vigore morale che, nonostante la loro forza materiale, manca alle classi privilegiate» (LE, X, 605; 42). È chiaro: la classe che lavora, che ha acquistato intelligenza e vigore benché costretta in povertà, ha un privilegio che non appartiene né ai guerrieri né ai ricchi. Ed è chiaro anche il senso dell'*excursus* storico teso a vedere il posto dell'eroticismo in quella Storia che costituisce, rispetto alla preistoria, l'inizio della fine dell'eroticismo paradisiaco e spontaneo.

⁹ In nota l'autore ricorda che almeno nell'antica Grecia, terreno per noi privilegiato di riferimento, «la nascita non sostenuta da ricchezza non aveva senso legale».

¹⁰ Bataille aggiunge che Kant ha posto esattamente i termini del problema: ha visto cioè che «è banale dare alla religione il senso della morale che, in generale, fa dipendere dalle loro conseguenze il valore degli atti». Anche Kant però «presuppone nel giudizio l'accordo preliminare sull'utilità, contro l'utilità» (LE, 609 n; 50 n. 22).

¹¹ Cfr. su questo aspetto M Perniola, *L'iconoclasma erotico di Bataille*, in G. Bataille, *Le lacrime d'Eros*, tr. it. a cura di D. Ritti, Arcana, Roma 1979, p. 10.

¹² Bataille ammette a proposito di Dioniso che «nel suo aspetto più antico questa figura rinvia a preoccupazioni materiali, agrarie, legate alla vita contadina. Ma molto presto lo scrupolo del lavoratore dei campi cessa di avere la meglio sul disordine dell'ebbrezza e della follia. Dioniso non era all'origine un dio del vino... : La coltura della vigna non aveva in Grecia, nel secolo VI, l'importanza che ha acquistato in breve tempo» (LE, X, 612; 55).

II – Dal Cristianesimo al Rinascimento

Il Cristianesimo L'arte del primo Cristianesimo tende a nascondere l'eros. In questo, secondo Bataille, la religione cristiana ha raccolto l'eredità della religione antica che sempre più si andava caratterizzando con la promessa dell'oltretomba, «dando al risultato ultimo il valore supremo, sottraendo tale valore all'istante» (LE, x, 613; 61). L'abbandono del dionisiaco rafforza una forma di religiosità che si lega ed è funzionale al mondo utile del lavoro, e ciò accade soprattutto nell'area romanica; il Cristianesimo però va oltre, nel senso che non si limita a togliere valore e senso all'istante, ma carica il godimento dell'istante di un profondo senso di colpa rispetto al risultato finale. Il valore estetico di una temporalità che ha nell'istante il suo valore e quindi il suo spazio di comportamenti socialmente significativi dell'antica religione scompare, come anche l'erotismo ad esso legato, in quanto quest'ultimo avrebbe ritardato il raggiungimento dello scopo ultimo.

Bataille, stranamente, non accenna nemmeno al fatto che il Cristianesimo, teso alla trascendenza assoluta, svaluta per lungo tempo non soltanto l'erotismo, ma tutto il mondo creaturale in genere e il corpo dell'uomo in particolare, quando esso ricompare nell'arte è solo rivestimento dell'anima cui sembra doversi adeguare nello slancio verso l'alto. Così, alla fine del Medioevo, il corpo, con tutta la sua portata carnale come corpo erotico, ricompare in un contesto di condanna. «Il Medioevo dette il suo posto all'erotismo nella pittura: lo relegò nell'inferno» (LE, x, 614; 64), luogo in cui il corpo è condannato e che risponde ad un'immagine ripugnante del peccato. L'esempio cui Bataille ricorre non è soltanto visivo (Spranger, Bouts) ma anche letterario: Paolo e Francesca relegati da Dante nell'inferno. In essi però Bataille sembra vedere rappresentato anche l'erotismo dei cuori dal momento che «nel poema di Dante, in fondo agli inferi raggiungono l'amore sublime» (LE, x, 614 n.; 64 n. 28). Il Medioevo affronta l'erotismo in negativo, nella condanna; questa è la tesi di Bataille, enunciato senza argomenta-

zione. Più esattamente, nel Medioevo l'erotismo è, secondo Bataille, assente; manca cioè la rappresentazione del rapporto erotico e sono rappresentati solo i corpi la cui potenzialità erotica è data dalla loro totale, dannata nudità. Nell'inferno sono relegati oggetto erotico e potenziale agente erotico: corpi nudi abbandonati nello squallore della solitudine e del supplizio, corpi che sono di per sé possibili oggetti o agenti d'erotismo privati della dialettica erotica. Ma Bataille non aveva più il tempo e la voglia di approfondire analisi e di riprendere, sia pure sinteticamente, le tappe dell'espressività artistica: l'atteggiamento psicologico e l'ansia di giungere alla conclusione non glielo consentivano. L'arte figurativa gli interessa qui in quanto espressione dell'erotismo e poco importano perfino precise periodizzazioni.

Il Rinascimento Se il Medioevo si chiude alla rappresentazione erotica, le cose mutano col Rinascimento; soprattutto in Germania dove una ricca committenza borghese poteva concedersi opere erotiche. Ma gli strati alti della società, i ceti abbienti, esprimono un sentire che è solo parziale, che non risponde «alla reazione generale, a quella del popolo [...] soggetto alla violenza della passione: la violenza poteva avere un ruolo nel mondo rarefatto dal quale uscì quest'arte che nasceva dalla notte» (LE, X, 615; 64). In altri termini, ricca borghesia e popolo hanno in comune una violenza più o meno repressa e, «se in parte il riflesso delle passioni che ci è dato nella pittura – o nelle incisioni – è falsato [...] la violenza della passione era presente nondimeno in quest'arte erotica che nasceva dalla notte del mondo religioso, di quel mondo sopravvissuto che, piamente, malediceva la carne...» (LE, X, 615; 64). Proseguendo con l'accento lirico Bataille indica le opere di Dürer, di Cranach, di Grien come espressione di quella che definisce: «incertezza del giorno» (LE, X, 615; 65). Dovrebbe essere finalmente il giorno pieno dell'erotismo, ma il legame ancora profondo col sentimento o la paura religiosa sembra porlo in un'alba corrusca da cui emerge il sadismo. La donna nuda col cappello di *Venere e Amore* di Cranach è vista da Bataille come «rispondente all'ossessione di provocare», e quindi noi oggi potremmo anche riderne con leggerezza, «ma dobbiamo concedere qualcosa di più di un sentimento divertito all'uomo che raffigurò una lunga sega che taglia, a partire dal cavallo, un suppliziato nudo appeso per i piedi» (LE, X, 615; 65). Bataille legge Cranach con Cranach, ma l'erotismo puro è presente nella *Venere col cappello* più ancora che nel sadismo efferato de *La sega* cui non era estraneo probabilmente un carattere docu-

mentaristico legato alla punizione del delitto. Ma è chiaro che, dal punto di vista di Bataille, l'erotismo vero è quello che si esprime con la punta acuminata del sadismo, in cui il piacere erotico si lega indissolubilmente con la visione e la pratica della morte. La Venere di Cranach è ancora «l'erotismo lontano». Ma «sin dall'inizio, all'entrata in questo mondo di un erotismo lontano, spesso brutale, ci troviamo di fronte all'orribile accordo tra l'erotismo e il sadismo» (LE, x, 615; 65).

Se la lettura di Cranach sembra andare verso un'identificazione dell'erotismo con il sadismo – come se si affermasse: non c'è erotismo senza sadismo – Bataille conserva una distinzione teorica. Del sadismo soprattutto, o di un certo sadismo, non gli interessa tanto il dolore quanto la raffigurazione della morte in un modo che ricorda le rappresentazioni medievali, in cui, per distogliere l'uomo dalla tentazione della bellezza della carne, si rappresentava la decomposizione del corpo. Qui Bataille sembra fare un passo indietro rispetto a se stesso: egli vedeva la presenza della morte anche in Manet ma espressa in modo più raffinato e rispondente alle angosce della modernità al suo culmine. In questo contesto invece la morte che lo affascina è quella di Baldung Grien, la morte scheletro, la morte teschio, la morte di impronta tutta medievale o da dramma barocco tedesco. «È alla morte – all'immagine di una morte onnipotente, che ci atterrisce, ma ci trascina nel senso dell'incantesimo pieno di terrore della stregoneria – è alla morte, alla putrefazione della morte, non al dolore che Baldung Grien legò l'attrazione dell'erotismo» (LE, x, 615-16; 65). Le immagini di Grien riportate di fatto smentiscono, almeno in parte, l'autore: di Grien sono presenti *La donna e la morte* e *L'amore e la morte*, che certamente rispondono all'immagine macabra e ancora ingenua della morte stessa, ma anche l'erotismo trionfante di laidezza e abbondanza di *La donna e il filosofo*; e inoltre una *Giuditta* e una *Lucrezia* dalle forme prorompenti la cui morte è certamente molto lontana, anche se una ha appena ucciso Oloferne di cui guarda cinicamente il capo reciso e l'altra è pronta ad uccidersi. Ma, al di là delle scelte, ciò che conta è il ritorno indietro cronologico: il richiamo alla morte come putrefazione sembra riprendere e proseguire, a trent'anni di distanza, un articolo di "Documents" del 1930 in cui leggiamo una sorta di manifesto contro lo «spirito moderno» incapace di confrontarsi con la morte e i suoi annessi: «Il gioco dell'uomo e della sua putredine continua nelle condizioni più tetre senza che l'uno abbia mai il coraggio di affrontare l'altra. Sembra che mai potremo trovarci faccia a faccia con l'immagine grandiosa di una decomposizione il cui

