



Università
Ca' Foscari
Venezia

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

Arte e scrittura

Bacon, Trevisan, Kundera, Covacich, Auster,
Calle, Klossowski

Relatore

Chiar.mo Prof. Alessandro Cinquegrani

Correlatori

Chiar.ma Prof.ssa Stefania Portinari

Chiar.mo Prof. Alberto Zava

Laureando

Nicolò Vitturi

Matricola 818675

Anno Accademico

2015/2016

INDICE

INTRODUZIONE	6
PRIMA PARTE. ARTE <i>NELLA</i> SCRITTURA	8
CAPITOLO PRIMO L'influenza di Francis Bacon ne <i>I quindicimila passi</i> di Vitaliano Trevisan	9
I. 1. Introduzione	9
I. 2. La descrizione del trittico	9
I. 3. La caratterizzazione del personaggio principale	13
I. 4. La struttura del romanzo	16
CAPITOLO SECONDO Identità e corpo: la presenza di Bacon in <i>Il libro del riso e dell'oblio</i> e <i>L'identità</i> di Kundera	25
II. 1. Introduzione	25
II. 2. La presenza di Bacon in un capitolo de <i>Il libro del riso e dell'oblio</i>	25
II. 3. <i>L'identità</i>	29
II. 3. 1. Il «gesto brutale» di Kundera ne <i>L'identità</i> : l'orgia	33
II. 3. 2. Il corpo ne <i>L'identità</i>	38
SECONDA PARTE. ARTE <i>E</i> SCRITTURA	43
CAPITOLO TERZO Dalla superficie alla profondità: il flusso dell'arte nell'opera di Mauro Covacich	44
III. 1. Introduzione	44
III. 2. Dalla superficie alla profondità	44
III. 2. 1. Primo livello: arte come generatrice d'immagini	44

III. 2. 2. Secondo livello: arte come <i>ekphrasis</i>	49
III. 2. 3. Terzo livello: il romanzo inteso come <i>performance</i>	54
III. 2. 4. Quarto livello: l'opera d'arte <i>tout court</i>	56
III. 2. 5. L'eteronimo Angela del Fabbro	61
III. 2. 6. La soluzione	62
III. 3. Le influenza artistiche	63
III. 4. Arte e scrittura in <i>La sposa</i>	65

CAPITOLO QUARTO

Oltre la pagina scritta: Paul Auster e Sophie Calle 68

IV. 1. Introduzione	68
IV. 2. Maria e Sophie: dalla realtà alla narrazione	68
IV. 3. Sophie e Maria: dalla narrazione alla realtà	78
IV. 4. <i>Gotham Handbook</i> : la realtà si fa narrazione	80

TERZA PARTE. IL SILENZIO DELLA PAROLA 86

CAPITOLO QUINTO

«Sotto dettatura dell'immagine»: Pierre Klossowski, dal «far capire» al «far vedere» 87

V. 1. Introduzione	87
V. 2. Arte e scrittura nella vita di Klossowski	87
V. 3. I romanzi	93
V. 4. I quadri	99
V. 5. Il passaggio dalla grafite alle matite colorate	101
V. 6. Il passaggio dalla scrittura al disegno	102
V. 6. 1. Il solecismo	107
V. 6. 2. Il triplice rapporto demonico	109

CONCLUSIONE	111
BIBLIOGRAFIA	115
BIBLIOGRAFIA PRIMARIA	116
BIBLIOGRAFIA CRITICA	118
SITOGRAFIA	120

*A chi ha creduto in me
più di quanto io abbia creduto in me stesso*

INTRODUZIONE

Intraprendere un viaggio attraverso la natura dei rapporti che intercorrono tra arte e scrittura significa trovarsi di fronte ad una molteplicità di strade da percorrere. Esse sono costituite dalle diverse modalità con cui si viene ad instaurare il legame tra le due forme d'espressione, entrambe provenienti da una radice comune: il tentativo di comunicare ed esprimere se stessi.

Questa tesi si pone l'obiettivo di analizzare alcune di queste modalità in alcuni romanzi e autori degli ultimi vent'anni.¹ Essa è strutturata in maniera da costituire un itinerario in cui viene mostrato il transito dell'arte nella scrittura, partendo da due casi in cui l'opera d'arte ispira allo scrittore la realizzazione di un romanzo di cui essa diviene parte costitutiva; passando attraverso due percorsi iniziati sul piano strettamente letterario, in cui l'opera d'arte diviene uno sviluppo perfettamente integrato in essi; fino ad un autore il quale, nonostante non rientri nell'arco temporale considerato, conclude idealmente il percorso affrontato dato che, nato come scrittore, abbandona la parola per lasciar parlare le immagini dei suoi quadri.

Tale cammino può essere visto anche secondo un'altra prospettiva: nella prima parte, sebbene l'opera letteraria sia influenzata da quella artistica, entrambe rimangono due entità autonome; nella seconda parte, l'opera letteraria e quella artistica sono unite l'un l'altra, diventando elementi essenziali di un unico progetto; nella terza parte, l'opera artistica coesiste con quella letteraria, per poi soppiantarla definitivamente.

Per quanto riguarda la prima parte verranno analizzati i romanzi *I quindicimila passi* di Vitaliano Trevisan, un capitolo del *Libro del riso e dell'oblio* e *L'identità* di Milan Kundera in relazione all'ascendente che ha avuto su di essi l'opera pittorica di Francis Bacon.

Nella seconda parte verranno esaminati: la «pentologia (o ciclo) delle stelle»² e *La sposa* di Mauro Covacich, ponendo il *focus* su come l'arte, da elemento superficiale nella sua scrittura, sia diventato sempre più importante, portando l'autore stesso a realizzare una vera e propria videoinstallazione considerata una componente integrante della sua opera; gli sviluppi dell'incontro tra Paul Auster e Sophie Calle, nato tra le pagine del *Leviatano*,³ in cui la scrittura dell'autore americano, attraverso le *performances* dell'artista parigina, fuoriesce dalla finzione della pagina per instaurare un interessante rapporto con la realtà.

¹ Ad eccezione di Pierre Klossowski (1905-2001) la cui opera letteraria e artistica comincia già nel 1950, proseguendo fino agli anni novanta.

² La «pentologia» è composta da: *A perdifiato* (2003), *Fiona* (2005), *Prima di sparire* (2008), la videoinstallazione *L'umiliazione delle stelle* (2009), *A nome tuo* (2011).

³ Non si tratta del celebre testo di Thomas Hobbes, ma bensì di un romanzo scritto, appunto, da Paul Auster

Nella terza parte, infine, viene trattato il passaggio dalla scrittura all'arte figurativa di Pierre Klossowski il quale, dopo aver scritto diversi romanzi e testi filosofici, decide di abbandonare definitivamente la «speculazione», ovvero il «far capire», per dedicarsi unicamente allo «speculare», ovvero il «far vedere».

PRIMA PARTE
ARTE *NELLA* SCRITTURA

CAPITOLO PRIMO

L'INFLUENZA DI FRANCIS BACON NE *I QUINDICIMILA PASSI* DI VITALIANO TREVISAN

I. 1. Introduzione

Cosa lega Francis Bacon (1909-1992), pittore inglese che, insieme ad altri artisti come Lucien Freud, Balthus, Pierre Klossowski, Graham Sutherland e Renato Guttuso ha contribuito a proseguire la tradizione figurativa, rinnovandola,¹ e Vitaliano Trevisan (1960), scrittore, sceneggiatore nonché attore di origine vicentina, vincitore dei premi Lo Straniero e Campiello Francia?

La risposta si trova nel romanzo di Trevisan *I quindicimila passi*. L'influenza di Bacon nel testo dell'autore vicentino si presenta in tre modi:

1. nella descrizione di uno dei suoi trittici;
2. nella caratterizzazione del personaggio principale;
3. nella struttura stessa del romanzo.

Quest'ultimo punto non deriva tanto dall'opera d'arte in sé, quanto dalle idee che Bacon aveva dell'arte e della sua realizzazione.

I. 2. La descrizione del trittico

Uno dei modi con cui l'arte entra nella scrittura è l'*ekphrasis*. Questo termine compare per la prima volta nella *Progymnasmata*, una serie di esercizi retorici che venivano utilizzati nelle scuole greche dell'impero romano. Esso indicava: «a speech that brings the subject matter vividly before the eyes». ² Lo scopo dell'*ekphrasis*, dunque, era: «describing [...] subjects in such vivid detail that the reader does seem to 'see' them». ³ I soggetti in questione, nell'antichità, potevano essere delle opere d'arte, tuttavia il termine non era legato esclusivamente ad esse. È solamente nel tardo diciannovesimo secolo che si iniziò ad utilizzare il termine greco nell'accezione di “descrizione di opere d'arte”; in particolar modo, questo uso divenne corrente solamente nella seconda metà del

¹ Cfr. ANGELA VETTESE, *Capire l'arte contemporanea*, Torino, Allemandi, 1998, pp. 77-83.

² RUTH WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, 2009, Ashgate Publishing Limited, Farnham, p. 1.

³ Ivi, p. 2.

ventesimo secolo. Per fare un esempio, si veda la definizione che ne dà Leo Spitzer nei suoi *Essays on english and american literature*: «*ekphrasis*, the description of an *objet d'art* by the medium of the word». ⁴

La studiosa Ruth Webb ha individuato quattro tipi di uso della parola *ekphrasis*:

The first is a simple transliteration from the Greek: *ekphrasis* (or its equivalents in other European languages) is used in the same contexts and of the same texts as the ancient Greek term. In the second, the term is used of those ancient examples of *ekphrasis* that happen to describe works of art [...]. The third usage includes any ancient texts about art [...]. The fourth sense in which the term is used is the far broader ‘words about art’, conceived as encompassing texts of any genre from any culture or period of history [...]. ⁵

In questa sede, il termine verrà utilizzato nella sua quarta accezione, quella moderna, di “descrizione di opere d’arte”.

Ne *I quindicimila passi*, l’*ekphrasis* è relativa ad un trittico di Bacon, *Three Studies for Self-Portrait* del 1979. L’incontro con i tre quadri, nel romanzo, avviene in due momenti diversi: nel primo il fratello apparente del protagonista li vede attraverso la vetrina e, mentre s’interroga se si tratti di pitture o di fotografie data la loro: «deformità *esatta*» ⁶, la serranda della galleria gli viene chiusa in faccia, lasciandolo in preda al dubbio; nel secondo, invece, ritorna davanti ai ritratti il giorno dopo, confermando il fatto che si trattava di quadri.

Il primo incontro viene riportato così:

[...]quando vidi per la prima volta quelle tre teste, attraverso la vetrina del negozio di piazza Matteotti, me ne restai immobile, davanti a quella vetrina, per non so quanto tempo, con gli occhi fissi su quelle tre teste, deformi di una deformità che non avevo mai visto, una deformità *esatta*, rispondente al vero, per così dire, tanto che, a un certo punto, mi convinsi che non di dipinti si trattava, ma di un ritratto fotografico, di una scheda segnaletica: profilo destro, fronte, profilo sinistro. [...] E stavo per andarmene irritato dall’idea di aver solo perso del tempo osservando delle stupide foto ingrandite e dunque un po’ sgranate, quando mi accorsi che la foto di sinistra non era affatto la foto del profilo sinistro, né, come mi accorsi subito dopo, quella di destra la foto del profilo destro. Tutte e tre le foto sono di fronte, pensai, ma questo pensiero si scontrò col fatto che non si trattava di tre foto relative a tre diversi soggetti visti di fronte, bensì, questo mi era chiaro, di tre foto dello stesso soggetto visto di fronte: tre foto assolutamente diverse dello stesso soggetto visto di fronte. [...] Ero stato immobile davanti alla vetrina per delle ore, disse mio fratello, e non me ne ero reso conto, preso com’ero dalle mie speculazioni sulle teste che, in un primo momento, avevo scambiato per delle teste dipinte o quantomeno per delle serigrafie, convincendomi poi, con grande delusione, di essere di fronte a delle semplici fotografie, ingrandite certo, magari ritoccate e deformate, ma sempre e solo delle semplici fotografie, per poi essere di nuovo assalito dal dubbio, anzi dalla certezza, che non poteva trattarsi di semplici fotografie e comunque, se anche si fosse trattato di fotografie, così come

⁴ LEO SPITZER, *The “Ode on a grecian urn,” or content vs. metagrammar*, in *Essays on english and american literature*, edited by Anna Hatcher, New Jersey, Princeton, 1969 (prima edizione, New Jersey, Princeton, 1962), p. 89.

⁵ RUTH WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, cit., p. 6.

⁶ VITALIANO TREVISAN, *I quindicimila passi. Un resoconto*, Torino, Einaudi, 2002, p. 38.

allora pensavo, dovevano essere fotografie assolutamente particolari, quantomeno un soggetto così cangiante e al tempo stesso, in un certo senso, così sempre uguale a se stesso pur nel cambiamento, doveva essere un soggetto decisamente fuori dal comune [...].⁷

È possibile, già alla prima lettura, supporre che lo scrittore avesse già visto i quadri o almeno delle riproduzioni dei *Three Studies* prima di iniziare la stesura del romanzo. L'impatto creato dalla visione dei ritratti è tale da influire sul Trevisan autore che, in un'intervista, alla domanda su quali fossero le sue influenze, dopo aver citato Dostoevskij, Bernhard e Beckett, dichiarò: «Questi, insieme al pittore e in un certo senso "scrittore", Francis Bacon, costituiscono le mie principali fonti d'ispirazione». ⁸ È interessante notare che Bacon non viene considerato solo come pittore, ma anche come scrittore; proseguendo la lettura fino alla fine del romanzo, si viene a conoscenza del fatto che, non solo l'autore conosce Bacon, ma l'artista stesso lo ha influenzato nella stesura del libro. Infatti *I quindicimila passi* si conclude con una bibliografia nella quale viene citato il testo: «DAVID SYLVESTER, *Conversazioni con Francis Bacon*, Oxford 1955». ⁹ Proprio partendo da queste conversazioni è possibile individuare come siano confluite nel romanzo le differenti percezioni sia dell'artista che dello scrittore relativamente ai *Three studies*. Spinto dal critico d'arte inglese David Sylvester (1924-2001) a parlare dei trittici, Bacon sostiene che: «Nel trittico dispongo le teste come fossero foto segnaletiche: prima di profilo, poi di fronte, poi l'altro profilo», ¹⁰ definizione ripresa quasi parola per parola da Trevisan: «mi convinsi che non di dipinti si trattava, ma di un ritratto fotografico, di una scheda segnaletica: profilo destro, fronte, profilo sinistro». ¹¹ Ad essere assorbita, quindi, non è solamente l'immagine dei quadri, ma anche il modo in cui il pittore li considerava, li percepiva. La visione dell'artista viene riportata nel romanzo anche se, successivamente, il personaggio se ne discosta. Egli, riflettendo dinanzi ai tre ritratti, si rende conto che: « Tutte e tre le foto sono di fronte, pensai, ma questo pensiero si scontrò col fatto che non si trattava di tre foto relative a tre diversi soggetti visti di fronte, bensì, questo mi era chiaro, di tre foto dello stesso soggetto visto di fronte: tre foto assolutamente diverse dello stesso soggetto visto di fronte». ¹² La percezione dello scrittore e, conseguentemente del personaggio, si distacca da quella dell'artista; entra in gioco la soggettività dello spettatore rispetto l'oggettività dell'opera d'arte. Tutto questo era ben noto allo stesso Bacon:

⁷ Ivi, pp.38-39.

⁸ ID., *Trevisan: vi parlo di me, dei miei racconti e dei miei colleghi con l'eskimo*, <http://www.ilsussidiario.net/News/Cultura/2009/4/27/LETTERATURA-Trevisan-vi-parlo-di-me-dei-miei-racconti-e-dei-collegi-con-l-eskimo/18330/>

⁹ ID., *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., p.155.

¹⁰ FRANCIS BACON, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, traduzione di Nadia Fusini, edizione dell'Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini» su licenza temporanea di Garzanti Editore, 1991 (prima edizione USA, Thames and Hudson, 1981), p. 71.

¹¹ V. TREVISAN, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., p. 38.

¹² Ibidem.

Ciò che producono in me i ritratti di Ingres è qualcosa di diverso da ciò che producono in un'altra persona, e non soltanto perché io sono un pittore e l'altra persona non lo è. Lo stesso vale per il viso di qualsiasi persona incontrata per strada. Lei ne trae certe impressioni ed elabora ogni tipo di analisi a partire da quelle impressioni, ma un altro, vedendo lo stesso viso, potrà averne impressioni molto diverse, e farà analisi totalmente diverse. Tutto ciò è molto misterioso.¹³

Il secondo incontro viene descritto nel modo seguente:

Non mi ero sbagliato, disse, erano davvero ritratti, tre ritratti della stessa testa, vista di fronte, su fondo nero, tre ritratti dall'interno verso l'esterno: dal centro verso sinistra, quello di sinistra, dal centro verso destra, quello di destra, compresso verso il centro, quello di centro, così che la composizione risultava essere perfettamente equilibrata e affatto simmetrica, tanto che ciò che appariva distorto e asimmetrico, liquido, cadente, tendente in modo innaturale verso destra e verso sinistra e, altrettanto innaturalmente, compresso verso il centro, concentrando lo sguardo alternativamente sul ritratto di destra di sinistra o di centro, dava vita a una testa in qualche modo perfettamente simmetrica ed equilibrata, se i tre ritratti venivano osservati contemporaneamente. I tre ritratti, pensai allora, disse mio fratello, erano in realtà un solo ritratto, o comunque, pensai ancora, *davano vita a un solo ritratto*, perché erano tutti in stretto riferimento allo stesso soggetto nello stesso presente. [...] Appresi così, disse mio fratello, che il trittico era la litografia numero trentacinque su una tiratura di centocinquanta, così com'era scritto a matita in basso a sinistra, dell'opera del pittore inglese Francis Bacon *Three Studies for Self-Portrait* del 1979, tiratura autorizzata in via del tutto eccezionale, e firmata, come l'uomo [il gallerista] mi indicò in basso a destra [...].¹⁴

Sia nel primo che nel secondo momento i quadri vengono assorbiti, metabolizzati e restituiti sotto forma di descrizione nella narrazione letteraria. "Letteraria" perché, com'è noto, la narrazione non è indispensabilmente scritta, ma può avvenire anche oralmente, attraverso immagini o azioni. Pratica, questa, da sempre rifuggita da Bacon nei suoi trittici: «uno dei problemi è che appena metti più figure sulla stessa tela si sviluppa un racconto. E in quell'istante stesso, ecco la noia. Il racconto parla più forte della pittura. La verità è che siamo fermi ai primordi: non siamo ancora riusciti a eliminare la narrazione tra una figura e l'altra»¹⁵; e ancora: «Voglio fare quello che diceva Valéry: dare la sensazione, ma senza la noia di comunicarla. Invece appena comincia la storia, la noia cala»;¹⁶ essi «In un certo senso sono come sequenze. Un'immagine, poi un'altra, poi un'altra ancora, e la cornice ritma lo svolgimento delle immagini.»¹⁷ Lo scopo perseguito dal pittore irlandese è quello di far sì che l'immagine, la figura con le sue forme e i suoi colori, rimanga centrale nel suo lavoro. Tuttavia una volta resi in scrittura nel romanzo, i quadri entrano nella narrazione diventandone parte.

¹³ F. BACON, *Conversazioni con Michel Archimbaud*, cit., p. 81.

¹⁴ Ivi, pp. 48-50.

¹⁵ F. BACON, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, cit., p. 23.

¹⁶ Ivi, p. 50.

¹⁷ F. BACON, *Conversazioni con Michel Archimbaud*, cit., p. 78.

I. 3. La caratterizzazione del personaggio principale

Il protagonista del libro di Vitaliano Trevisan si chiama Thomas Boschiero. Egli ha un'ossessione, quella di contare i passi che compie nello spostarsi tra la sua casa in via Dante e altri luoghi: tabaccaio, municipio, alimentari, etc. Il romanzo, fondamentalmente, è il resoconto del tragitto che egli compie da casa fino allo studio del notaio di famiglia Strazzabosco, attraverso il quale emergono progressivamente la storia del personaggio e i motivi che l'hanno condotto a compiere quella strada. I suoi genitori sono morti: la madre investita da un'auto mentre scendeva dal tram, il padre, due mesi dopo, d'infarto miocardico. Gli rimane solo la sorella e un fratello che, apparentemente, sviluppa verso quest'ultima un sentimento morboso e incestuoso, sostituendola alla figura materna. La vita che conducono è piuttosto eremitica: Thomas passa le giornate camminando nelle *waste landes* della provincia vicentina, il fratello studiando l'opera di Bacon. Solo la sorella sembra cercare di far andare avanti la propria vita, ma il fratello la tiene sempre sotto controllo, temendo di perderla. Quando quest'ultimo inizia ad appassionarsi misteriosamente alla casa in strada della Commenda, magione di famiglia lasciata in disuso dalla morte dei genitori, non si accorge che la sorella comincia a vedersi con qualcuno. Non appena lei annuncia di essersi fidanzata con un medico, Thomas, tornando a casa, la trova a terra, morta, e sospetta subito del fratello. Così decide di sotterrarla in giardino e di cercarlo prima che possa compiere un altro gesto folle. Pensa subito alla possibilità di trovarlo nella casa in strada della Commenda ma, una volta arrivato, non c'è. Ciò che gli si rivela davanti agli occhi sono, invece, un giardino e una casa in rovina. Chiedendosi cosa andasse a fare tutti i giorni suo fratello in quel posto, nota che vi è una torre fatta di vetro e capisce che quello era il frutto del lavoro a cui si dedicava con così tanta passione. Entrato in casa per proseguire la ricerca, sale sulla torre dove, attraverso le lastre di cristallo, è possibile vedere gli interni della casa abbandonata e la natura esterna e selvaggia. Salendo fino all'ultimo piano trova vari fogli del fratello e, tra questi, un raccogliitore ad anelli con il titolo *La casa nel parco nella casa e quanto a essa connesso*, nel quale annotava tutti i mutamenti della casa durante i lavori: «con particolare riferimento, così mio fratello, alla riappropriazione della casa da parte del parco, un parco, peraltro, a sua volta soggetto al passaggio da *natura addomesticata a natura selvaggia*».¹⁸ Vedendo che la sua ricerca nella casa è inutile, Thomas decide di recarsi dal notaio Strazzabosco e imporgli di vendere tutti i possedimenti di famiglia, tranne la casa in via Dante, la segheria e le proprietà in Amazzonia, dove vuole trasferirsi il prima

¹⁸ V. TREVISAN, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., p. 133.

possibile. Ma nel momento in cui gli chiede se ha sentito suo fratello, Strazzabosco gli riferisce che è morto quand'era piccolo, nell'incidente assieme alla madre.

Il personaggio soffre, dunque, di un disturbo dissociativo dell'identità (DDI) dovuto al trauma della perdita della famiglia in giovane età. Il dolore provocato dalla morte del fratello fa sì che egli ne assuma su di sé la personalità, percependola come distaccata da se stesso. La personalità del fratello si pone in totale antitesi da quella di Thomas, portando ad una scissione etica in cui quest'ultimo incarna il comportamento giusto da seguire, mentre il fratello quello sbagliato:

Io me ne faccio una ragione, di tutto mi sono sempre fatto una ragione, mentre lui non si è mai fatto una ragione di niente. Io perdono, ho perdonato gli altri e me stesso, mentre lui, mio fratello, non ha mai perdonato né se stesso né gli altri. Io dimentico, lui non dimentica, o meglio: io faccio conto di dimenticare, anche se in realtà non dimentico; lui non solo non dimentica niente, ma non fa nemmeno conto di dimenticare. Io ho perdonato i miei genitori per il fatto di essere morti, lasciandoci soli che eravamo bambini, mentre mio fratello non ha mai perdonato ai miei genitori la loro morte.¹⁹

Il disturbo psichico viene fatto trasparire dall'autore già attraverso la reazione che il fratello-Thomas ha di fronte ai *Three Studies for a Self-Portrait* di Bacon. Infatti dopo il primo contatto con essi, egli, tornato a casa, si lascia andare alle seguenti riflessioni e comportamenti:

Mi giravo e rigiravo nel letto, nel tentativo di farmi cogliere dal sonno, ma la testa, l'immagine delle tre teste, *che erano sempre la stessa testa* [corsivo mio], non mi dava tregua, tanto che, a un certo punto, mi alzai e andai in bagno. Visto che di dormire non c'è verso, mi dicevo, disse mio fratello, tanto vale rassegnarsi a restare svegli, così, tanto per impiegare il tempo, decisi di farmi la barba. [...] Appoggiai il Wilkinson sulla pelle per iniziare la rasatura, così come d'abitudine, con un deciso contropelo della parte destra del volto, ma l'immagine che lo specchio rimandava, l'usuale immagine della mia faccia deformata durante il processo di rasatura, a un tratto mi impressionò e mi sconcertò a tal punto che restai paralizzato davanti allo specchio e, dopo pochi attimi di assoluta immobilità, fui preso da un tremito convulso che, partendo dalle estremità inferiori, si trasmise in pochi attimi a tutto il resto del corpo e, naturalmente, al rasoio, tanto che involontariamente, nel tentativo di tenerlo saldo ed evitare così di tagliarmi, lo premetti con tale forza sulla pelle, che il Wilkinson vi penetrò profondamente con tutte e due le lame. Solo allora, disse mio fratello, ricordo, riuscii a distogliere gli occhi dall'immagine deformata del mio volto riflessa nello specchio.²⁰

Alla lacerazione del viso seguono altri tentativi di deformare i lineamenti facciali, con lo scopo di trovare una somiglianza tra se stesso e le immagini nei tre ritratti di Bacon, fino a comprendere che:

[...] a un certo punto, disse mio fratello, a causa di un crampo che improvvisamente mi aveva preso il lato sinistro della bocca, paralizzandolo completamente, mi fermai di nuovo ad osservarmi e capii: non a una delle tre versioni della testa di piazza Matteotti somigliava la mia

¹⁹ Ivi, p. 54.

²⁰ Ivi, pp.40-41..

testa, ma a se stessa. La mia immagine deformata dal crampo, mi somigliava di più che l'immagine usuale, in posizione normale. [...] Per la prima volta mi ero visto dall'esterno all'interno, avevo davvero, come si dice, tirato fuori ciò che avevo dentro, e ciò che avevo dentro aveva modificato e riordinato i miei lineamenti e l'intera testa, in accordo alle proprie tensioni e alle proprie linee di forza. [...] se davvero potessimo vederci, e dunque vedere gli altri in modo corrispondente, l'esterno con l'interno, non vedremmo altro che facce e corpi completamente deformi e spaventosamente asimmetrici, che si trascinano che si contorcono che strisciano, urlanti, sibilanti, farfuglianti; facce distorte e rovinare portate in giro da corpi distorti e rovinati, queste è la verità [...].²¹

La vista dei quadri porta ad un'ulteriore destabilizzazione dell'io di Thomas che lo induce a pensare che il nostro corpo dissimuli quella che è la nostra reale identità. Bacon, secondo il personaggio, mostra, attraverso i suoi ritratti, come il corpo dovrebbe presentarsi se assecondate la nostra interiorità, slegato dalle convenzioni sociali che ne impongono la compostezza: «[...] quella ridicola composizione dei miei elementi facciali [...] era una composizione completamente falsa, non quello che *ero*, ma quello che *ero costretto e mi costringevo* ad apparire: il più neutro, il più rassicurante, il più simmetrico, il più armonico possibile, cioè quanto di più lontano dalla mia vera natura». ²² Il trittico di Bacon svolge dunque un ruolo centrale nella percezione che il personaggio ha di se stesso e di ciò che lo circonda.

I tre ritratti vengono utilizzati da Trevisan per rendere l'idea del disturbo dissociativo dell'identità di Thomas (un solo corpo, diversi soggetti), ma il ruolo che Bacon svolge nella caratterizzazione di quest'ultimo non termina qua. Il fatto di aver citato le *Conversazioni con David Sylvester* dà un indizio utile per approfondire la misura in cui anche il pensiero del pittore inglese abbia influito sulla costruzione del personaggio.

Nel capitolo intitolato *Tre teste*, di fatto quello in cui viene descritto l'incontro con i *Three studies*, Thomas riporta quanto detto dal fratello riguardo ciò che ha appreso guardando le opere di Bacon. Tra le sue idee c'era quella che:

[...] in ogni cosa, in ogni essere vivente, in ogni situazione, in ogni opera d'arte degna di questo nome incombe la presenza della morte. E come potrebbe essere altrimenti? disse ancora, come potrebbe non essere così? Anno dopo anno, mese dopo mese, giorno dopo giorno, ora minuto secondo dopo secondo, la morte è al lavoro sulle nostre persone.²³

Tale pensiero riguardo il lento e onnipresente lavoro della morte in un corpo vivo arriva direttamente da una citazione che il pittore irlandese riporta a Sylvester: «Una delle cose più belle di Cocteau è quando ha detto: "Ogni giorno guardo nello specchio la morte al lavoro"»,²⁴ concetto

²¹ Ivi, pp. 44-45.

²² Ivi, p.46.

²³ Ivi, p. 37.

²⁴ F. BACON, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, cit., p. 103.

molto presente in Bacon che lo esprime anche in una conversazione con Archimbaud: « La morte è come l'ombra della vita. Quando si è morti, si è morti, ma finché si è in vita, l'idea della morte ti perseguita.». ²⁵

Secondo l'artista irlandese, in contrasto a questa inevitabilità dell'oblio, l'uomo non può far altro che cercare di dare un senso alla propria vita: «Penso che la vita non abbia nessun significato se non quello che le diamo vivendo. [...] Lo so che è una contraddizione, ma così è. Siamo nati per morire e nel frattempo dobbiamo dare significato a un'esistenza insensata, seguendo i nostri impulsi». ²⁶ Quanto dice Bacon lo si ritrova specularmente nel personaggio di Thomas:

La vita è un breve passaggio di perfetta futilità, assolutamente priva di senso e di significato, la verità è questa, disse chiudendo il Bacon di scatto, e l'intera opera di Francis Bacon non è che un puerile, ancorché geniale espediente, posto in atto non tanto per confutare la morte, cosa che sarebbe di per sé ridicola, quanto per dare senso alla vita, che resta comunque priva di senso, ma acquista un senso nel mentre essa è vissuta, ossia nel tempo tra la nascita e la morte; tra la sua nascita e la sua morte, disse ancora prendendo il Bacon in mano, la cristallizzazione della sua volontà. ²⁷

Thomas, isolato da tutti, ossessionato dal contare i propri passi, dalle camminate, concentrando tutte le sue forze nella realizzazione di una casa che ritorni ad essere parte di una natura selvatica, non addomesticata, restituendole il suo vero aspetto, rappresenta il ruolo di artista nella società contemporanea descritto da Bacon: «La mia esperienza è sempre consistita nel rimanere totalmente solo. Tenderei quindi a dire che vedo l'artista come un uomo solo in mezzo alla società in cui vive». ²⁸

I. 4. La struttura del romanzo

Nei capitoli precedenti è stata analizzata la presenza dell'opera di Francis Bacon e del suo pensiero sul piano della descrizione e della caratterizzazione del personaggio. Ma la sua influenza può essere estesa ben oltre il contenuto del romanzo, finanche nella sua stessa concezione strutturale. Per poter penetrare nell'ossatura del libro è necessario ricordare che Trevisan ha bene in mente, se non tutta la bibliografia riguardante Bacon, sicuramente le *Conversazioni con David Sylvester*. Le parole e le idee che l'artista irlandese esprime al critico sono state filtrate dalla mente dello scrittore, lasciando una traccia che si ritrova, volontariamente o meno, nel tessuto stesso del romanzo.

²⁵ F. BACON, *Conversazioni con Michel Archimbaud*, cit., p. 71.

²⁶ F. BACON, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, cit., p. 104.

²⁷ V. TREVISAN, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., p. 37.

²⁸ F. BACON, *Conversazioni con Michel Archimbaud*, cit., p. 69.