rischio, intervenendo a ogni respiro, è pertanto il senso stesso di una vita che noi preferiamo, chissà perché, a quella di un altro la cui respirazione potrebbe sopravviverci. Di questa immagine non conosciamo che la forma negativa, i saponi, gli spazzolini da denti, e tutti i prodotti farmaceutici la cui accumulazione ci permette di sfuggire penosamente ogni giorno alla sporcizia e alla morte. Ogni giorno ci facciamo i servitori docili di queste minute fabbricazioni che sono i soli dei dell'uomo moderno. Questa servitù continua in tutti i luoghi dove un essere normale può ancora recarsi. Si entra dal mercante di quadri come da un farmacista, in cerca di rimedi ben presentati per malattie inconfessabili» (EM, I, 273; 199-200). È la faccia più radicale del surrealismo, quella che non piacquero nemmeno a molti surrealisti, ma è anche un aspetto che collega Bataille al Baudelaire così barocamente pronto a evocare e ad indugiare su immagini di morte; naturalmente dietro l'accesa polemica di Bataille c'è anche la nuova riflessione antropologica sull'atteggiamento della modernità nei confronti della morte: esclusione e asetticità assoluta per esorcizzare un lato oscuro e sporco dell'esistenza ¹. In quest'ambito tutto viene declinato seguendo la chiave della espressività artistica, accentuando l'attrazione che l'immagine e il senso della morte suscitano nell'autore e provocano nel fruitore in associazione con i sommovimenti erotici. In questo senso Cranach raffigura l'unione fra erotismo e sadismo così come accade anche in Dürer. Nella *Coppia* di Dürer troviamo un esempio di erotismo palese e conturbante: un uomo e una donna completamente vestiti si tengono abbracciati, i loro busti sono distanziati ma le gambe e le mani intrecciate evocano la violenza del desiderio attraverso una pungente carica di sensualità. L'altra opera del Dürer presente nel repertorio batailliano è *La morte di Orfeo*, esempio dell'amore che sadicamente porta alla distruzione dell'oggetto del desiderio trasformato in vittima: è il culmine del parossismo dionisiaco in un'epoca in cui il dionisismo è ormai tramontato. Una vasta parte dell'opera del Dürer incisore è una palese operazione di sadismo e di crudeltà: le cose vengono sottratte al loro uso consueto come se fossero morte alla vita e, insieme, la sopravvivenza degli oggetti costituisce il nostro *memento mori*: è il corrispettivo sul piano figurativo di ciò che accade nel *Dramma Barocco* di Benjamin ², ma anche l'inevitabile crudeltà dell'arte della riflessione adorniana: «L'affinità di ogni bellezza con la morte risiede nell'idea della pura forma imposta dall'arte alla molteplicità di un vivente che in essa si estingue» ³. Dürer è anche questo, per molti è soprattutto questo, ma a Bataille sembra invece interessare qui non tan-

to la purezza della forma, quanto il richiamo al disfacimento dell'informe nella vita destinata a decomporsi. L'essenziale non è ciò che resta ma ciò che della forma si disfa per tornare all'informe che risponde alla sua vera natura ⁴. Non l'arte in quanto espressione di forme possibili è qui il tema di Bataille, ma le forme in cui l'eroticismo si esprime e straripa.

¹ Cfr W. Fuchs, *Le immagini della morte nella società moderna* (1969), tr. it. Einaudi, Torino 1973.

² Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1971; e inoltre J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979.

³ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 89.

⁴ Si confronti su questi temi G. Didi-Huberman, cit.

III – Dal manierismo all'arte moderna

L'angelo del bizzarro

La seduzione in pittura è individuata da Bataille nel manierismo, la cui manifestazione essenziale è l'erotismo. Non si tratta del manierismo italiano, di diretta derivazione raffaellita e michelangiolesca, ma di quello della Scuola di Fontainebleau che prende l'avvio da Rosso Fiorentino e, come nel caso di Caron, dal Primaticcio. Scrive Bataille che i pittori manieristi non sono molto stimati, ad eccezione di El Greco che si collega al manierismo «nello stesso modo in cui il misticismo di una santa Angela da Foligno o di una santa Teresa d'Avila si collega al Cristianesimo esasperato, in cui la preoccupazione dell'avvenire – che fonda essenzialmente il Cristianesimo – ha lasciato il posto alla preoccupazione dell'istante presente (del quale ho detto che corrisponde alla violenza, all'intensità dell'erotismo)» (LE, x, 616 n.; 84 n. 29). In altri termini, El Greco non tratta temi erotici e tuttavia la sua pittura è intrisa di passione erotica. Egli condivide con i manieristi «l'angelo del bizzarro», il tentativo di ritrarre e fermare l'attimo irripetibile della sensazione. I manieristi erano agli antipodi dei classicisti di cui, in genere, si assicurarono il disprezzo. Il classicismo cercava la sobrietà contro le sensazioni forti dei manieristi, «ma che cosa significa la sobrietà se non la paura di tutto ciò che non è durevole, di ciò che almeno sembrò non dover durare?» (LE, x, 616; 84). Il manierismo del Greco fu per la Spagna del XVII secolo motivo di scandalo, tanto che per più di tre secoli si tentò di dimenticarlo. Un eccesso di spregiudicatezza è però altrettanto cieco del bigottismo; ottunde la sensibilità nei confronti dell'erotismo: la Francia, per la quale mai la pittura del Greco sarebbe stata motivo di scandalo, nella sua laicità, non colse «l'ossessione erotica di Poussin» (LE, x, 617; 86). È anche vero che soltanto un bozzetto mai tradotto in opera finita, *La coppia e il voyeur*, denuncia apertamente la sua ossessione.

Quanto al Greco, non dipinse l'erotico ma il senso di morte, con un'intensità illuminata che evidentemente Bataille associa libe-

ramente, se non all'erotismo vero e proprio, ad una forte carica di sensualità. Com'è noto il Greco era, per la classicità del suo tempo, fuori misura, e fra le righe di Bataille leggiamo che quel qualcosa di non ben definito, quella mancanza di contorni netti che gli è stata rimproverata come manchevolezza di tecnica artistica, è un aspetto dirompente e tuttavia ancora armonioso, non del tutto padroneggiato da una coscienza chiara e tanto più fortemente capace di colpire il nostro sguardo e di suscitare in noi commozione.

Nei dipinti anonimi della Scuola di Fontainebleau vediamo sfiorarsi con delicatezza le nudità femminili, mentre in un angolo dei bambinetti, putti graziosi e paffuti, giocano (*Il bagno e la maschera*); Diana è circondata dalle sue compagne, mentre le figure maschili sullo sfondo sembrano incarnare lo stereotipo di un desiderio generico più che una reale tensione (*Diana al bagno*); da tutto emana una vaga aria di omosessualità femminile. Nell'opera da cui prende il titolo il testo di Bataille, *Le lacrime d'Eros*¹, sul giovinetto Adone si china una fanciullesca Venere dall'affranta compostezza, tre donne tentano di consolarla mentre un bambino di straordinaria spontaneità si asciuga una lacrima. Una visione elegiaca, non cupa e non contaminata dal corrompimento dell'anima e dalla corruzione del corpo. Bataille sembra presentare quasi senza parole le varie facce dell'amore, fino a giungere al *Baccanale* di Tiziano, di tutt'altra impronta rispetto alle rappresentazioni dei riti dionisiaci dell'Antichità. A lato di un'Arianna abbandonata nel sonno, un bambino curiosamente si solleva la veste; espressione di vita reale indubbiamente, secondo lo spirito che la critica vede in Tiziano, ma anche forse innocenza che, per imitazione, gioca con la nudità: Tiziano avrebbe intuito il senso della sensualità diffusa, di un erotismo pervasivo e non distruttivo. Questo potrebbe essere il significato della presenza del quadro di Tiziano nel museo personale di Bataille. Se infatti egli afferma che «l'erotismo del secolo XVI era greve» (LE, x, 617; 128), sembra tuttavia escludere Tiziano da questa gravità; d'altro canto la religiosità neoplatonica poneva il pittore italiano al riparo da ogni oscurantismo ma anche da concezioni violente e triviali dell'amore. Appartiene a Tiziano una «sensualità sublimata, incolpevole»².