Sicuramente c'è una comunanza di soggetti tra Bacon e Trevisan. Per il pittore inglese: «l'arte è un'ossessione della vita e poiché siamo degli esseri umani, siamo noi il soggetto della nostra ossessione. Poi vengono gli animali e dopo ancora il paesaggio».²⁹ È difficile dimenticare la brutalità dei dipinti di Bacon, i ritratti dei papi distorti dalle urla, gli studi sulle figure che mostrano: «carne imprigionata nello spazio vuoto che la tela incornicia ed espone allo sguardo impreparato di chi di solito si attende un senso, una vicenda, un destino, un carattere».³⁰ Le immagini che Bacon imprime sulle sue tele sono corpi sfigurati, dilaniati, deformati, espressioni di un tentativo di: «trasmettere una realtà dell'immagine nel suo momento più straziante»;³¹ di fatto corpi di esseri umani. Gli animali vi rientrano direttamente, come ad esempio, nello *Studio di babbuino* del 1953 oppure negli *Studi per la corrida* del 1969; come figure antropomorfe, ad esempio nei *Tre studi per figure alla base di una Crocifissione* del 1944; come carcasse; oppure indirettamente, come ispirazione per la realizzazione di forme e movimenti. Il paesaggio, invece, non compare molto nei quadri di Bacon. I soggetti sono spesso rappresentati in degli interni o rinchiusi in delle strutture cubiche; tuttavia ci sono dei quadri in cui il paesaggio ha un ruolo importante, come ad esempio nelle otto opere ispirate a *Le peintre sur la route de Tarascon* (1888) di Vincent Van Gogh (1853-1890), dove: «Bacon [...] trasformò in modo molto personale l'opera originale, a partire proprio dal paesaggio, dalla linea dell'orizzonte e dal piano della strada. In *Van Gogh in a Landscape* [...] la figura di Van Gogh, ridotta quasi ad uno sbuffo di pennello in lontananza, percorre un sentiero che disegna un'elissi, quasi il pittore fosse condannato a girare in tondo».³²

In Trevisan, fatta eccezione per gli animali, l'essere umano e l'amore per il paesaggio (in via d'estinzione) sono certamente centrali. Infatti che cos'è *I quindicimila passi* se non un tentativo di scandagliare l'interiorità di uomo deformato da un disturbo psicotico, che si muove all'interno di un paesaggio completamente sfigurato da un'edilizia abusiva e invadente, che non si integra in nessun modo con la natura circostante e risponde solo a criteri economici e demografici? Come hanno notato, giustamente, Franco Tomasi e Mauro Varotto, Vitaliano Trevisan:

[...] ha posto al centro del suo universo narrativo, con insistenza quasi ossessiva, il panorama del suburbio vicentino, della periferia, quale teatro dell'anarchia urbanistica, luogo di progressiva cannibalizzazione del paesaggio operata attraverso selvagge pratiche di occupazione edilizia. Non si tratta però, nella visione di Trevisan, di uno spazio nel quale è avvenuta una semplice proliferazione urbana dal centro cittadino verso la periferia, quanto piuttosto di un'estensione pervasiva ed ammorbante della periferia stessa, capace di riempire, a vista

²⁹ F. BACON, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, cit., p. 49.

³⁰ MASSIMO DONÀ, *Arte e filosofia*, cit., p. 437.

³¹ FRANK MAUBERT, *Conversazione con Francis Bacon*, Bari, Laterza, 2009, p. 23.

³² MARCO TONELLI, *Francis Bacon. Le "atmosfera letterarie"*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2014, p. 136.

d'occhio, tutto lo spazio esistente: non una *città diffusa*, quindi, ma una *periferia diffusa*, secondo la definizione che ne ha dato lo stesso Trevisan.³³

Constatata questa prima comunanza di soggetti, si può proseguire considerando un concetto espresso da Bacon che può essere adattato anche a Trevisan: «La grande arte è profondamente ordinata, nasce dal desiderio di riordinare la realtà, incorporando elementi di disordine quali l'istinto e la casualità. Ed è così che la forma che ne risulta colpisce il sistema nervoso con un impatto più violento».³⁴ Ciò che qui ci interessa è l'affermazione secondo cui l'ordine, nell'arte, è necessario ai fini di essere sovvertito attraverso elementi di disordine interni ad esso. La struttura de *I quindicimila passi* è costituita da una prefazione, dal corpo del romanzo, da un epilogo e da una bibliografia. Un assetto lineare e consueto nella saggistica che viene, qui, applicato alla composizione letteraria; tuttavia tale ordine ha in sé degli elementi di disordine che destabilizzano l'apparente regolarità. Il testo è concepito come: «un flusso di pensiero»³⁵ del protagonista che invade non solo il corpo del romanzo, ma anche la prefazione, l'epilogo e la bibliografia (dato che l'io narrante di ciascuna di queste parti è il protagonista stesso), le quali non restano separate dalla narrazione, ma vi rientrano integralmente. Tale flusso viene segmentato da alcuni titoli che lo suddividono in aree tematiche: *Il giubbotto ungherese*, *Tre teste*, *La casa incompiuta*, *Costruire in altezza*, *La casa nel parco nella casa* e *Amazzonia*. In ognuna di esse, l'inizio è coerente con il titolo che lo designa, ovvero segue il tema proposto da quest'ultimo, ma, con il procedere della narrazione, la scrittura prende delle direzioni diverse, divagando verso altri argomenti, per poi, verso la fine, introdurre il tema del capitolo successivo. In questo modo, Trevisan rende l'idea di un flusso di pensiero caotico ma, allo stesso tempo, controllato da una struttura ben definita.

Per fare un esempio analizzeremo il capitolo *Il giubbotto ungherese*, il quale inizia nella seguente maniera:

Papà, ci raccontò un giorno nostra sorella, a mio fratello e a me, aveva sfilato quel giubbotto di cuoio a un ungherese che aveva trovato morto lungo la strada, nel corso della famosa ritirata di Russia, e fu solo grazie a quel giubbotto di pelle imbottito di pelo bianco, così ancora mia sorella, che papà era riuscito a resistere al freddo, mentre pensava già che non avrebbe resistito un giorno di più in quel suo ridicolo cappotto grigioverde d'ordinanza.³⁶

³³ FRANCO TOMASI, MAURO VAROTTO, «Non sono un fottuto flâneur»: *Vicenza diffusa ne I quindicimila passi di Vitaliano Trevisan*, disponibile on-line al sito:

[http://www.academia.edu/2557837/ Non sono un fottuto flaneur . Vicenza diffusa ne I quindicimila passi di Vitaliano Trevisan](http://www.academia.edu/2557837/Non_sono_un_fottuto_flaneur_.Vicenza_diffusa_ne_I_quindicimila_passi_di_Vitaliano_Trevisan)

³⁴ F. BACON, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, cit., p. 46.

³⁵ V. TREVISAN, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., p.154.

³⁶ Ivi, p. 13.

Segue la chiusura in se stesso del fratello di fronte al giubbotto e, successivamente, attraverso la spiegazione del suo rifiuto nei confronti di tal abito, viene svelata al lettore la storia secondo la quale il padre aveva rubato il giubbotto ad un ungherese morto congelato. Il motivo della sua repulsione sta nell'immagine che ha del padre mentre spezza le articolazioni dell'uomo «surgelato» per estrarre il giubbotto dal corpo. A questo punto Thomas esclama: «Ma non aveva scelta, dissi, ha dovuto farlo! Dovuto un cazzo, disse mio fratello, dovuto un bel cazzo!, una scelta c'è sempre e tu lo sai bene, disse fissandomi».³⁷ Vengono dunque introdotti due temi: quello della morte e quello della scelta. Questi vengono sviluppati di seguito, mentre Thomas riflette sul suicidio e sulla possibilità di scelta (nonché sulla distinzione) tra scomparire e morire. Proseguendo, affiora nel flusso il ricordo negativo dell'asilo delle suore cattoliche dove il protagonista ha passato l'infanzia, le considerazioni riguardo i nomi delle vie, gli animali schiacciati dalle macchine sull'asfalto, il fatto che tutte le strade costituiscono un'unica grande strada, il progetto di un saggio sui suicidi per impiccagione nella provincia di Vicenza. Dopodiché il capitolo si avvia alla conclusione così:

Del resto, pensavo ancora, come non pensare a qualcosa, quando questo qualcosa è sempre presente? Come non pensare alla morte alla morte, se la morte è sempre presente?, mi disse una volta mio fratello, mentre sfogliavamo insieme un grande libro su Francis Bacon che lui stesso si era fatto spedire dagli Stati Uniti.³⁸

Il titolo successivo è *Tre teste* nel quale, inizialmente, il flusso espone l'incontro con il trittico di Bacon e quanto ne consegue.³⁹ Anche qui il tema viene successivamente abbandonato per proseguire con altre vicende (l'ossessione del fratello per la sorella, l'immaginazione di trovarsi in un bosco mentre cammina tra le case e i giardini di Cavazzale) fino ad arrivare alla casa incompiuta che è, di fatto, il titolo del capitolo successivo.

Altro elemento di disordine sta nella figura del narratore. Il “flusso di pensiero” nella prefazione e nell'epilogo non appartiene a Thomas, e lo si può capire dal fatto che il narratore lo pone in terza persona. Ecco alcuni esempi: nella prefazione: «Una volta, scrive Thomas seduto sul gradino della veranda [...]»⁴⁰; nell'epilogo: «Ecco, come ho già detto, scrive Thomas, da questo momento in poi più nulla. [...] E ora, scrive Thomas, ho ordinato tutte le sue sinfonie [...]»⁴¹; «Sicuro di fare la cosa giusta, scrive Thomas, apposi tutte le firme necessarie [...]. Dopo circa un mese, scrive Thomas, lo stesso Strazzabosco mi scriveva per informarmi che la donazione era

³⁷ Ivi, p.16.

³⁸ Ivi, p. 36.

³⁹ Vedi paragrafi 1.2.1, 1.2.2.

⁴⁰ Ivi, p. 5.

⁴¹ Ivi, p. 149.

giunta a buon fine. *La casa nel parco nella casa*, scrive, completerà il suo ciclo nel modo più consono. Anche di questo, scrive ancora Thomas, non ho più da occuparmi». ⁴²

Nel corpo del testo e nella bibliografia, invece, il narratore è Thomas dato che è lui che conta i passi e che ha scritto *I quindicimila passi* come si può evincere dalla seguente affermazione presente nel capitolo Bibliografia: «Ora non devo far altro che aspettare mio fratello, il quale, come so, potrebbe arrivare da un momento all'altro e, nel frattempo, proseguire nella stesura della bibliografia relativa a questi *Quindicimila passi*». ⁴³

Si può supporre, dunque, che il fratello sia il narratore esterno che riporta quanto scritto da Thomas, ovvero il narratore interno. Il fatto che del fratello si sa tutto, attraverso il racconto di Thomas, mentre di Thomas, a parte il fatto di contare i passi, passatempo facilmente attribuibile ad un bambino, non si sa molto, induce a pensare che il personaggio vivo sia il fratello, mentre Thomas sia il fratello morto.

Un'ulteriore forma di disordine è il tentativo di restituire, attraverso l'opera, la sensazione del caso. Centrali nella realizzazione di un quadro, secondo Bacon, sono l'idea che si ha dell'immagine da realizzare e il caso che interviene su tale realizzazione. Per il pittore di Dublino, il manifestarsi del caso può avvenire attraverso «movimenti inaspettati» come «fare una macchia, girare il pennello in un modo o nell'altro, e tutto ciò può produrre effetti ogni volta diversi, fino a modificare tutta l'implicazione dell'immagine». ⁴⁴ Sfruttare degli imprevisti determinati da gesti o movimenti casuali è un rischio inevitabile ⁴⁵ in quanto se la macchia di colore porta verso l'immagine ideale da realizzare, il quadro sarà riuscito; in caso contrario, esso verrà distrutto. Il motivo per cui Bacon si affida al caso per determinare la riuscita del quadro viene ben spiegato da lui stesso stesso a David Sylvester:

Quello che voglio fare lo so, ma non so come. Ecco perché spero nel caso o nell'accidente, comunque tu lo voglia chiamare. Perché c'è continuità tra il cosiddetto colpo di fortuna, l'azzardo, l'intuizione e il senso critico. Solo se l'istinto si tiene stretto al giudizio critico, la forma data o accidentale si realizzerà nel modo che vuoi. ⁴⁶

Il raggiungimento della propria idea passa attraverso una sintesi azzardata, in quanto rischiosa, di capacità tecnica, senso critico e casualità, ovvero di disordine nell'ordine: «Intanto

⁴² Ivi, p. 152.

⁴³ Ivi, p. 153.

⁴⁴ F. BACON, *Conversazioni con Michel Archimbaud*, cit., p. 40.

⁴⁵ «Il caso ti dà qualcosa di molto diverso dall'applicazione cosciente della pittura: ti dà l'inevitabilità.», in F. BACON, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, cit., p. 81.

⁴⁶ Ivi, p. 83.

costruisco la struttura; per il resto mi affido al caso».⁴⁷ A questa concezione si oppone Frank Auerbach, pittore tedesco nazionalizzato inglese, parte anche lui di quella che venne definita dal pittore americano Ronald Brooks Kitaj come la “Scuola di Londra” assieme a Bacon, Lucien Freud e altri pittori inglesi degli anni settanta, il quale rimprovera a Bacon che ciò che lui chiama caso in realtà non lo è. Tuttavia non sa come descriverlo.⁴⁸ Nella conversazione con Sylvester, il pittore di Dublino prova a delineare questa forma particolare di caso attraverso un esempio calcistico: quando si gioca accade, alle volte, che arriva una palla e, non si sa come, si riesce a fare un tiro che non si sarebbe mai pensato di fare. Questo vale anche per la pittura e lo definisce come “caso ispirato”: «Quando accadono cose del genere si deve parlare di caso ispirato. Vuol dire che conosci perfettamente il gioco che stai giocando, ma è vero che quella mossa particolare non ti sarebbe riuscita con la volontà».⁴⁹

In un certo senso questo concetto può essere applicato a *I quindicimila passi* considerando il modo di scrivere di Trevisan. Egli non parte da uno schema realizzato a priori, da un’idea concreta e ben definita, da una trama strutturata, ma lascia che sia il suo pensiero a delineare ciò che dovrà accadere lungo lo svolgimento del racconto:

Scrivo sempre; nella testa. Non è una metafora: i miei pensieri sono per la maggior parte scritti, nel senso che vedo parole che scorrono, o sento voci che parlano; ogni tanto ho delle visioni d'insieme. Per quanto riguarda la scrittura intesa come atto di scrivere, ebbene è un'attività che non mi piace, e che svolgo in modo frammentato e discontinuo. In definitiva faccio come ho sempre fatto: scrivo quando non mi è possibile farne a meno.⁵⁰

Questa idea di scrittura è fortemente influenzata dalla penna dell’austriaco Thomas Bernhard, considerato uno dei più grandi scrittori del Novecento. Insieme a Bacon e a Samuel Beckett, Bernhard è uno dei punti di riferimento (dichiarati) dello scrittore vicentino, il quale condivide con esso elementi stilistici (periodi lunghi; sintassi complessa e articolata) e narrativi (la narrazione impostata come un unico monologo; l’assenza di un’azione vera e propria; personaggi ossessivi). In particolar modo *I quindicimila passi* ha una gran quantità di punti in comune con *Correzione* (1975), citato nella bibliografia del libro di Trevisan.

Il protagonista di *Correzione* è Roithamer, personaggio ispirato dalla figura del filosofo Ludwig Wittgenstein, scienziato genetista, professore a Cambridge ma di origine austriaca: dopo la morte dei genitori, con i quali ebbe un rapporto contrastato, specialmente con la madre, Roithamer

⁴⁷ Ivi, p. 118.

⁴⁸ Vedi Ivi, p. 79.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ VANESSA SORRENTINO, *Steroidi e pesticidi letterari. Intervista con Vitaliano Trevisan. Lo scrittore, produttore di organismi da macello*, <http://www.italialibri.net/interviste/0409-1.html>.

vende la proprietà di famiglia, Altensam, per poter perseguire un progetto folle, assurdo, ovvero costruire una casa a forma di cono al centro del Kobernausserwald per la sorella, unico membro della famiglia da lui amato. Dopo sei anni di lavoro febbrile e segreto, il cono viene realizzato e Roithamer lo mostra alla sorella, ma il risultato non è quello sperato: poco più tardi essa muore, sconvolta dalla visione della costruzione concepita dal fratello. Persa quest'ultimo grande affetto, a Roithamer non resta che togliersi la vita, impiccandosi in una radura. La narrazione è suddivisa in due parti intitolate, rispettivamente, *La soffitta di Höller* ed *Esaminare e riordinare*: nella prima il narratore è il miglior amico di Roithamer, un matematico con problemi polmonari, il quale ottiene, attraverso la disposizione testamentaria del protagonista, tutte le sue opere postume e l'imponente manoscritto intitolato *A proposito di Altensam e di tutto ciò che è connesso ad Altensam, con particolare riferimento al cono*, in cui Roithamer scrive della sua vita, dei suoi rapporti con i familiari e dell'ideazione e progettazione del cono. Deciso ad esaminare la grande mole di testi, il matematico si reca nella soffitta di Höller, «stanza in cui [Roithamer] aveva ideato e progettato il cono, lì erano nate tutte le idee *per la prima volta* ed erano state prese tutte le decisioni necessarie per costruire il cono, da lì Roithamer aveva diretto i lavori»,⁵¹ per dedicarsi alla lettura e, possibilmente, al riordino dei manoscritti. L'arco di tempo coperto dal capitolo è mezza giornata, dal tardo pomeriggio a notte fonda, dove la voce dell'io narrante entra in simbiosi con quella di Roithamer, in un monologo continuo ed ininterrotto: «la voce del narratore insegue il fantasma dell'amico, diventandone quasi un doppio, a sua volta spettrale: assistiamo a un crescendo d'immedesimazione e fobie che culmineranno con comica teatralità».⁵²

La seconda parte, invece, segue le parole scritte da Roithamer nel manoscritto *A proposito di Altensam* [...], con qualche incursione della voce dell'amico matematico. Qui viene raccontato l'odio nei confronti di Altensam, casa-prigione in cui lo scienziato è nato e cresciuto, il disprezzo verso l'Austria, nazione dispregiata non solo dal protagonista, ma anche da Bernhard stesso, il quale, nel proprio testamento, proibì la pubblicazione delle proprie opere all'interno dei confini austriaci fino allo scadere dei diritti d'autore, il risentimento nei confronti della madre, chiamata sprezzantemente l'«eferdinghese»⁵³, dei fratelli e del padre; ma anche il totale amore (probabilmente incestuoso) per la sorella e la necessità di portare, da solo, a compimento il progetto del cono affinché essa potesse vivere felice.

È facile individuare alcuni punti in comune tra *I quindicimila passi* e *Correzione*. Dal punto di vista dei personaggi, il fratello di Thomas e Roithamer sono molto simili: entrambi provano un

⁵¹ THOMAS BERNHARD, *Correzione*, Torino, Einaudi, 2013 (prima edizione Berlino, Suhrkamp Verlag, 1975), p. 11.

⁵² VINCENZO QUAGLIOTTI, *Prefazione*, in Ivi, p. XIII.

⁵³ Eferding, paese situato in Alta Austria, viene descritto da Roithamer come un luogo che rappresenta un «ambiente piccolo borghese, mentalità piccolo borghese in genere e in tutto» in T. BERNHARD, *Correzione*, cit., p. 230.

amore morboso nei confronti della sorella e ne provocano (direttamente, il primo, indirettamente, il secondo) la morte, entrambi si dedicano ad un progetto edile difficile, immerso nella natura e destinato a diventar parte di essa (la casa nel parco e il cubo nel cuore del Kobernausserwald) sul quale scrivono un manoscritto teorico (*La casa nel parco nella casa e quanto a essa connesso* e *A proposito di Altensam e di tutto ciò che è connesso ad Altensam, con particolare riferimento al cono*). Tutti e due odiano gli architetti, considerati, dal fratello di Thomas, i responsabili «dell'uso infame e dello scempio che si è fatto, si sta facendo e si farà sul nostro territorio»,⁵⁴ mentre Roithamer «odiava la parola architetto o architettura [...] queste due parole non erano altro che montature, aborti verbali che un essere pensante non poteva permettersi».⁵⁵

Dal punto di vista della scrittura, in entrambi i testi la narrazione è un monologo, un flusso di pensiero presente e ininterrotto, composto da lunghissimi e complessi periodi dove convergono tutti gli eventi passati che hanno portato i protagonisti a trovarsi in una determinata situazione. Considerando che l'azione dei personaggi è piuttosto monotona se non, addirittura, statica (in *I quindicimila passi* l'azione principale è la passeggiata di Thomas da casa fino all'ufficio del notaio Strazzabosco, in *Correzione* è il tentativo di riordinare le carte di Roithamer da parte del matematico, nella soffitta di Höller), è il discorso, la parola, a dare il ritmo e il movimento alla narrazione.

Dunque, da un lato, Bacon si avvicina alla tela «senza alcuna predeterminazione; cercando di restituire l'immediatezza di un movimento nervoso che non appariva vocato a realizzare alcunché»,⁵⁶ affidandosi non solo alle proprie capacità tecniche, ma anche al caso il quale si manifesta sotto forma di eventi impreveduti che, adeguatamente sfruttati, permettono di andare oltre la mera rappresentazione mimetica della realtà; dall'altro Bernhard, nei suoi romanzi, compie una ricerca ossessiva del senso, analizzando ogni tema trattato attraverso una vorticoso impalcatura sintattica: «Nel suo movimento a spirale, la prosa ripresenta ciclicamente ogni frase-tema variandola: ogni volta nelle giunture s'innesta qualche nuovo dettaglio e all'interno di questo ossessivo vorticare ciascun potenziale di senso viene strizzato fino al suo esaurimento».⁵⁷ Tale scrittura non presuppone un disegno già impostato, prestabilito e seguito pedissequamente, ma, sfruttando la forma del monologo interiore, si crea man mano che avanza, ottenendo così, un capovolgimento dove: « il senso si rovescia in non-senso, la verità si rivela menzogna, la possibilità si tramuta in impossibilità, il dicibile si offre come indicibile».⁵⁸

⁵⁴ V. TREVISAN, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., p. 79.

⁵⁵ T. BERNHARD, *Correzione*, cit., p. 9.

⁵⁶ M. DONÀ, *Arte e filosofia*, cit., p. 437.

⁵⁷ V. QUAGLIOTTI, *Prefazione*, in T. BERNHARD, *Correzione*, cit., p. XII.

⁵⁸ MICAELA LATINI, *La seduzione dell'immagine. Intorno al tema del compito in Thomas Bernhard*, <http://www.abaudine.org/seduzione.htm>

Vitaliano Trevisan ha sempre dichiarato, nelle interviste, di avere come modelli Bernhard e Bacon (assieme a Beckett) e, nella sua scrittura, la loro influenza è molto presente. La volontà di evitare qualsiasi predeterminazione, sfuggire a una narrazione consequenziale, rigidamente schematica, cercando di rendere al lettore l'idea che quanto accade durante il racconto non è previsto, ma si compie mentre Thomas (o il fratello) procede nella sua camminata verso la casa del notaio Strazzabosco.

Per restituire la sensazione del caso, Trevisan utilizza la tecnica espressiva del monologo interiore, del flusso di coscienza, reso attraverso la composizione di periodi ampi, ricchi di subordinate che cercano di mostrare tutte le sfaccettature di un tema (Bernhard *docet*), ma ben strutturati (lontani dunque dalla disgregazione sintattica operata da Joyce, padre del *stream of consciousness* ed esenti dall'ossessiva ripetitività di Bernhard). Eccone un esempio:

Usciamo perché non sopportiamo la nostra casa, che è un sepolcro, e i nostri libri e le nostre carte, che non sono che carta; usciamo sapendo benissimo che lo facciamo al solo scopo di salvarci la vita, non certo per trovare qualcuno, visto che, anche se soli non riusciamo più a stare, non sopportiamo nessuno, ed è proprio questo il torto che abbiamo: uscire fuori. Ma usciamo lo stesso, perché in casa non riusciamo più a stare, perché stare in casa, soli, a un tratto ci spaventa, e il nostro stesso silenzio si è fatto insopportabile, ma l'idea che qualcun altro, oltre noi, sia presente in casa, non possiamo neanche contemplarla. Usciamo per salvarci da noi stessi e dalla nostra solitudine, pensavo, non certo per incontrare qualcuno, anzi, ci guardiamo bene dall'incontrare questo qualcuno; facciamo tutto il possibile per evitarlo, questo qualcuno che potrebbe riconoscerci e smascherarci in ogni momento.⁵⁹

La concezione di Trevisan di una scrittura che cerca di rendere l'immediato e, di conseguenza, l'imprevisto, l'inaspettato, segue una linea comune sia a Bernhard (per quanto riguarda la letteratura), sia a Bacon (per quanto riguarda l'arte), i quali hanno cercato di creare delle opere dove il vertice non è dato dalla perfezione del risultato, in cui tutto è tenuto sotto controllo, sorvegliato, calcolato, ordinato, ma dall'irruzione dell'inatteso, dallo sfondamento delle barriere, dal capovolgimento dell'ordine attraverso l'inserzione di elementi caotici, sovversivi (le macchie di colore in Bacon; l'«ossessivo vorticare» della prosa di Bernhard). Tale visione viene adattata, da Trevisan, ai temi che più lo interessano, come il declino morale e paesaggistico del nordest, la periferia diffusa,⁶⁰ la sofferenza psichica e le ossessioni dell'uomo contemporaneo.

⁵⁹V. TREVISAN, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., p. 74.

⁶⁰ Trevisan «ha posto al centro del suo universo narrativo, con insistenza quasi ossessiva, il panorama del suburbio vicentino, della periferia, quale teatro dell'anarchia urbanistica, luogo di progressiva cannibalizzazione del paesaggio operata attraverso selvagge pratiche di occupazione edilizia. Non si tratta però, nella visione di Trevisan, di uno spazio nel quale è avvenuta una semplice proliferazione urbana dal centro cittadino verso la periferia, quanto piuttosto di un'estensione pervasiva e ammorbante della periferia stessa, capace di riempire, a vista d'occhio, tutto lo spazio esistente: non una *città diffusa*, quindi, ma una *periferia diffusa*, secondo la definizione che ne ha dato lo stesso Trevisan» in F. TOMASI, M. VAROTTO, «Non sono un fottuto flâneur»: *Vicenza diffusa ne I quindicimila passi di Vitaliano Trevisan*, cit.

CAPITOLO SECONDO

IDENTITÀ E CORPO: LA PRESENZA DI BACON IN *IL LIBRO DEL RISO E DELL'OBLIO* E NE *L'IDENTITÀ* DI MILAN KUNDERA

II. 1. Introduzione

L'opera pittorica di Francis Bacon ha influenzato anche un altro scrittore contemporaneo, ovvero Milan Kundera (1929). Tra i suoi romanzi, due in particolare possono essere ricondotti ai dipinti e al pensiero del pittore irlandese: *Il libro del riso e dell'oblio* (1978) e *L'identità* (1997).

Se in Trevisan il riferimento a Bacon è presente direttamente ed esplicitamente all'interno del romanzo, in Kundera è necessario avvalersi della mediazione di altri testi di carattere saggistico, scritti dall'autore stesso, per poter evidenziare la forte connessione tra i romanzi e la poetica dell'artista.

Nel 1977, Kundera scrisse un articolo per «L'Arc» dedicato al trittico di Henrietta Moraes dipinto da Bacon nel 1963. Questo testo sarà la base sulla quale lo scrittore ceco erigerà uno dei capitoli del *Libro del riso e dell'oblio*; inoltre, diciannove anni più tardi, lo utilizzerà come spunto di partenza per la stesura di un breve saggio sul pittore irlandese, voluto da Michel Archimbaud per il suo catalogo *Bacon: portraits and autoportraits* (1996). Esso confluirà, insieme ad altri saggi, nella raccolta *Un incontro*, pubblicata nel 2009. Come nota Massimo Rizzante,¹ esiste un legame non solo cronologico (visto che la data di pubblicazione del saggio corrisponde al periodo di redazione del romanzo), ma anche tematico tra lo scritto su Bacon e *L'identità*.

Analizzando il *Libro del riso e dell'oblio* in relazione all'articolo sarà possibile intravedere le fasi e le modalità attraverso le quali un'opera d'arte viene assorbita dallo scrittore, ma non solo: si potrà anche entrare nell'officina di Kundera, scorgendo il procedimento con cui lo scrittore ceco si avvale dell'aneddoto presente nell'articolo per riutilizzarlo nel romanzo; analizzando *L'identità*, invece, si mostrerà come la lettura kunderiana delle opere e delle interviste di Bacon sia un elemento portante del romanzo.

II. 2. La presenza di Bacon in un capitolo de *Il libro del riso e dell'oblio*

¹ MASSIMO RIZZANTE, *La fuga romanzesca. Note sul "La lentezza" e su "L'identità" di Milan Kundera*, <http://www.nazioneindiana.com/2015/01/21/la-fuga-romanzesca-note-su-la-lentezza-e-lidentita-di-milan-kundera/>

L'articolo di Kundera su Francis Bacon racconta di come il trittico dell'artista irlandese gli avesse riportato alla memoria il ricordo di una ragazza incontrata in un appartamento di Praga. I due si trovavano in quell'abitazione con lo scopo di concordare una linea comune nel caso fossero stati interrogati dalla polizia. Questo incontro nasceva dal fatto che la ragazza era stata precedentemente prelevata da alcuni agenti, i quali le avevano rivolto innumerevoli domande sul conto dello scrittore, tenendola sotto torchio per un giorno intero. Tutto ciò che precede questo momento non viene esplicitato nell'articolo, ma lo si ritrova, invece, nel romanzo: il partito comunista cecoslovacco, nel 1970, espulse Kundera con l'accusa di aver appoggiato il periodo riformista della Primavera di Praga, e, in seguito, gli rese impossibile trovarsi un'occupazione in modo da screditarlo e farlo cadere in miseria, affinché venisse dimenticato. Chiunque lo avesse aiutato, sarebbe andato incontro alla stessa fine. Tuttavia, nonostante il pericolo e il rischio di essere scoperti, c'era chi cercava di offrirgli il proprio appoggio, trovandogli un impiego per vie segrete. Tra loro vi era R. (la «ragazza» del saggio che, nel romanzo, viene nominata con questa iniziale), la quale diede a Kundera l'opportunità di tenere una rubrica di astrologia, sotto mentite spoglie, sul settimanale di cui lei era redattrice. A causa di questo aiuto essa verrà, per l'appunto, interrogata dalla polizia, perderà il lavoro e, con esso, la possibilità di trovarne un altro:

Aveva firmato il verbale [dell'interrogatorio] e due giorni dopo il capo redattore l'aveva convocata e le aveva annunciato il suo licenziamento con effetto immediato. Il giorno stesso lei era andata alla radio, dove aveva degli amici che da molto tempo le proponevano un lavoro. L'avevano accolta con gioia, ma l'indomani, quando era tornata per riempire i moduli, il capo del personale, che le voleva molto bene, aveva un'aria molto desolata. «Che sciocchezza ha fatto, ragazza mia! Si è rovinata. Non posso fare niente, assolutamente niente per lei.»²

In seguito, nell'articolo, Kundera descrive l'incontro con la fanciulla: «Era una ragazza molto giovane che non sapeva ancora niente del mondo. L'interrogatorio l'aveva agitata e, da tre giorni, la paura non cessava di rimescolarle le viscere. Era pallidissima e mentre parlavamo usciva di continuo per andare in bagno – sicché tutto il nostro incontro fu accompagnato dal rumore dell'acqua che riempiva lo sciacquone.»³

Nel romanzo, il ritratto di R. e l'andamento dell'appuntamento vengono riportati in maniera pressoché identica, tranne per una maggiore attenzione nel caratterizzare sul piano psicologico ed emotivo la ragazza:

Cercate di capire, R. non era paurosa, era soltanto giovane, e non sapeva niente del mondo. [...] Mentre parlavamo, lei si è alzata diverse volte per andare al gabinetto. I suoi ritorni

² MILAN KUNDERA, *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano, Bompiani, 1980 (prima edizione 1978), p.79.

³ ID., *Un incontro*, traduzione di Massimo Rizzante, Milano, Adelphi, 2009, p. 18.

erano accompagnati dal rumore dello sciacquone e da espressioni di estremo imbarazzo. Quella ragazza coraggiosa si vergognava della propria paura. Quella donna di gusto si vergognava delle proprie viscere, che facevano i capricci sotto gli occhi di un estraneo.⁴

Proseguendo l'articolo, Kundera si sofferma sul sentimento irrefrenabile della paura che si impone sulla volontà dell'amica, riducendola ad un corpo scombussolato, sconsigliato, asservito ad evacuazioni fisiologiche incontenibili. Questa sorta di "deumanizzazione" porta con sé un'apertura verso qualcosa di nascosto, di originario, di antecedente alla comparsa dell'io stesso:

Era intelligente, spiritosa, perfettamente in grado di dominare le sue emozioni e sempre vestita in modo così impeccabile che il suo abito, proprio come il suo comportamento, non permetteva di intravedere il minimo frammento di nudità. Ed ecco che, d'improvviso, la paura, come un grande coltello, l'aveva aperta. Mi stava di fronte spalancata, come il tronco reciso di una vitella appeso al gancio di una macelleria.⁵

Questa immagine forte e raccapricciante viene riproposta tale e quale da Kundera nel capitolo del *Libro del riso e dell'oblio*:

Avevo voluto molto bene a quella giovane donna, nel modo più innocente, meno sensuale che si possa immaginare. Come se il suo corpo fosse rimasto sempre perfettamente nascosto dietro la sua luminosa intelligenza, e anche dietro la modestia del suo modo di fare e la perfezione del suo modo di vestire. Non offriva il minimo interstizio attraverso il quale si potesse intuire la sua nudità. E ora, di colpo, la paura l'aveva sventrata come il coltello di un beccaio. Avevo l'impressione di vederla aperta davanti a me, come una carcassa mutilata di vitella appesa a un uncino della macelleria.⁶

Il riferimento al «tronco reciso» appeso ad un «uncino» in una «macelleria» proviene direttamente dall'immaginario figurativo di Bacon. Alcuni dei suoi dipinti presentano immagini di animali squartati e appesi a dei ganci da macelleria: basti pensare al celebre *Painting* del 1946, dove, dietro la sorridente figura anonima, nascosta per metà da un ombrello nero aperto, si staglia, imponente, una carcassa di bovino aperta in due, le cui zampe stese verso l'esterno rimandano alla posizione del Crocifisso; oppure alla tela di destra (rispetto lo spettatore) dei *Tre studi per una crocifissione* del 1962, dove, come soggetto, si vede un taglio di manzo in posizione verticale sullo sfondo arancione. Bacon era molto attratto dalla carne, dai suoi colori, dalla sua forma e dalla sua violenza: tutti elementi che per il pittore giocavano un ruolo fondamentale.⁷

⁴ ID., *Il libro del riso e dell'oblio*, cit., pp. 80-81.