Nell'introduzione teorica alla presentazione delle immagini sul manierismo Bataille sottolinea come la presenza dell'erotismo allontanò da esse l'approvazione, con la sola eccezione della situazione italiana: «La maggior parte dei manieristi, è vero, non hanno avuto la violenza del Greco – ma l'erotismo fu loro nocivo... devo osservare d'altra parte che altri pittori se non meno ossessionati,

meno arditi, si fecero avanti più o meno nello stesso tempo, seguendo le stesse strade. Tintoretto fu il maestro del Greco, come Tiziano, in pratica, fu il maestro del Tintoretto. Ma in parte perché in Italia (in particolare a Venezia), il classicismo e la prostrazione furono meno profondi, il manierismo e l'erotismo di Tiziano – o del Tintoretto – non disturbarono» (LE, x, 616-617; 84-86). Anche la sensualità sublimata di Tiziano non sfugge quindi, secondo Bataille, a quel carattere ossessivo da cui emerge l'erotismo manieristico: al di là di ogni trasfigurazione l'ossessione più o meno mascherata è esattamente la stessa. Al confronto di un Tiziano, uno Spranger sembra preoccuparsi meno della Bellezza ma esprime al completo e senza nascondere l'ardore del delirio erotico. Tiziano rappresenta la reazione alla gravità, mentre in Antoine Caron questa pesantezza «poteva andare di pari passo con un sadismo delirante» (LE, x, 617; 128). Nel testo di Bataille troviamo di Caron *Il massacro delle prescrizioni romane* dove sembra trionfare la festa tragica di un eccidio generale in cui, a dire la verità, emerge il sadico più che l'erotico, ma entrambi sotto il segno del crimine perché si dilacera l'ordine come si dilanano i corpi, e il dipinto nella sua grandiosità anche spaziale dà all'eccidio il senso di un'epopea. Caron è in anticipo sul suo tempo (muore nel 1595) e, dall'angolazione batailliana l'opera citata sembra, per il suo carattere epico, rivelare il gusto per il massacro.

Ignorando del tutto la figuratività erotica del Barocco ³, Bataille passa quindi al XVIII secolo, e precisamente a Boucher il cui erotismo «si orientò nel senso della leggerezza» (LE, x, 617; 128). Boucher, pittore del re e protetto dalla Pompadour, coi suoi toni smaltati e rosati in un trionfo di ninfe e putti circondati da mazzolini di fiori dai colori delicati, canta l'amore idilliaco dove giovinezza e poesia si accordano con una natura umanizzata e riconciliata. Ma i suoi cieli tersi e le nuvole dorate non sono, nella lettura di Bataille, che una sorta di intervallo che separa dall'orrore. Bataille non dice nulla su Boucher oltre all'osservazione sulla leggerezza. Aggiunge però subito dopo: «La leggerezza poté essere presente solo per aprire la strada alla pesantezza... Il riso talvolta solleva il sipario su una ecatombe. Ma l'erotismo di quell'epoca non seppe nulla degli orrori di cui fu il preludio» (LE, x, 617; 128). Gli orrori in realtà sono contemporanei, e alla leggerezza pittorica di Boucher fa da contrappunto la violenza di Sade. Riprendendo sinteticamente le riflessioni di scritti precedenti Bataille ribadisce, come un *leitmotiv*, il carattere martellante della solitudine che Sade «riempi di sogni sempre ripetuti: sogni di grida terribili e di corpi sanguinanti» (LE,

x, 618; 128). L'opera citata di Caron risponderebbe benissimo a questa immagine. Anche se fra le righe sembra di leggere che solo la letteratura sadiana può dare un'idea di ciò che Sade fu costretto ad immaginare: «Questa vita Sade stesso la sopportò solo immaginando l'intollerabile. Ci fu nella sua agitazione l'equivalente di una esplosione che lo dilaniava, ma nello stesso tempo lo soffocava» (LE, x, 618; 128). Se Lessing lasciava alla poesia l'indicibile dell'orrore perché rovinoso e inefficace per la forma cui le arti rappresentative sono vincolate, anche Bataille, per motivi che esulano dalla riuscita della bellezza, sembra sostenere che l'orrore può essere solo pensato e detto (da pochi per altro). Come si vedrà più avanti, la modernità ha corroso la plasticità delle forme, la contemporaneità le ha contaminate e mischiate fino a renderle informi o almeno tese a inseguire il sogno dell'informe. Nell'informe, alla fine tutto si assomiglia perché non ha centro né periferia. Il frammento può essere ingrandito e l'intero smembrato, la presunta totalità rimpicciolita e deformata fino a farne qualcosa di proteiforme: il sadismo in arte è anche questo. Il parallelo, a prima vista sorprendente, fra Sade e Boucher funziona in questo senso: se Boucher, libero, sogna l'evasione idilliaca regalando alla corte la trascrizione pittorica di miti allora in voga, Sade, prigioniero della Bastiglia, non può che sognare eccessi di crudeltà amplificando con l'immaginazione la crudezza della prigionia.

L'urlo di Sade e il sordo dolore di Goya L'opposizione fra strazio lacerante e violenza opprimente con cui si chiude il rapido ricordo di Sade è la chiave per capire il senso della pittura di Goya. Se il furore è inesprimibile in forma intelligibile, lo è invece, in pittura, la forma depressa dell'orrore che è l'analogia di quella «sinistra stanchezza» da cui Sade fu preso quando la morte si avvicinava.

Sade, la cui tristezza è insieme esplosione e implosione, lancia all'esterno parole agghiaccianti e arse, che rivelano l'impossibilità di uscire del tutto da sé nel tentativo, filosofico e non psicologico, di superare la separatezza fra soggetto e oggetto. Se in *La littérature et le mal*, come si è visto, Bataille sembra accettare come riuscito questo tentativo in un'ottica del tutto teorica, qui, dove l'ottica teorica non gli interessa più, afferma che il problema posto da Sade non può essere risolto a parole. «Il problema aperto dalla tristezza solitaria di Sade – afferma – non potrebbe essere risolto con uno sforzo faticoso che mette in gioco solo delle parole. Solo l'umorismo risponde ogni volta che è posta la questione ultima della vita

umana. Alla possibilità di superare l'orrore risponde solo il movimento del sangue. Ogni volta la risposta è data nel salto di umore: essa non significa altro» (LE, x, 618; 137). Riaffiora qui l'eco batailliana dello scoppio di riso che risolve o interrompe, scioglie per un attimo, prima che ricominci, la *routine* assurda della nostra situazione umana: il riso, come le lacrime, viene prima e indipendentemente dalla ragione, se non contro di essa, e le parole inevitabilmente partecipano della ragione ⁴. Sade poteva ridere del dolore suo e altrui: «Quali che fossero, è vero, quegli eccessi di orrori che, per tutta la sua vita non hanno cessato di ossessionarlo – e di cui i suoi libri sono il feroce racconto – Sade poteva ridere» (LE, x, 617; 128). Bataille aggiunge in nota: «*La philosophie dans le bouddoir* è un libro ameno (*plaisant*) che lega l'orrore allo scherzo (*plaisanterie*)» (LE, x, 617; 128). Qui il riso non solo accentua il senso della crudeltà ma viene visto come un attimo di respiro rispetto alle proprie ossessioni.

Nel furore o nella sinistra calma snervata Sade era ossessionato dalla solitudine. Ma egli parla soltanto nell'eccesso del furore. Non ci è giunta la voce della sua calma violenta. La possibilità che si apre è quella di dare voce, di «opporre all'esempio del furore quello di un orrore depresso». In questo senso il Goya ha detto ciò che Sade non ha potuto dire. Sade e Goya avevano infatti una cosa in comune: «L'ossessione dei dolori eccessivi». Scrive Bataille: «Sade, chiuso nelle sue prigioni al limite talvolta della rabbia; Goya il sordo, per trentasei anni chiuso nella prigione di una sordità assoluta. La Rivoluzione francese li destò l'uno e l'altro alla speranza; essi ebbero l'uno e l'altro un orrore morboso del regime fondato sulla religione. Ma soprattutto li unì l'ossessione dei dolori eccessivi» (LE, x, 618; 140). Se Goya non legò il piacere voluttuoso al dolore, molte delle sue opere manifestano la presenza ossessiva del dolore e della morte con «una violenza convulsiva che li apparenta all'erotismo» (LE, x, 618; 141). In altri termini, non importa ciò che scatena la violenza, ciò che conta è l'intensità della violenza stessa quale che sia il suo oggetto. Bataille aggiunge: «Ma l'erotismo è in un certo senso l'esito, l'esito infame dell'orrore». Naturalmente ciò riguarda direttamente Sade, nel quale l'orrore parlò attraverso il linguaggio e le immagini della distruzione erotica, ma a giudicare dalle immagini del Goya che il testo batailliano riporta, dalla *Maja desnuda* alla *Stravaganza matrimoniale*, sembra che anch'egli non sia estraneo, se non al piacere, all'orrore di certe forme erotiche. Non a caso il senso dell'aberrante è presente, sia pure con valenze differenti, tanto nella letteratura di Sade quanto nell'arte del Goya.

Sade in fondo ha immaginato quel che altri hanno fatto. «Cobbe Gilles de Rais e ne apprezzò la durezza di pietra». Quanto ad Erzsébet Báthory, se l'avesse conosciuta lo avrebbe gettato nella peggiore esaltazione e «gli avrebbe strappato un urlo belluino». Bataille aggiunge: «Ne parlo in questo libro: e posso farlo soltanto all'insegna delle lacrime. Queste frasi desolate si ordinano in me nella coscienza, all'opposto del sangue freddo delirante che richiama il nome di Erzsébet Báthory» (LE, x, 619-620; 147). Le lacrime non hanno il senso dell'ammirazione, ma della consapevolezza di ciò a cui, ad onta di illusioni false, l'essere umano può arrivare nel delirio erotico legato alla furia distruttrice. È inutile dire che il desiderio di Bataille, per quanto spesso abbia oltrepassato il limite della decenza e non sia indietreggiato nemmeno di fronte alla dissolutezza, e per quanto il suo immaginario abbia contemplato la mutilazione (*Storia dell'occhio*, *Storia di ratti*), non abbraccia l'infanticidio o la violenza sui bambini. Nulla di tutto ciò rientra nella sua personale esperienza interiore. Le lacrime sono il segno di uno sconvolgimento e di un forte coinvolgimento di fronte a ciò che è l'uomo: «Si tratta di aprire la coscienza alla rappresentazione di ciò che l'uomo è veramente» (LE, x, 620; 147;). In questa luce vengono lette le opere d'arte, come segno di ciò che l'uomo manifesta della violenza del desiderio, dell'oltre i limiti che pochi hanno avuto la follia di mettere in pratica.

Se l'aberrazione sadiana superò ogni limite, «dal canto suo Goya, nelle sue incisioni, nei suoi disegni, nella sua pittura raggiunse (è vero senza infrangere le leggi) l'aberrazione più completa» (LE, x, 619; 141). Per alcuni versi Goya è persino più inquietante di Sade; il suo orrore depresso sembra servirsi della cifra dell'immaginario per giudicare la società che lo circonda, e nella quale con molta chiarezza ha visto «la connessione dei viventi con ciò che li uccide» (LM, IX, 244; 99) ⁵.

Bataille ha ragione quando dice che il Cristianesimo si è defilato di fronte a questa realtà umana, mentre «la coscienza umana nell'orgoglio e nell'umiltà, con passione ma nel tremore, deve aprirsi al culmine dell'orrore» (LE, x, 620; 147-148). In altri termini, il sapere umano ha stornato il coinvolgimento ma anche lo sguardo della coscienza da aspetti aberranti, relegandoli in un vuoto opaco che solo il freddo coraggio di un Sade o la disperazione di un Goya hanno riempito.

Un nuovo manierismo

Di fronte all'epoca di Sade, di Goya e di Gilles de Rais, il mondo moderno, quello che ha inizio col

diciannovesimo secolo, fu meno violento. «Il mondo alla fine cede alla ragione e di questo nuovo orientamento la pittura a poco a poco diventa fedele riflesso». Sade nella letteratura e Goya nella pittura hanno però aperto il campo alla consapevolezza e al tramonto dell'ipocrisia. La letteratura e la pittura acquistano consapevolezza di sé: se rappresentano meno orrori, sono però sadiche e crudeli all'origine; sacrificano il tutto per il frammento, o viceversa, e in genere mettono in ombra il vivente. Bataille parla a questo proposito di un venir meno dell'esattezza: «Anche attraverso la libertà che si prende nei confronti dell'esattezza, nei confronti del mondo reale, è l'idealismo innanzi tutto che essa vuole rovinare» (LE, x, 621; 151).

Tutta la pittura ormai partecipa della *dépense* erotica nel senso che dell'erotismo condivide un aspetto essenziale: «il consumo dell'energia nell'istante». Ma la noncuranza verso il futuro è corsa rovinosa verso la morte. In questo senso quindi la pittura di oggi è l'erede diretta di un Dürer o di un Grien prima che di Goya. In Delacroix i canoni tecnici sono ancora quelli dell'idealismo, ma antiidealistica è la sua evocazione della morte attraverso una violenza che di per sé è anticonvenzionale. Se Delacroix allude ed evoca, «non fu la violenza, fu la pervasiva ossessione sessuale che legò le figure di Gustav Moreau alla nudità angosciata dell'erotismo» (LE, x, 621; 161).

La "presenza" di Sade in questa storia di illustrazioni per la vita erotica attraverso il tempo ha solo, dal punto di vista teorico, la funzione di costituire l'incarnazione di un estremo: quello della finzione letteraria tra il furore e un sordo dolore inesprimibile; mentre dal momento in cui Goya espresse l'aberrazione, «la pittura ebbe il senso di una possibilità aperta che andava in un certo senso oltre la letteratura». Manet eredita per primo l'intuizione del Goya, nell'asprezza di una brutalità non corretta nemmeno dall'educazione artistica, una brutalità che non risponde a criteri di verosimiglianza, ma di verità. I nudi di Manet hanno un'asprezza tale che né l'aspetto opprimente della tradizione, né quello della convenzionalità che tende a far sparire questa asprezza, riescono a nascondersi. Paragonata all'*Olympia* di Cézanne, quella di Manet «trovò più verità, più stranezza per rispondere all'intensità dell'attrazione sessuale» (LE, x, 622, n.; 157, n. 37). Quest'ansia di esemplificazione non si cura di raffinatezze o sfumature sul piano della resa artistica. La prostituta de *La maison Tellier* di Degas, che Bataille avvicina qui a Manet, si fonda senza dubbio su tutt'altra concezione rispetto alla rarefatta e inquietante atmosfera dell'*Olympia*: è una

convenzionale prostituta dall'atteggiamento sguaiato e patetico insieme, non ha l'aria di chi invita, ma di chi si riposa nella pausa del commercio erotico. Più allusive le opere di Toulouse-Lautrec che Bataille segnala: *Abbandono, Le due amiche*.

Degas, Moreau, Redon, Van Gogh conducono al surrealismo alla cui definizione Bataille preferisce quella di manierismo; questo termine infatti, ben lontano dal discredito di cui una certa cecità critica lo ha caricato, «traduce la violenza tesa senza la quale noi non potremmo liberarci dalla convenzione» (LE, x, 622; 166). Contro «un classicismo che persegue immutabili verità, il manierismo è la ricerca della febbre» (LE, x, 622; 166). Manierista in questo senso è il surrealismo che da Bataille viene sottratto al legame inevitabile ma «erroneo» con la «scuola di Breton». Prima del barocco che rincorre esasperatamente il virtuosismo formale e del rococò che tutto addolcisce, il manierismo è essenzialmente «l'unità fondamentale di una pittura la cui ossessione consiste nel tradurre la febbre: la febbre, il desiderio, l'ardente passione» (LE, x, 623, 166). Bataille riconosce che il termine si presta ad equivoci e alla sottolineatura di un'enfasi di maniera; ma l'enfasi è un artificio intellettuale, quello di chi «volle barare con l'erotismo dimenticandone la pericolosa verità» (LE, x, 623, 166). L'allusione è a Salvador Dalí: «La cui pittura – dice Bataille – un tempo mi apparve ardente e di cui oggi vedo soltanto l'artificio» (LE, x, 623 n.; 166, n. 38). Eppure anche Dalí «si lasciò prendere dalla stranezza, risibile e al tempo stesso ardente dei suoi propri artifici». In altri termini, la rottura delle convenzioni, che anima dal profondo la più autentica istanza manierista, trascina nell'ardore erotico e nell'irrazionale quegli stessi che, come spesso Dalí, vollero servirsene, per «attirare l'attenzione», per raggiungere un risultato ad effetto. «La pittura di cui parlo – scrive Bataille – è in ebollizione, essa vive... brucia... non posso parlarne con la freddezza che richiedono i giudizi, le classificazioni...» (LE, x, 623; 166).