⁵ ID., *Un incontro*, cit., p. 18.

⁶ ID., *Il libro del riso e dell'oblio*, cit., p. 84.

⁷ «Le macellerie sono orribili, ma quando Bacon ne parla non dimentica di osservare che "per un pittore, c'è in quei luoghi la grande bellezza del colore della carne"». in ID., *Un incontro*, cit., p. 24.

Kundera fa sue queste suggestioni, riutilizzandole in modo da creare un parallelo tra l'accesso alle interiora del cadavere attraverso lo squarcio del macellaio e l'accesso all'interiorità di R. attraverso l'attacco inaudito e impreveduto della paura. Ma, soprattutto, lo scrittore ceco si avvale di questa immagine per svelare la verità ultima dell'essere umano il quale, una volta privato di tutte le sovrastrutture sociali, religiose, ideologiche, progettuali, si rivela essere nulla più che un corpo:

«È certo, noi siamo carne, potenziali carcasse. Quando entro in una macelleria, mi meraviglio sempre di non essere appeso lì, al posto dell'animale». Non è pessimismo né disperazione, è una semplice verità, ma una verità che, di solito, è velata dal nostro appartenere a una collettività che ci ottenebra con i suoi sogni, i suoi entusiasmi, i suoi progetti, le sue illusioni, le sue battaglie, le sue cause, le sue religioni, le sue ideologie, le sue passioni. Poi, un giorno, il velo cade e ci lascia soli con il corpo, alla mercé del corpo, com'è successo alla giovane praghese che, dopo lo shock di un interrogatorio, si allontanava ogni tre minuti per andare in bagno.⁸

L'articolo e il capitolo del romanzo, successivamente, avanzano in maniera pressoché identica. Kundera prosegue il racconto, confessando l'affiorare di un sentimento terribile provocato dalle contraddizioni incarnate dalla ragazza:

Eravamo seduti uno accanto all'altra sul divano di quell'appartamento altrui, dal gabinetto giungeva il fischio sordo dell'acqua che entrava nel serbatoio, e all'improvviso avevo una voglia frenetica di fare l'amore con lei. Per essere più esatti: una voglia frenetica di violarla. Di gettarmi su di lei e stringerla in un solo abbraccio con tutte le sue contraddizioni intollerabilmente eccitanti, i suoi vestiti perfetti e il suo intestino in subbuglio, la sua ragione e la sua paura, la sua fierezza e la sua bontà. E mi sembrava che in queste contraddizioni si celasse la sua sostanza, il tesoro, la pepita d'oro, il diamante dissimulati in lei nel profondo. Volevo buttarmi su di lei e strapparglieli. Volevo contenerla tutta, con la sua merda e la sua anima ineffabile. Ma vedevo due occhi angosciati fissi su di me (due occhi angosciati in un viso intelligente) e più erano angosciati, più grande si faceva il desiderio di violarla, e insieme più assurdo, idiota, scandaloso, incomprensibile e irrealizzabile.⁹

Nell'articolo, il racconto dell'incontro tra Kundera ed R. serve a rendere su un piano concreto l'idea che sta dietro a ciò che lo scrittore definisce il «gesto brutale» di Bacon, ovvero la capacità dell'artista di riuscire a mostrare ciò che realmente si nasconde dietro ai volti dei modelli che sta dipingendo, attraverso uno sguardo che va oltre l'apparenza del soggetto, paragonato ad una «mano violentatrice» che strappa di dosso, con un gesto impetuoso e feroce, la maschera che occulta l'identità del soggetto. Il desiderio di violentare R. è un desiderio di penetrare con forza negli anfratti più celati della sua personalità, di arrivare prepotentemente alla «sostanza» da lei custodita inconsapevolmente.

⁸ Ivi, pp. 26-27.

⁹ ID., *Il libro del riso e dell'oblio*, cit., p. 84-85.

Nel *Libro del riso e dell'oblio*, tuttavia, il riferimento finale al pittore viene omesso e rimangono solamente le riflessioni a cui Kundera è pervenuto grazie all'accostamento tra la sua esperienza e il trittico di Bacon.

II. 3. *L'identità*

Nel saggio scritto per il catalogo *Bacon: Portraits and Self-Portraits*, Kundera, pensando ai dipinti e alle riflessioni del pittore irlandese tratte dalle conversazioni con Archimbaud e Sylvester (considerate dallo scrittore «i migliori commenti critici all'opera di Bacon»),¹⁰ arriva alla conclusione che: «i ritratti di Bacon sono un'interrogazione sui limiti dell' "io"» e, a partire da questa definizione, interroga se stesso, rivolgendosi delle questioni che resteranno insolute:

Fino a quale grado di distorsione un individuo resta ancora se stesso? Fino a quale grado di distorsione un essere amato resta ancora un essere amato? Per quanto tempo un volto caro che sprofonda nella malattia, nella follia, nell'odio, nella morte, resta conoscibile? Dov'è la frontiera al di là della quale un «io» cessa di essere un «io»?¹¹

Tuttavia, è possibile scorgere nel romanzo *L'identità* un tentativo di trovare, o meglio, delineare una situazione in cui sia possibile individuare una risposta a tali domande.

Kundera, attraverso i personaggi del romanzo, Chantal e Jean-Marc, sottoposti ad una distorsione tale da rendersi irriconoscibili l'uno con l'altro, mostra come la sua missione non sia, come scrive Massimo Rizzante: «quella di essere il portaparola di una verità, ma di cercare la verità nelle molteplici coscienze dei suoi personaggi».¹²

Chantal è una donna che lavora in un'agenzia pubblicitaria, con un figlio morto e un divorzio alle spalle, causato dall'invadenza della famiglia dell'ex-marito. Essa considera il proprio impiego come un tradimento della sua vocazione all'insegnamento, professione precedentemente svolta e abbandonata in cambio di una maggiore retribuzione. Jean-Marc, invece, frequentò per due anni la facoltà di medicina per poi abbandonarla e dedicarsi a svariati lavori, tra cui il maestro di sci. È proprio mentre svolgeva questa attività che incontra Chantal durante una festa nell'albergo della stazione sciistica e s'innamora di lei a prima vista.

Chantal è di quattro anni più vecchia di Jean-Marc, e si trova in quel momento della vita di ogni donna conosciuto con il nome di menopausa, evento che la destabilizza, portandola a credere di non essere più desiderata dagli uomini. Un giorno non precisato, Jean-Marc la raggiunge in un

¹⁰ ID., *Un incontro*, cit., p. 19.

¹¹ Ivi, p. 21.

¹² MASSIMO RIZZANTE, *Editoriale*, in *Milan Kundera*, a cura di Massimo Rizzante, Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 8.

albergo della Normandia dove aveva trascorso la notte. Una volta arrivato, si reca in albergo ma non trovandola, decide di andarla a cercare in spiaggia. Qui, dopo averla scambiata per un'altra persona, ritorna alla pensione per vedere se per caso fosse rientrata. Nell'istante in cui i due s'incontrano, Jean-Marc nota qualcosa di strano nel viso dell'amata, uno sguardo: «insolitamente cattivo»,¹³ che lo induce a chiederle se le sia accaduto qualcosa. Dopo alcuni tentativi poco convincenti di cambiare discorso, Chantal decide di rispondergli con una frase che doveva risultare spiritosa ma che, di fatto, viene contraddetta da un improvviso rossore che le si propaga su tutto il corpo: «Gli uomini non si voltano più a guardarmi». A questo punto si viene ad instaurare un primo malinteso attraverso il quale si produrranno una serie di fraintendimenti che provocheranno l'allontanamento dei due amanti: Jean-Marc interpreta la frase di Chantal come una espressione di tristezza dovuta all'avanzare del tempo e, per cercare di far sentire l'amata giovane e desiderata, comincia a scriverle delle lettere d'amore, prima anonime, poi firmate con la sigla C. D. B. (acronimo di Cyrano de Bergerac).¹⁴ Chantal le legge e, credendo di avere uno spasimante, cerca di capire chi possa esserne l'autore, nascondendole di volta in volta sotto una pila di reggiseni dentro l'armadio della sua camera. Questo espediente architettato da Jean-Marc migliora notevolmente il morale di Chantal, la quale inizia a prestare più attenzione al suo aspetto, ad essere più allegra, a sentirsi più a suo agio con se stessa e con il proprio corpo. Tuttavia, assistere ad un cambiamento così repentino nella fidanzata, comporta l'incedere di due sentimenti contrastanti in Jean Marc: da un lato è felice, perché, grazie alle lettere, lo stato d'animo della sua amata è decisamente migliorato; dall'altro il fatto che tale miglioramento non sia dovuto a lui, ma ad un anonimo corteggiatore (per quanto da lui stesso creato), lo rende geloso. Spinto da quest'ultimo sentimento, Jean-Marc, dopo aver visto Chantal nascondere qualcosa dentro l'armadio, aspetta che lei esca di casa, e, rovistando all'interno del guardaroba, scopre le lettere che lui stesso le mandava. In seguito ad alcuni incerti sospetti, Chantal capisce di essere spiata da Jean-Marc e arriva alla conclusione che lui e l'autore delle lettere sono la stessa persona. Si viene a verificare dunque un secondo malinteso: Chantal crede che il suo fidanzato le stia tendendo una trappola per testare la sua fedeltà e controllarla come aveva fatto la famiglia dell'ex-marito nella sua vita precedente.

Il filo che unisce i due personaggi, teso da entrambi i lati, viene definitivamente spezzato da un evento inaspettato: l'arrivo dell'ex-cognata e dei suoi tre bambini. Jean-Marc, non conoscendo nulla del passato di Chantal, la incontra davanti il portone di casa e la fa salire insieme ai figli. Una

¹³ M. KUNDERA, *L'identità*, traduzione di Ena Marchi, Milano, Adelphi, 2013 (prima edizione 1997), p. 29.

¹⁴ Nella commedia di Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, attraverso il bel Cristiano, riesce a dichiarare il suo amore all'amata cugina Rossana; allo stesso modo Jean-Marc, attraverso il personaggio fittizio C. D. B., cerca di restituire la felicità a Chantal: «Mentre scriveva la seconda lettera pensava: sto diventando come Cyrano. Cyrano: colui che sotto le spoglie di un altro, dichiara il suo amore alla donna amata; colui che, affrancatosi dal peso del proprio nome, può dare finalmente libero corso alla sua eloquenza» in ID., *L'identità*, cit., p. 105.

volta entrati, l'ex-cognata comincia a raccontargli una Chantal diversa da come lui l'ha sempre conosciuta, dedita al marito e alla famiglia, mentre i bambini invadono la camera da letto, aprendo gli armadi e buttando all'aria quanto vi trovano all'interno. Arrivata a casa, Chantal, dopo aver sentito il baccano proveniente dalla sua camera, vi si precipita e trova tutte le lettere sparse sul pavimento. La vista di questo scenario provoca in lei una rabbia tale da cacciare via prepotentemente l'ex-cognata e i suoi tre figli. Tra Chantal e Jean-Marc nasce una discussione molto tagliente in cui la prima imputa al secondo di essere un mantenuto e il secondo attacca la prima dicendole di essere una conformista nascosta dietro una molteplicità di volti.

Dopo una notte passata in stanze separate, Chantal informa Jean-Marc di dover partire per un convegno di lavoro a Londra, lo saluta sbrigativamente ed esce di casa in fretta. In realtà questo viaggio è un'invenzione di Chantal, una scusa per passare almeno un giorno e una notte distante da lui. Non sapendo bene dove andare, si reca per davvero alla stazione dei treni, sperando intimamente che Jean-Marc la raggiunga per riappacificarsi. Casualmente, alla ferrovia, incontra i propri colleghi di lavoro che si stanno recando proprio nella capitale britannica, e si unisce a loro. Jean-Marc, nel frattempo, indeciso se quanto detto da Chantal sia vero o se si tratti solamente di una bugia, decide di recarsi ugualmente alla stazione in cerca di lei. Una volta arrivato, non vedendola nell'androne, acquista un biglietto per Londra e sale sul treno. Dentro una cabina, scorge la figura di Chantal in mezzo ai suoi colleghi. Anche a lei sembra di vederlo, ma continua la conversazione in cui era immersa, ignorando tale apparizione. Raggiunta la destinazione, Jean-Marc, scendendo dal treno, la vede entrare in una cabina telefonica e cerca di raggiungerla, ma viene bloccato dal passaggio di una probabile squadra di sportivi attorniata da cameramen e curiosi, perdendola di vista. Così comincia a vagare per Londra, senza soldi e senza una minima idea di dove poter trovare Chantal; fino a che, stremato, si siede su di una panchina davanti ad un palazzo nel quale immagina si stia consumando un'orgia. E, casualmente, è proprio quello che sta accadendo all'interno dello stabile; ciò che, però, l'uomo non immagina è che, tra i partecipanti, vi sia anche Chantal: infatti quando entrò nella cabina telefonica, essa stava contattando colui che Jean-Marc aveva ribattezzato col nome di Britannico: un gentiluomo inglese dedito, secondo le voci, alle orge, che in passato l'aveva corteggiata.

L'esperienza dell'ammucchiata che, inizialmente, credeva eccitante, si rivela, al contrario, terribile e rivoltante. Circondata da una moltitudine di corpi maschili, Chantal si sposta in una stanza dove le viene incontro una bellissima donna bionda che la avvolge in: «uno sguardo di seduzione».¹⁵ Sul punto di cedere all'attrazione che prova nei confronti di questa sconosciuta, Chantal nota che la donna inizia a far fuoriuscire e riassorbire della saliva, e tale azione fa sì che:

¹⁵ Ivi, p. 164.

«[...] il suo disgusto diventa nausea».¹⁶ Ormai in preda ad una repulsione totale, essa cerca di dileguarsi, ma viene inseguita dalla donna e da altri individui che scambiano la sua fuga per un gioco erotico. Terrorizzata, Chantal riesce a nascondersi, nuda, dentro uno stanzino delle scope, dove scopre esserci anche un cane. Ad un certo punto, un'inserviente nera apre bruscamente la porta e Chantal, per permetterle di prendere l'aspirapolvere, si avvicina troppo all'animale, il quale, cominciando a ringhiare, la spaventa al punto di farla uscire dallo stanzino. Una volta fuori, si rende conto che ormai l'orgia è finita e decide di andarsene; tuttavia non ricorda dove si trovano i suoi vestiti e l'uscita. Mentre gira per il palazzo in cerca degli abiti, s'imbatte in Britannico. Sollevata nel vedere un volto conosciuto, Chantal gli chiede le indicazioni di cui necessita, ma lui, senza nemmeno risponderle, apre le finestre, la fa sedere su una sedia ed esce. Chantal si ritrova così nuda, intimorita e sola in mezzo alla stanza. Mentre aspetta che l'uomo torni, lo sente vociferare con la domestica, dopodiché avverte il battito dei colpi di un martello e realizza che la stanno barricando dentro. Successivamente, Britannico rientra, gli si siede di fronte e, chiamandola Anne, le chiede a cosa stia pensando. Lei risponde alla morte del figlio, lui la esorta a dimenticare i morti e a pensare alla vita. A queste parole Chantal, alzandosi, risponde: «Quale vita? Che cos'è quella che lei chiama vita?»,¹⁷ e si mette a gridare. Jean-Marc, trovandosi appresso il palazzo, sente l'urlo e comincia a chiamarla, svegliandola: i due sono a letto e quanto accaduto non è stato altro che un sogno. Come scrive François Ricard, scrittore e accademico canadese:

I due registri narrativi [della realtà e del sogno] sono così perfettamente fusi l'uno con l'altro, l'uno *nell'*altro che il lettore si ritrova improvvisamente immerso in un universo onirico, senza poter dire esattamente quando o come questo sia iniziato né se sia mai iniziato, tanto il passaggio da un mondo all'altro è avvenuto in modo impercettibile e senza alcun urto.¹⁸

A questo punto, il narratore interviene in prima persona nel racconto, ponendo i seguenti interrogativi:

E io mi domando: chi ha sognato? Chi ha sognato questa storia? Chi l'ha immaginata? Lei? Lui? Tutti e due? Ciascuno per l'altro? E a partire da quale momento la loro vita reale si è trasformata in quell'atroce fantasticherie? Quando il treno è sprofondato sotto la Manica? O forse prima? La mattina in cui lei gli ha annunciato che partiva per Londra? O ancora prima? Il giorno in cui, nello studio del grafologo, lei ha incontrato il cameriere del caffè in quel paesino normanno? O ancora prima? Quando Jean-Marc le ha mandato la prima lettera? Ma le ha poi mandate davvero, quelle lettere? O le ha scritte solo nella sua immaginazione? In quale preciso momento il reale si è trasformato in irreale, la realtà in fantasia? Dov'era la frontiera? La frontiera, dov'è?¹⁹

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 174.

¹⁸ FRANÇOIS RICARD, *Lo sguardo degli amanti*, in *Milan Kundera*, cit., p. 314.

¹⁹ M. KUNDERA, *L'identità*, cit., p. 176.

Queste domande rimangono aperte, Kundera non regala alcun indizio al lettore, il quale, però, può cercare nel romanzo la propria risposta.

II. 3. 1. Il «gesto brutale» di Kundera ne *L'identità: l'orgia*

Come anticipato sopra Kundera, scrivendo a proposito di Bacon, vede nel modo con cui l'artista realizza i propri quadri, una sorta di violenza necessaria al fine di pervenire a ciò che si nasconde dietro la maschera del proprio modello, alla sua identità autentica: «[...] la mano del pittore [...] si posa con un “gesto brutale” su un corpo, su un volto, “nella speranza di trovare in esso e al di là di esso, qualcosa che vi si nasconde”».²⁰

Lo scrittore, ne *L'identità*, sembra voler portare, allo stesso modo di Bacon, con un'azione brutale, i propri personaggi (in particolar modo Chantal) in situazioni estreme dove, rischiando di smarrire se stessi, fanno, al contrario, emergere la loro vera identità.

Kundera, attraverso i due malintesi (la sbagliata interpretazione della frase di Chantal da parte di Jean-Marc e l'incomprensione del motivo soggiacente alle lettere di Jean-Marc da parte di Chantal), fa sì che i due amanti non si riconoscano più: Jean-Marc, dopo quanto accaduto di ritorno dalla spiaggia, fa un sogno in cui cerca Chantal, angosciato dalla possibilità che le sia accaduto qualcosa. Quando la vede, mentre si allontana di spalle, la chiama e: «inorridito, si trova davanti un altro viso, viso estraneo e sgradevole. Eppure non è un'altra persona, è proprio Chantal, la sua Chantal, non ci sono dubbi, ma è la sua Chantal con il viso di una sconosciuta – ed è una cosa atroce, intollerabilmente atroce».²¹ D'altro canto, Chantal, dopo aver scoperto che le lettere siglate C. D. B. erano vergate dalla mano di Jean-Marc, comincia a dubitare di conoscerlo veramente:

Se Chantal fosse venuta a sapere che Jean-Marc le era stato infedele ne avrebbe certamente sofferto, ma si sarebbe trattato di una delle cose che, al limite, poteva aspettarsi da lui. Ma che la spiasse, che la mettesse alla prova con quei metodi polizieschi, era una cosa che non corrispondeva assolutamente all'idea che si era fatta di lui.²²

Chantal è fortemente turbata dal gesto di Jean-Marc perché le riporta alla mente l'estenuante controllo che i familiari del suo ex-marito esercitavano su di lei; un passato che era riuscita a dimenticare proprio grazie a Jean-Marc, il quale non le aveva mai chiesto niente della sua vita precedente al loro incontro.

²⁰ ID., *Un incontro*, cit., p. 20.

²¹ ID., *L'identità*, cit., p. 42.

²² Ivi, p. 106.

A questo punto dell'intreccio, i due sono lontani, divenuti quasi degli estranei l'uno nei confronti dell'altra. Chantal, dopo una notte in cui: «si è svegliata più volte, e sempre dopo strane orge in compagnia di uomini che non conosceva e che le facevano orrore»,²³ decide di recarsi a Londra. Questa destinazione non è casuale: Jean-Marc, nell'ultima lettera inviata a Chantal, con la quale aveva intenzione di porre termine a questo gioco sfuggitogli di mano, decide di disfarsi dell'immaginario C. D. B., facendolo partire per Londra, città che nella mente dei due amanti è collegata alla figura di Britannico, e per questo considerata: «città di sogni lubrificati, [...] dei depravati, dei donnaioli, dei puttanieri, degli erotomani, dei perversi, dei viziosi».²⁴

Come nota giustamente Ricard: «Il solo sguardo di cui Chantal ha bisogno, il solo nel quale riconosce il suo vero volto, è lo sguardo dell'amante. Questo sguardo è la sua casa, il rifugio, il guscio che racchiude la sua identità»:²⁵ nel momento in cui esso viene meno, dunque, Chantal si avvia verso la: «disintegrazione, cioè a *perdere di vista* tutto ciò che la costituisce in quanto individuo: il rifiuto del mondo e l'amore per Jean-Marc».²⁶ Tale «disintegrazione» è rappresentata dall'orgia, dove Kundera getta, con un «gesto brutale», il proprio personaggio, assumendosi il rischio di porlo in una situazione in cui può ritrovare la propria identità o perderla definitivamente.²⁷ Chantal, nel palazzo dove si svolge l'ammucchiata, non conosce nessuno e nessuno la conosce. È solo un corpo nudo in mezzo ad altri corpi nudi, i quali agiscono rispondendo unicamente ai propri impulsi organici, slegati da qualsiasi volontà:

Non ha più voglia di vedere nessuno, e perciò chiude gli occhi: ma da dietro alle palpebre continua a vedere i loro membri che prima si rizzano e poi si afflosciano, e ora sono grossi, ora piccoli. Le fanno venire in mente un campo pieno di vermi che si drizzano, si curvano, si attorcigliano, ricadono a terra. Poi non vede più vermi, ma serpenti; è disgustata, e tuttavia ancora eccitata. Eppure quella eccitazione non suscita in lei la voglia di fare di nuovo l'amore, anzi più è eccitata e più prova disgusto per la propria eccitazione, che le fa capire come il suo corpo non appartenga a lei ma a quel campo fangoso pieno di vermi e di serpenti.²⁸

Chantal, nell'orgia, è ridotta al proprio corpo, il quale non può far altro che rispondere ai richiami della carne, nonostante il disgusto che essa prova verso ciò che la circonda. L'eccitazione fisica acuisce il suo sentimento di repulsione perché comprende che l'incapacità di essere padrona

²³ Ivi, p. 134.

²⁴ Ivi, p. 117.

²⁵ FRANÇOIS RICARD, *Lo sguardo degli amanti*, in *Milan Kundera*, cit., p. 317.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Allo stesso modo Mauro Covacich, altro scrittore analizzato in questa tesi (vd. cap. 3), nel suo romanzo *L'esperimento*, pone uno dei suoi personaggi, la regina, in un *menage a trois* molto esplicito in cui lo scopo è esattamente quello di mettere in discussione la sua identità, rendendola un mero oggetto sessuale. Vd. MAURO COVACICH, *L'esperimento*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 142-144.

²⁸ M. KUNDERA, *L'identità*, cit., p. 163.

del proprio corpo è il primo passo verso lo smarrimento di se stessa. Ciò che gli altri vedono in lei sono solo le reazioni istintive del suo sesso; essa non viene riconosciuta in quanto individuo.

Nella moltitudine indeterminata dell'orgia, l'unica differenziazione consiste nel genere dei suoi partecipanti. Quando riapre gli occhi, Chantal vede farsi avanti una donna e crede che da questo incontro possa venirsi a costituire un riconoscimento, un sentimento di solidarietà, che la tragga in salvo, ma ciò non avviene:

Apri gli occhi: dalla stanza accanto una donna avanza verso di lei; si ferma nel vano della porta spalancata e, quasi volesse strapparla a quei maschi imbecilli, a quel regno di vermi, avvolge Chantal in uno sguardo di seduzione. È alta, ha un corpo magnifico e un bel viso aureolato di capelli biondi. Nel momento in cui Chantal è sul punto di rispondere a quella muta proposta, la bionda arrotonda le labbra e ne fa uscire un po' di saliva. Chantal vede quella bocca come attraverso una formidabile lente d'ingrandimento: la saliva è bianca e piena di bollicine d'aria, e la donna fa entrare e uscire dalla bocca quella schiuma di saliva come se volesse adescarla, come se volesse prometterle baci teneri e umidi in cui ciascuna si scioglierebbe nell'altra. Chantal guarda la saliva che fuoriesce a poco a poco dalle labbra, che le imperla e tremola, e il suo disgusto diventa nausea.²⁹

La saliva non è un elemento qualunque all'interno de *L'identità*: il primo bacio tra Chantal e Jean-Marc, quando ancora i due non si conoscevano, è colmo di saliva e questo ha un significato particolare: «Le loro salive non avevano niente a che fare con il desiderio o il piacere: erano solo portatrici di un messaggio. Poiché nessuno dei due osava dire apertamente e a voce alta: “Voglio fare l'amore con te, subito, senza aspettare”, lasciarono che al loro posto parlassero le salive».³⁰ La saliva rappresenta l'immediatezza, la volontà di consumare un rapporto sessuale subito, a prescindere dal conoscere colui che le sta davanti. Ma, nelle riflessioni di Chantal, essa ha anche il significato, attraverso la riduzione dell'uomo alle proprie secrezioni, di annullamento delle diversità all'interno di «un'unica comunità di salive»:

E Chantal corregge la sua metafora di un tempo: quello che passa attraverso gli uomini non è un immateriale, poetico profumo di rosa, ma una materiale e prosaica mescolanza di salive, le quali, insieme a un esercito di microbi, passano dalla bocca di una donna a quella del suo amante, e dall'amante alla moglie di quest'ultimo, da lei al suo bambino, dal bambino alla zia, dalla zia, cameriera in un ristorante, al cliente nella minestra del quale lei ha sputato, dal cliente alla moglie del cliente, dalla moglie del cliente al suo amante, e così di seguito, da una bocca all'altra, col risultato che ciascuno di noi è immerso in un mare di salive che si mischiano e fanno di tutti noi un'unica comunità di salive, una sola umanità, umida e compatta.³¹

²⁹ Ivi, pp. 163-164.

³⁰ Ivi, p. 60.

³¹ Ivi, pp. 62-63.

È probabilmente per questo che Chantal è fortemente disgustata dalla saliva e reagisce al gesto della donna con la fuga: per preservare la propria differenza, ovvero la propria identità.

Procedendo con il racconto, il narratore ci fa sapere che Chantal si nasconde in uno sgabuzzino, per poi uscirne quando l'orgia è ormai conclusa. Nuda e impaurita, Chantal cerca i suoi vestiti e l'uscita per poter andarsene, ma s'imbatte in Britannico, colui al quale, presumibilmente, aveva telefonato e che l'aveva invitata a palazzo. L'incontro con una persona conosciuta la rassicura e la tranquillizza, perché vede in esso una possibilità concreta di essere riconosciuta e di cominciare a ricostruire la propria identità. Ma il sentimento di sollievo si trasforma ben presto in terrore quando si accorge che Britannico e la sua domestica la stanno chiudendo, a colpi di martello, all'interno della stanza.

Quando l'uomo le si siede davanti e comincia a parlarle, Chantal comprende che sta cominciando a smarrire se stessa:

La corrente di aria fredda avvolge il corpo madido di Chantal, che comincia a tremare e, con voce flebile e supplichevole, domanda: «non si può uscire di qui?». «Ma perché non vuole rimanere con me, Anne?» le chiede l'altro in tono di rimprovero. «Anne?». Chantal è agghiacciata dall'orrore. «Perché mi ha chiamata Anne?». «Non è forse questo il suo nome?». «Io non sono Anne!». «Ma da quando la conosco l'ho sempre chiamata Anne!». Dalla stanza attigua si udirono altri colpi di martello, e l'uomo girò la testa in quella direzione come se esitasse a intervenire. Chantal approfittò di quel momento di solitudine per tentare di capire: è già nuda, eppure continuano a spogliarla! A spogliarla del suo destino! Dopo averle dato un altro nome, la abbandoneranno in mezzo a sconosciuti ai quali non riuscirà mai a spiegare chi è.³²

Dopo essere stata spogliata degli abiti, Chantal viene privata anche del proprio nome, ovvero ciò che permette all'uomo di uscire dall'indeterminatezza dell'anonimato e costituirsi come individuo all'interno della società.

Ma il processo di smantellamento dell'identità di Chantal, nonostante i suoi tentativi di opporsi, non termina qui, continuando a procedere, inesorabile:

Ormai non spera più di uscire da qui. Le porte sono inchiodate. Occorre che, con molta modestia, cominci dall'inizio. E l'inizio è il suo nome. Vuole innanzitutto ottenere, come minimo indispensabile, che l'uomo seduto di fronte a lei la chiami con il suo nome – il suo vero nome. È la prima cosa che gli chiederà. Che pretenderà. Ma appena s'è imposta di raggiungere tale scopo, si accorge che il suo nome è come bloccato nella sua mente: non se lo ricorda più. Questa scoperta le provoca un terrore immenso, ma lei sa che è in gioco la sua stessa vita e che, per difendersi, per lottare, deve a ogni costo ritrovare il suo sangue freddo; facendo uno sforzo di concentrazione tenta di ricordare: al momento del battesimo le hanno dato tre nomi, proprio tre, e lei ne usa sempre e solo uno, questo lo sa – ma quali erano quei tre nomi, e quali dei tre è quello che usa? Oddio l'avrà sentito migliaia di volte quel nome!³³

³² Ivi, p. 172.

³³ Ivi, pp.172-173.

Ormai a Chantal viene sottratta anche la facoltà di ricordare: non rammenta più come si chiama, non ricorda più chi è. Pensando di poter risalire al proprio nome rievocando la figura dell'uomo che l'ama, Chantal si sforza di immaginare il volto di Jean-Marc, ma tutto ciò che riesce a vedere è una: «sagoma confusa [...] un'immagine sfocata, evanescente».³⁴ Dopodiché, nella sua mente, affiorano i contorni di un uomo di bassa statura (l'ex-marito) dal quale ha avuto un figlio, morto. A questo punto Britannico la incalza, vuole sapere cosa le passa per la testa, e Chantal gli risponde che pensa al figlio morto. L'uomo allora ribatte, esortandola a pensare alla vita, ma Chantal, alzandosi, comincia a chiedersi se non sia già morta e, presa dal terrore: «Spinge indietro la sedia che rotola attraverso il salotto e va a finire contro il muro. Vorrebbe gridare, ma le parole non le vengono. E dalla sua bocca esce solo un lungo e inarticolato “aaaaa”».³⁵

Chantal non è nemmeno più in grado di esprimersi, riesce solamente ad emettere un suono, un ultimo grido di aiuto, nella notte, prima di precipitare nell'abisso della definitiva dissoluzione della propria identità.

Kundera, con un gesto brutale, porta il proprio personaggio all'estremo, spogliandolo della sua identità, partendo dalla parte più superficiale e raggiungendo quella più profonda (i vestiti, il corpo, il nome, la memoria). Un gesto che può essere paragonato al lancio del colore che Bacon effettua sul ritratto che sta eseguendo: per poter far affiorare ciò che si nasconde dietro l'apparenza del volto del modello che sta dipingendo, ovvero il suo vero «io», il pittore irlandese lancia, con un movimento brusco del pennello, della pittura sul ritratto delineato sulla tela. Questo comporta un momento di caos all'interno dell'ordine del dipinto, in cui l'identità del modello viene messa in discussione dal caso (il colore s'imbatte in un punto piuttosto che un altro della tela e si conforma in un modo piuttosto che in un altro) per poi essere recuperata (ricordando, tuttavia, che non vi è certezza sull'esito positivo dell'operazione) dall'azione del pittore. Kundera, dunque, mette in gioco l'identità del suo personaggio, anch'egli avvalendosi del caso, se si considera che, come scrive il critico tedesco Ulrich Greiner: «Milan Kundera mette in scena il dominio del caso. Un caso ha fatto incontrare Chantal e Jean-Marc (un incontro nell'hotel di una stazione sciistica), un caso (la frase pronunciata in questo hotel sul mare) li dividerà»;³⁶ per poi fargliela recuperare attraverso la voce e lo sguardo di Jean-Marc. Infatti, nel momento in cui Chantal esterna quel «suono disarticolato», Jean-Marc, che, nella dimensione onirica, si trova fuori dal palazzo mentre, in quella reale, nel letto, vicino a Chantal, la chiama con il suo nome, sospendendo il processo di dissoluzione in cui era precipitata.