A partire da queste considerazioni il manierismo di Bataille si rivela come una raffigurazione dell'eccesso, ma di un eccesso che, nonostante le sue connotazioni antirazionalistiche, mantiene tuttavia una certa capacità di controllo, una chiara coscienza. Col manierismo surrealista si passa «dall'erotismo senza misura all'erotismo cosciente» (LE, x, 624; 173). Credo che si possano interpretare queste parole nel senso che l'uomo che in epoche passate non aveva affatto coscienza della smisuratezza cui l'erotismo poteva condurlo, adesso ha la misura almeno intuitiva dell'illimitato al quale può spingersi. E in questo senso si spiega la funzione anticlassica e antirea-

listica del manierismo contro il naturalismo classicista, aderente alla realtà solo apparente. Le opere che nel manierismo rappresentano l'anatomia dei corpi sono esemplari a questo proposito: non sono soltanto documenti scientifici; quando vengono interpretati artisticamente rispondono al desiderio più o meno consapevole di vedere le cose dall'interno, di vedere l'altro a pezzi, fino al godimento efferato dello smembramento come in Gilles de Rais o Erzsébet Báthory; fino alla rappresentazione, in una agghiacciante chiave materica, della ossessione assassina di Erode che in Arcimboldi ha la testa e il busto che brulicano degli innocenti uccisi. Insomma l'erotismo cosciente non è necessariamente più misurato, anche se naturalmente lo è nelle sue manifestazioni sociali, si ha coscienza invece della sua possibilità e della sua natura di dismisura.

Dall'arte di Lascaux, paradiso e insieme oscuro avvertire qualcosa che ci possiede e ci trascende perché non ne abbiamo il controllo, passiamo alla coscienza consapevole dell'erotismo. Questa consapevolezza ci illumina sul fatto che l'erotismo è solo un aspetto della nostra vita, la cui continuità e conservazione non si fonda su di esso ma sul lavoro. Ma questa coscienza porta con sé il declino dell'erotismo: «Ho voluto rendere sensibile lo slittamento dall'erotismo senza misura all'erotismo cosciente. Il passaggio dalle violenze scatenate della guerra alla tragedia rappresentata, avrebbe forse il senso di un declino? [...] il combattimento avrebbe forse umaneamente l'interesse della tragedia? Alla fine la questione è lacerante» (LE, x, 624; 173). Quest'ultimo interrogativo si potrebbe tradurre così: la guerra è iniziata per necessità e sotto spinte materiali o per ragioni "estetiche", cioè per dar sfogo a un tumulto interiore? Potremmo interpretare in questo modo: come nelle età vichiane, l'uomo di Lascaux «avverte con animo perturbato e commosso», non distingue ancora la ricchezza dell'accumulo da quella delle possibilità immediate, ciò che si conserva per il domani da ciò che si consuma nell'oggi, se è vero che lo scatenamento dell'erotismo o della guerra ha come contropartita il calcolo e «un senso di decadenza ci deprime se opponiamo allo scatenamento senza misura, all'assenza di paura, il calcolo». Ma solo la capacità di calcolare ci consente di capire la ricchezza che abbiamo o potremmo avere a disposizione. Noi «non accediamo rapidamente alla ricchezza del possibile» (LE, x, 624; 173). Nella vertigine dello scatenamento non sappiamo quel che abbiamo, non sappiamo quel che siamo. D'altro canto, la coscienza di ciò ci toglie dalla infinità possibilità, sia pure rovinosa, dello scatenamento stesso. La coscienza chiara è paragonata da Bataille alla vendetta che costituisce sempre un relativo appaga-

mento: ci vendichiamo *dopo*, quando ormai abbiamo comunque perso ciò a cui tenevamo: «Come la vendetta – quel piatto che si mangia freddo – la conoscenza abbagliata ma chiara delle nostre ricchezze vuole la pacificazione della violenza, la freddezza relativa delle passioni. Gli uomini vengono a capo dei loro possibili solo in due tempi. Il primo è quello dello scatenamento, ma il secondo è quello della coscienza. Noi dobbiamo valutare quel che nella coscienza perdiamo, ma dobbiamo fin dall'inizio renderci conto che alla misura di quella umanità che ci racchiude, la chiarezza della coscienza significa il raffreddamento» (LE, x, 624-625; 173). Questa è la lenta via che ci allontana dall'immersione nello scatenamento erotico per condurci ad una sempre più acuta coscienza. Il fatto è che «noi non possiamo fare differenza fra l'umano e la coscienza... Quel che non è cosciente non è umano» (LE, x, 624-625; 173). Bataille aggiunge, non senza uno stacco improvviso che sembra lasciare in sospeso le frasi precedenti: «Dobbiamo fare un posto a questa necessità primaria. Noi possiamo essere, noi possiamo vivere umanamente solo attraverso i meandri del tempo: solo l'insieme del tempo compone e completa la vita umana» (LE, x, 625; 173-182). Qui non leggiamo solo l'affermazione dell'essere storico dell'uomo. Quell'esser-per-la-morte che con i suoi limiti conferisce senso alla nostra vita è anche il riconoscimento che la specie è fatta di successioni temporali, di un prima e di un dopo, che, in ultima analisi, non ci è concesso l'istante se non per un attimo che si perde mentre lo si pensa. Inoltre il valore di esso può essere appreso solo nella rappresentazione, cioè nella riflessione che è appunto coscienza. Si chiede ancora Bataille: «Il senso di un momento preciso potrebbe manifestarsi in un solo tempo? Inutile insistere: solo la successione dei momenti chiarisce se stessa. Un momento ha senso soltanto in rapporto all'insieme dei momenti [...] La coscienza all'origine è fragile a causa della violenza delle passioni, essa si fa luce un po' più tardi a causa del loro acquietarsi» (LE, x, 625; 182).

La storia dell'erotismo è anche la storia delle passioni e la rappresentazione figurativa si muove da una confusa coscienza nella scena del pozzo a Lascaux, alla chiarezza riflessa che va dall'arte arcaica ai giorni nostri. Coscienza e tempo sono tutt'uno per «i personaggi affascinanti» che sono gli uomini. È da notare che proprio nel suo scritto più immediato Bataille, che ha puntato sulla verità dello scatenamento e della lacerazione, sui momenti alti della sovranità dell'esperienza umana, piuttosto pessimisticamente riconosce che la coscienza chiara non è solo ragione a cui si oppone l'eterologico, ma è l'altra faccia ineliminabile della nostra doppiezza. Il

momento dell'istante viene colto solo nella consapevolezza del tempo. Solo nell'acquietamento rappresentiamo la tragedia che, ridisegnandole, dà un senso al conflitto delle passioni. Possiamo a questo punto riprendere l'interrogativo cruciale posto da Bataille: «Il combattimento avrebbe forse umanamente l'interesse della *tragedia*? [...] Il primo movimento consiste nel bandire l'interesse della *commedia*» (LE, x, 624; 173). Fa parte dell'uomo, secondo Bataille, un'inclinazione al combattimento che, indipendentemente dai suoi risultati e dall'eventuale calcolo, scaturisce dal coinvolgimento della passione del rischio, dalla corsa allo spreco per il gusto del cimentarsi nel mettere a repentaglio la propria vita: guerra di *dépense* invece che guerra di conquista. Ma se «noi non possiamo disprezzare la violenza, noi non possiamo ridere dell'acquietamento» (LE, x, 625; 182). Violenza e quiete sembrano porsi sullo stesso piano: la nostra vita se sopravvive, e fino a quando sopravvive all'eccesso di se stessa, trova spontaneamente l'alternanza fra violenza e quiete, fra scatenamento erotico e appagamento, e quindi fra passione illimitata e coscienza di essa e possibilità di rappresentazione. Ma se l'acquietamento è inevitabile non dobbiamo trasformarlo in commedia. La commedia è calcolo che si tiene a giusta distanza dallo spreco totale così come dalla totale immersione nella logica del lavoro produttivo. Il riso della commedia non è il riso degli dei, esplosione immediata di fronte all'assurda e irrisolvibile tragedia dell'uomo. D'altro canto se «ogni volta noi non siamo altro che frammenti privi di senso, se non ci riferiamo ad altri frammenti, come potremmo rinviare all'insieme compiuto?» (LE, x, 625; 182). La tragedia quindi risponde perfettamente all'intento di ricomporre nel tempo, o meglio nella consapevolezza della successione del tempo, tutti i significati, tutto il senso di ogni violenza. Gran parte del calore e dell'incendio che anima Oreste contro Clitennestra o le Furie contro Oreste andrà perduto, e tuttavia ancora i versi saranno in grado di evocarne e mantenerne il senso per noi.

Per quanto il discorso batailliano non sia sufficientemente argomentato e lasci anzi degli spazi vuoti, sembra di poter concludere che la tragedia, in quanto espressione delle forze dionisiache e quindi delle più profonde radici dell'essere, sia in grado di far giungere fino a noi, più di quanto non facciano le arti figurative, il senso autentico della violenza e dell'acquietamento che succede ad esso. In una delle note curate da Denis Hollier per il primo volume delle *Opere* leggiamo che Bataille si proponeva con questo libro di situarsi «“alla nascita dell'erotismo” esattamente nel punto che, a partire dalla sessualità animale, ha messo *l'essenziale in gioco*»⁶.

Bataille considera il periodo della Preistoria come l'inizio dell'erotismo e il periodo dall'antichità in poi come appartenente alla fine, in quanto si tratta ormai di «un erotismo degradato». Per questa ragione solo l'arte di Lascaux, a rigore, è in grado di rimandarci appieno il senso dell'erotismo originario. Come Bataille ha già osservato, col mesolitico l'erotismo si avviava lentamente al suo declino, si sarebbero avute conseguentemente rappresentazioni inadeguate, ma sarà innanzitutto l'erotismo ad essere ormai, con alcune eccezioni (Sade per esempio, ma siamo fuori dalle arti figurative), una forma impallidita di quello originario, strettamente legato a quell'intreccio di istinto spontaneo e di consapevolezza nuova dell'uomo di Lascaux.

Non si può non sottolineare che l'arte figurativa, in altri luoghi del tutto fine a se stessa, in questo testo viene "utilizzata" per la messa in scena in un museo immaginario, che, come è stato detto, risponde ad una ossessione tutta singolare ⁷ e in cui, del resto, non si fa più differenza fra arti autenticamente auratiche e arti riprodotte e riproducibili ⁸. La riproducibilità artistica serve a Bataille per illustrare la sua idea dell'erotismo e per diffondere non solo opere d'arte che altrimenti sarebbero rimaste sconosciute ai più, ma immagini che nell'idea dell'autore avrebbero dovuto contribuire a metterci di fronte al nostro essere intimo, a verità di solito eluse. Didi-Huberman osserva a questo proposito che il pensiero di Bataille è orientato, come quello di Benjamin in *Parigi capitale del XIX secolo*, verso «la messa in opera, nell'arte come nel sapere» di «*immagini dialettiche*: immagini moderne perché immagini critiche della modernità» ⁹. Didi-Huberman si richiama in particolare, oltre che ai testi batailliani su Lascaux e su Manet, a *L'esprit moderne et le jeu de transposition*, testo comparso nel 1930 in "Documents". Didi-Huberman sembra comunque interpretare nel senso della costruzione di simulacri necessari all'immaginario esistenziale dell'uomo ciò che Bataille, a mio parere, vede invece come gioco non di finzione o di sostituzione ma di necessità emotiva profonda e violenta. Scrive Bataille: «Abbastanza indipendentemente dalla volontà dei teorici [...] le trasposizioni simboliche sono state messe avanti in tutti i campi con l'insistenza più puerile. Il carattere specifico delle emozioni violente e *impersonali* che i simboli esprimevano è stato disconosciuto con tale inconseguenza che per molto tempo è stato difficile scegliere fra il carattere seducente di una simile ingenuità e la mollezza che rappresentava in fondo lo spiccato interesse per il gioco delle trasposizioni» (EM, I, 271-275; 196). E ancora: «Le opere dei più grandi pittori moderni appartengono se si vo-

le alla storia dell'arte, forse anche al periodo più brillante di questa storia, ma sarebbe chiaramente da compiangere chi non avesse a disposizione per viverne immagini infinitamente più ossessive» (EM, I, 271-275; 195). Questi passi giustificano solo un'interpretazione di Bataille come colui che vede nell'arte del passato una più diretta rappresentazione dell'erotismo, ma il simbolo o la trasposizione simbolica non possono essere confusi col simulacro. Se l'arte di Lascaux risponde ad una segreta esigenza di gioco, di sesso e di morte, la pittura di Manet è, per Bataille, immagine del silenzio e dell'indifferenza tipica della modernità, e non svela mai del tutto la sua verità: non c'è in altri termini quella totale coincidenza fra apparenza (o fra apparire puro e semplice) ed essere tipica del simulacro. Che poi una vasta parte dell'arte moderna sia letta e in alcuni casi riconosca se stessa come simulacro è un'altra questione. *Les Larmes d'Éros* sono una raccolta accurata di immagini che facevano parte di un patrimonio che abitava la sua interiorità, in cui si riconosceva e che lo esprimevano volta a volta. Bataille le prende in considerazione non come momento di sviluppo delle forme artistiche, quanto come soggetti suscettibili di quell'uso assolutamente improduttivo che riguarda la sfera del sacro,¹⁰ di cui, comunque, l'arte vera è l'espressione allo stesso titolo dello scatenarsi erotico e della danza dionisiaca.

In questo quadro la rappresentazione artistica moderna è già irrealtà, quindi finzione che rischia di diventare commedia. E in questo senso la fotografia sembra rispondere oggi ad una maggiore presa sulla vita immediata: non c'è distanza fra il sacrificio *vaudou* e la sua istantanea, fra il suppliziato cinese e la sua immagine fotografica¹¹. La fotografia potrebbe essere l'espedito contemporaneo per abolire quello iato fra la tragedia e la commedia in cui si rischia di cadere nel ripensamento della passione. La fotografia del sacrificante *vaudou* o quella del suppliziato cinese sembrano funzionare per Bataille in questo modo: «Il gioco che mi propongo consiste nel rappresentarmi per me stesso, con cura, quel che essi vivevano nel momento in cui l'obiettivo fissò la loro immagine sul vetro o sulla pellicola» (LE, X, 625; 182).

In una riflessione assorta che sembra avere tutte le caratteristiche dell'*Erlebnis*, Bataille medita sulle due immagini fotografiche accomunate dal segno del sacrificio cruento. «Guardandole con passione – egli dice – noi possiamo penetrare in un mondo lontano dal nostro per quanto possibile» (LE, X, 626; 215). È la realtà del sacrificio cruento, realtà eccessiva che a noi sfugge ma che ha un suo riconoscimento nella sfera religiosa sotto il nome di sacro:

è la realtà del sacro espressa tanto dal sacrificio animale quanto dal sacrificio umano. Il sacrificante *vaudou* va in estasi mentre uccide un volatile, e la sua estasi è determinata da un «sentimento torbido in cui l'orrore vertiginoso e l'ebbrezza si compongono» (LE, X, 626; 215). Bataille sottolinea lo stato d'incoscienza nel quale possiamo leggere l'abisso incontrollato in cui si cade una volta presa la decisione di uccidere. Ma quel che emerge soprattutto da immagini di questo genere è l'orrore che si lega al sacrificio e quindi all'aspetto sacrale, ovvero immanente, della religione; l'orrore diventa quindi il minimo comun denominatore del sacro e dell'erotismo, rivelando che nella sacralità rituale è sottesa sempre una forte valenza erotica, come invasività totale dell'uomo che si abbandona all'irrazionalità.

Più complessa appare invece la proposta dell'immagine sconvolgente del cinese condannato al supplizio "dei cento pezzi": un uomo verosimilmente giovane a cui vengono segate le braccia e le gambe, con il petto squarciato da cui il sangue sgorga a fiotti, e l'espressione del viso «estatica (?) e intollerabile» (LE, X, 627; 220). Intollerabile è certamente per noi quest'immagine, non possiamo guardarla senza orrore e pietà, tutto in noi si ribella: è l'indicibile. Possiamo però interrogarci sul significato che tali immagini assumono per Bataille. I «segni di morte» affidati altrove alla letteratura o alla pittura qui diventano la via più atroce verso «la morte all'opera». Bataille afferma: «Questo *cliché* ebbe un ruolo decisivo nella mia vita. Sono sempre stato ossessionato da questa immagine del dolore» (LE, X, 627; 220). Ma solo la pratica *yoga* lo porta a scorgere «nella violenza di questa immagine un valore infinito di sconvolgimento». Bataille afferma ancora: «A partire da questa violenza [...] io fui così sconvolto che accedetti all'estasi» (LE, X, 627; 220). È possibile tentare d'interpretare il rapporto posto da Bataille tra l'estasi e la pratica *yoga* nel senso che, solo dopo essere andati a fondo nell'esperienza della calma e del totale acquietamento dello spirito ed esserne riemersi, si può penetrare appieno nell'orrore di certi avvenimenti. Su un aspetto però Bataille tace del tutto: nelle fotografie del supplizio cinese non sono presenti solo suppliziato e supplizianti, quindi la vittima e gli officianti di un rito, c'è un pubblico di persone che si accalcano per cercare di vedere meglio: è il lato spettacolare della morte tipico del sacrificio umano che già aveva affascinato Bataille di fronte alla scoperta della civiltà azteca. L'esibizione del sacrificio è aspetto ineludibile del rito religioso nei popoli del Messico centrale che «mescolavano alla religione un sentimento d'orrore, di terrore, unito a una sorta di umor nero ancora

più spaventoso dell'orrore» (AD, I, 155-156). Lo stato estatico di Bataille costituisce indubbiamente l'oltrepassamento dell'arte di fronte ad una realtà estrema. L'estasi raggiunta di fronte all'immagine del supplizio "dei cento pezzi" è una delle vie maledette verso «un delirio di luci abbaglianti» (DLE, X, 655; 248). Senza misura l'uomo era tutt'uno con la sua confusione appassionata e non era consapevole dei suoi limiti. Noi siamo limitati dalla consapevolezza del fatto che non esistono limiti all'orrore. E tuttavia dobbiamo guardarlo in faccia. In Magritte, Bellmer, Delvaux, Masson, l'amore violento si accompagna all'ala della morte o alla crudeltà dell'uccisione, alla mutilazione o alla torsione del corpo in cui si smarriscono i confini dell'anatomia umana. All'erotismo inconsapevolmente violento degli inizi si sostituisce ormai una rappresentazione della violenza che la modernità rende assolutamente trasparente.