³⁴ Ivi, p. 173.

³⁵ Ivi, p. 175.

³⁶ ULRICH GREINER, *L'amore salva, l'amore tradisce*, in *Milan Kundera*, cit., p. 306.

Nel capitolo finale del romanzo, i due sono distesi, uno di fronte all'altra, illuminati solamente da una lampada da comodino, e Chantal dice al suo amato: «Non staccherò più gli occhi da te. Ti guarderò continuamente. [...] Lascero la lampada accesa per tutta la notte. Tutte le notti». ³⁷ Chantal comprende che è la sua identità risiede proprio nello sguardo, ritrovato, di Jean-Marc:

Il solo sguardo di cui Chantal ha bisogno, il solo nel quale riconosce il suo vero volto, è lo sguardo dell'amante. Questo sguardo è la sua casa, il rifugio, il guscio che racchiude la sua identità. Grazie a questo sguardo, può sfuggire a tutti gli sguardi che la spiano, che la giudicano, che la vogliono ridurre al solo corpo. Una volta uscita dal raggio visivo di questo sguardo protettore, tutto in lei si disfa, i mostri la invadono, la realtà si fonde con l'irrealtà: Chantal dimentica il suo nome e precipita nell'incubo. ³⁸

Quindi alla domanda: «Dov'è la frontiera al di là della quale un "io" cessa di essere un "io"?» ³⁹ Kundera sembra rispondere: là dove l'individuo esce dallo sguardo dell'amore, l'unico in grado di riconoscerlo in quanto tale: «Solo l'amore fa di una figura intercambiabile una persona unica e insostituibile. Solo l'amore conferisce identità», senza dimenticare tuttavia che: «Purtroppo è sempre l'amore che, suo malgrado, pone in dubbio l'identità dell'altro, la mette alla prova, la mina». ⁴⁰

II. 3. 2. Il corpo ne *L'identità*

Ne *L'identità*, Jean-Marc, riflettendo sul bisogno continuo degli occhi di essere detersi dalle palpebre, pensa: «nel suo laboratorio artigianale, Dio è riuscito per puro caso a costruire questo modello di corpo del quale siamo costretti, ciascuno per un breve lasso di tempo, a diventare l'anima». ⁴¹ Kundera prende questa suggestione, in cui il corpo viene considerato come una creazione divina accidentale, direttamente dal suo breve saggio su Bacon, nel quale, riflettendo sull'episodio dell'amica sconquassata dalla paura, scrive:

[...] se qualcuno di invisibile sovrintese a quella piccola scena dell'orrore, non fu un poliziotto, né un apparatcik, né un aguzzino, ma un Dio, o un anti-Dio, malvagio Dio degli gnostici, un Demiurgo, un Creatore, colui che ci ha intrappolati per sempre con questo «*accidente*» del corpo che ha fabbricato nel suo laboratorio e di cui noi, per qualche tempo, siamo costretti a diventare l'anima. ⁴²

³⁷ M. KUNDERA, *L'identità*, cit., p. 176.

³⁸ F. RICARD, *Lo sguardo degli amanti*, in *Milan Kundera*, cit., p. 317.

³⁹ M. KUNDERA, *Un'incontro*, cit., p. 21.

⁴⁰ ULRICH GREINER, *L'amore salva, l'amore tradisce*, in *Milan Kundera*, cit., p. 304-305.

⁴¹ M. KUNDERA, *L'identità*, cit., p. 71.

⁴² ID., *Un incontro*, cit., p. 27.

Nel saggio, sottolinea che Bacon si è frequentemente occupato del corpo come «accidente», nel senso che la sua è stata un'indagine sull'assoluta casualità della forma in cui il nostro organismo si presenta: «Bacon ha spiato spesso il laboratorio di quel Creatore; lo si nota, ad esempio, nei quadri intitolati *Studi del corpo umano*, dove il corpo umano si rivela un puro “accidente”, accidente che avrebbe potuto essere plasmato in un altro modo, per esempio, che ne so, con tre mani o con gli occhi sulle ginocchia». ⁴³ Per questo i quadri di Bacon provocano in Kundera un senso di «orrore» che, tuttavia, non ha nulla a che vedere con quello: «dovuto alle follie della Storia, alla tortura, alla persecuzione, alla guerra, ai massacri, alle sofferenze», ⁴⁴ ma che riguarda, invece, la totale contingenza della forma umana e la fatalità con cui un'anima “abiti” un corpo piuttosto che un'altro.

Per lo scrittore ceco, dunque, non vi è corrispondenza tra «anima» (ma si potrebbe anche leggere identità o volontà) e corpo e questo cortocircuito viene riportato, ne *L'identità*, attraverso la descrizione di movimenti involontari come, ad esempio, lo sbattere delle palpebre.

Jean-Marc, un giorno, spinto da Chantal, decide di recarsi in ospedale a trovare F., un vecchio amico, gravemente malato, con il quale aveva chiuso i rapporti a causa di un tradimento: egli era colpevole di non aver preso le difese di Jean-Marc durante una riunione di lavoro in cui, data la sua assenza, i colleghi cominciarono a parlare male di lui. Il torto di F. consisteva nell'aver taciuto; un motivo apparentemente non così grave, se non si tiene in considerazione l'alto concetto di amicizia che Jean-Marc aveva in gioventù: «Quello che ho sempre desiderato, fin da quando ero adolescente, forse anche da quando ero piccolo, era una cosa del tutto diversa: era l'amicizia intesa come valore supremo. C'era una frase che mi piaceva ripetere: tra la verità e l'amico, io scelgo sempre l'amico.» ⁴⁵

Arrivato dinanzi al letto d'ospedale, Jean-Marc si trova di fronte un corpo consunto dalla malattia che contrasta con l'immagine di F. conservata nella sua memoria:

[...] se lo ricordava com'era al liceo: un ragazzo fragile, sempre vestito in modo impeccabile, e dotato di una raffinatezza innata rispetto alla quale lui si sentiva una specie di pachiderma. I lineamenti delicati, femminei, che all'epoca facevano sembrare F. più giovane di quanto non fosse, gli davano ora l'aspetto di un vecchio: il suo volto pareva grottescamente piccolo, rattrappito e grinzoso, come la testa mummificata di una principessa egiziana morta da quattromila anni. ⁴⁶

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Id.*, *L'identità*, cit., p. 54.

⁴⁶ *Ivi*, pp.14-15.

Oppresso dalla morte imminente, F. cerca di distrarsi con Jean-Marc, ricordando i tempi in cui erano giovani e affezionati l'un l'altro, e gli racconta un aneddoto:

Ti ricordi, mi turbava sempre il fatto che un bel corpo non serviva ad altro che a produrre secrezioni; quel giorno ti ho detto che non sopportavo di vedere una ragazza soffiarsi il naso. Ti rivedo come fosse ora: tu ti sei fermato, mi hai guardato in faccia e con una strana aria da esperto, con voce ferma e convinta, mi hai detto: "Soffiarsi il naso? A me basta vederla sbattere gli occhi, mi basta vedere quel movimento della cornea, per provare un disgusto che a stento riesco a soffocare".⁴⁷

Cos'è che porta Jean-Marc a provare una tale repulsione nei confronti del movimento delle palpebre? L'impossibilità dell'«anima» di avere il controllo di un corpo nel quale si è ritrovata accidentalmente. Questa idea di separatezza viene ben esemplificata dalla riflessione che Jean-Marc fa a proposito del contrasto tra l'occhio come «finestra dell'anima» e, contemporaneamente, come «strumento» meccanico di un organismo imperfetto: «[...] l'occhio [...] il luogo dove si concentra l'identità di un individuo; ma al tempo stesso è lo strumento che ci consente di vedere e che ha costantemente bisogno di essere deterso, inumidito [...] lo sguardo, la cosa più meravigliosa che un uomo posseda, subisce un'interruzione periodica, dovuta a un movimento meccanico di lavaggio». ⁴⁸ Come può l'uomo, considerato tale distacco, essere convinto di conoscere chi si trova davanti a lui? In che modo può credere in una coincidenza tra l'identità e il corpo? Attraverso l'oblio, dimenticando, cioè, il funzionamento meccanico di un organismo imperfetto:

Ma che miserabile destino è quello di essere l'anima di un corpo fabbricato alla buona, di un corpo dotato di occhi che non sono in grado di funzionare se non vengono puliti ogni dieci o venti secondi! Come credere allora che l'altro, colui che abbiamo di fronte, sia un essere libero, indipendente, padrone di sé? Come credere che il suo corpo sia l'espressione fedele di un'anima che lo abita? Per poterlo credere è stato necessario dimenticare quel perpetuo battere della palpebra. Dimenticare quell'improvvisato laboratorio artigianale dal quale proveniamo. È stato necessario sottoscrivere un contratto che ci impegna all'oblio. Un contratto che ci è stato imposto da Dio in persona.⁴⁹

Si tratta di un oblio al quale si perviene lasciandosi trasportare dalla vita, dalla «collettività [...] con i suoi sogni, i suoi entusiasmi, i suoi progetti, le sue illusioni, le sue battaglie, le sue cause, le sue religioni, le sue ideologie, le sue passioni»;⁵⁰ un oblio che viene meno nel momento in cui ci si ritrova a sentire la paura della morte: questo tema, già visto nell'analisi del saggio su Bacon e del capitolo del *Libro del riso e dell'oblio*, viene mostrato ne *L'identità* proprio attraverso il

⁴⁷ Ivi, pp.17-18.

⁴⁸ Ivi, pp. 70-71.

⁴⁹ Ivi, pp.71-72.

⁵⁰ ID., *Un incontro*, cit., p. 27.

personaggio di F. il quale: «Per quanto cercasse di cambiare argomento, [...] continuava a parlare del proprio corpo sofferente».⁵¹ Anch'egli, come Chantal nell'orgia, è ridotto al proprio corpo, ma, a differenza di quest'ultima, tale riduzione è data dalla prossimità alla morte che rende vano qualsiasi altro argomento.

Un ulteriore atto del corpo che manifesta la separatezza di quest'ultimo dall'«anima» che lo abita è sicuramente il rossore di Chantal. Questo colorito, che infuoca violentemente la pelle del personaggio, ne scandisce diversi momenti della vita:

Da adolescente, in effetti, arrossiva di continuo: si trovava all'inizio del percorso fisiologico della donna, e il suo corpo le appariva come qualcosa di ingombrante, qualcosa di cui si vergognava. Da adulta ha smesso di arrossire. Poi le vampate di calore le annunciarono la fine del percorso, e di nuovo provò vergogna del suo corpo. il suo pudore si ridestò e imparò un'altra volta ad arrossire.⁵²

Le vampate di calore della menopausa s'impossessano di Chantal in maniera improvvisa, inarrestabile, senza che lei possa farci niente, facendola arrossire improvvisamente e rendendola madida di sudore. Nel corso del romanzo, sono diverse le situazioni in cui la protagonista viene colta da questo evento fisiologico: salendo le scale di casa; credendo di essere osservata dal suo corteggiatore misterioso; quando, trovandosi in uno studio grafologico per scoprire se la scrittura dell'autore delle lettere corrispondeva con quella di Jean-Marc, viene accusata dal grafologo di essere una delatrice e il giovane aiutante, fissandola, fa sì che Chantal senta: «Sotto quello sguardo [...] il suo corpo invecchiare a vista d'occhio e a tutta velocità»;⁵³ davanti a Britannico, nella stanza del palazzo dell'orgia. È a partire da questo «fuoco» che Jean-Marc arriva a fraintendere la frase di Chantal nella quale sostiene che gli uomini non si voltano più a guardarla: la volontà della donna è quella di sdrammatizzare, di ironizzare sulla propria situazione, ma il corpo, agendo autonomamente, contraddice tale tentativo:

Chantal si sentiva la faccia come un tizzone ardente, e la pelle madida di sudore; sapeva che per via di quel rossore la sua frase acquisiva un'importanza spropositata. Jean-Marc avrebbe sicuramente creduto che con quelle parole – del tutto irrilevanti- lei si fosse tradita, mettendo a nudo certe sue inclinazioni segrete di cui ora si vergognava fino ad arrossirne.⁵⁴

Il movimento meccanico delle palpebre e il rossore della menopausa sono solo due esempi che Kundera utilizza per evidenziare il distacco tra identità e corpo; attraverso la voce di Jean-Marc

⁵¹ ID., *L'identità*, cit., p. 16.

⁵² Ivi, p. 79.

⁵³ Ivi, p. 111.

⁵⁴ Ivi, pp. 32-33.

ne accenna degli altri: «la stitichezza, per esempio, o le mestruazioni. Se nascondiamo pudicamente queste intimità non è perché esse siano strettamente personali, ma al contrario, per la loro assoluta, deprecabile impersonalità».⁵⁵

Ricapitolando: osservando i quadri di Bacon, Kundera si rende conto che il corpo è solamente un accidente, qualcosa di casuale che avrebbe potuto benissimo avere un'altra forma o un altro sistema di funzionamento. Tale contingenza lo porta a riflettere, ne *L'identità*, sul distacco tra il corpo e l'«anima» che lo abita; distacco che necessita di essere dimenticato affinché si possa vivere nell'illusione che, attraverso il primo, si possa pervenire alla conoscenza dell'identità di chi ci si trova di fronte, in particolar modo della persona amata. Ma lo scrittore considera anche che, nel momento in cui questo oblio viene meno, si viene a costituire un cortocircuito che provoca l'incapacità di riconoscerla. Come scrive giustamente Rizzante:

Quando si dice che l'amore è cieco, si va in fondo a una verità tanto banale quanto ineliminabile: l'amante, attraverso il corpo dell'amata, raggiunge la sua identità, ma per fare questo deve credere che il suo corpo ne sia l'espressione fedele, deve, in altre parole, dimenticarne il funzionamento. Appena il corpo mostra la sua autonomia – uno sbattere delle palpebre, una vampata di calore, un rossore determinato dalla menopausa, com'è nel caso di Chantal –, l'identità dell'amata va perduta, ci si ritrova davanti a un viso sconosciuto. Appena l'amante apre gli occhi sulla realtà corporea del mondo precipita paradossalmente nell'«immaginazione» e nell'«orrore».⁵⁶

⁵⁵ Ivi, p. 114.

⁵⁶ MASSIMO RIZZANTE, *La fuga romanzesca. Note sul "La lentezza" e su "L'identità" di Milan Kundera*, cit.

PARTE SECONDA
ARTE *E* SCRITTURA

CAPITOLO TERZO

DALLA SUPERFICIE ALLA PROFONDITÀ: IL FLUSSO DELL'ARTE NELL'OPERA DI MAURO COVACICH

III. 1. Introduzione

L'arte, per Mauro Covacich, è, prima di tutto, una grande passione che nasce negli anni in cui frequentava la facoltà di filosofia all'università di Trieste:

[...] la presenza dell'arte nella mia vita era molto forte già dall'inizio, perché io sin dai tempi dell'università, sempre da autodidatta (ad esempio non ho mai fatto un esame di storia dell'arte), ero molto interessato a questo ambito, pur non sapendo in che misura questo interesse e questa passione avrebbe potuto intervenire sul mio lavoro di scrittore. Era come una sorta di farmaco a lento rilascio che piano piano entrava dentro il mio organismo, come succede per un appassionato di cinema o di scacchi.¹

Successivamente essa entra a far parte della sua opera letteraria, divenendo il punto d'arrivo di un flusso centripeto che parte da un piano superficiale, figurativo, analogico, per poi immergersi nella profondità della struttura stessa, portando ad una trasformazione dell'autore in artista e dell'artista in personaggio. Questo movimento si sviluppa in quella che Covacich chiama la «pentologia (o ciclo) delle stelle», costituita da quattro romanzi: *A perdifiato* (2003), *Fiona* (2005), *Prima di sparire* (2008), *A nome tuo* (2011); e una videoinstallazione intitolata *L'umiliazione delle stelle* (2009). Esso si manifesta, progressivamente, in quattro diverse forme: 1) Arte come generatrice di immagini; 2) Arte come *ekphrasis*; 3) Narrazione come *performance*; 4) Opera d'arte *tout court*.

III. 2. Dalla superficie alla profondità

III. 2. 1. Primo livello: arte come generatrice d'immagini

In questa prima manifestazione all'interno della scrittura di Covacich, l'arte si presenta come riferimento figurativo utilizzato dall'autore per restituire al lettore l'esatta immagine che egli vuole attribuire a dei personaggi, a dei luoghi o a delle situazioni.

La prima apparizione esplicita di un'opera d'arte all'interno della «pentologia» avviene nel romanzo che ne costituisce l'inizio, ovvero *A perdifiato*, in cui vengono narrate le vicende di Dario

¹ MARIAGIOVANNA ITALIA, *Intervista a Mauro Covacich*, <http://www.arabeschi.it/intervista-a-mauro-covacich/>

Rensich, ex-maratoneta che, chiamato a diventare allenatore della nazionale ungherese, si trova a vivere due vite differenti: una a Trieste, sposato con Maura con la quale sta cercando di avere una bambina haitiana in adozione, Fiona, a causa della sua sterilità; l'altra a Szeged, dove intrattiene una relazione adulterina con Agota, una sua allieva, la quale rimane incinta attribuendo a lui l'impossibile paternità.

Nel corso della narrazione, compare un unico riferimento diretto al mondo dell'arte: «[...] lei stava lí come una statua di Giacometti smagrita dalla tortura.»² Il contesto in cui questa citazione viene fatta ha come protagonista un personaggio marginale, Dora, una delle allieve di Rensich, la quale, ignorando un dolore alla gamba avvertito durante l'allenamento, continua a correre, procurandosi una tendinite che la costringerà ad abbandonare la squadra. Essa viene accostata ad una statua dello scultore svizzero Alberto Giacometti (1901-1966), al fine di esprimere, contemporaneamente, due similitudini: una fisica (il corpo di Dora, «smagrito» dai continui allenamenti, dal regime alimentare essenziale e dal dolore causato dall'infiammazione è ben rappresentato, sul piano estetico, dalle sculture filiformi di Giacometti); e una interiore (le statue dello scultore svizzero incarnano perfettamente il senso di smarrimento e angoscia provato da Dora nel momento in cui realizza che tutte le sue ambizioni e i suoi sogni sono destinati a non realizzarsi).

Questo primo approccio in *A perdifiato* diviene consuetudine in *Fiona*, secondo capitolo della pentalogia. Anch'esso racconta la storia di un uomo frammentato in tre diverse identità: quella di Sandro, marito di Lena, un'antichista studiosa dell'eresia esicasta nel mondo bizantino, e padre adottivo di Fiona, la bambina restituita all'orfanotrofio da Dario e Maura nel romanzo precedente; quella di Top Banana, responsabile dell'ufficio creativo di *Habitat*, un *reality* ispirato al *format* Grande Fratello; e, infine, quella di *Minemaker*, bombarolo che terrorizza Pordenone riponendo sugli scaffali dei supermercati degli esplosivi installati in oggetti di uso comune.

Gli accostamenti tra opere d'arte, o artisti, e personaggi sono ricorrenti. Eccone alcuni esempi: «Tu, proprio tu, travesti la bambina da las meninas e la trascini in chiesa».³ Questa frase viene pronunciata, con tono accusatorio, da Lena nei confronti di Sandro, dopo esser venuta a conoscenza del fatto che quest'ultimo era andato a messa con la di lei famiglia, portando con sé anche Fiona. Essendo atea, o perlomeno contraria al cattolicesimo, Lena si arrabbia con il marito perché, con la sua decisione, aveva creato i presupposti per un futuro scontro con i genitori riguardo la formazione religiosa della figlia. Sapendo che anche Sandro non crede in Dio, la giovane

² MAURO COVACICH, *A perdifiato*, Torino, Einaudi, 2005 (Prima edizione, Mondadori, 2003), p.189.

³ ID., *Fiona*, Torino, Einaudi, 2013 (prima edizione 2011), p. 66.

antichista lo provoca accostando iperbolicamente Fiona alle damigelle d'onore del celebre quadro *Las Meninas* (1656) dipinto dal pittore spagnolo Diego Velázquez (1599-1660).

«Aveva il basco dei compagni baschi, gli occhiali grandi, con la montatura di tartaruga, il viso e la corporatura di Yoko Ono». ⁴ In questo caso Covacich si serve della fisionomia e del vestiario dell'artista giapponese Yoko Ono (1933) per fornire un'immagine precisa dell'aspetto di Lena da giovane. L'idea di riferirsi proprio alla Ono può avere alla base due motivi: il primo è che l'artista giapponese è stata una figura centrale del pacifismo sessantottino, e accostarla alla giovane Lena ha il risultato di attribuire al personaggio una determinata visione della politica e del mondo; il secondo è che Yoko Ono è nota anche a chi non si occupa o interessa di arte, dato che, sposandosi con il cantante, nonché membro del famoso gruppo inglese *The Beatles*, John Lennon, essa divenne celebre anche al di fuori del circuito artistico.

«Fiona è in piedi davanti a me, una figurina svolazzante di Chagall trattenuta a terra da una zavorra di plastico». ⁵ L'autore accosta Fiona, appesantita dal giubbotto esplosivo, e i personaggi volteggianti di Marc Chagall (1887-1985), due immagini antitetiche unite al fine di creare un ossimoro figurativo volto ad esaltare il contrasto tra la pesantezza della situazione in cui Fiona si viene a trovare e la leggerezza di una bambina inconsapevole di quello che le sta accadendo.

Il riferimento all'opera d'arte viene effettuato anche in relazione ai luoghi: «Nel parcheggio c'è lo stesso silenzio di una piazza di De Chirico». ⁶ Rapportare un parcheggio alle piazze metafisiche di Giorgio De Chirico (1888-1978) ha la funzione di saturare quel luogo di silenzio, di staticità, in modo da creare una sorta di sospensione del tempo (si pensi agli orologi immobili delle *Piazze d'Italia*) che Covacich utilizza come preludio all'immediato precipitare degli eventi: infatti, dopo essere uscito dal parcheggio, Sandro entrerà nella casa di *Habitat*, tenendo per mano Fiona, pronto a farla esplodere davanti alle telecamere, ma verrà tempestivamente fermato dalla voce di Maura.

Un'azione rappresentata in un'installazione diviene fonte d'ispirazione per una scena del romanzo: «Vedo quell'opera di Paul McCarthy intitolata *The Garden*, dove un uomo coi pantaloni a mezz'asta si scopa un albero. Solo che quello non è un'opera d'arte, quello sono io due ore fa, davanti alla baracca di mio padre». ⁷ Mentre si trova nel capanno del padre defunto a fabbricare dell'esplosivo, Sandro comincia a pensare alla «dea dei platani» (a questa altezza del romanzo egli

⁴ Ivi, p. 186.

⁵ Ivi, p.220.

⁶ Ivi, p. 223.

⁷ Ivi, p.66.

non sa ancora che la donna che lo segue è Maura, la “prima madre” di Fiona, e le dà questo soprannome), immaginando di possederla su di un leccio che si trova fuori dalla stanza. Questo sogno ad occhi aperti porta Sandro ad uscire e a masturbarsi davanti all’albero in questione. Covacich, attraverso il personaggio, esplicita che la scena è stata ispirata dall’opera *The Garden*, realizzata da Paul McCarthy (1945), in occasione della mostra itinerante *Post-Human* del 1993. In questa installazione, l’artista dello Utah ricreò una porzione di bosco all’interno della quale collocò due riproduzioni meccaniche di uomini, di cui una compie ripetutamente un rapporto sessuale con un albero.

Sul piano della narrazione, è interessante notare che la quasi totalità dei riferimenti artistici, eccezion fatta per quello di *Las Meninas* compiuto da Lena, vengono effettuati esclusivamente da Sandro, facendo affiorare una quarta identità che diverrà, poi, centrale in *Prima di sparire*: l’appassionato d’arte.

Oltre a quella di generare immagini, l’autore vede nell’arte anche una funzione selettiva, una sorta di prerequisito necessario al lettore per poter essere in grado di seguire l’evoluzione che il processo narrativo sta intraprendendo:

[...] *Fiona* era un libro letterariamente molto ambizioso, voleva essere un libro anche antipatico, un libro che dialogava direttamente con un tipo di lettore molto selezionato e non scendeva a compromessi sul piano della sua vendibilità, e quindi mettevo anche in conto che il mio lettore doveva essere un lettore diciamo ‘colto’, e lo facevo in modo anche un po’ rude: quindi era come dire «caro lettore se vuoi leggere questo libro e riuscire a prendere tutto devi già essere consapevole di chi è Chagall, chi è De Chirico, chi è Paul McCartney...».⁸

Tuttavia è possibile vedere in essa anche un effetto collaterale divulgativo non previsto dall’autore: se da un lato si presuppone una conoscenza dei protagonisti e dei capolavori del mondo dell’arte, dall’altro l’ignoranza riguardo questi riferimenti può divenire un incentivo affinché il lettore sprovvisto si avvicini ad essi, stimolandone la curiosità. Se in *Fiona*, questo sviluppo pedagogico non è intenzionale, diverso è il caso in *L’arte contemporanea spiegata a tuo marito* dove Covacich diffonde e condivide la propria passione, scrivendo un interessante e agile raccolta di “consigli” che l’autore dà ad una moglie affinché riesca a far interessare il proprio scettico marito all’affascinante complessità dell’arte contemporanea, attraverso un percorso di trenta opere di trenta artisti diversi che va dal *ready made* di Marcel Duchamp (1887-1968), con la sua *Fontaine* del 1917, al dipinto realizzato con software digitali *Untitled* del 2010 di David Hockney (1937).

Prima di sparire è il terzo capitolo della pentalogia e si divide in due parti che si intrecciano attraverso la disposizione alternata dei capitoli: in una c’è il tentativo di Covacich di raccontare,

⁸ M. ITALIA, *Intervista a Mauro Covacich*, cit.

cercando di attenersi il più possibile alla realtà dei fatti, il proprio tradimento della moglie Anna, la relazione con l'amante Susanna, e il difficile distacco dalla vita coniugale; nell'altra prosegue la narrazione delle vicende dei personaggi presentati nei due libri precedenti: Sandro si trova agli arresti domiciliari; Maura, dopo aver sventato l'attentato nella casa di *Habitat*, intrattiene con lui una relazione fedifraga alle spalle di Dario il quale, dopo aver fallito nel ruolo di allenatore, gira il mondo nelle vesti di artista con una *performance* dal titolo *L'umiliazione delle stelle*.

È a partire da questo romanzo che inizia la discesa verso un rapporto tra arte e scrittura più profondo. Tuttavia, anche in esso, sono presenti dei riferimenti figurativi volti a tracciare i contorni dei personaggi: «Anna è Barbie ridisegnata da Schiele, realizzata in fibra di carbonio».⁹ Per rendere l'immagine di Anna, (ormai) ex-moglie di Mauro Covacich, l'autore si avvale dell'accostamento per contrasto tra l'immagine patinata di Barbie, famosissima bambola dai capelli biondi e dagli occhi azzurri, e i ritratti ruvidi, violenti, espressionisti di Egon Schiele (1890-1918), rappresentante dell'Espressionismo austriaco, conferendo una certa gravità alla persona.

Al contrario, Susanna, attuale compagna dello scrittore triestino, delineata, fin dall'inizio del romanzo, con dei tratti fanciulleschi, paragonata spesso ad un cartone animato di Hanna e Barbera, viene identificata da Covacich con il disegno di una bambina realizzato da Mark Ryden (1963), pittore immaginifico la cui opera mostra un mondo onirico e oscuro popolato da fanciulle dagli sguardi allo stesso tempo erotici e malinconici, personaggi dello spettacolo, creature inventate e inquietanti, pezzi di carne e sangue: «La bambina abbozzata da Ryden con un semplice tratto a china ha gli occhi distanti, il faccino rotondo, la bocca a papera, l'espressione di chi sta facendo uno sforzo enorme per tenere lontano la tristezza. [...] Susanna, identica alla bambina da mettere i brividi [...]».¹⁰ Covacich utilizza il riferimento figurativo anche per una personalità conosciuta a livello planetario, ovvero papa Giovanni Paolo II. In questo caso, però, l'intento è diverso dai precedenti: c'è la volontà di far percepire al lettore la sensazione della pena, del dolore, del tormento del papa gravemente malato che, nonostante ciò, si mostra ostinatamente ai fedeli; sensazione tradotta in immagini dagli *Studi dal ritratto di Innocenzo X di Velázquez* di Francis Bacon (1909-1992): «Le due dita benedicensi, l'espressione dilaniata dei papi di Francis Bacon, l'ascesi della sofferenza, l'omelia della carne papale».¹¹ Lo scrittore triestino è molto attratto dalla figura di Karol Wojtyła e lo considera alla stregua di un *body artist*, vedendo nell'esibizione continua del suo corpo oppresso ai fedeli e, attraverso i *mass media*, al mondo intero, il palesamento, attraverso la carne, della Verità divina: «Soprattutto con l'aggravarsi della malattia non ha smesso di mostrarci il divino colpito nella sua fisicità, inchiodato, crocifisso dalla sua

⁹ M. COVACICH, *Prima di sparirle*, Torino, Einaudi, 2010 (prima edizione 2008), p. 15.

¹⁰ Ivi, p. 228.

¹¹ Ivi, p.48.

semplice esistenza carnale. *Ecce homo, ecce homo*, guardate tutti, l'uomo muore così, Dio muore così. Si è esibito ovunque, fino all'ultimo giorno.».¹²

III. 2. 2. Secondo livello: arte come *ekphrasis*

Incominciando a scendere più in profondità nella superficie testuale, è possibile notare che l'arte si manifesta nella scrittura in un secondo modo (già visto nel capitolo riguardante Bacon e Trevisan), ovvero attraverso l'*ekphrasis*.

Le descrizioni di opere fatte da Covacich hanno per soggetto delle *performances* o delle installazioni di artisti contemporanei, e si concentrano unicamente in *Prima di sparire*. In relazione alla loro complessità, possono essere suddivise in due tipologie: sintetiche, le cui caratteristiche sono la brevità e l'essenzialità in quanto tratteggiano velocemente il centro dell'opera e non si soffermano su di essa; oppure analitiche, ovvero sono più lunghe, dettagliate e approfondiscono l'opera anche da un punto di vista critico.

Ecco alcuni esempi della prima tipologia.

Di là, nella famosa «The triumph of painting», sono esposte le *Orge* e i *Sacrifici* di Nitsch. Nel gift-shop al piano terra vendono le sue magliette schizzate di sangue. In questa sala invece, solo due mesi fa, c'erano i tranci di mucca in formaldeide di Damien Hirst, poi comprate dalla Tate Modern.¹³

Questa citazione è estratta da una capitolo della parte di finzione del romanzo, in cui Dario Rensich si trova alla Saatchi Gallery per esibirsi nella sua *performance* intitolata *L'umiliazione delle stelle*. Covacich presenta l'opera di Damien Hirst (1965) sbrigativamente, in cinque parole, dato che il suo scopo è unicamente quello di dare un'idea della collocazione del personaggio all'interno del palazzo londinese: «[...] la video-installazione di Jun Nguyen-Hatsushiba, in cui alcuni conduttori di risciò pedalano sul fondo del mare vietnamita [...] l'installazione di Vanessa Beercroft, in cui ventuno top-model nude sono state messe sotto vetro nel Tepidarium di Brescia [...]».¹⁴ Le opere descritte sono, rispettivamente, *For the corageus, the curious and the cowards* (2001) e *Vb53* (2004).

La seguente, invece, s'intitola *The class* (2005):

Ci sono cose come quelle che ho visto di recente su Arte, di una thailandese, Araya qualcosa, dice Sandro, evitando di pronunciare il nome completo della Rasdjarmrearnsook per

¹² M. COVACICH, *L'arte spiegata a tuo marito*, Roma-Bari, Laterza, 2013 (prima edizione 2011), p. 8.

¹³ M. COVACICH, *Prima di sparire*, cit., p. 8.