Il "giro delle arti" sembra avere, per Bataille, completato il suo corso. Se fino alle *Larmes d'Éros* aveva visto in esse la capacità di suscitare i segni e le ombre della morte, ora, alla fine, tutto il simbolismo è consumato e bruciato di fronte alla morte reale, non più immaginata, ma della quale invece abbiamo un'immagine fedele che sembrerebbe abolire ogni distanza. E tuttavia non si può trascurare il fatto che il *cliché* sia anche l'estrema realizzazione in effigie della *dépense* poetica ed erotica. D'altro canto, solo una forma mascherata d'ipocrisia potrebbe negare che, legata all'orrore, è anche un'irresistibile attrazione verso la cruda, sconvolgente bellezza dell'immagine, soprattutto del volto della vittima, in cui sono presenti e trapassano l'una nell'altra la sofferenza e l'estasi: vita e morte presenti nell'istante.

In quanto portatrice di una bellezza che si offre paradossalmente alla contemplazione non disinteressata della nostra intimità partecipe, l'immagine fotografica ci riporta all'arte e al valore ad essa attribuito da Bataille. Nell'*Esperienza interiore* Bataille afferma: «Nell'alone della morte e soltanto in essa, l'io fonda il proprio impero»; e ancora: «Seduazione, potenza, *sovranità* sono necessari all'io=che=muore: bisogna essere un dio per morire» (EI, V, 86; 122). L'arte condivide con la morte la sovranità, nella quale per Bataille risiede l'essenza più profonda della vita. E d'altro canto è, secondo Bataille, un'esigenza spontanea dell'esistere umano quella di suscitare le ombre della morte. Se i "segni di morte" sono sempre presenti nella nostra vita, il "giro delle arti" si incarica di riportarci ad essi senza possibilità di elusione, ma rispondendo ad un'esigenza vitale. In questo senso Bataille mantiene in bilico sullo stesso pia-

no il senso kantiano del disinteresse di fronte alla bellezza e il peso che nella concezione dell'arte della contemporaneità ha il sublime, non più momento di conciliazione ma di incommensurabilità e di smisura. L'esperienza interiore dei "segni di morte" è per Bataille un rafforzamento della vita nel senso che quest'ultima viene vissuta senza limiti.

Potremmo dire allora che l'arte non soltanto solleva o conserva per noi le ombre della morte ma suscita anche il riso della gioia. «Il giro delle arti» non si arresta, e le ombre della morte si alternano al senso profondo della gioia di vivere: ci sono dei momenti in cui le forze estatiche dell'eterogeneo sospendono il senso di morte e d'angoscia. Alle *Lacrime d'Eros* fa da contrappunto il riso degli dei, acuto e dissacrante, e prima ancora quello degli uomini. Bataille scopre che gli uomini di Lascaux ridevano, non erano soltanto oppressi dalla presenza della morte¹². Al riso si lega il senso e l'istinto del gioco e ad esso l'arte perché entrambi eccedono la necessità. Su questa eccedenza, da Lascaux a Manet e all'arte contemporanea, si fonda l'opera d'arte.

¹ Questo quadro, a lungo attribuito al Rosso Fiorentino, è noto con il titolo di *Venere che piange Adone*.

² Cfr. R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Sansoni, Firenze 1946.

³ Cfr. M. Perniola, *L'iconoclasma erotico di Bataille*, cit.: La «esteriorizzazione erotica e spirituale avviene sempre in Bataille nell'angoscia e nel turbamento più profondo: è sempre un'esperienza dolorante condotta sul modello dell'agonia di Cristo; rimane sotto il segno della mancanza, del negativo, dell'orrore; non conosce resurrezioni. Ciò spiega la completa estraneità di Bataille all'arte e al mondo Barocco che ha saputo trasformare l'esteriorità e l'apparenza in luoghi di consolazione e di gloria. Insieme al mondo romano, il Barocco è l'altro grande assente nelle *Lacrime di Eros*. Il mondo di don Giovanni, del Bernini, o anche di Rubens (di cui tuttavia l'edizione originale riproduce una medusa assai impressionante) gli è estraneo: l'enorme dilapidazione ostentatoria di ricchezze del Barocco non rientra nella sua economia generale. Il fatto è che al di là delle possibili connessioni tematiche, alla base del Barocco sta una rivalutazione dell'immagine, una soluzione finalmente serena del problema della morte, una volontà di far proprie e di dominare le negatività più remote che sta agli antipodi dell'iconoclasma di Bataille e che è semmai prossimo al simulacro klossowskiano» (p. 19). Per il rapporto fra Bataille e il Barocco si veda ancora dello stesso autore, *Bataille e l'Italia*, in "L'erba voglio", n. 29-30, 1977.

⁴ Cfr. NSRL, VIII, 214-230.

⁵ Per il raffronto tra Sade e Goya si veda: M. B. Ponti, cit.

⁶ Cfr. LE, X, 716 n.

⁷ Cfr. A. Salsano, *Un'altra storia dell'occhio*, in G. Bataille, *Le Lacrime d'Eros* cit., p. XXI.

⁸ Anche per questi problemi si confronti A. Salsano, cit., pp. XX-XXI. Salsano si richiama qui al testo di G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, cit., nel quale si sottolinea l'attenzione di Bataille per l'immagine e lo scarso seguito che essa ha avuto fra gli storici dell'arte.

⁹ G. Didi-Huberman, cit., p. 379.

¹⁰ Cfr. D. Hollier, *Le valeur d'usage de l'impossible*, introduzione alla riproduzione anastatica di "Documents", Place, Paris 1991.

¹¹ Il *detour* delle arti sembrerebbe avere, per Bataille, compiuto il suo corso di fronte

all'immagine del supplizio "dei cento pezzi". Come Bataille scriveva in *X marks the spot* a proposito di una foto di morti a Chicago in seguito ad una guerra fra bande, «sembra che il desiderio di vedere finisca per sovrastare il disgusto e il terrore» (XMS, I, 256). Commenta Hollier: «Desiderio di *vedere*: di vedere "che cosa"? Nulla. O la morte. Più della pittura, l'immagine fotografica rinvia a una exteriorità che agisce in cambio sul discorso che essa lacera. Se si vuole: effetto di realtà. Ma a condizione che essa scuota la certezza retorica. *Le Larmes d'Éros* sono tese dall'apprensione anticipata di ciò che le foto offrono come impensabile, inafferrabile exteriorità: lo spettacolo della morte, la fine dello spettacolo. Nel punto in cui la tangente non offre più lo spazio della minima trasposizione» (D. Hollier, *La prise de la Concorde*, cit., p. 154).

¹² «Il riso dell'uomo deve pur cominciare in qualche punto. Se possiamo dubitare del riso dell'uomo di Neanderthal, l'uomo di Lascaux sicuramente rideva» (LAS, IX, 26).

Indice dei nomi

- Adorno, Th. W., 59, 141, 152, 161, 165, 172, 185, 221, 226, 284, 301, 307.
Alexandrian, S., 125.
Ambrosino, G., 58.
Anassarco di Abdera, 70, 81.
Angela da Foligno, santa, 309.
Arcimboldi, G., 51, 317.
Artaud, A., 59, 61, 73, 76-82, 133, 135-36, 143, 151-52.

Bachelard, G., 80, 82.
Barthes, R., 31, 58, 115, 199-200, 222, 226.
Báthory, E., 314, 317.
Baudelaire, Ch., 16, 19, 37-38, 49, 58, 98, 102, 112, 133, 135, 173-192, 247, 267, 306.
Baudrillard, J., 112-113, 125, 307.
Bellmer, H., 323.
Benjamin, W., 27, 57, 187, 192, 241, 306-307, 320.
Bergson, H., 13, 18.
Bernini, G. L., 324.
Bischof, R., 93, 97-98.
Blake, W., 157, 182, 201-13.
Blanchot, M., 63, 81, 97, 114, 135, 138, 151-152, 215-216, 223-224, 226.
Blondel, M., 158, 161, 164, 172.
Boaistuau, P., 50-51.
Boileau, N., 140.
Bompiani, G., 168, 172.
Borel, A., 64.
Boucher, F., 311-312.
Bouts, D., 303.
Breton, A., 27, 48-50, 52, 57, 169, 316.
Brod, M., 250, 254, 258.
Brontë, E., 155-172, 182, 247.
Buñuel, L., 38.
Butor, M., 58.