¹⁴ Ivi, p. 34.

non sembrare troppo pedante, - cose tipo chiedere l'autorizzazione a entrare in un obitorio e poi leggere in mezzo a dieci cadaveri, che probabilmente ti darebbero ragione.¹⁵

Tutte queste descrizioni sembrano quasi delle istantanee verbali: in pochissime parole l'autore fissa un'immagine diretta dell'opera, senza fronzoli, evitando approcci critici o tentativi ermeneutici. Essendo tutte opere, da un punto di vista cronologico, molto vicine alla data di pubblicazione di *Prima di sparire*, è possibile che la scelta di descriverle derivi dal fatto che, escludendo critici, studiosi e assidui lettori di riviste d'arte, esse non fossero ancora conosciute ai non addetti ai lavori. Tuttavia, hanno due elementi che le accomunano: l'esposizione di corpi come soggetto, per quanto situati in contesti diversi; il carattere performativo o video. Tali componenti anticipano, per qualche verso, gli sviluppi in atto nella «pentologia».

Le descrizioni analitiche, invece, sono più approfondite, puntuali, dettagliate. Ma, soprattutto, vengono interpretate dai personaggi, i quali: «sono una sorta di emanazione del sé [dell'autore] nella finzione narrativa».¹⁶ Esse sono fondamentali perché costituiscono delle chiavi per poter accedere ad un livello più profondo del rapporto tra arte e scrittura in Covacich.

Le opere che appartengono a questa tipologia sono tre: *Lovers* (1988) di Marina Abramovi (1946) e Ulay (1943); *La Filature* (1981) e *L'Hôtel* (1981) di Sophie Calle (1953).

La *performance* dell'artista serba e del suo compagno tedesco occupa un intero capitolo (ben sette pagine) e viene raccontata a Maura da Sandro. Brevemente, il progetto iniziale dell'opera nacque nel 1984 anche se, a causa di problemi con i finanziatori ed estenuanti trattative con il governo cinese, la coppia riuscì a realizzarlo solamente nel 1988. Esso prevedeva che i due artisti partissero da due punti opposti della Grande Muraglia Cinese, camminando l'uno verso l'altra, fino a raggiungere un punto in cui si sarebbero incontrati. Una volta ritrovati, avrebbero suggellato il loro amore con il matrimonio.

Così, Ulay da ovest e la Abramovi da est, s'incamminarono verso il loro destino, ma, lungo il percorso si resero conto che:

Non andavano a sposarsi, si stavano lasciando. Nei diari parlano entrambi dell'immensità della natura, del suo eterno ripetersi. È come se il loro cammino mettesse in scena sia lo sviluppo sia... sì insomma... diciamo il compimento di un ciclo. Il mondo assume in continuazione *forme*, che mantiene in atto finché può e poi lascia disgregarsi e passa oltre. Il loro amore era una forma, diciamo così, una forma del mondo.¹⁷

¹⁵ Ivi, p. 117.

¹⁶ VALENTINA RE, ALESSANDRO CINQUEGRANI, *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*, Milano, Mimesis Cinema, 2014, p. 216.

¹⁷ M. COVACICH, *Prima di sparire*, cit., p. 215.

Dopo aver passato dodici anni insieme, indagando sul corpo e portandolo al limite in *performances* estreme e controverse, come *Imponderabilia* (1977) o *Rest Energy* (1980), i due si separeranno per rincontrarsi, ventidue anni dopo, in occasione dell'opera della Abramovi *The Artist Is Present*, pensata per la retrospettiva che il MoMA di New York le dedica nel 2010.

All'interno della narrazione, il motivo per cui Sandro si dilunga nella descrizione di *Lovers* è la separazione inaspettata, non progettata, dei due artisti, che si fa metafora della catena di abbandoni di cui *Prima di sparire* è testimonianza: nella parte romanzesca, Sandro, proprio attraverso questo racconto, si separa da Maura e, successivamente, Maura lascia Dario; nella parte "reale", Mauro si divide da Anna e, sul piano metaletterario, l'autore abbandona i suoi personaggi. Infatti, a questa altezza, Covacich vede *Prima di sparire* come l'ultimo capitolo di una trilogia e come ultimo libro possibile della sua vita di scrittore: egli, con *A perdifiato*, inizia un percorso di pura finzione che proseguì in *Fiona*, nel quale, tuttavia, s'insinuò nella mente dello scrittore una riflessione sui rapporti tra finzione e realtà che lo portò a cercare di raccontare quest'ultima, scoprendo, a sue spese, che un'aderenza totale tra essa e la scrittura è impossibile.

Nella descrizione della *performance* vi è anche una connessione intertestuale tematica con *A perdifiato*, quasi come se l'autore volesse far coincidere la fine con l'inizio, completando un ciclo.

Nel descrivere *Lovers*, Sandro conferisce una forma antropomorfa alla Terra:

Montagne, vallate, deserti, notti glaciali, vastità sconfinite, novanta giorni di cammino su... sulla spina dorsale del mondo, la Abramovi era partita proprio da questo genere di suggestioni. Sai, cose tipo il contatto fisico con la Terra, la Madre Terra, capisci? La Terra come organismo vivente, l'energia dei suoi centri nervosi, i flussi magnetici, le infinite analogie tra le sue forme e quelle dell'uomo, le nervature della foglia e le linee della mano, i fiumi e le vene, gli anelli dell'albero e quelli del polpastrello, eccetera eccetera.¹⁸

Allo stesso modo, Dario Rensich, mentre si trova in volo per la prima volta verso Szeged, paragona il pianeta ad un essere umano:

Le varici fanno da retino al verde della Puszta. Ovviamente non sto parlando dei canali di irrigazione. Non sono al finestrino, quindi niente coltivazioni intensive, niente kolchoz, niente pezzature rettangolari da veduta aerea. I corsi di liquido scuro li vedo dal mio posto in corridoio. Solcano una zona piatta e senza peli di un organismo simile a un contorsionista raggomitato dentro un cubo di plexiglass vagante nello spazio. La Puszta non potrebbe essere un gomito. Né un'ascella. La Puszta è il pezzo di collo che scende dall'orecchio. La pelle è tesa nello sforzo di tenere la testa ben tesa dentro le ginocchia e lì in quel punto pulsa in modo particolare. Vedo la vena chiamata Danubio. Accanto, un'altra più piccola si attarda in anse che sembrano groppi. Il suo nome è Tibisco.¹⁹

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ M. COVACICH, *A perdifiato*, cit., p. 19.

Un altro esempio di opere descritte analiticamente da Covacich sono quelle eseguite dall'artista francese Sophie Calle.

Una di queste è *L'Hôtel*:

Un'altra volta si è fatta assumere come pulitrice in un albergo di Venezia. In incognito, ovviamente. Per tre mesi ha fotografato le stanze dei clienti prima di rassettarle. Gli oggetti, gli effetti personali, gli spostamenti, i modi di occupare gli spazi. Poi si è messa a scrivere le didascalie, inventandosi le vite di persone che non aveva mai conosciuto, ma che forse, se ci pensi, aveva conosciuto molto bene. [...] Ecco in quelle foto c'erano le vite vere dei clienti dell'albergo, inventate in una forma che l'intenzione della Calle rendeva ancora più vera. E soprattutto c'era l'opera-vita dell'autore, la scelta della Calle di fingersi cameriera.²⁰

Innanzitutto, in questa descrizione che Covacich compie, tramite la voce di Sandro, emergono i contorni della metodologia compositiva di Sophie Calle, la quale prevede tre livelli di lettura della realtà: quello esperienziale, vissuto immediatamente, in prima persona, dall'artista; quello fotografico, l'esperienza viene mediata dall'immagine fotografica; quello narrativo, l'esperienza viene mediata dal racconto.

In *L'H tel*, Sophie Calle parte dalla presenza degli oggetti nelle camere per costruire *in absentia* l'identità verosimile dei clienti dell'albergo, trasformandoli da persone a personaggi dei suoi testi. Allo stesso modo, Covacich, partendo dai propri ricordi, ricostruisce, attraverso la narrazione, un periodo della propria esistenza vissuto realmente, trasformando così se stesso in un personaggio del proprio romanzo.

L'altra opera riportata è *La Filature* (1971):

Una volta ha chiesto a sua madre di assumere un detective per pedinarla. Per due mesi ha girato per Parigi con questo tizio alle calcagna. Il patto era che lui non si facesse riconoscere e che scattasse foto a sua totale discrezione. C'era lei in queste foto, lei che beve un caffè, lei in una cabina telefonica, lei che si controlla i capelli in una vetrina. C'era lei e la sua vita vera, ma la sua vita vera era totalmente inventata, perché.. sì, insomma, perché c'era anche lui in queste foto, se capisci cosa intendo. Lui, l'estraneo, l'ignoto. Era lui che aveva deciso quando scattare, cosa fosse importante, cosa conservare di quei due mesi di vita della signora Sophie Calle. Per cui quella documentazione di fatto era finzione, era un'opera d'arte.²¹

Attraverso l'*ekphrasis* di quest'opera emerge una tematica fondamentale e costitutiva di *Prima di sparire*: la relazione tra persona reale e personaggio. Per riprodurre la realtà, Mauro Covacich cerca di abbattere la soglia che separa la vita vera dell'autore dal livello diegetico del narratore, facendoli coincidere: «L'uomo protagonista non è un "campione di mediocrità" né di nessun'altra qualità, egli è soltanto se stesso. L'operazione è integrale, il narratore è l'autore

²⁰ M. COVACICH, *Prima di sparire*, cit., pp. 118-119.

²¹ Ivi, p.118.

(almeno se il tentativo avesse successo): il primo livello diegetico – con buona pace di Genette che l’aveva escluso – sarebbe identico alla vita vera.».²² Tuttavia la sua operazione è destinata ad incorrere nello stesso scacco subito dalla Calle: nel momento in cui lo scrittore triestino dichiara che quanto scritto gli è realmente accaduto, egli crede di poter uscire dalla narrazione, di poter mostrare se stesso e la sua esperienza senza filtri; ma di fatto tutto ciò non è possibile perché, nel racconto, c’è un solo punto di vista, quello di chi scrive, esattamente come ne *La Filature* la giornata dell’artista francese viene rivelata da due prospettive indipendenti: quella dell’investigatore che segue l’artista, e quella dell’artista che, sapendo di essere seguita dall’investigatore, inevitabilmente recita la parte di se stessa. Sia Covacich che Calle cercano un’oggettività che non potranno mai raggiungere perché l’atto stesso del raccontare prevede la mediazione di un soggetto tra il fatto reale e la sua rappresentazione. Nella prima edizione di *Prima di sparire* è presente una dichiarazione, incomprensibilmente eliminata nell’edizione successiva, in cui l’autore spiega esattamente questo concetto:

Avevo pensato di sottoporre il dattiloscritto a tutte le persone coinvolte, perché verificassero i fatti e autorizzassero la pubblicazione. L’idea era quella di una deposizione collettiva, redatta da me e controfirmata da altri. I primi a leggere però – Susanna, Anna, Gian Mario – mi hanno risposto più o meno allo stesso modo: “Sì, i fatti sono quelli, ma visti con i tuoi occhi, detti con le tue parole. Quei fatti non sono i miei fatti”.

Così ho rinunciato a completare il giro delle letture, rassegnandomi a una certezza che solo la foga per il progetto nuovo non mi aveva fatto intuire dall’inizio: la memoria è una facoltà soggettiva e ogni ricordo non è che il modo in cui la mente intende raccontarlo, anche quando è in buona fede, anche quando parla con se stessa. Inevitabilmente, il ricordo è la mia versione del ricordo. A maggior ragione qui, dove la vita di tanti si è trasformata nella scrittura di uno solo.²³

Lo scrittore riporta determinate parole, discussioni, azioni piuttosto che altre, il che significa che compie una precisa scelta narrativa; inoltre, attribuendo agli individui che hanno fatto parte di questa esperienza determinati stati d’animo, pensieri o riflessioni, ha come risultato quello di trasformarli da persone in personaggi. Anche lo stesso Mauro, protagonista del romanzo, è un’interpretazione che Covacich fa di se stesso, un doppio di sé, dietro alla quale si nasconde la volontà di mostrarsi in un modo piuttosto che in un altro, costruendo così un narratore di finzione slegato dalla realtà.

Le opere di Sophie Calle hanno dunque per protagonista la trasformazione della persona reale in personaggio: in *La Filature* la Calle vuole vedere se stessa immersa nella quotidianità, ma la consapevolezza di essere seguita condiziona il suo modo naturale di essere; inoltre il detective

²² V. RE, A. CINQUEGRANI, *L’innesto. Realtà e finzione da Matrix a 1Q84*, cit. p. 221.

²³ M. COVACICH, *Prima di sparire*, Torino, Einaudi, 2008, p. 278.

sceglie cosa merita di essere documentato e cosa no, rendendola un personaggio del suo resoconto; in *L' H tel* essa diviene, invece, autrice di racconti in cui sono degli sconosciuti assenti a diventare dei personaggi presenti.

Invece *Lovers*, della coppia Abramovi /Ulay, si muove in direzione opposta: i due artisti iniziano il loro cammino come pedine di un disegno deciso a priori (il matrimonio alla fine della *performance*). Ma con il passare dei giorni e delle notti, riflettendo immersi nella loro solitudine, entrambi, indipendentemente, arrivano alla conclusione di stravolgere il progetto iniziale decidendo, una volta ritrovati, di separarsi, emancipandosi così dal ruolo di personaggi che si erano autoimposti e acquisendo lo *status* di persone reali.

Entrambi i casi rispecchiano, in un modo o nell'altro, lo stesso percorso compiuto da Mauro Covacich in *Prima di sparire*, fornendone una chiave interpretativa.

III. 2. 3. Terzo livello: il romanzo inteso come *performance*

[...] per me *Prima di sparire* è stato il libro più rischioso perché appunto era un libro nel quale io intendevo imitare il gesto degli artisti, cioè intendevo provare a offrire – come gli artisti che poi nel libro ho citato, cioè i grandi performer contemporanei Marina Abramovi, Sophie Calle, Joseph Beuys e altri – un pezzo della mia vita e farne un'opera, anche se detto così suona come solenne e altisonante e non vorrebbe esserlo, però volevo che l'arrischiamento e la mia messa in gioco personale fosse totale.²⁴

Il terzo capitolo della «pentologia», per come è stato concepito, è molto più vicino al percorso dell'arte contemporanea che a quello letterario: il tentativo di Covacich è quello di porsi in linea con gli artisti che hanno fatto del proprio corpo e della propria vita un'opera d'arte.

La parte biografica del libro si riferisce a ciò che l'autore ha vissuto nei diciotto mesi precedenti la sua stesura: Mauro s'invaghisce di Susanna, nonostante sia legato da molti anni ad Anna. Tra i due nasce una relazione adulterina che porterà lo scrittore a dividersi tra l'oppressione continua del senso di colpa, delle bugie, della sofferenza, e la volontà di chiudere con il passato e iniziare una nuova vita con la donna che sta cominciando ad amare. Nel riportare questo difficile periodo della sua esistenza, Covacich cerca di evitare qualsiasi forma di mistificazione del sé, mostrandosi nella scrittura così com'è, senza filtri e senza migliorarsi: «Offrire un pezzo di me senz'alcuna trasfigurazione [...]».²⁵

È a questo punto che si accede ad una nuova manifestazione del rapporto tra arte e scrittura nel percorso di Covacich: scrivere diviene un'azione simile a compiere una *performance*, mettendo a nudo il soggetto, esibendo se stesso al lettore.

²⁴ M. ITALIA, *Intervista a Mauro Covacich*, cit.

²⁵ EWA NICEWICZ, *L'uomo in caduta. Intervista a Mauro Covacich*, http://www.academia.edu/10146517/L_uomo_in_caduta._Intervista_a_Mauro_Covacich

La scelta di raccontare proprio il tradimento non è casuale perché lo scrittore triestino pensa che la verità dell'identità di un individuo sia percepibile solamente attraverso tre sentimenti: «[...] io vado in quel posto dove mostro il mio dolore, la mia colpa, e la mia oscenità; probabilmente lì troverò la mia verità».²⁶

Il senso di colpa provato da Mauro è causa di un'afflizione tale da indurlo a cercare di espiarla compiendo dei rituali masochistici volti a debilitare il proprio corpo:

Durante l'assenza di Anna sorbisco cinque porzioni di quotidiane di Juice Plus: frutta e verdura disidratate in pillole. [...] Quando la fame s'incattivisce, tolgo dal freezer un recipiente sottovuoto con dentro il vomito che metto da parte tutte le volte che mi procuro un'indigestione d'acqua, e lo mangio prima che ridiventi completamente liquido. È un atto che compio in modo piuttosto cerimonioso. Mi siedo a gambe incrociate davanti allo specchio della camera da letto e cerco di rimanere impassibile mentre ingoio.²⁷

E ancora:

Quando stai male, quando stai talmente male che ti pare di morire, quando il cuore ti scoppia e il male dilaga dappertutto, quando pensi che lo scricchiolio che senti è il tuo cervello che si spacca, fai così: trattieni l'urina. Esci, parla con gli amici, bevi insieme a loro, non pensare a te. Resta fuori fino a tardi, continua a bere e non andare al bagno. A un certo punto, molto dopo lo stimolo, comincerai a sentire dolore, ma tu non mollare. Resisti. [...] Finché sentirai il punto, un punto che la disperazione riconoscerà all'istante, oltre il quale davvero non potrai fare a meno di urinare.²⁸

Questo accanimento autolesionistico portato avanti con ostinata determinazione, da evento privato, attraverso il racconto, diviene pubblico, condiviso. Nonostante non vengano mai citati nel corso della pentalogia e negli altri libri dell'autore, è difficile non vedere in questa volontà di esibire dei comportamenti masochistici un riferimento alle *performances* di due artisti che proponevano il dolore auto-inflitto come forma d'espressione artistica: Gina Pane (1939-1990) e Vito Acconci (1940). Della prima si pensi ad *Azione sentimentale* (1973) in cui l'artista italo-francese, vestita di bianco, stringeva a sé un mazzo di rose, fino al punto di pungersi con le spine, oppure si tagliuzzava con delle lamette, cospargendo di sangue rosso la sua candida veste; del secondo, invece, si consideri la serie *Three adaptation studies* (1970) in cui l'artista italo-americano cercò: di infilarsi in bocca un pugno; di tenere gli occhi aperti mentre si gettava in volto dell'acqua e sapone; di afferrare, bendato, delle palline da ping pong che gli venivano sparate contro; oppure *Trademarks* (1970), in cui morse la superficie del proprio corpo, lasciando impressi sulla pelle i segni dei denti. Ad esso, tuttavia, Covacich è legato anche per un altro tema comune: l'esposizione pubblica di

²⁶ M. ITALIA, *Intervista a Mauro Covacich*, cit.

²⁷ M. COVACICH, *Prima di sparire*, cit., p. 28.

²⁸ Ivi, pp. 57-58.

azioni che umiliano chi le compie. Mauro si nutre del proprio vomito, trattiene la propria urina fino quasi ad esplodere, espone le proprie miserie e vanità, il suo egoismo, con lo scopo intrinseco di mostrare la sincerità del proprio racconto, la volontà di non autocelebrarsi, di non mentire, di non omettere certi avvenimenti per preservare la dignità dell'«io». Acconci, nell'opera intitolata *Seedbed* (1972) si masturbò nascosto sotto una pedana, all'interno di una galleria d'arte, amplificando i propri ansimi in modo che fossero uditi dagli spettatori in tutto l'edificio. La *performance* venne documentata anche attraverso degli scatti fotografici che mostrano l'artista intento a compiere l'atto onanistico. Sebbene il fine di Acconci sia diverso da quello di Covacich («Le sue azioni si sono svolte all'insegna del rapporto tra la persona e il pudore, dei limiti invalicabili oltre i quali una relazione tra individui si trasforma in fastidio o insulto»),²⁹ anch'egli compie un atto privato, e riprovevole per la società, in un contesto pubblico, umiliando se stesso attraverso lo sguardo dello spettatore.

III. 2. 4. Quarto livello: l'opera d'arte *tout court*

Il rapporto tra arte e scrittura subisce un'evoluzione ulteriore nel quarto capitolo della «pentologia»: la videoinstallazione *L'umiliazione delle stelle*. Come è stato scritto nel paragrafo 2, Covacich entra in un'*impasse* che lo porta alla decisione di smettere di scrivere, di «sparire» dalla scena letteraria. Se cercare di mostrare la verità attraverso la scrittura si è dimostrato impossibile, l'arte diviene, a questo livello di profondità, un percorso alternativo per riuscire a raggiungere la meta mancata con *Prima di sparire*. La videoinstallazione, tuttavia, ha un legame intimo con gli scritti precedenti e con un personaggio in particolare: Dario Rensich.

Dopo aver mandato in frantumi il suo futuro come allenatore della Fidal,³⁰ in seguito alla somministrazione di doping alle proprie allieve, Rensich viene contattato da un: «mago dell'arte» che «gli ha costruito addosso una performance che lo ha reso famoso».³¹ Tale *performance* compare per la prima volta in *Fiona*: Sandro è seduto sul divano di casa, sta guardando la televisione, quando, facendo *zapping*, si sofferma su una trasmissione del canale *Artworks*:

La voce fuori campo parla di un performer italiano. L'action si è svolta alla Swallow Gallery di Londra. Il titolo è *Marathon*. «Un piede davanti all'altro, velocemente. Long distance runner. Corsa lunga. [...] L'uomo è inquadrato di profilo, corre su un tapis-roulant. il sudore gli gocciola dal mento. È attaccato a una decina di rilevatori, i cui display fan da sfondo alla

²⁹ ANGELA VETTESE, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in FRANCESCO BERNARDELLI ET ALII, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a cura di Francesco Poli, Milano, Mondadori Electa, 2003, p. 199.

³⁰ Federazione Italiana Di Atletica Leggera.

³¹ M. COVACICH, *Prima di sparire*, cit., p. 117.

performance. Pressione sanguigna, frequenza cardiaca, consumo calorico, temperatura corporea, efficienza polmonare, glicemia. Misuratori formicolanti di decimali sul nero della scena. Oltre alla mascherina e alle ventose dei sensori, l'uomo indossa solo scarpe e sospensorio. La nudità della sua corsa teatralizza una sofferenza pressoché inguardabile: le costole lucide, curvate dentro il cuore, la testa di femore che spinge sottopelle, il gluteo prosciugato. [...] Sembra di vedere un paraplegico miracolato. La voce fuori campo parla di progetto pilota per l'apocalisse, parla di *umiliazione delle stelle*.³²

A questa altezza, il titolo dell'opera è *Marathon* e il tema dell'«umiliazione delle stelle», applicato al progetto artistico, viene solamente accennato. Tuttavia gli elementi principali, che ritorneranno in tutto il suo percorso, sia sul piano narrativo che in quello performativo, sono già presenti: Rensich corre su un *tapis-roulant*, posizionato di profilo rispetto al pubblico, completamente nudo eccezion fatta per le scarpe, il sospensorio e i vari strumenti di registrazione delle capacità fisiche, dietro a lui uno schermo in cui vengono proiettati i valori corporei.

In *Prima di sparire*, Covacich riprende in maniera quasi identica la descrizione presente in *Fiona*, aggiungendo nuovi elementi volti a definire l'opera maggiormente sul piano tecnico e teorico:

Il titolo della performance è *The humiliation of stars*. L'artista, posto di profilo rispetto al pubblico, corre su un tapis-roulant. Indossa solo le scarpette da corsa, il sospensorio e una mascherina dalla quale esce un grosso tubo di gomma. Ha disseminate sul torace e sul collo le ventose dei sensori che trasmettono i dati della sua trasformazione metabolica. Sulla parete bianca alle sue spalle [...] ci sono sette display a cristalli liquidi, collegati ognuno a un rilevatore. Battito cardiaco, peso, consumo calorico, pressione sanguigna, glicemia, temperatura, efficienza polmonare. Grazie a una minicamera puntata sulla consolle del tapis-roulant, i numeri rossi del contachilometri e del cronometro sono proiettati direttamente sulla parete bianca poco sopra i display, in modo che gli spettatori possano sapere in ogni momento quant'è ancora la strada da percorrere. La distanza della performance è esattamente quella di una maratona, 42 195 metri. La durata varia a seconda dello stato di forma dell'artista, ma non supera mai le due ore e trenta – prestazione, certo, ben sopra i limiti del campione che Rensich è stato, ma ancora del tutto ragguardevole, soprattutto se si considera che, a causa della mascherina per la misurazione spirometrica, l'artista non può bere. [...] Chi è stato qui dai primi minuti ha visto il corpo di Rensich modificarsi, ha seguito le cifre di questa mutazione, ne ha percepito visivamente gli effetti esteriori. Dalla partenza l'artista ha perso circa quattro chili e più di duemilacinquecento calorie. A causa della disidratazione la temperatura è salita a 39,7 gradi. La frequenza cardiaca è stabile intorno ai 165 battiti al minuto. [...] Rensich è allo stremo delle forze, corre più o meno come danza un derviscio, gli occhi rovesciati, la mente bianca dello stato di trance. L'opera umana che attualizza ogni volta nel suo gesto parte perfetta, divina, *stellare*, come nelle rappresentazioni dell'arte classica, e arriva *umiliata* dalle necessità corporali, dalla sua stessa corporeità.³³

Le nuove informazioni introdotte, sul piano tecnico, sono la distanza percorsa (42.195 metri), la durata della *performance* (non più di due ore e trenta) e le variabili che possono influire sulla realizzazione (la disidratazione, la perdita di calorie con conseguente calo di peso).

³² M. COVACICH, *Fiona*, cit., pp. 209-210.

³³ M. COVACICH, *Prima di sparire*, cit., pp. 8-10.

Comincia anche a prendere forma il sostrato teorico sul quale poggia l'intera *performance*, a partire dal cambio del titolo: «*Marathon* non c'entrava niente. *L'umiliazione delle stelle* è perfetto». ³⁴ Con questa repentina virata onomastica, oltre alla maliziosa possibilità di cogliere una sorta di rivincita che Covacich, attraverso il proprio personaggio, si prende sull'editore di *A perdifiato* («Il romanzo si intitolava, originariamente, *L'umiliazione delle stelle*. [...] A me piaceva molto. Non piaceva molto al mio editore. Ho litigato per un mese e ha vinto lui!»), ³⁵ l'opera viene caricata di un significato che trae le proprie origini dalla filosofia antica: nella lettura di Covacich, il quale dichiara di prendere a riferimento il saggio sulla cosmologia aristotelica *Corpi e movimenti* di Andrea Falcon, ³⁶ le stelle, considerate come entità perfette dalla dottrina aristotelica, con l'avvento del pensiero gnostico perdono il loro *status*, venendo subordinate alla perfezione divina e umiliate dal loro continuo correre attorno ad essa: «secondo basilio, santo guastatore della macchina aristotelica, anche i corpi celesti sono sensibili alle affezioni. non hanno desideri né bisogni, eppure dal loro semplice girare infinito traggono piacere. è la loro grande umiliazione, l'umiliazione delle stelle». ³⁷ Successivamente il cristianesimo eleva l'uomo, in quanto creato a immagine e somiglianza di Dio, verso la perfezione, ma tale tensione viene frustrata dall'afflizione del corpo e delle passioni.

Partendo da questo nucleo, l'autore triestino costruisce le basi di senso della *performance*: attraverso la corsa, l'artista mostra come, se in partenza il suo gesto è ineccepibile, coordinato, perfetto, con il passare del tempo e dei chilometri percorsi, il corpo, affaticato, disidratato, indebolito, umilia la sua pretesa, mostrando la propria limitatezza.

In *Prima di sparire*, dunque, l'opera prende una forma concreta e ben definita, già applicabile nella realtà. Covacich, constatato che la realtà, mostrata attraverso la narrazione, viene percepita inevitabilmente come una finzione, decide di realizzare l'azione artistica di Rensich, basandosi sull'idea che il corpo è manifestazione oggettiva della verità: se quest'ultima, attraverso la narrazione, è sempre soggettiva, e dunque parziale, e se i fatti raccontati, per quanto realmente accaduti, vengono percepiti dal lettore come frutto di una finzione, allora l'unico modo che resta all'autore per avvicinarsi alla verità è quello di abbandonare la scrittura e volgere la propria ricerca verso un nuovo territorio che gli permetta di essere percepito come reale: quello della *body art*. L'autore, divenuto artista, esce dalla mistificazione della pagina scritta e mostra la sola parte di sé che non può essere fraintesa, della quale non è possibile dubitare: il corpo.

³⁴ Ivi, p. 50.

³⁵ TARCISIO MURATORE, *Intervista allo scrittore Mauro Covacich*, http://www.tarcisiomuratore.eu/documenti/int_covacich.pdf

³⁶ Vd. ANDREA FALCON, *Corpi e movimenti. Il De Caelo di Aristotele e la sua fortuna nel mondo antico*, Napoli, Bibliopolis, 2001.

³⁷ M. COVACICH, *A perdifiato*, cit., p. 42.

Covacich, dunque, nel novembre del 2009 a Venezia, in uno spazio messo a disposizione dalla Fondazione Claudio Buziol (la quale ha, insieme ad Einaudi, prodotto l'opera), realizza *L'Umiliazione delle Stelle* nelle modalità descritte dai romanzi (ad eccezione del fatto che lo scrittore triestino, a differenza del suo personaggio, indossa dei pantaloncini, evitando una nudità totale). L'azione della corsa viene affiancata da alcune frasi che, unite, compongono un testo, il quale può essere suddiviso in tre parti, a seconda del tema trattato.

La prima è la seguente:

Questo video dura tre ore, venti minuti e trentasette secondi. Per tre ore, venti minuti e trentasette secondi farò sempre la stessa cosa, la farò sempre allo stesso modo, eppure mi vedrai cambiare.

Questo è il mio corpo, questo sono io. Ecco la mia frequenza cardiaca, ecco la mia capacità polmonare, ecco il mio consumo calorico, ecco quello che sono.

Non ho segreti per te. Durante questa corsa non ti nasconderò nulla, penserò solo a te che mi guardi.

Alla fine avrò percorso quarantaduecentonovantacinque metri, la distanza esatta della maratona.

Qui Covacich sostiene un'identità: egli è il suo corpo, e i valori fisiologici che vengono riportati ne dimostrano la realtà: il battito cardiaco, il consumo calorico, la perdita di peso, il bisogno di ossigeno sono tutte affermazioni di un organismo esistente, vivo e, per questo, vero. Da ciò consegue che esibirlo, per lui, significa mostrare se stesso in modo autentico, senza falsità o mistificazioni.

La maratona è una corda tesa tra l'essere e il dover essere.

Correndo mi muovo il più velocemente possibile da ciò che sono a ciò che dovrei essere.

Dovrei essere giusto e non lo sono.

Dovrei essere corretto e baro.

Dovrei essere puro e scendo a compromessi.

Dovrei occuparmi degli altri e penso solo a me stesso.

Dovrei accettare la morte e la temo.

Anche tu sei così?

Se ci pensi è umiliante – essere soggetto alle affezioni è sempre umiliante – però non c'è verso di sottrarsi a questa umiliazione.

Covacich, attraverso l'uso del *tapis-roulant*, contraddice la funzione della corsa, che è quella di spostarsi da un luogo per raggiungerne velocemente un altro, mettendo in scena un paradosso: correre per rimanere fermo allo stesso posto. Questo forma ossimorica è metafora concreta di una tensione volta al conseguimento di una perfezione morale irraggiungibile: nonostante gli sforzi per poter essere migliore, nonostante la determinazione, l'impegno, la resistenza necessari per

raggiungere l'obiettivo; nonostante il dolore, la sofferenza, l'umiliazione subite per poter scontare le proprie colpe, egli non sarà mai perfetto perché, per quanto corra velocemente, non potrà mai fuggire da se stesso e dalle proprie passioni. Questa alternanza tra *dover essere* ed *essere* riassume in sé i personaggi dei romanzi della «pentologia» che precedono la videoinstallazione: in *A perduto*, Dario *dovrebbe essere* il marito fedele di Maura, il padre di Fiona, un buon coach per le sue allieve, invece è il compagno di Agota, il padre fittizio di due gemelli, Laszlo e Alberto,³⁸ e un allenatore che, per rimediare ai propri errori, somministra il doping alle atlete; in *Fiona*, Sandro *dovrebbe essere* il direttore artistico di un programma televisivo, il marito di Lena, la figura paterna in cui Fiona dovrebbe riporre la sua fiducia, invece è Minemaker, innamorato di Maura, arrivato al punto di prendere la decisione di far esplodere la propria figlia davanti alle telecamere; nella parte "reale" di *Prima di sparire*, Mauro *dovrebbe essere* a Pordenone, accanto alla moglie Anna, invece è a Roma, insieme all'amante Susanna; *dovrebbe essere* felice di essere il padre di Crocetta, invece vuole che Susanna abortisca; nella parte di finzione, Maura *dovrebbe essere* la moglie di Dario e la madre dei due figli "avuti"; invece è l'amante di Sandro, con il quale passa molto tempo, togliendolo ai figli.

*Secondo gli antichi, anche entità perfette come le stelle corrono eternamente attorno all'Uno solo per amore della sua luce.
Ogni essere è segnato da un grado diverso di imperfezione. Alla fine di questa corsa non sarò meno imperfetto, sarò solo più stanco e più magro.*³⁹

In quest'ultima parte, Covacich riprende la tematica dell'«umiliazione delle stelle», sostenendo che l'imperfezione è uno stato universale, che coinvolge tutti gli esseri, al di fuori della divinità. A partire da questa constatazione, conclude che, nonostante egli corresse verso un sé migliore, l'unica cosa che subirà un cambiamento reale sarà il suo corpo.

L'umiliazione delle stelle, realizzata da Covacich, presenta una sostanziale differenza rispetto all'atto artistico compiuto da Dario Rensich: essa è una videoinstallazione, non una *performance*. Questo porterà lo scrittore triestino nuovamente allo scacco: la scelta di fare un video, invece di emanciparlo dal giogo della finzione, lo relega ancora una volta all'interno di una narrazione: l'azione che egli compie non è diretta ma mediata dall'obiettivo della telecamera; lo spettatore non la osserva dal vivo, non ha la possibilità di entrare in contatto con l'artista (unica

³⁸ Alla fine di *A perduto*, Dario Rensich scopre che i due gemelli appena partoriti da Agota non sono figli suoi, ma, in realtà, sono di Laszlo, con il quale la ragazza aveva avuto una relazione prima dell'arrivo di Rensich in Ungheria. Decisa a non tenere i bambini, Agota, grazie alla complicità di un medico compiacente, "regala" i propri figli a Dario e Maura (la quale, rispondendo al telefonino del marito, aveva scoperto il suo tradimento e conosciuto l'amante), fingendo che siano stati partoriti dalla coppia

³⁹ M. COVACICH, *A nome tuo*, Torino, Einaudi, 2011, p. 19.

condizione attraverso la quale la sua realtà avrebbe potuto esser riconosciuta); ciò che viene esposta si conferma una rappresentazione, un racconto per immagini. Sebbene Covacich, nel presentare l'opera, sostenga che colui che sta correndo sul *tapis-roulant* è egli stesso, lo spettatore, per potergli credere, è comunque portato a compiere un atto di fede nei suoi confronti, dato che potrebbe anche dubitare della veridicità del video. Di conseguenza, l'uomo impegnato nella maratona non è altro che un personaggio.

Il corpo di Mauro Covacich, privato della sua consistenza fisica, diviene uno schermo sul quale vengono proiettate tre diverse figure, frutto di altrettante diverse visioni: quella di Dario Rensich (se si crede che l'autore stia rappresentando il proprio personaggio, conferendogli una diversa forma); quella di Mauro Covacich (se si crede che l'autore stia rappresentando se stesso, sperimentando un diverso modo d'espressione); quella di un terzo personaggio mistificatore (se si crede che l'uomo del video non sia Mauro Covacich, ma una sua controfigura). Quest'ultima ipotesi viene riportata dallo stesso autore nella lettera che costituisce il capitolo finale di *A nome tuo*:

Quel video è falso, caro Mauro. A un primo sguardo può sembrare perfetto: lei ha fatto bene i suoi calcoli, ha messo in conto i tempi di attenzione limitati, basta vedere la scansione delle frasi in sovraimpressione il cui intervallo, inclusa la traduzione in inglese, non supera mai i due minuti. [...] Il lavoro di Morphing si vede tutto (le sta parlando una graphic designer, una che usa questi strumenti più spesso della forchetta o dello spazzolino da denti). Si vede il chromakey, si vede che il tapis-roulant è fermo, si leggono gli interventi di montaggio, si sente l'audio registrato in studio con difetti creati ad arte per simulare la presa diretta, si vede la sovrapposizione successiva del corpo in movimento (su una pista, o più probabilmente su un prato, date le ginocchia così alte), si vede una corsa troppo muscolare e atletica, di sicuro segmentata in frammenti di pochi minuti, ma soprattutto si vede che l'uomo che corre in quel video non è lei. [...] Penso spesso a quanto sarà stata lunga la ricerca, diciamo pure il casting, per scovare un attore che le somigliasse in quel modo, e soprattutto che fosse in grado di imitare i suoi gesti (ipotetici) di corridore.⁴⁰

III. 2. 5. L'eteronimo Angela del Fabbro

Nello stesso anno in cui Covacich realizza la videoinstallazione, esce per Einaudi un romanzo intitolato *Vi perdono*, presentato come l'autobiografia letteraria di una ragazza che, per rimanere nell'anonimato, utilizza lo pseudonimo di Angela Del Fabbro. Il libro ha per protagonista una ragazza, Miele, la quale si trova davanti a un grande problema etico: il suo lavoro, che si svolge nell'illegalità, consiste nell'aiutare coloro che, non sopportando più la loro condizione di malati terminali, scelgono di morire, ponendo fine alle loro pene. La sicurezza (di essere nel giusto) con cui conduce la sua attività verrà compromessa quando a richiedere i suoi "servizi" sarà un ingegnere

⁴⁰ Ivi, pp. 332-334.

sano, ma profondamente depresso, che la metterà di fronte ad una difficile questione: è necessario essere terminali per poter scegliere la morte?

Non è un caso che un libro come questo venga pubblicato nel 2009, anno in cui i temi bio-etici come il suicidio assistito, l'accanimento terapeutico, l'eutanasia, erano al centro del dibattito politico, giuridico, filosofico e popolare in Italia; proprio in quell'anno moriva Eluana Englaro, dopo una lunga ed estenuante battaglia durata dieci anni, condotta dal padre Beppino nelle aule dei tribunali, nel nome della dignità umana e della libertà di poter decidere delle sorti del proprio corpo e della propria vita. Da questo punto di vista è possibile notare in *Vi perdono* un'intenzione performativa, nel senso che l'autrice (la quale poi vedremo essere un autore) scrive una storia che ha come scopo quello di intervenire sulla realtà, senza proporre alcuna soluzione, ma facendo in modo che il lettore sia costretto ad interrogarsi e a riflettere su determinate problematiche.

Per quanto riguarda l'autrice, si scoprirà in seguito che, dietro quel nome di fantasia, si nasconde Mauro Covacich, il quale definisce Angela Del Fabbro un «eteronimo» nel senso che:

[...] è pieno di una sua identità, ha una storia, ha un suo percorso anche di vita. È come un amico immaginario: l'eteronimo ha una sua presenza, è un'altra identità. Non è un altro nome, un involucro neutro e un'altra etichetta. [...] Angela Del Fabbro – che si chiama in questo modo perché «Del Fabbro» è la traduzione del croato del mio cognome [...] diventa persona pubblicando il libro nella realtà e ritorna poi personaggio in *A nome tuo*[...].⁴¹

Si può intravedere in questa operazione una via alternativa per uscire dallo stallo di *Prima di sparire*: se con la videoinstallazione Covacich, per raggiungere la verità, cerca di mostrare una realtà autentica, con *Vi perdono* sceglie la strada opposta, creando un'autrice e una storia completamente inventate, le quali, tuttavia, vengono presentate come reali. Il risultato è piuttosto interessante: da un lato la realtà viene percepita come finzione; dall'altro la finzione viene percepita come realtà.

III. 2. 6. La soluzione

I due percorsi intrapresi da Covacich confluiscono nell'atto conclusivo della «pentologia» intitolato *A nome tuo*. Esso si suddivide in due parti ben distinte: la prima, il cui titolo è *L'umiliazione delle stelle*, ha per protagonisti Mauro Covacich, impegnato in un viaggio per mare lungo la costa adriatica in una nave scuola, e Angela Del Fabbro, una misteriosa ragazza nera che lo esorta a scrivere un romanzo al posto suo; la seconda, intitolata *Musiche per aeroporti*, riprende pedissequamente il romanzo *Vi perdono*. Qual è il significato di questo libro? Covacich, preso atto

⁴¹ M. ITALIA, *Intervista a Mauro Covacich*, cit.

del fatto che la realtà, nonostante venga presentata come tale, confluisce nella finzione, immette se stesso e la propria videoinstallazione all'interno della narrazione. Egli può dunque entrare in relazione con i propri personaggi perché è diventato a tutti gli effetti e consapevolmente (ricordiamo che in *Prima di sparire* Covacich considerava l'io narrante alla stregua dell'io reale dell'autore) uno di loro. Angela Del Fabbro, la quale si scoprirà essere Fiona, lo esorta a scrivere per lei, a nome suo, un romanzo che sarà, poi, *Musiche per aeroporti*.

Oltre a queste due parti vi è un ultimo capitolo intitolato *La lettera* in cui Covacich, attraverso la voce di un'ipotetica spettatrice della sua videoinstallazione, la quale si lancia in un ragionamento attraverso il quale dimostra come, nella menzogna, e dunque nella finzione, l'autore trovi la sua verità:

Lei, come ogni altro essere umano, è già se stesso, è sempre se stesso. Semplicemente lei è quello che fa. E cosa fa quel tizio smilzo che a quanto pare ha smesso di scrivere e ora gira video di tre ore nei quali corre in mutande? Fa proprio quello che ha sempre fatto: mente. Quindi lei non ci ha fregati, mentendo ha rilasciato una deposizione autentica, mentendo ha detto la verità: lei non ha segreti per noi.⁴²

Covacich potrebbe aver mentito in *Prima di sparire* o aver finto di correre una maratona sul tapis-roulant in *L'umiliazione delle stelle*, ma tutto ciò non conta perché, per assurdo, la sua autenticità risiede nel modo in cui egli si è rappresentato. Una conclusione nella quale è percepibile l'influenza del filosofo e psicanalista lacaniano Slavoj Žižek, molto apprezzato dall'autore triestino, secondo cui: «le emozioni che metto in atto attraverso la maschera (il falso personaggio) che adotto possono stranamente essere più autentiche e veritiere di quanto presumo di sentire in me».⁴³

III. 3. Le influenze artistiche

Nell'ideazione de *L'Umiliazione delle stelle*, Covacich è stato influenzato da diverse opere e protagonisti del panorama artistico contemporaneo.

Sicuramente, tra i principali punti di riferimento, ci sono gli artisti che lo scrittore triestino inserisce nel suo *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*, la cui selezione: «risponde al gusto discutibilissimo del selezionatore».⁴⁴ Come si può subito notare scorrendo le pagine, la maggior parte delle opere hanno come elemento centrale il corpo, sia esso dipinto, reale oppure simbolico; dunque non stupisce che Covacich, nel momento in cui decise di far diventare il proprio

⁴² M. COVACICH, *A nome tuo*, cit., p. 336.

⁴³ SLAVOJ ŽIZEK, *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, introduzione di Mauro Carbone, traduzione di Marta Nijhuis, Torino, Bollati Boringhieri, 2009 (prima edizione Londra, Granta Publications, 2006), p. 53.

⁴⁴ M. COVACICH, *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*, cit., p. VI.

personaggio un artista, ideò una *performance* nella quale, per l'appunto, il corpo gioca un ruolo centrale.

Sul piano figurativo, risaltano i quadri di Francis Bacon e Lucien Freud (1922-2011), i quali cercano di: «smantellare l'immagine edificante che ognuno, seppur involontariamente, tende a offrire di sé».⁴⁵ Allo stesso modo, lo scrittore triestino, divenuto artista, cerca di spogliarsi dell'identità che gli altri gli hanno cucito addosso, mostrandosi nella sua nudità, mentre compie uno sforzo tale da esaltare la parte più autentica di sé, quella che si svela nel dolore, nella colpa e nell'oscenità.

Dal punto di vista performativo, sicuramente, Marina Abramovi è il principale punto di riferimento dello scrittore triestino, da sempre impegnata a portare il proprio corpo al limite con: «una tecnica che non è improvvisazione e che si rende necessaria solo quando l'opera nasce per favorire – o addirittura è costituita da – un flusso di energia che da fisica diventa autocontrollo mentale, secondo il rigore di una regola militare o monastica».⁴⁶ Covacich realizza un'opera molto fisica, bisognosa di continui allenamenti, esercizi e una rigorosa disciplina, la quale, tuttavia, necessita anche di un grande distacco mentale, al fine di poter percorrere tutti i 42.195 metri senza cedere ai dolori, alla fatica e alla stanchezza. Da essa, ma anche da Joseph Beuys (1921-1986) e Chris Burden (1946-2015), si sviluppa l'idea di mettere il proprio corpo a rischio, cosa che Covacich fa, sottoponendosi ad una maratona nella quale gli è impossibile bere a causa del tubo spirometrico.

È facile vedere, nell'esibizione del ripetersi continuo ed ossessivo di un movimento, l'influenza dei video di Bruce Nauman (1941), in particolar modo a *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967), dove l'artista cammina per dieci minuti attorno al perimetro di un quadrato segnato sul pavimento del suo studio, ancheggiando e muovendosi in modo innaturale. Non solo, nella lettura che ne fa Covacich, si comprende anche quanto l'artista statunitense abbia influito sulla sua riflessione tra realtà e finzione:

Sembrerebbe non esserci trucco in un artista che cammina nel suo studio, sembrerebbe il documento di un fatto nudo e crudo, eppure il trucco c'è: la telecamera è stata puntata con un'angolazione precisa, esprime un punto di vista, l'immagine (in bianco e nero) è trasmessa su uno schermo, lo schermo è installato su uno spazio pubblico, l'autore/attore non è stato sorpreso in un gesto intimo, ma, anzi, ha agito con intenzione – non è intenzionale l'impressione di spontaneità di quella stanza disordinata? Non esistono fatti nudi e crudi. Nauman ha recitato.⁴⁷

⁴⁵ Ivi, p. 47.

⁴⁶ A. VETTESE, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in FRANCESCO BERNARDELLI ET ALII, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, cit., p. 208.

⁴⁷ M. COVACICH, *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*, cit., p. 75.

L'oggetto esterno (il *tapis-roulant*) che si oppone alla resistenza del corpo dell'artista ricorda i video di Matthew Barney (1967) nella serie *Drawing Restraint*: «nata dalla fascinazione dell'artista per una forma di allenamento fisico in cui gli atleti potenziano la muscolatura attraverso l'azione di forze opposte crescenti secondo una progressione attentamente studiata».⁴⁸

Seppure tra i due non vi sia alcun collegamento, è interessante notare che *L'Umiliazione delle stelle* anticipa l'installazione presentata alla 54. Biennale di Venezia, nel 2011, da Allora & Calzadilla, *Track and Field*, dove, su un carro armato rovesciato, venne posto un *tapis-roulant* sul quale correvano, alternandosi, degli atleti della federazione statunitense di atletica leggera.

Presentare degli aspetti del corpo impercettibili e invisibili all'occhio umano attraverso l'uso della tecnologia è un concetto che l'artista/autore triestino elabora attraverso la riflessione sull'opera *Corps Étranger* (1994) di Mona Hatoum (1952) (presente nella selezione che: «risponde al gusto discutibilissimo del selezionatore»⁴⁹ di *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*), in cui l'artista anglo-palestinese crea un'installazione cilindrica all'interno della quale viene proiettato, a terra, il video di un'endoscopia alla quale si era sottoposta, insieme alla diffusione audio dei suoni delle sue interiora.

III. 4. Arte e scrittura in *La sposa*

La sposa è una raccolta di racconti concepita come: «un flusso di pensieri che si concatenano tra di loro»⁵⁰ (i vari testi sono legati tra loro da elementi intratestuali, come ad esempio personaggi oppure temi), il cui titolo rimanda alla *performance* itinerante *Brides on tour*, realizzata nel 2008 dalle due artiste milanesi Pippa Bacca, pseudonimo di Giuseppina Pasqualina di Marineo, e Silvia Moro. Quest'opera prevedeva che le due artiste, vestite esclusivamente con abiti da sposa, effettuassero un percorso da Milano a Gerusalemme, viaggiando in autostop, al fine di:

[...] mettere a confronto diretto e reale un simbolo positivo come quello della sposa con i paesi recentemente o attualmente colpiti da conflitti; per portare questa letizia, incontrando le donne e le artiste che vivono là, per superare le diversità, attraverso piccole azioni quotidiane e molto femminili e per condividere un poco della loro fatica.⁵¹

L'autostop è un'esperienza di viaggio che Pippa Bacca conosceva molto bene dato che, fin da quando era piccola, si era sempre spostata da un luogo all'altro in questo modo, insieme alla

⁴⁸ SALLY O'REILLY, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011 (prima edizione Londra, Thames & Hudson, 2010), p. 123.

⁴⁹ M. COVACICH, *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*, cit., p. VI.

⁵⁰ FRANCESCA SCHILLACI, *La sposa: intervista a Mauro Covacich*, <http://blogger.centoparole.it/2014/12/la-sposa-intervista-mauro-covacich/>

⁵¹ Vd. <http://www.pippabacca.it/category/sposa-in-viaggio/>

madre Elena Manzoni, sorella del celebre artista Piero. Viaggiare in autostop presuppone una grande fiducia, in particolare, nell'altro e, in generale, nell'essere umano; farne il fulcro di una *performance* artistica aveva, per Bacca, il significato di mostrare come, anche in luoghi dove la ferocia dell'uomo aveva colpito più duramente, era possibile continuare a confidare nel prossimo e affidarsi ad esso senza alcun timore.

L'utilizzo dell'abito da sposa aveva un forte valore simbolico: esso rappresentava il matrimonio, l'illibatezza, ma soprattutto, in questo contesto, l'inizio di un nuovo periodo della vita. Il candore di tale vestito sarebbe stato sporcato dalle esperienze che Bacca avrebbe compiuto durante il suo viaggio, e sarebbe stato lavato solamente con della liscivia, ottenuta dalle ceneri di oggetti cari ai suoi amici:

«In questo modo il vestito non veniva lavato da un sapone qualsiasi, ma da un “pezzo” delle persone rimaste a casa; così che da una parte gli amici lontani alleggerissero il peso della fatica del viaggio e la aiutassero quindi ad andare avanti; dall'altra partecipassero anch'essi alla grande rete di uomini e donne che Pippa andava intessendo di luogo in luogo, di incontro in incontro».⁵²

Il viaggio delle due spose, cominciato a Milano, si protrasse fino a Istanbul, passando attraverso Slovenia, Croazia, Bosnia, Serbia, Bulgaria, dopodiché decisero di separarsi e proseguire per un pezzo di strada da sole, con la promessa di ritrovarsi a Beirut, in Libano. L'incontro, però, non ebbe mai luogo dato che, il 31 marzo 2008, Pippa Bacca venne caricata in macchina dal trentottenne turco Murat Karatash, il quale, dopo averla portata in una zona del Ballikayalar, vicino la città di Gezbe, prima la stuprò e poi la uccise, strangolandola.⁵³

Terminato il percorso della «pentologia»,⁵⁴ Mauro Covacich apre la raccolta di inediti *La sposa* con un racconto omonimo in cui, servendosi della finzione letteraria, ricostruisce l'ultimo autostop di Pippa Bacca, narrandolo dal punto di vista dell'artista milanese. Egli descrive verosimilmente il silenzio che potrebbe essersi venuto a creare tra lei e il suo assassino; il suo timore verso quell'uomo e, contemporaneamente, la volontà di scacciare tale sentimento in contraddizione con il messaggio stesso del viaggio che stava compiendo. Covacich immagina gli

⁵² Ivi.

⁵³ Vd. l'articolo del *Corriere della sera*: «L'ho violentata e strangolata» L'assassino di Pippa Bacca reo confesso, 38 anni, era già noto alla polizia turca in: http://www.corriere.it/cronache/08_aprile_12/pippa_strangolata_8d6750a0-0888-11dd-883b-00144f486ba6.shtml

⁵⁴ Tra *A nome tuo* e *La sposa*, Covacich pubblica *L'esperimento*, romanzo costituito da due storie intrecciate tra loro: la prima ha come protagonista Gioia, una scacchista in sedia a rotelle, oggetto dell'esperimento del padre defunto, psicologo e appassionato di scacchi, il quale, partendo dal presupposto che il talento non esiste, voleva dimostrare che, educando le proprie figlie a diventare delle campionesse del noto gioco di strategia, esse lo sarebbero diventate per davvero. Di fatto, Gioia è in corsa per diventare una grande scacchista ma, ad un certo punto, comincia ad avere delle visioni. Queste costituiscono la seconda storia che tratta delle vicende di un re depresso e della regina che cerca di aiutarlo. Anche in *L'esperimento*, Covacich continua ad approfondire il rapporto tra realtà e finzione cominciato con la «pentologia».

sguardi, i sorrisi beffardi del conducente, i particolari come il telefonino stretto sempre nella mano, l'impersonalità della vettura, la tensione e l'inquietudine, la speranza dell'artista di scendere alla città più vicina. Attraverso la finzione, l'autore permette al lettore di percepire la realtà di quei momenti, ma anche di andare contro la tragicità di quest'ultima, riscrivendo un finale diverso:

[...] l'uomo ha smesso di sorriderle e ora c'è quel muscolo mandibolare che pulsa sulla guancia, una novità da prendere in considerazione, lo si voglia o no. Come il fatto che stanno accostando in uno slargo che non è un'area di servizio né l'uscita per alcuna città – Gezbe è ancora una minuscola luce gocciolante all'orizzonte – e lui sta scendendo a telefonare sotto il nubifragio. Ma perché non chiama dal furgone? Cosa deve dire di tanto segreto da non far sentire nemmeno una sillaba alla sua sposa? E qui, a questo punto, quando è costretta ad allarmarsi forse davvero per la prima volta, l'occhio di Dio si solleva seguendo il braccio della telecamera e l'inquadratura si allarga e si vedono i microfoni direzionali, i riflettori, gli irroratori della pioggia, il tecnico del suono, gli attrezzisti, i macchinisti, i tir dei camerini e i gruppi elettrogeni appena oltre le transenne, e non ci sarà nessuna trentatreenne sacrificata e nessuna nuova sindone e l'opera verrà interrotta prima di diventare una parabola e lei saluterà in fretta - Ciao ragazzi! Ciao Pippa! – e andrà dritta come ogni sera verso la limousine della produzione senza neanche togliersi gli abiti di scena.⁵⁵

La *performance* viene trasformata così in una sorta di montaggio televisivo, o cinematografico, in cui ciò che viene presentato fin dall'inizio come reale, è solamente una costruzione, una montatura, attraverso la quale Pippa Bacca, invece di morire in maniera violenta e brutale, può tornarsene a casa sana e salva sulla limousine della produzione.

Oltre ad essere un racconto, come spesso ripetuto da Covacich in numerose interviste, sull'incompiutezza, esso si pone in continuità con quanto l'autore ha sviluppato nei romanzi della «pentologia». Allo stesso modo delle *performances* di Marina Abramovi e di Sophie Calle descritte in *Prima di sparire*, la vicenda di *Brides on tour* mostra, considerando il percorso compiuto da Covacich, ancora una volta il rapporto tra finzione e realtà: Pippa Bacca, nel suo progetto artistico, vestiva i panni di un personaggio, una sposa che intraprende un viaggio basato sulla fiducia nell'essere umano, ma la sua tragica morte provoca una violenta irruzione del reale. Tuttavia l'autore triestino, attraverso un finale che si discosta da quanto veramente accaduto, avanza l'ipotesi che la vita non sia altro che finzione, argomento già trattato, come visto sopra, in *A nome tuo*.

⁵⁵ M. COVACICH, *La sposa*, Milano, Bompiani, 2014, pp. 15-16.

CAPITOLO QUARTO

OLTRE LA PAGINA SCRITTA: PAUL AUSTER E SOPHIE CALLE

IV. 1. Introduzione

Tutto ciò che è avvenuto in seguito all'incontro tra Paul Auster e Sophie Calle non è stato previsto o progettato a priori dai due, ma si è sviluppato progressivamente in maniera contingente. Il caso è lo stesso grande motore che muove i protagonisti di *Leviatano*, romanzo dello scrittore americano pubblicato nel 1992. È proprio tra le pagine di questo libro che risiede il *trait d'union* tra l'autore e l'artista francese: Maria Turner. Maria è un personaggio costruito da Auster a immagine e somiglianza di Calle: con lei condivide l'aspetto fisico, alcuni episodi biografici e otto progetti artistici realizzati da quest'ultima agli inizi degli anni ottanta. Allo stesso tempo, però, Maria vive un'esistenza indipendente da quella del suo *alter ego* reale, governata dalla logica della trama, partecipando agli eventi che da questa vengono intrecciati.

Sophie Calle, nota per la sua attitudine a inseguire fino in fondo le fatalità che le si presentano, decide di accrescere la loro simbiosi che la lega al suo doppio letterario, realizzando due rituali che caratterizzano la personalità inventata di Maria, ovvero la *dieta cromatica* e i *giorni sotto il segno della b, w, c*. Attraverso la loro attuazione, documentata dagli scatti fotografici e da rapporti scritti, l'artista francese li emancipa dalla loro dimensione immaginaria, trasformandoli, allo stesso modo di Covacich, in progetti artistici reali.

Maria diviene così la chiave che permette alla Calle di accedere ad un'idea tanto interessante quanto audace: colmare la distanza tra realtà e finzione, sfondare la barriera che le divide, esortando Paul Auster a creare un personaggio di finzione le cui azioni sarebbero state eseguite parimenti da lei nella realtà:

Since, in *Leviathan*, Auster has taken me as a subject, I imagined swapping roles and taking him as the author of my actions. I asked him to invent a fictive character which I would attempt to resemble. I was, in effect, inviting Paul Auster to do what he wanted with me, for a period of up to a year at most. Auster objected that he did not want to take responsibility for what might happen when I acted out the script he had created for me.¹

¹ SOPHIE CALLE, *Double game*, with the participation of Paul Auster, London, Violette Editions, 2010, pp. 234-235.

Come si apprende dal testo, Auster smorza gli entusiasmi dell'artista francese, sostenendo che non vuole assumersi la responsabilità di ciò che potrebbe accaderle. Infatti, come egli sa, il mondo della narrazione ha delle regole completamente diverse da quelle della realtà: l'autore può spingere il proprio personaggio in un'infinità di situazioni, creare fitte trame di relazioni in cui inserirlo, costruire innumerevoli contesti nei quali collocarlo, perché esso non è altro che il frutto della sua immaginazione; al contrario l'autore non può avere il completo controllo di una persona reale, non può anticipare degli imprevisti in cui essa può incorrere, non può prevedere le conseguenze che le azioni da lui immaginate possono far scaturire nella realtà.

Così lo scrittore americano le fa una controproposta, avanzando l'offerta di stilare una serie di istruzioni, che lei dovrebbe mettere in pratica, per migliorare la vita a New York City: è così che nasce il *Gotham Handbook*, un progetto nel quale Sophie Calle diviene volontariamente un personaggio di Paul Auster, e le sue azioni, e interazioni, costituiscono un racconto *in fieri* che si svolge nella realtà.

IV. 2. Maria e Sophie: dalla realtà alla narrazione

Paul Auster porta, con un movimento unilaterale dall'esterno verso l'interno, le opere di Sophie Calle nella narrazione, plasmandole secondo le proprie necessità e adattandole al personaggio di Maria.

Maria Turner è centrale nello sviluppo dell'intreccio di *Leviatano*. La prima volta che compare nel romanzo, viene presentata nel seguente modo:

Maria era un'artista, ma la sua attività non aveva nulla a che vedere con la creazione di oggetti comunemente definiti artistici. Secondo alcuni era una fotografa, secondo altri una concettualista, mentre altri ancora la consideravano una scrittrice, ma nessuna di queste definizioni era esatta, e alla fin fine non credo che si presti ad essere etichettata in alcuna maniera. Il suo modo di lavorare era troppo folle, troppo stravagante, troppo personale per poter essere associato a qualsiasi mezzo espressivo o disciplina. Le venivano in mente delle idee; lavorava a dei progetti, e venivano fuori dei risultati concreti che potevano essere esibiti nelle gallerie, ma quest'attività non nasceva tanto dal desiderio di fare arte quanto da quello di assecondare le sue ossessioni, di vivere la sua vita esattamente come voleva.²

Auster attribuisce a Maria otto opere realmente eseguite da Sophie Calle agli inizi degli anni ottanta, in alcuni casi apportando delle modifiche che distanziano il personaggio d'invenzione dalla sua controparte reale.

Il primo rituale di Sophie Calle attribuito da Auster a Maria riguarda le feste di compleanno:

² PAUL AUSTER, *Leviatano*, Torino, Einaudi, 2003 (prima edizione 1992), p. 74.

Fin dall'età di quattordici anni [Maria] aveva messo da parte tutti i regali di compleanno che le avevano fatto, e li teneva, ancora incartati, diligentemente allineati in ordine di anno in anno sugli scaffali. Da quando era diventata adulta, a ogni compleanno organizzava una cena in proprio onore, invitando sempre lo stesso numero di ospiti degli anni che compiva.³

Effettivamente l'artista francese, per un periodo di tempo che va dai ventisette ai quarant'anni, invitava, ad ogni compleanno, un numero di amici pari al numero di anni che compiva ed effettuava una catalogazione, sia scritta che fotografica, dei regali che le venivano fatti. Scorrendo queste liste e queste immagini è possibile scorgere come, col trascorrere degli anni, cambiavano lei, i suoi interessi, e l'idea che gli altri si facevano di lei.

The wardrobe è il secondo progetto artistico che accomuna Sophie Calle e il suo *alter ego* letterario:

Come, per esempio, il progetto a lungo termine di vestire il Signor L., uno sconosciuto che aveva incontrato una volta a una festa. Secondo Maria era uno degli uomini più belli che avesse mai visto in vita sua, ma vestiva in modo penoso, e così, senza annunciare le sue intenzioni a nessuno, si era assunta il compito di migliorare il suo guardaroba. Ogni anno a Natale gli mandava un regalo anonimo – una cravatta, un pullover, una camicia elegante – e poiché il Signor L. frequentava grosso modo le sue [di Maria] stesse cerchie, di tanto in tanto lo incontrava per caso e notava con piacere gli evidenti cambiamenti nel suo modo di vestire. Infatti il Signor L. indossava sempre i capi di abbigliamento che Maria gli mandava. In quelle occasioni era capace addirittura di avvicinarsi a lui per fargli i complimenti sul vestiario, ma senza andare oltre, e l'uomo non aveva mai capito che era lei a mandargli quei regali di Natale.⁴

Sophie Calle, nel dicembre del 1985, conobbe un uomo molto attraente, il quale, tuttavia, indossava una cravatta orrenda. Indispettita da questo deprecabile contrasto, decise, l'indomani, di comprarne una che considerava migliore e di inviargliela per via anonima. Quando, un giorno, lo incontrò, fu tanto sorpresa di vederlo indossare la nuova cravatta, quanto sconcertata nell'accorgersi che la abbinava ad una camicia del tutto inappropriata. Così decretò che lo avrebbe vestito completamente, inviandogli ogni anno, a Natale, un indumento diverso per regalo. Dal 1985 fino al 1992, eccezion fatta per il 1991, l'uomo in questione si vide recapitare a casa, rispettivamente, dei calzini grigi, un maglione nero, una camicia bianca, un paio di gemelli, dei boxer con disegni natalizi e un paio di pantaloni grigi, senza sapere chi fosse il mittente di tali omaggi.

Già in quest'opera vi è una volontà, da parte dell'artista, di intervenire sulla realtà, modificandola artificialmente.

La terza opera che Auster descrive è *To follow...*:

³ *Ibidem.*

⁴ Ivi, p.75.

Senza un motivo cosciente cominciò a seguire degli estranei per la strada, scegliendo qualcuno a caso quando usciva al mattino e lasciando che quella scelta determinasse i suoi movimenti per il resto della giornata. Quest'abitudine divenne un metodo per trovare nuove idee, per riempire quel vuoto che sembrava averla ingoiata. Infine cominciò a portare con sé la macchina fotografica e a scattare foto delle persone che seguiva. Quando la sera tornava a casa annotava i luoghi dove era stata e quello che aveva fatto, utilizzando gli itinerari degli sconosciuti per fare congetture sulle loro vite e, in alcuni casi, per redigere brevi biografie immaginarie.⁵

Nel 1969, Vito Acconci si lasciava trasportare per le vie di New York, nella *performance* intitolata *Following Piece*, inseguendo ogni giorno, negli spazi pubblici, una persona diversa, per poi abbandonarla non appena questa entrava in un luogo privato, instaurando: «un “contatto” privo di supporto oggettivo, nel senso di immagini o parole, ma esclusivamente nella tensione fisica e psichica tra due poli energetici (l'inseguitore e l'inseguito ignaro) tra due corpi permeati di vitalità istintuale».⁶ Dieci anni dopo, Sophie Calle ripete questa azione, aggiungendo quel «supporto oggettivo» assente in Acconci: «[...] I followed strangers on the street – for the pleasure of following them, not because they particularly interested me, I photographed them without their knowledge, took note of their movements, then finally lost sight of them and forgot them.»⁷ Attraverso la mediazione delle fotografie e dei testi scritti, la Calle crea dei piccoli racconti della realtà.