Caillois, R., 58.
Camus, A., 272.
Caron, A., 309, 311-312.
Carrouges, M., 254, 258.
Cartesio, R., 18.

Casanova, G. G., 156, 284.
Cassirer, E., 178.
Cazamian, M. L., 208, 211.
Cels, J., 59, 136, 149, 151-152.
Cézanne, P., 76, 79, 315.
Chaplin, Ch., 119.
Char, R., 55, 59, 61-63, 66, 80-82, 175.
Ciampa, M., 58.
Cochet, M. A., 242.
Corot, J.-B.-C., 74.
Cranach, L., 149, 304-306.
Cristo, 61, 209, 211, 324.

Dal Lago, A., 84, 97.
Dali, S., 27, 45-47, 54, 59, 81, 140, 316.
Danielou, J., 19.
Dante Alighieri., 303.
De Sola Pinto, V., 211.
Degas, E., 315-316.
Delacroix, E., 315.
Delvaux, P., 323.
Demylos, 81.
Derrida, J., 139, 151.
Desanti, J., 151.
Didi-Huberman, G., 58, 307, 320, 324.
Drieu La Rochelle, P.-E., 61-62.
Dürer, A., 304, 306, 315.

Eckhart, J., 167.
Eisenstein, S. M., 51.
Eluard, P., 140.
Empedocle, 63, 70, 129.
Epitteto, 297.
Eraclito, 91-92, 94, 128-29.
Ernst, G., 125.
Ernst, M., 27.
Erode, il Grande, 317.

Finzi, S., 57.
Formaggio, D., 65, 81.
Fortini, F., 199-200, 242.
Foucault, M., 27.
Freud, S., 24, 58, 69, 106, 196.
Fuchs, W., 307.

- Gabellone, L., 57.
 Gadamer, H. G., 301.
 Gauguin, P., 66-68.
 Genet, J., 19, 137, 182, 259-285.
 Gerone, 297.
 Gesù, 119-120.
 Gide, A., 174, 269.
 Goethe, J. W., 61, 253, 258, 284.
 Golding, W., 81.
 Goya, F., 44, 312-315, 324.
 Grandville, J. J., 37-39, 58.
 Greco, il, 309-311.
 Grien, B., 304-305, 315.

 Hauff, W., 241.
 Hawley, D., 57.
 Hegel, G. W. F., 17, 19, 25, 32, 34, 49,
 57-58, 86, 96, 114, 125, 128, 134, 298.
 Heidegger, M., 19, 59, 73, 84, 93-94, 128-
 129, 132, 141, 152, 192, 263.
 Heine, M., 215, 226.
 Hölderlin, F., 61, 63, 93, 129.
 Hollier, D., 56-59, 319, 324-25.
 Horkheimer, M., 226.
 Hugo, V., 37-39, 58.
 Hyppolite, J., 19.

 Jaspers, K., 61-62, 64-65, 80-81.
 Jonas, H., 98.
 Jung, C. G., 202, 207, 209, 211.

 Kafka, F., 16, 62, 156, 160, 168, 243-258.
 Kant, I., 102, 107, 203, 301.
 Keller, R., 47, 217.
 Kierkegaard, S. A., 107.
 Kirchner, E. L., 292, 301.
 Klossowski, P., 19, 58, 81, 87, 97, 215,
 226, 258.
 Kojève, A., 57.
 Krafft-Ebing, R. von, 222.
 Kristeva, J., 122-124, 126.

 Lamartine, A.-L. de, 140.
 Lancre, 199.
 Laura, 125.
 Lawrence, D. H., 65.
 Léger, F., 27.
 Leiris, M., 97, 149, 152.
 Leopardi, G., 84.
 Leskov, N., 241-242.
 Lessing, G. E., 312.
 Lévy-Bruhl, L., 178.
 Lo Duca, J. M., 172.
 Longhi, R., 324.
 Lukács, G., 292, 295, 301.
 Lyotard, J. F., 119-120, 125.

 Magritte, R., 78, 323.
 Mallarmé, S., 66, 135, 138, 143-144, 151,
 159, 168, 274.
 Manet, E., 16, 44, 77, 79, 136, 140, 144,
 146-147, 168, 172, 192, 274, 293, 305,
 315, 320-21, 324.
 Marmande, F., 125.
 Marx, K., 120, 275.
 Massis, H., 242.
 Masson, A., 23, 58-59, 323.
 Melville, H., 37.
 Merleau-Ponty, P., 76, 81.
 Meyer de Haan, J., 67.
 Michelet, J., 193-200.
 Miguel, A., 151.
 Milton, J., 206.
 Mittner, L., 250, 258.
 Mondrian, P., 54.
 Moreau, G., 315-316.
 Mosè, 243, 251.
 Munch, E., 42.

 Nicocreonte, 81.
 Nietzsche, F., 19, 85-87, 91-95, 97-98, 129,
 179, 184, 192, 297, 300.
 Noel, B., 152.

 Paci, E., 151.
 Pavese, C., 81.
 Peignot, J., 125.
 Perniola, M., 19, 284, 301, 324.
 Piaget, J., 178.
 Picasso, P., 17, 36, 43, 45, 58, 81, 97, 140.
 Platone, 123, 135, 165, 228.
 Poe, E. A., 37, 241.
 Pompadour, J.-A. Poisson, marchesa di,
 311.
 Ponti, M. B., 152, 192, 324.
 Poussin, N., 309.
 Prévert, J., 140-141.
 Primaticcio, F., 309.
 Proust, M., 98, 144-147, 152, 155, 227-242.
 Pulet, G., 81.

 Queneau, R., 27.

 Rais, G. de., 314, 317.
 Redon, O., 316.
 Rella, F., 284.
 Rey, J. M., 284.
 Rilke R. M., 15, 19, 97-98, 129, 151-152,
 162, 172.
 Rimbaud, J.-A., 133, 137.
 Rosso Fiorentino, il, 309, 324.
 Rougemont, D. de, 122.
 Rubens, P. P., 324.

- Sade, D. A. F. de, 30, 37, 47, 57, 121-122, 137, 155-156, 158, 161, 213-226, 236-237, 250, 284, 311-315, 320.
- Salsano, A., 324.
- Saramago, J., 112, 125.
- Sartre, J.-P., 19, 118, 125, 173-183, 185-186, 188-190, 192, 247, 259-260, 262-268, 272-276, 278-279, 281-285.
- Sasso, R., 19.
- Schiller, J. C. F., 261, 284.
- Schopenhauer, A., 129-130, 166, 221.
- Shakespeare, W., 122-124, 126.
- Simmel, G., 151.
- Socrate, 91-92, 228.
- Sofocle, 299.
- Sollers, Ph., 226.
- Spinoza, B., 118, 125.
- Spranger, B., 303, 311.
- Starobinski, J. 97, 207, 211.
- Stevenson, R. L., 37, 241.
- Surya, M., 58-59, 125.
- Swinburne, A. Ch., 213.
- Teresa d'Ávila, santa, 309.
- Tintoretto, il, 311.
- Tiziano Vecellio, 310-311.
- Toulouse-Lautrec, H. de, 316.
- Treu, G., 59.
- Tryon, T., 81.
- Van Gogh, V., 36, 57, 61-81, 316.
- Virgilio, 87, 97, 200.
- Vuarnet, J.-N., 19, 152.
- Wahl, F., 109-110, 125.
- Weil, S., 59, 84-85, 97, 227-228, 236-240, 242.
- Witcutt, W. P., 203, 207-08, 211.
- Zenone di Elea, 70, 81.

Supplementa

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile*, di Andrea Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di Maria Barbara Ponti

Georges Bataille and the Aesthetics of Evil

The present study aims at foregrounding the fundamental aspects of Georges Bataille's aesthetic thought through a detailed analysis both of his literary texts that have clear theoretical implications and of those where Bataille's reflection focuses on art and literature.

Bataille's thought revolves around some key notions that inform his analysis and constitute also the basic assumptions of his reflection: *dépense*, Evil, and sovereignty are, according to Bataille, indispensable to any existence that is not simply servile and therefore they constitute the foundations of art.

Such notions are also the leit-motiv of the present study, which approaches Bataille's aesthetic thought as a vision of reality where thought cannot be separated from the intensity of feeling. Bataille's theory, which presents art and literature as maudit, succeeds in shedding new light on the artists and their works, foregrounding unusual and unexpected elements.