La quarta opera riportata da Auster è tra le più celebri di Sophie Calle (cfr. capitolo dedicato a Covacich), venne realizzata nell'aprile del 1981 ed è conosciuta con il titolo *La Filature*:

Per una delle sue opere assunse un investigatore privato per farsi seguire per la città. Per diversi giorni l'uomo le scattò delle fotografie mentre faceva i suoi giri, annotando i suoi movimenti in un piccolo taccuino, senza tralasciare nulla, neanche gli episodi più banali e transitori: l'attraversamento di una strada, l'acquisto di un giornale, una sosta per un caffè. Era un esercizio assolutamente artificiale e tuttavia Maria trovava eccitante che qualcuno s'interessasse tanto attivamente a lei. Gestì microscopici si caricavano di nuovi significati, la routine più noiosa si caricava di insolite emozioni. Dopo qualche ora si affezionò talmente tanto all'investigatore che quasi dimenticò che lo pagava. Quando, alla fine della settimana, questi le consegnò il rapporto e lei esaminò le fotografie di se stessa e lesse minuziose cronologie dei propri movimenti, ebbe la sensazione di essere diventata un'estranea, quasi fosse stata trasformata in una persona immaginaria.⁸

La filature di Sophie Calle si differenzia dalla sua controparte letteraria per due elementi: innanzitutto l'investigatore privato non fu contattato direttamente da lei, ma venne ingaggiato per tramite della madre, in modo che l'artista francese non sapesse quando e in quale luogo il suo

⁵ Ivi, p.76.

⁶ ROBERTO DAOLIO, *Happening, performance, comportamento*, in FRANCESCO POLI ET ALII, *Le nuove tendenze dell'arte: ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*, a cura di Francesco Poli, Torino, Rosenberg & Sellier, 1995, p. 168.

⁷ S. CALLE, *Double game*, cit., pp. 68-69.

⁸ P. AUSTER, *Leviatano*, cit., p.77.

pedinatore avrebbe cominciato a seguirla e a registrare i suoi movimenti; in secondo luogo la Calle, dal momento in cui diede l'ordine alla madre, cominciò ad annotare tutti i propri spostamenti, in modo da registrare una sua versione dei fatti da confrontare, successivamente, con quella del detective. Il risultato è una storia raccontata da due punti di vista diversi: uno omodiegetico e soggettivo, nel quale l'artista, narrando la propria giornata in prima persona, diviene soggetto e si pone in una prospettiva parziale attraverso la quale, tuttavia, può mostrare elementi (come il contenuto di una lettera o il motivo per cui entra in un negozio) che il suo inseguitore non può conoscere; l'altro eterodiegetico e oggettivo, in cui l'investigatore diviene un narratore esterno in grado di oggettivare la Calle e di ampliare ciò che il campo visivo di quest'ultima esclude, attraverso l'uso della fotografia.

La quinta opera che accomuna le due artiste è *The hotel* (anche questa presente nel capitolo riguardante Covacich):

Per il suo progetto successivo, Maria prese un lavoro temporaneo come cameriera di piano in un grande albergo del centro. Lo scopo era quello di raccogliere informazioni sugli ospiti, ma non in modo invadente e compromettente. In realtà li evitava di proposito, limitandosi a ciò che riusciva ad apprendere dagli oggetti sparsi per le stanze. Scattò ancora fotografie; inventò ancora storie da attribuire a quelle persone basandosi sulle tracce che aveva a disposizione. La sua era un'archeologia del presente, per così dire, un tentativo di ricostruire l'essenza di qualcosa, partendo esclusivamente da frammenti minimi: la matrice di un biglietto, una calza strappata, un macchia di sangue sul colletto di una camicia.⁹

Qui l'opera reale e quella attribuita a Maria sono speculari: infatti il 16 febbraio 1981 Sophie Calle si fece assumere come cameriera ai piani in un albergo di Venezia per tre settimane, scattando foto agli oggetti presenti nelle camere da letto e riportando per iscritto tutti i cambiamenti che avvenivano, con il passare dei giorni e dei clienti, al loro interno.

La sesta opera che Paul Auster attribuisce a Maria è la *Suite vénétienne*:

Qualche tempo dopo, un uomo cercò di rimorchiare Maria per strada. Trovandolo tutt'altro che affascinante lei lo respinse. Quella stessa sera, per mera coincidenza, lo incontrò all'inaugurazione di una galleria a SoHo. Si parlarono di nuovo, e questa volta Maria venne a sapere che l'indomani mattina l'uomo sarebbe partito per New Orleans insieme alla sua ragazza. Maria decise che ci sarebbe andata anche lei e che lo avrebbe seguito con la macchina fotografica per tutta la durata del soggiorno. Non aveva assolutamente alcun interesse per quell'uomo e l'ultima cosa che cercava era un'avventura erotica. Aveva intenzione di rimanere nascosta, di resistere a qualsiasi tentazione di contattarlo, di esplorare il suo comportamento esteriore senza sforzarsi di interpretare quello che avrebbe visto. L'indomani mattina salì su un aereo a La Guardia e raggiunse New Orleans, scese in un albergo e comprò una parrucca nera. Per tre giorni s'informò presso decine di alberghi nel tentativo di rintracciare l'uomo. Infine lo trovò e per il resto della settimana lo seguì come un'ombra, scattando centinaia di fotografie per documentare ogni suo spostamento. Tenne anche un diario e quando fu momento di tornare a

⁹ *Ibidem.*

New York, prese un volo prima di lui in modo da poterlo aspettare all'aeroporto e scattargli un'ultima serie di foto mentre scendeva dall'aereo. Per Maria fu un'esperienza complessa e sconvolgente che la lasciò con la sensazione di aver abbandonato la propria vita ad una sorta di inesistenza, come se aveva scattato foto a cose che non esistevano. La macchina fotografica non era più uno strumento che registrava presenza, bensì un modo di far scomparire il mondo, una tecnica per incontrare l'invisibile.»¹⁰

La differenza tra realtà e finzione sono più marcate: Sophie Calle incontrò, nel gennaio del 1981, un uomo per le strade di Parigi, e, senza un motivo preciso, cominciò a pedinarlo. Dopo averlo perso di vista, si recò ad un'inaugurazione dove, del tutto casualmente, gli venne presentato. Scoprì che il suo nome era Henri B. e che l'indomani sarebbe partito per Venezia; in quel momento, decise che anche lei si sarebbe recata nella città insulare per trovarlo e documentare i suoi spostamenti. Il giorno seguente prese il treno alla stazione di Gare de Lyon; una volta arrivata a Venezia, si stabilì in un alberghetto tra l'Accademia e le Zattere, chiamato Locanda Montin, e cominciò le sue ricerche: si mise a contattare telefonicamente un gran numero di alberghi e pensioni di Venezia, chiedendo se per caso vi alloggiasse un certo Henri B., fingendosi una sua amica, finché non ottenne una risposta affermativa dal *receptionist* di Casa de Stefani, una pensione in Calle del Traghetto. Ora che aveva un luogo preciso, Calle iniziò ad appostarsi vicino all'entrata della pensione, camuffata con una parrucca bionda, seguendo Henry B. ogni volta che lo vedeva comparire e riportando puntualmente i tragitti percorsi e le azioni da lui compiute. Nove giorni dopo, l'uomo si accorse di lei e la riconobbe grazie ad un piccolo indizio: «Your eyes, I recognized your eyes; that's what you should have hidden.»¹¹ I due passeggiarono per un tratto di strada, alternando domande banali al silenzio, fino a che non si separarono. Calle rimase altri tre giorni a Venezia, cercando di documentare il soggiorno veneziano di Henri B. senza seguirlo, grazie all'ausilio di una camera messa a disposizione da un dottore appena conosciuto, la cui finestra volgeva verso l'entrata della pensione. Ma i suoi tentativi furono vani, e, contattando Casa de Stefani, venne a sapere che il suo uomo sarebbe partito il 24 febbraio. Non trovando alcun motivo per rimanere a Venezia, decise di tornare anche lei a Parigi, valutando però che, se avesse preso lo stesso treno, avrebbe potuto, con grande probabilità ed enorme imbarazzo, incontrarlo nei corridoi. Così partì per Bologna il 23 febbraio, dato che da lì, il giorno seguente, sarebbe partito un treno che arrivava a destinazione cinque minuti prima di quello che avrebbe preso Henri B da Venezia. Una volta arrivata a Gare de Lyon, Sophie Calle si posizionò velocemente vicino alla fermata del treno proveniente da Venezia per scattare un'ultima foto a Henri B. senza che lui se ne accorgesse, per poi decidere di lasciarlo andare.

¹⁰ Ivi, pp. 77-78.

¹¹ S. CALLE, *Double game*, cit., p. 106.

La differenze principali tra l'opera di Maria e quella della Calle sono geografiche: Auster cambia Parigi con New York, Venezia con New Orleans, il treno con l'aereo, adattando la realtà al contesto del suo romanzo. La descrizione effettuata dallo scrittore americano è piuttosto veloce e poco approfondita: egli estrae dalla *Suite vénétienne* solamente gli eventi principali, senza aggiungere nulla di nuovo o di inventato (l'incontro casuale tra l'artista e l'uomo ad un'inaugurazione; la partenza di quest'ultimo verso una città di uno stato diverso e la decisione della prima di seguirlo senza farsi scoprire, documentando le sue ricerche con foto e annotazioni; l'uso di una parrucca; il tentativo di rintracciarlo contattando diversi alberghi; l'inseguimento; la partenza anticipata dell'artista al fine di poter scattare le ultime foto dell'uomo prima di smettere il suo pedinamento). Ancora una volta Sophie Calle veste i panni di un narratore, trasformando in personaggio sia se stessa (mascherandosi con parrucca, cappello e occhiali da sole e fingendo di essere qualcun'altro), sia colui che segue e le persone che coinvolge (essendo essi, a tutti gli effetti, parte integrante della sua opera).

Il settimo episodio estratto dalla vita di Sophie Calle e confluito in quella di Maria è *The striptease*:

Un pomeriggio, mentre passava a piedi per Times Square con la macchina fotografica, si mise a chiacchierare con il portiere di un locale con spogliarello. Faceva caldo e Maria indossava un paio di calzoncini e una maglietta, una tenuta insolitamente succinta per lei, ma quel giorno era uscita con l'intento di farsi notare. Voleva affermare la realtà del suo corpo, far voltare le teste, per provare a se stessa che ancora esisteva agli occhi degli altri. [...] Maria si sentì all'improvviso offrire un lavoro. Una delle ballerine si era data malata, le spiegò l'uomo, e se era disposta a sostituirla l'avrebbe presentata al capo, così magari si sarebbero messi d'accordo. Senza quasi rifletterci un attimo, Maria accettò. Fu così che nacque la sua opera successiva, che poi divenne nota con il titolo di *La dama nuda*. Maria chiese a un amico di venire quella sera per scattarle delle foto mentre si esibiva; non che avesse intenzione di mostrarle a qualcuno, voleva semplicemente tenerle per sé, per soddisfare la sua curiosità di vedersi in quella situazione. Stava deliberatamente trasformando se stessa in un oggetto, in un'anonima figura del desiderio, e per lei era importantissimo riuscire a capire l'esatta natura di quell'oggetto. Lo fece solo quell'unica volta, lavorando a turni di venti minuti dalle otto di sera alle due di mattina, ma non si tirò indietro, e per tutto il tempo in cui fu in scena, appollaiata dietro al bancone con le luci stroboscopiche colorate che rimbazzavano sulla pelle nuda, ballò fino allo sfinimento. Con indosso un puntino di strass e un paio di tacchi di cinque centimetri, scosse il suo corpo al ritmo assordante del rock and roll osservando gli uomini mentre la fissavano. Dimenò il culo verso di loro, si passò la lingua sulle labbra, ammiccò seducente mentre le allungavano le banconote e la incitavano a continuare.¹²

Sophie Calle, in *Double game*, racconta che, quando aveva sei anni e viveva con i nonni, cominciò a praticare uno strano rituale in cui, ogni sera, entrava nell'ascensore del palazzo, si spogliava, e, una volta arrivata al piano dove si trovava l'appartamento, usciva completamente nuda, correndo il più veloce possibile dentro casa. Nel 1979 decise di riprendere in qualche modo

¹² P. AUSTER, *Leviatano*, cit., p. 79.

questo istinto esibizionista, mostrando ogni notte la propria nudità in uno strip-club di Pigalle; chiese inoltre ad un amico di documentare le sue *performances* con la macchina fotografica. La sua esperienza come spogliarellista finì quando, l'8 gennaio 1981, una sua collega la picchiò selvaggiamente, fino a farle perdere conoscenza, perché non aveva voluto darle la sedia su cui era seduta.

In questo caso a differire sono i titoli delle opere (*Lo striptease* da un lato e *La dama nuda* dall'altro), i luoghi in cui vengono svolte (Pigalle e Times Square) e la durata (per Maria una notte, per Sophie due anni). Inoltre Auster dà un tocco personale al modo in cui Maria inizia questa *performance*: mentre per Sophie Calle, *The striptease* nasce dal ricordo di un'usanza passata che l'artista vuole cercare di rivivere nel presente; per Maria accade tutto casualmente, senza premeditazione. E questo è fondamentale per la costruzione del personaggio, dato che essa incarna l'essenza stessa del caso.

L'ottava, ed ultima, opera che lega l'artista francese al suo doppio fittizio americano è *The address book*. Nel 1983, la Calle trovò, per caso, una rubrica per terra in Rue des Martyrs a Parigi. Prima di rispedirla al legittimo proprietario, decise di fotocopiarne le pagine e di telefonare a ciascun contatto presente, chiedendo, a chi rispondeva, informazioni riguardanti il possessore del libretto, in modo da ricostruirne il ritratto attraverso i racconti di chi lo conosceva o aveva in qualche modo a che fare con lui. Il risultato del progetto furono ventotto racconti che l'artista pubblicò sul quotidiano nazionale francese *Libération*. Pierre D., il proprietario della rubrica, leggendo il giornale, si accorse di essere il protagonista di quei resoconti e diede in escandescenza, accusando la Calle di aver violato la sua *privacy*, querelandola e minacciandola di pubblicare, per ripicca, sulla stessa testata, delle foto in cui lei compariva completamente senza veli. La delicata vicenda si risolse con un accordo tra le due parti, in cui l'artista s'impegnava a non pubblicare quel lavoro fino a che Pierre D. non fosse morto.¹³

A differenza delle opere viste in precedenza, *The Address Book* è stata scelta da Auster per porre la base sulla quale elevare uno dei sostegni sul quale poggia l'architettura del romanzo. L'autore ne sfrutta la potenzialità insita, creando, attraverso la volontà di Maria di ricostruire l'identità del proprietario della rubrica, un'intricata rete di connessioni tra i personaggi che condurrà ad un tragico epilogo.

Auster, tramite la voce narrante di Peter Aaron, racconta il ritrovamento della rubrica e l'ideazione del progetto, da parte di Maria, in un modo che, inizialmente, potrebbe benissimo valere anche per Sophie Calle:

¹³ *The Address Book* venne pubblicato, infatti, in versione integrale solamente nel 2012, dalla casa editrice SiglioPress, Los Angeles.

Molto tempo prima che qualcuno di noi la conoscesse, una mattina [Maria] uscì per comprare della pellicola per la macchina fotografica, vide una piccola rubrica nera in terra e la raccolse. Fu questo l'avvenimento che diede inizio a tutta la sventurata storia. [...] La prima idea che le venne in mente fu di restituirla, ma come capita spesso con gli effetti personali, il proprietario aveva dimenticato di scrivere il proprio nome nella rubrica. [...] Non sapendo cos'altro fare, infilò la rubrica in borsa e se la portò a casa. Credo che la maggior parte delle persone se ne sarebbe dimenticata, ma Maria non era il tipo che rifuggiva le occasioni inattese, che ignorava i suggerimenti del caso. Quella sera, quando andò a letto, aveva già messo a punto un piano per il suo progetto successivo. Sarebbe stata un'opera elaborata, molto più difficile e complessa di tutto quello che aveva realizzato fino ad allora, ma la sua portata la gettò in uno stato di profonda eccitazione. [...] Sarebbe partita alla cieca, senza sapere assolutamente nulla, e a una a una avrebbe parlato con tutte le persone elencate nella rubrica. Scoprendo chi erano avrebbe cominciato ad apprendere qualcosa sul conto dell'uomo che l'aveva perduta. Sarebbe stato un ritratto *in absentia*, un contorno tracciato intorno a uno spazio vuoto, e a poco a poco dallo sfondo sarebbe emersa una figura, ricostruita pezzo per pezzo da tutto ciò che non era. Sperava che così alla fine lo avrebbe rintracciato, ma anche se non ci fosse riuscita, lo sforzo in sé sarebbe stato il premio. Quando avrebbe visto quelle persone, aveva intenzione di incoraggiarle ad aprirsi con lei, a raccontarle storie di incantesimi e di libidine e di innamoramenti, a confidarle i più profondi segreti. Era fermamente convinta che avrebbe dovuto occuparsi dei colloqui per mesi, forse addirittura per anni. Ci sarebbero state migliaia di fotografie da scattare, centinaia di dichiarazioni da annotare, un intero universo da esplorare. O almeno così pensava. Di fatto, però, il progetto deragliò dopo appena un giorno.¹⁴

Tuttavia: «il progetto deraglia dopo appena un giorno»: nel momento in cui Maria mette in pratica l'idea avuta, gli eventi della finzione prendono una piega del tutto indipendente rispetto a quelli della realtà.

Infatti, il giorno successivo, Maria scoprì che, al primo contatto scelto per dare il via al progetto, corrispondeva il volto della sua migliore amica ai tempi del liceo, Lillian Stern. Terminata la scuola, le due si persero di vista, così che, quell'incontro, divenne, oltre che un'inaspettata sorpresa, un'occasione per raccontarsi ciò che avevano fatto dall'ultima volta che si erano viste, cinque anni prima. Maria venne a sapere che l'amica si prostituiva per guadagnarsi da vivere; allo stesso tempo, sbalordita da tale notizia e invidiosa dell'audacia e della libertà di Lillian, le propose di scambiarsi i ruoli per un giorno: Maria avrebbe ricevuto i clienti di Lillian, mentre quest'ultima avrebbe incontrato i contatti presenti nella rubrica dello sconosciuto. Questo scambio segnò il destino del protagonista del romanzo, Benjamin Sachs: egli, dopo essersi perso in un bosco del Wisconsin mentre faceva una passeggiata prima di tornare a lavorare al suo nuovo libro, si ritrovò in una stradina sconosciuta. Qui incontrò Dwight McMartin, un giovane abitante della zona, il quale si offrì di riportarlo a casa nel suo camioncino. Per accorciare il tragitto, il ragazzo intraprese una scorciatoia passando per il bosco, quando s'imbatté in un uomo fermo davanti a una macchina. Dwight scese per chiedergli se aveva bisogno di aiuto, ma l'uomo tirò fuori una pistola e gli sparò

¹⁴ P. AUSTER, *Leviatano*, cit., pp. 80-82.

tre colpi, uccidendolo. Sachs, dopo aver impugnato una mazza da baseball che si trovava nell'abitacolo, scese e colpì a morte l'assassino. In preda al panico, salì sull'auto di quest'ultimo e fuggì. Alla prima sosta aprì il bagagliaio e vi trovò tre borse: nella prima c'era il documento d'identità, nella seconda del materiale per costruire ordigni esplosivi, nella terza tra i centosessanta e i centosessantacinquemila dollari. Deciso a condividere questo episodio con qualcuno, si recò dalla moglie, ma la trovò a letto con un altro uomo. Dopo aver provato a telefonare al suo amico Peter Aaron e aver trovato occupato, Sachs si recò da Maria e le raccontò tutta la storia, mostrandole il documento d'identità dell'uomo ucciso. Dopo aver visto il passaporto, lei si rese conto che il morto era Reed Dimaggio, l'ex-marito di Lillian, colui che l'amica conobbe il giorno in cui le due donne si scambiarono i ruoli. Dopo aver appreso tale notizia, nella mente di Sachs prese forma un'idea: riscattare il dolore arrecato a Lillian, consegnandole i soldi ritrovati nel bagagliaio dell'auto. Mettendo in atto questo progetto, Benjamin entrò nella vita di Lillian, prendendo il posto di Dimaggio, diventando il suo amante e una figura paterna per la figlia. Nel periodo di convivenza con Lillian, Benjamin Sachs venne a conoscenza del fatto che Dimaggio era un attivista politico il quale, attraverso i suoi studi, era giunto a sostenere la tesi machiavellica "il fine giustifica i mezzi", motivando la violenza politica con il raggiungimento di uno scopo morale. Ciò porterà Sachs ad abbandonare Lillian e la figlia, per vestire i panni del "Fantasma della Libertà", facendo saltare in aria, con ordigni esplosivi, le riproduzioni delle statue della libertà sparse per l'America, diffondendo dei messaggi che esortano i cittadini a non dare per scontata la democrazia e il futuro, ma di continuare a lavorare per essi. E sarà proprio preparando una di queste bombe che Benjamin Sachs morirà.

Come si può ben capire, *The Address Book*, all'interno della narrazione, ha una funzione propulsiva: senza la rubrica, Maria non avrebbe ritrovato Lillian, la quale non avrebbe sposato Reed Dimaggio, Sachs non sarebbe venuto a conoscenza delle attività di quest'ultimo e, di conseguenza, non sarebbe morto in un'esplosione per difendere gli ideali di libertà e democrazia. Un semplice fatto scatena una serie di conseguenze che divengono l'impalcatura stessa del romanzo.

Perché Paul Auster sceglie proprio Sophie Calle per costruire il personaggio di Maria? Per due motivi: il primo sta, probabilmente, nel carattere "poliziesco" delle opere dell'artista francese: inseguimenti, travestimenti, depistaggi, interrogatori, sono tutti elementi tipici del genere caro a Auster (si pensi alla *Trilogia di New York*); il secondo è perché nell'opera di Calle il caso gioca un ruolo fondamentale; molti dei suoi progetti, come si è visto, consistono nell'assecondare degli eventi del tutto casuali e condurli fino alle estreme conseguenze. Innestare questa attitudine nel personaggio di Maria serve a Auster per proporla: «come lo spirito sovrano del caso, la dea

dell'imprevedibile.».¹⁵ Inoltre, da un punto di vista tecnico, è molto prolifica perché permette di generare innumerevoli legami con altri personaggi e, di conseguenza, innumerevoli storie intrecciate tra loro.

IV. 3. Sophie e Maria: dalla narrazione alla realtà

Collaudare libri significa incoraggiare un uso improprio della letteratura: narrativa, saggistica e poesia mettono alla prova il mondo, e il mondo a sua volta le verifica o le falsifica. Si tratta, in piccolo, di una critica della critica letteraria: siamo sicuri che si debba rimanere chiusi dentro l'utopia carceraria delle nostre biblioteche mentali, mobilitando soltanto categorie estetiche? L'unica cosa da fare, alla fine di ogni lettura, è dire: «brutto», «bello»? Oppure bisogna tentare una messa in pratica, un'esperienza suggerita da quelle pagine?¹⁶

Tiziano Scarpa, in questo breve saggio intitolato *Diciassette collaudi (più uno)* presente nella raccolta *Cos'è questo fracasso? Alfabeto e intemperanze*, propone un differente approccio nei confronti della letteratura, abbandonando la concezione convenzionale del testo come area di pertinenza meramente intellettuale, ed esortando a mettere in questione quanto scritto trasponendolo nella realtà. Questo è esattamente quello che fece, nel 1998, Sophie Calle con i rituali del suo *alter-ego* narrativo Maria: verificare se fosse possibile metterli in atto, testandone il grado di aderenza alla realtà, e collaudandoli al fine di dimostrare se possono sussistere al di fuori del perimetro della pagina scritta, compiendo un movimento unidirezionale dall'interno verso l'esterno, inverso rispetto a quello operato da Auster.

Il primo rituale ad essere posto in esame è la «dieta cromatica» che, nel romanzo, viene descritta nel seguente modo:

Certe settimane [Maria] seguiva quella che chiamava «la dieta cromatica», in cui ogni giorno doveva mangiare esclusivamente cibi di un unico colore. Lunedì, arancione: carote, melone, gamberetti lessi. Martedì, rosso: pomodori, cachi, bistecca alla tartara. Mercoledì, bianco: passera di mare, patate, formaggio. Giovedì, verde: cetrioli, broccoli, spinaci e così via, fino all'ultimo pasto della domenica.¹⁷

Ad una prima analisi, Auster presenta la «dieta cromatica» in maniera lacunosa e inadeguata: innanzitutto i giorni ai quali l'autore assegna un colore, con i relativi cibi, sono quattro su sette; in secondo luogo, egli non considera le bevande; infine, elenca, per motivi stilistici, solamente tre alimenti al giorno, costituendo un problema per il fabbisogno alimentare di chi si avvia a collaudare tale regime dietetico. Ovviamente, sul piano della narrazione, queste omissioni

¹⁵ P. AUSTER, *Leviatano*, cit., p. 120.

¹⁶ TIZIANO SCARPA, *Cos'è questo fracasso? Alfabeto e intemperanze*, Torino, Einaudi, 2000, p. 131.

¹⁷ P. AUSTER, *Leviatano*, cit., p. 74.

non creano alcuna disfunzione; ma nel momento in cui Sophie Calle si appresta a mettere in pratica il rituale, esse costituiscono una barriera da superare. Quindi, l'artista ha dovuto sopperire a tali vuoti, integrando, di sua iniziativa, le componenti mancanti: il lunedì aggiunge alle pietanze il succo d'arancia; il martedì, peperoni rossi arrosto e del vino rosso "Lalande de Pomerol, domaine de Viaud, 1990"; il mercoledì, riso e latte, eliminando, però, dal menu le patate, dato che il loro colore giallo stona con la bianchezza degli altri piatti; il giovedì, pasta verde al basilico, uva, kiwi e una bevanda alla menta. Per i tre giorni restanti, l'artista francese sceglie dei colori a proprio piacimento e crea dei menu adeguati. Venerdì, giallo: *omelette* afghana, insalata di patate, *Young girl's dream*¹⁸ ovvero, un dolce costituito da una banana e due palline di gelato al mango, bibita frizzante al limone "Pschitt". Sabato, rosa: prosciutto, taramasalata,¹⁹ gelato alla fragola e vino Rosé della Provenza. Domenica, riassume tutti i colori della settimana, apparecchiando la tavola per sei commensali e assegnando, ad ogni posto, uno dei menu monocromi da lei sperimentati. Calle tuttavia ci tiene a precisare che quel giorno: «Personally, I preferred not to eat; novels are all very well but not necessarily so very delectable if you live them to the letter.»²⁰

Attraverso il collaudo, l'artista francese ha dimostrato che la «dieta cromatica» è un rituale che può essere concretizzato nella realtà, ovviando alle carenze insite nella sua definizione romanzesca. Inoltre, trasponendolo dalla dimensione letteraria a quella reale, Sophie Calle, in quanto artista, le ha conferito lo statuto di opera d'arte concreta.

Il secondo rituale compiuto da Maria, e collaudato dalla Calle, è il seguente: «Giornate intere sarebbero trascorse all'insegna della *b*, della *c* o della *w* e poi, con la stessa repentinità con cui l'aveva iniziato, [Maria] abbandonava il gioco per passare a qualcos'altro».²¹

In questo caso si tratta di un accenno, di un'idea *en passant* che Auster sfrutta per rendere conto della personalità creativa ed estrosa del personaggio. Egli non ha alcun interesse ad approfondire tale pratica, ad esplicitarne le modalità di esecuzione, ad indicarne il significato; la sua ideazione è solamente accessoria alla caratterizzazione di Maria.

Nel momento in cui Sophie Calle decide di dare vita a questo progetto, ancora una volta deve darne una propria interpretazione, avvalendosi della propria esperienza e immaginazione al fine di rendere concreta la descrizione estremamente generica di Auster.

¹⁸ Sophie Calle racconta che mangiò il *Young girl's dream* in un bar quando aveva quattordici anni. Lo ordinò attratta da quel nome che prometteva sogni per giovani ragazze come lei, ma, in realtà, esso non denotava nulla di ideale in quanto le venne servito un dolce composto da una banana e due palline di gelato poste in posizione fallica. Vd. SOPHIE CALLE, *Appointment with Freud*, London, Thames & Hudson, 2005.

¹⁹ Un piatto tipico della cucina greca e turca a base di uova di carpa, cipolla, aglio, olive e succo di limone.

²⁰ S. CALLE, *Double game*, cit., p. 21.

²¹ P. AUSTER, *Leviatano*, cit., p. 74.

L'artista francese comincia il collaudo passando un giorno sotto il segno della *b*: il 10 marzo 1998 è la data in cui Calle realizza una serie di fotografie il cui oggetto è se stessa mentre veste i panni di una *Big Time Blonde Bimbo*,²² distesa in un letto affollato da numerose specie animali. La foto, nel libro *Double game*, viene accompagnata da una frase composta interamente da sostantivi iniziati con la lettera *b*, i quali hanno tutti a che fare con il mondo animale rappresentato nell'immagine; eccezion fatta per *Beauty*, che si riferisce alla bellezza della *Bimbo* impersonata dalla Calle, *BB*, che sta ad indicare Bridgitte Bardot, la quale: «[...] in recent years has taken her preference for the cause of animals over that of humans to the point of caricature».²³

Allo stesso modo, Sophie Calle vive due giorni all'insegna della lettera *c*: uno, il 16 febbraio 1998, intitolato *C for Calle and Calle in the Cemetery*, in cui si reca al cimitero di Montparnasse a visitare la propria tomba acquistata, sei anni prima, insieme al padre, e uno il 19 marzo 1998, intitolato *C for Confession*, in cui si confessa in una chiesa. Entrambe le giornate vengono documentate con del materiale fotografico accompagnato da un testo composto da parole iniziati con la lettera *c*.

Sophie Calle, per il giorno sotto il segno della *w*, decide di combinare tutte le parole che cominciano per *w* presenti alla pagina 321 del suo dizionario Harrap francese-inglese in un'unica azione. Il risultato è *W for Weekend in Wallonia*, dove l'artista francese parte per un finesettimana in Vallonia, compiendo azioni che hanno come oggetto i sostantivi presenti nelle pagine del dizionario (ad esempio: ascolta il *walkman*, beve del *whisky*, legge un libro sulla storia del *western*) e scrivendo un breve testo in cui le racconta.

In questo caso Sophie Calle collauda l'opera, ponendola in linea con il suo *modus operandi*: viverla in prima persona, supportandola con l'ausilio di immagine fotografiche e testi che descrivono quanto eseguito, i quali assumono la forma di piccoli racconti autobiografici.

In entrambi i casi Sophie Calle ha dovuto riconsiderare le idee di Auster sul piano pratico, colmando le lacune e dando una propria interpretazione di come tali rituali dovevano essere svolti e documentati, approcciandosi attivamente al testo scritto.

IV. 4. *Ghotam Handbook*: la realtà si fa narrazione.

Nei paragrafi precedenti, sono stati analizzati due movimenti monodirezionali: da un verso, la narrazione ha inglobato la realtà; dall'altro, la realtà ha inglobato la narrazione. Sia Paul Auster che Sophie Calle hanno agito autonomamente; l'unico elemento che li univa era il personaggio di

²² *Bimbo*, nello slang americano, è un appellativo dispregiativo volto ad indicare una ragazza sciocca ma attraente; *Big time* significa "di grande successo".

²³ S. CALLE, *Double game*, cit., p. 24.

Maria Turner. Diverso è il caso del *Gotham Handbook*, il quale nasce da una collaborazione tra i due: come già scritto sopra, Calle propose a Auster di creare un personaggio le cui azioni sarebbero state svolte da lei nella realtà. Dopo un primo rifiuto, dettato dalla preoccupazione per l'incolumità dell'artista francese, lo scrittore newyorkese decise di redigere delle *Personal instructions for S. C. On How to Improve Life in New York City (because she asked...)*.

Il *Gotham Handbook*, dunque, è un racconto che si viene a costituire nella realtà. L'autore è Paul Auster: è lui che decide il titolo e delinea cosa dovrà fare l'artista; inoltre è esterno alla narrazione. Sophie Calle, invece, è il personaggio e, allo stesso tempo, il narratore, dato che è attraverso il suo punto di vista che la narrazione prende forma. Con la sua metodologia compositiva,²⁴ quest'ultima si viene a costituire su tre diversi livelli:

1) Esperienziale, in cui l'azione compiuta dall'artista, vincolata dalla scaletta dell'autore, è creatrice di una situazione verso la quale convergono altri soggetti, provocando un susseguirsi di accadimenti imprevisti ed imprevedibili, in quanto governati dal caso. Su questo piano, i personaggi, il tempo e lo spazio sono categorie che appartengono unicamente all'esperienza dell'artista, la quale è l'unica ad avere coscienza di essere protagonista di un disegno superiore, deciso dall'autore;

2) Fotografico, ovvero ciò che si è compiuto *in fieri*, percepito esclusivamente da Sophie Calle, viene immortalato attraverso svariati scatti fotografici che documentano quanto accaduto. L'esperienza diretta viene dunque mediata dall'immagine riprodotta con il risultato di un racconto visivo in cui gli individui che, casualmente, entrano all'interno dello specchio dell'obbiettivo, diventano, inconsapevolmente, dei personaggi a tutti gli effetti;

3) Testuale, ovvero la mediazione dell'esperienza avviene attraverso la parola scritta. Sophie Calle descrive le sue giornate, i dialoghi avuti con le persone, le loro reazioni ai suoi comportamenti.

Essenzialmente, le direttive dello scrittore americano prevedono il compimento di quattro gesti semplici e banali i quali, però, non sono così scontati nella vita di una grande città, dove tutto è frenetico e ognuno è troppo occupato, troppo indaffarato, troppo assorto per pensare a coloro che lo circondano: 1) sorridere; 2) parlare con gli sconosciuti; 3) accorgersi dei mendicanti e dei senzatetto; 4) aver cura di un luogo.

²⁴ «La francese Sophie Calle interpreta in maniera personale il pensiero di Kosuth, indagando l'oggetto proposto attraverso le tre vie, mantenendole distinte e parallele senza correre il rischio di fonderle» in FRANCESCO POLI ET ALII, *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Milano, Mondadori, 2008, p. 772. Joseph Kosuth, esponente statunitense del concettualismo analitico, nelle sue opere rifletteva sul linguaggio dell'arte, esponendo tre diverse letture della realtà: una fotografica (immagine dell'oggetto); una oggettuale (l'oggetto stesso); una linguistica (la definizione dell'oggetto).

Ogni istruzione ha delle clausole che vincolano il comportamento di Calle e dei consigli su come superare o evitare alcune situazioni problematiche, prevedendo ciò che potrebbe accadere in alcuni contesti, al fine di tutelare l'artista verso la quale, evidentemente, Auster si sente responsabile:

1) Sorridere nelle occasioni in cui non c'è niente per cui sorridere (quando si è arrabbiati, depressi) e constatare se ciò provoca qualche miglioramento del proprio stato d'animo; sorridere ai passanti per strada, preferibilmente alle donne perché: «Men are beasts, and they must not be given the wrong idea»;²⁵ registrare il numero di sorrisi fatti e ricevuti ogni giorno. Auster le raccomanda di non rimanere delusa se la gente non si cura di lei, ma di considerare ogni sorriso ricevuto come un regalo prezioso;

2) Lo scrittore fa notare a Calle che, ad un sorriso, potrebbe seguire un tentativo d'interazione da parte del destinatario del gesto, quindi le consiglia di preparare alcuni commenti lusinghieri, al fine di farsi trovare preparata nel momento in cui alcune persone si rivolgessero a lei per prime. Auster suddivide le possibili reazioni della gente in due categorie, indicando per ciascuna un particolare modo con cui comportarsi: reazioni negative, nelle quali rientrano individui che si sentiranno minacciati, insultati, derisi dalla cordialità e gratuità del suo gesto, ai quali Calle dovrà sfuggire attraverso un motto di spirito, un complimento, allo scopo di stemperare la loro aggressività; reazioni positive, nelle quali rientrano gli individui amichevoli, bendisposti a rispondere ad un sorriso avviando un dialogo; in questo caso l'artista dovrà cercare di mantenere viva la conversazione il più a lungo possibile, assecondando la loro benevola inclinazione. Nell'eventualità in cui non sapesse come proseguire il discorso, Auster le consiglia di utilizzare l'argomento del tempo meteorologico, definendolo come «the great equalizer», nel senso che tutti, indipendentemente dallo status socio-economico, dal colore della pelle, dalle condizioni di salute, subiscono le manifestazioni del tempo senza potersi opporre, trattandosi di forze al di fuori del controllo umano.

3) La terza istruzione ha un carattere morale: Auster riflette sul fatto che, nelle grandi città, i poveri, i senzatetto, i mendicanti si trovino ovunque, ad ogni angolo di strada, e che la gente, con il tempo, si sia abituata ad accettare certi scenari di miseria, arrivando a dimenticarsi che dietro quegli abiti logori, quegli sguardi bassi, quelle mani tese, vi siano delle persone come loro. L'individuo, in quanto essere umano, ha una responsabilità morale verso chi sta peggio di lui, e solo attraverso un'azione concreta, piccola o grande che sia, è possibile migliorare lo stato delle cose; quindi, ciò che Sophie Calle dovrà fare, sarà uscire ogni giorno con tre o quattro panini e darli a chi è affamato; nel caso non sapesse dove mettere i panini, potrà acquistare dei coupons per un pasto da

²⁵ S. CALLE, *Double game*, cit., p. 239.

McDonald's; inoltre dovrà comprare dei pacchetti di sigarette e regalarli a chi non può permetterseli. Prevedendo che queste ultime due richieste avrebbero potuto far insorgere nello spirito dell'artista alcune obiezioni (il fumo e il cibo da fastfood sono nocivi alla salute), Auster la sprona a non pensare alle proprie convinzioni o al senso comune, ma alla felicità che può provare chi apprezza questo tipo di prodotti: «Common wisdom says that cigarettes are bad for your health, but what common wisdom neglects to say is that they also give great comfort to the people who smoke them. [...] You might not like the food at McDonald's, but most people do.»

4) Tenendo in considerazione il fatto che non solo gli uomini hanno bisogno di cure, ma anche gli oggetti, Auster invita Sophie Calle a prendersi cura di un piccolo spazio pubblico, tenendolo pulito, abbellendolo, reputandolo: «as an extension of who you are, as a part of your identity». Essa dovrà recarsi nel luogo da lei scelto ogni giorno, alla stessa ora, osservando ciò che accade, scattando fotografie e trascrivendo le proprie osservazioni, sorridendo a coloro che vi si accingono e, quando possibile, interagire con loro.

Come si evince dalla sua opera letteraria, vi è un forte legame tra Auster e New York, ed egli coglie l'occasione di questo progetto per compiere un piccolo atto d'amore nei confronti della propria città, facendo in modo che Sophie Calle ne migliori alcuni aspetti, soprattutto dal punto di vista delle relazioni sociali. Tuttavia, nel *Gotham Handbook*, è possibile scorgere un'intenzione più sottile che consiste nel portare l'artista francese ad esporsi maggiormente rispetto ai lavori confluiti in *Leviatano*: in essi, non vi è mai un'interazione diretta tra il soggetto (Sophie Calle) e l'oggetto (nella maggior parte dei casi un individuo estraneo all'artista) dell'opera. Quest'ultimo o viene pedinato (*To follow...*, *Suite vénétienne*); o viene "costruito" *in absentia* (*The Hotel*, *The Address Book*, *The Wardrobe*); oppure è l'artista stessa (*The Detective*, *The Striptease*, *The Birthday Ceremony*). Il risultato finale è la ricostruzione soggettiva di un oggetto ignoto. Seguendo gli ordini prescritti dal *Gotham Handbook*, invece, Calle viene costretta ad aprirsi al prossimo, sorridendogli, dialogando con esso, conoscendolo, instaurando un contatto che lo trasforma da oggetto a soggetto.

In secondo luogo, Auster individua l'irresponsabilità intrinseca all'agire dell'artista francese, la quale, oggettivando i protagonisti dei suoi progetti, non ne tiene mai in considerazione le volontà, allestendo esposizioni in cui vengono offerti agli spettatori (pubblico) scorci d'intimità di persone ignare di essere spiate (privato). Lo scrittore americano dunque, in una sorta di contrappasso, le impone di essere responsabile verso coloro che nessuna considera, ovvero i mendicanti, i senzatetto, i poveri, prendendosi cura di loro.

Infine, è possibile individuare un capovolgimento del *modus operandi* di Sophie Calle: solitamente è lei a ricostruire le identità degli individui-oggetto delle sue opere; in questo caso, invece, Auster la spinge fuori dall'ombra in cui si nasconde, ingiungendole di proiettare se stessa

verso l'altro e di registrarne le reazioni, i commenti, le opinioni, in modo da, alla fine, ottenere un ritratto di se stessa da un punto di vista esterno, divenendo essa oggetto delle ricostruzioni altrui.

Le istruzioni stilate da Paul Auster, per quanto precise e circostanziate, lasciano un margine di libertà nel quale è necessario l'intervento dell'interpretazione personale di Sophie Calle. Essa decide la data in cui iniziare a sottostare ai dettami dell'autore (21 settembre 1994); il modo in cui adempiere alle sue istruzioni (divide la giornata in due parti: durante la mattina si dedica alla cura dello spazio pubblico; durante il pomeriggio dispensa sorrisi e distribuisce cibo e sigarette); a quale luogo rivolgere le proprie attenzioni e come intervenire su di esso. In quest'ultimo caso, l'artista decide di focalizzarsi su di una cabina telefonica, adornandola con vasi di fiori, dipingendola di verde, attaccandovi adesivi con tipiche espressioni di cordialità americane ("Have a nice day" sul lato superiore orizzontale e "Enjoy" su quello laterale verticale), mettendo a disposizione dei fruitori un posacenere, una sedia pieghevole, incatenata alla base della cabina, e un foglio sul quale vengono invitati a scrivere commenti, suggerimenti o lamentele. Ogni giorno prende nota degli oggetti mancanti e ne aggiunge di nuovi (succhi d'arancia e bibite gasate con bicchieri di plastica, sacchetti di popcorn o patatine, caramelle, sigarette, riviste, salviette di carta, un'ulteriore sedia), interagisce con le persone che si avvicinano o usano la cabina (fotografandoli e mettendo successivamente per iscritto i loro discorsi) e prende nota di quanto scritto nel "foglio dei commenti", rimpiazzandolo con uno nuovo.

Fin qui, Sophie Calle potrebbe essere considerata a tutti gli effetti un personaggio di Paul Auster: sebbene dia un'interpretazione personale delle istruzioni, essa comunque agisce *in virtù* di quanto le viene imposto dallo scrittore; ciò che compie è già previsto dai quattro punti del *Gotham Handbook*. Essa, volontariamente, si priva della propria volontà per poter sottomettersi alla volontà dell'autore e, attraverso la propria esperienza e la documentazione di questa, dare forma ad un racconto che si costituisce direttamente nella realtà: «I have a duty to obey. That was the agreement. I have no other choice but to submit.»²⁶

Il problema, a livello teorico, nasce nel momento in cui Calle introduce due elementi di propria iniziativa: 1) nasconde un registratore sotto l'apparecchio telefonico con lo scopo di registrare le conversazioni dei fruitori per poi renderle pubbliche insieme al resto del progetto; 2) delega il proprio compito ad un terzo.

Nel primo caso, essa contraddice il disegno dell'autore: la sua volontà entra nel racconto, andando contro il progetto di Auster, attraverso il compimento di un'azione più vicina al di lei approccio voyeuristico che all'idea dell'autore di costringerla ad uscire fuori dall'ombra. Calle, in

²⁶ Ivi, p. 246.

questo momento, esce dalla sua condizione di personaggio soggetto alle istruzioni di Auster e ridiviene se stessa. Nonostante ciò, queste registrazioni, in quanto compiute durante il periodo di svolgimento del progetto, diverranno parte integrante del *Gotham Handbook*. Come interpretare tutto questo?

Quello che viene messo in atto, inconsapevolmente, è uno sdoppiamento: Sophie Calle, in quanto personaggio narrante, introduce nel racconto un nuovo personaggio, ovvero Sophie Calle in quanto se stessa, la quale compie un'azione prodotta dalla sua volontà, andando contro il patto originario di sottomissione verso l'autore.

Nel secondo caso, l'artista francese, il 24 settembre 1994, stabilisce che, il giorno seguente, si sarebbe astenuta dal seguire le istruzioni di Auster; tuttavia, per non sospendere il progetto, chiede ad un'altra persona di farlo al posto suo: «Tomorrow is Sunday. I decide to hire someone else to smile for me. I choose D, who wrote a book about the philosophy of good manners. He agrees to replace me».²⁷ L'intera giornata del 25 settembre viene vissuta e mediata dalle foto e dagli scritti di D, il quale esegue tutto ciò che Calle gli chiede di fare, eccezion fatta per l'ascolto e la trascrizione delle conversazioni carpite, di nascosto, con l'ausilio del registratore. Come collocare la figura di D all'interno del discorso finora fatto? Quello di D è un racconto che si colloca all'interno del racconto dell'artista francese. Dunque: se Paul Auster è l'autore, esterno alla narrazione, e Sophie Calle la narratrice di primo livello, D è un narratore di secondo livello.

La data di conclusione del *Gotham Handbook* è il 27 settembre 1994, giorno in cui avviene un fatto interessante e, in fondo, prevedibile: l'artista francese, come ogni mattina, si reca alla cabina telefonica, ma non trova più gli oggetti che aveva messo a disposizione dei fruitori e dei passanti. Un uomo, conosciuto da Calle a inizio settimana, nota la sua perplessità e le comunica che i responsabili dell'accaduto sono degli agenti della compagnia telefonica, i quali hanno gettato ogni cosa nel bidone dell'immondizia. Così, Sophie Calle se ne va, per poi tornare munita di un cartello che attacca sopra l'apparecchio telefonico, con su scritto:

We are so sorry to inform you that we will no longer be able to continue serving you as we have. On Tuesday 27 of September at 9.30 A.M. some AT&T agents put an end to it all by threading us and throwing the arrangement (flowers, newspaper, magazine, pen and paper, drinks, cigarettes, etc.) in the garbage. We thank you so much for having used our services and the generosity of your comments. Goodbye.²⁸

²⁷ Ivi, p. 268.

²⁸ S. CALLE, *Double game*, cit., pp. 290-291.

PARTE TERZA

IL SILENZIO DELLA PAROLA

CAPITOLO QUINTO

«SOTTO DETTATURA DELL'IMMAGINE»: PIERRE KLOSSOWSKI, DAL «FAR CAPIRE» AL «FAR VEDERE»

V. 1. Introduzione

Pierre Klossowski è una figura inclassificabile del Novecento francese: romanziere, teologo, filosofo, artista, traduttore, egli è partecipe di ciascuna di queste diciture, ma non si esaurisce in alcuna di esse. Ogni sua opera, sia letteraria che figurativa, lascia confluire in sé, senza distinzioni, varie discipline, ognuna delle quali contribuisce a formare il tutto che costituisce il pensiero klossowskiano.

Se si volesse definirlo, tuttavia, con un vocabolo in particolare, il più adatto sarebbe quello con cui Klossowski si è autodefinito, ovvero «monomane»: «La “monomania” consiste nel mettere instancabilmente in evidenza una sola e medesima cosa, nell'espone tanto nell'espressione pittorica quanto in quella scritta una sola e unica fisionomia, una sola e medesima scena ripetuta nelle sue variazioni infinite.»¹ Tale concetto diverrà centrale per spiegare come la scrittura, in Klossowski, non venga abbandonata per perseguire una diversa forma d'espressione (ovvero quella artistica) ma, al contrario, venga messa da parte per lasciar emergere ciò che già preesisteva ad essa, ovvero l'immagine.

Prima di approfondire questo aspetto del lavoro di Pierre Klossowski, è opportuno mostrare come, nella vita dell'autore, si siano alternate l'attività figurativa e quella letteraria, fino all'abbandono di quest'ultima.

V. 2. Arte e scrittura nella vita di Klossowski

Fin dal giorno della sua nascita (9 agosto 1905) Pierre Klossowski si trovò immerso nel vorticoso e vitale mondo dell'arte della Parigi di inizio Novecento. I suoi genitori, di origine polacca, ne facevano pienamente parte: il padre, Erich Klossowski, era un pittore e storico dell'arte, mentre la madre, Elisabeth Dorothea Spiro, meglio conosciuta come Baladine Klossowska, era una pittrice, allieva di Pierre Bonnard. La casa dei Klossowski era costantemente frequentata da artisti come Maurice Denis, Andre Derain, Frans Masereel, lo stesso Bonnard, e il celebre mercante d'arte

¹ FRANCE HAUSER, *Eros, Belzebù & Co. Intervista a Pierre Klossowski*, traduzione di Aldo Marroni, in PIERRE KLOSSOWSKI, *Il bafometto*, traduzione di Luciano de Maria, Milano, Es, 2014 (prima edizione Parigi, Mercure de France, 1965), p. 145.

Ambroise Vollard. In questo ambiente crebbe anche il fratello minore di Pierre, Balthazar (1908), destinato a diventare celebre nel campo della pittura con lo pseudonimo Balthus.

Nonostante l'enorme quantità di stimoli sul piano artistico, il giovane Pierre orientò il proprio interesse verso la lettura. In una città cosmopolita com'era Parigi, egli ebbe l'occasione di apprendere fin da giovanissimo varie lingue tra cui il francese, l'inglese, il tedesco e l'italiano, le quali gli permetteranno di accedere ad una maggiore varietà di libri e gli torneranno utili quando comincerà a dedicarsi alle traduzioni.

Costretta, nel 1914, ad abbandonare la capitale francese in seguito alla confisca dei beni causata dall'origine alemanna, la famiglia Klossowski si trasferì dapprima in Germania e, successivamente, in Svizzera. Qui, nel 1917, Erich e Baladine si separarono e, due anni più tardi, la pittrice rincontrò il poeta Rainer Maria Rilke, conosciuto precedentemente a Parigi, divenendone l'amante.

Rilke fu una figura molto importante per la formazione dei due fratelli Klossowski; in particolar modo Pierre, raccontandosi molti anni dopo in un'intervista rilasciata a Frank Hauser, affermò di aver appreso dal poeta di Praga tre nozioni essenziali per la propria concezione della creazione artistica: «la creazione esige un'ascesi e un'umiltà assolute, l'artista deve scomparire nella sua opera, e infine è necessaria una perseveranza quasi maniacale nella creazione disinteressata, nel senso più umile, senz'altro godimento se non di produrre un oggetto di contemplazione.».²

Per il giovane Klossowski, il desiderio di tornare a vivere a Parigi era costante. Nel 1923, riuscì a trasferirsi nella capitale francese grazie alla mediazione di Rilke, il quale raccomandò Pierre all'amico André Gide. Quest'ultimo prese sotto la propria tutela il ragazzo, facendolo diventare, inizialmente, suo segretario privato, dandogli da correggere le bozze del saggio dialogico sull'omosessualità *Corydon*; tuttavia, a seguito di alcune imperizie e distrazioni, lo destituì da tale incarico, iscrivendolo alla classe di filosofia del liceo Jeanson de Sailly. Gide fu, per Klossowski, un secondo mentore:

Stranamente è a Gide che io devo il ritorno alla causistica dei gesuiti. Si meravigliava dell'assenza in me di ogni scrupolo morale, per quanto nulla mi legasse a qualcosa che avesse un potere malefico così forte da giustificare il mio allontanamento dalla sua educazione puritana. Mi citava tra gli altri l'epistola di San Paolo ai Romani: «La legge è peccato? No certo. Ma io ho conosciuto il peccato solo per mezzo della legge. Non avrei conosciuto la bramosia se la legge non mi avesse detto: non desiderare. Così il peccato, approfittando di quel comandamento, produsse in me ogni forma di desiderio. Senza la legge il peccato era morto.

² Ivi, p. 156.

Una volta, senza legge, io vivevo. Ma quando il comandamento vinse, il peccato riprese vita, e io morii». È così che ho iniziato a leggere i Padri della Chiesa.³

Nel 1930, Pierre Klossowski venne assunto come segretario dello psicanalista René Laforgue, colui che, insieme ad altri seguaci del metodo terapeutico freudiano come Marie Bonaparte, Edouard Pichon, Eugenié Sokolnicka, Rudolph Loewenstein, fondò la Società psicanalitica di Parigi. È questo il periodo in cui comincia ad avvicinarsi ai testi di Donatien Alphonse François de Sade e a svolgere l'attività di traduttore che lo porterà, in futuro, a confrontarsi con testi di Hölderlin, Nietzsche, Kafka, Wittgenstein, Heidegger, Benjamin (di cui fu il primo traduttore in lingua francese), ma anche Agostino, Tertulliano, Svetonio e Virgilio (di cui tradusse l'*Eneide*).

Nel 1933, spinto da Marie Bonaparte, pubblicò sulla «Rivista francese di psicanalisi» il suo primo articolo intitolato *Elementi di uno studio psicanalitico sul marchese de Sade*, il cui carattere scandaloso gli fece perdere il posto di segretario. Nello stesso anno conobbe, probabilmente ad uno dei seminari di Alexandre Kojève sulla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, lo scrittore e filosofo Georges Bataille, con il quale strinse subito un rapporto di amicizia e stima reciproca. Come scrisse quest'ultimo: «Gli anni che seguirono alla prima guerra mondiale furono caratterizzati da una emozionalità traboccante. La letteratura soffocava, dentro i suoi limiti: pareva portare in sé una rivoluzione».⁴ Questa «emozionalità» si concretizzò in una fervente attività alla quale Klossowski non si sottrasse: nel 1935 entrò a far parte del movimento, di breve durata (si dissolse nell'aprile del 1936), «Contre-Attacque», assieme a Bataille e ad André Breton, nato in risposta alle derive totalitarie delle politiche europee; nel 1936 divenne un adepto della società segreta istituita da Bataille e, contemporaneamente, fu direttore, insieme a quest'ultimo e Georges Ambrosino, della rivista «Acéphale», illustrata da André Masson; nel numero 3-4 di «Acéphale» del luglio 1937, sottoscrisse una *Nota*, assieme a Bataille, Ambrosino, Roger Caillois, Pierre Libra e Jules Monnerot, con la quale venne inaugurato il Collegio di sociologia.⁵

³ Ivi, p. 155.

⁴ GEORGES BATAILLE, *La letteratura e il male*, traduzione di Andrea Zanzotto, Milano, Oscar Mondadori, 1991 (prima edizione, Parigi, Gallimard, 1957, p. 11).

⁵ La *Nota* in questione è composta da tre punti in cui si esprime: 1) la necessità di una ricerca nell'ambito delle scienze sociali che si occupi non solo delle società primitive ma anche delle società moderne; 2) il bisogno di stabilire una comunità morale in cui tutti possano apportare il proprio contributo; 3) la definizione dell'oggetto degli studi, chiamato *sociologia sacra*: « in quanto implica lo studio dell'esistenza sociale in tutte quelle sue manifestazioni in cui si delinea la presenza attiva del sacro. ». A proposito della partecipazione di Klossowski alle riunioni del Collegio: «Klossowski vi parlerà durante il secondo anno benché, come Ambrosino, fosse più legato ad "Acéphale."» GEORGES BATAILLE ET ALII, *Il Collegio di Sociologia (1937-1939)*, a cura di Denis Hollier, edizione italiana a cura di Marina Galletti, Torino, Bollati Boringhieri, 1991 (prima edizione Parigi, Gallimard, 1979), p. 516.

Il 1940, per Klossowski, è un anno importante dal punto di vista spirituale, in quanto sentirà il bisogno di: «servir Dieu dans [la] vie active»,⁶ iniziando un tormentato cammino religioso che lo porterà, dapprima, ad entrare in vari conventi domenicani, poi a convertirsi al protestantesimo (entrerà a far parte del gruppo Dieu Vivant, formatosi per esaminare le questioni morali sollevate dall'occupazione), rinunciandovi, in seguito, per divenire, nel 1946, un prete cattolico. In questo stesso anno, tuttavia, conobbe la sua Musa, colei che gl'ispirò la trilogia *Le leggi dell'ospitalità* e la cui fisionomia verrà ripresa instancabilmente nei suoi quadri, Denise Marie Roberte Sinclair-Morin, una vedova di guerra implicata nella Resistenza che, tornato laico, sposerà l'anno seguente. Nel 1947, inoltre, pubblicò una raccolta dei suoi articoli su Sade intitolata *Sade prossimo mio*, con la quale diede inizio ad una rivalutazione dell'opera del Divin Marchese. Come scrisse Bataille:

Bisogna dire in primo luogo che il riconoscimento del genio, del valore significativo e della bellezza letteraria delle opere di Sade è recente: gli scritti di Jean Paulhan, Pierre Klossowski e di Maurice Blanchot l'hanno consacrato: prima non si era certo affermata in modo chiaro, pacato, ovvio, una reputazione di Sade larga come quella che è stata a poco a poco suscitata da omaggi clamorosi e si è consolidata lentamente, ma in modo sicuro.⁷

A differenza del fratello Balthus, il quale aveva già da subito intrapreso la via della pittura, Pierre si dedicò principalmente alla scrittura: «[...] dopo che Gide era stato temporaneamente il mio tutore, rimasi per lungo tempo a dibattermi in preoccupazioni d'ordine morale le quali mi spinsero a sviluppare la mia espressione scritta piuttosto che i miei tentativi grafici o pittorici. Questi ultimi, molto più intermittenti, non erano all'altezza dei problemi che mi agitavano».⁸ Nel 1950 pubblicò il suo primo romanzo, *La vocazione interrotta*, in cui vengono narrate le vicende spirituali del giovane seminarista Jérôme. Due anni più tardi, Klossowski propose a Gallimard, con «l'appoggio assoluto di Camus e soprattutto di Brice Parain»,⁹ la pubblicazione del suo nuovo romanzo *Roberta stasera*, ottenendo un netto rifiuto da parte dell'editore, il quale liquidò l'offerta sostenendo che si trattava di «un testo che si rivolge solo a pochi».¹⁰ Questo diniego sarà la causa dell'incontro tra l'attività figurativa e quella letteraria in Klossowski: infatti, egli decise di rivolgersi a Les Éditions de Minuit, il cui editore escogitò uno stratagemma per riuscire a pubblicare il testo, aggirando la censura: aggiungere delle illustrazioni al fine di farlo passare per un catalogo artistico commentato e

⁶ AGNÈS DE LA BEAUMELLE ET ALII, *Pierre Klossowski. Tableaux vivants*, sous la direction d'Agnès de la Beaumelle, essais de Agnès De La Beaumelle, Alain Fleischer, Catherine Millet, Sarah Wilson, Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2007, p. 158.

⁷ GEORGES BATAILLE, *La letteratura e il male*, cit., p. 98. Tuttavia, in una nota, Bataille aggiunge che non vanno dimenticati i contributi, sull'opera di Sade, di Baudelaire, Swinburne, Apollinaire, Breton, Eluard e Heine.

⁸ PIERRE KLOSSOWSKI, *Simulacra*, in PIERRE KLOSSOWSKI, *Simulacra. Il processo imitativo dell'arte*, a cura di Aldo Marroni, Milano, Mimesis, 2002, p. 66.

⁹ PIERRE KLOSSOWSKI – ALAIN JOUFFROY, *Il segreto potere del senso. Conversazioni*, Genova, Graphos, 1997, p. 86.

¹⁰ *Ibidem*.

distribuirlo unicamente in un'edizione di lusso previa sottoscrizione. Per realizzare i disegni venne scelto Balthus (il quale iniziava ad avere una certa fama), ma Klossowski non fu soddisfatto dei suoi bozzetti, sostenendo che non riuscivano a cogliere l'atmosfera del romanzo. Così preparò degli schizzi per mostrare al fratello come voleva fossero le illustrazioni e quest'ultimo, osservandoli, lo esortò a proseguire egli stesso l'esecuzione dei disegni. Il risultato finale fu un'edizione con sei illustrazioni a matita dell'autore. Da questo momento in poi, parallelamente all'attività di scrittore, Klossowski cominciò a dedicarsi alla creazione di quadri di grandi dimensioni, realizzati interamente con la *mine de plomb*, disegnando sopra il foglio steso a terra.

Già nel 1953, Klossowski cominciò ad affrontare, sul piano figurativo, il tema di Diana e Atteone, anticipando il saggio *Il bagno di Diana* (1955), in cui darà una sua personale rilettura del mito. Il 1955 fu anche l'anno in cui Klossowski, spinto dagli amici Bataille, Masson e Alberto Giacometti, il quale apprezzava: «enormemente il carattere scultoreo delle [...] grandi composizioni»,¹¹ allestì la sua prima mostra privata nell'atelier di Balthus, in Cour de Rohan.

Nel 1956 Klossowski abbandonò temporaneamente il disegno per dedicarsi unicamente alla scrittura. Nel giro di due anni pubblicò i due titoli che completarono la trilogia di Roberte, *La revocazione dell'editto di Nantes* (1959) e *Il suggeritore ovvero un teatro di società* (1960): i tre testi verranno raccolti, nel 1965, in un unico volume intitolato *Le leggi dell'ospitalità*, con l'aggiunta di una *Prefazione* e una *Postfazione dell'autore* la quale, come scrive uno dei più importanti studiosi italiani di Klossowski, Aldo Marroni, può essere considerata: «sia per l'estensione che per la profondità della proposta filosofica [...] un'opera filosofica a sé.»¹² nello stesso anno verrà dato alle stampe anche il romanzo *Il Bafometto*.

Klossowski non abbandonò mai lo studio di Sade e, nel 1967, pubblicò un'edizione di *Sade prossimo mio*, riveduta e corretta, preceduta da un breve saggio intitolato *Il filosofo scellerato*, con il quale prende le distanze dall'edizione del 1947, definendola di un: «romanticismo quasi wagneriano».¹³ Contemporaneamente allestì la sua prima mostra pubblica alla Galerie Au Cadran Solaire intitolata *Les mines de plomb de P. Klossowski*, in cui espose cinque ritratti (Gide, Paulhan, Bataille, Breton e Waldberg), sei vecchi disegni sul tema di Roberte e nuove opere tra cui *Les Barres parallèles*, *Roberte et les collégiens* e numerosi quadri legati al *Bafometto*.

¹¹ Ivi, p. 51.

¹² ALDO MARRONI, *Pierre Klossowski. Sessualità, vizio e complotto nella filosofia*, Milano, Editori Associati, 1999, pp. 46-47. Nell'edizione Gallimard, Klossowski riunisce i tre testi in un ordine non cronologico, disponendo per prima *La Recocation*, poi *Roberte* e, infine, *Le Souffleur*.

¹³ PIERRE KLOSSOWSKI, *Sade prossimo mio preceduto da Il filosofo scellerato*, traduzione di Gaia Amaducci, Milano, Es, 2003 (prima edizione Parigi, Éditions du seuil, 1967), p. 14.

Nel 1968 Klossowski pubblicò un saggio intitolato *Le dame romane* e, insieme a Sartre, Lacan e Blanchot, sottoscrisse un manifesto, apparso su «Le Monde», per supportare il movimento studentesco: *È essenziale che il movimento studentesco mantenga la sua opposizione e il potere di dire di no*. Nel frattempo, i suoi quadri uscirono dalla Francia per un'esposizione alla galleria Aurora di Ginevra. L'anno successivo, Klossowski concluse la sua monumentale opera su Nietzsche, *Nietzsche e il circolo vizioso* e, in seguito alla morte della madre, si trasferì con Denise per un periodo a Roma presso il fratello Balthus (il quale esercitava la carica di direttore dell'Accademia di Francia dal 1961), dove ebbe la possibilità di esporre i propri quadri alla galleria Il Segno. Sempre in Italia, venne organizzata un'altra mostra alla galleria Schwarz di Milano (1970).

Klossowski cominciò a volgere il proprio sguardo anche verso altre forme di espressione come la fotografia (nel 1970 pubblicò l'opera *La moneta vivente*, della quale realizzò anche una versione di lusso che conteneva ben sessantacinque foto in bianco e nero scattate da Pierre Zucca, ispirate alle *Leggi dell'ospitalità*) e il cinema (nel 1975, Pierre Zucca realizzò un cortometraggio in bianco e nero, basato su una sinossi di Klossowski, intitolato *Roberte*; nel 1979, lo stesso regista girò un lungometraggio a colori sullo stesso tema, intitolato *Roberte interdite*, nel quale Klossowski e la moglie recitarono: il primo, nei panni di Octave; la seconda in quelli di Roberte).

Tuttavia la data più importante, ai fini del nostro discorso, è sicuramente il 1972, anno in cui accaddero due fatti fondamentali: Klossowski 1) decise di abbandonare la scrittura per dedicarsi unicamente al disegno; 2) passò dai disegni in bianco e nero *à la mine de plomb* a quelli eseguiti con le matite colorate (*crayons de couleur*).

Le sue opere furono esposte in numerose città d'Europa (Parigi, Milano, Torino, Zurigo, Vienna, Anversa, Lione) e del mondo: Città del Messico (Galeria Ponce, 1981), Sydney (Biennale del 1986), Vancouver (Vancouver Art Gallery, 1986), Tokyo (Seed Hall and National Museum of Modern Art, 1989).

Nel 1988, Klossowski realizzò dei disegni sul tema del *Bafometto* e registrò la propria voce nell'atto di leggere il romanzo per l'amico Carmelo Bene (sul quale ha scritto due importanti saggi intitolati *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene* e *Généreux jusqu'au vice*), nominato in quell'anno direttore artistico della sezione teatro della Biennale di Venezia, il quale voleva realizzare:

[...] un "museo stregato" tutto istoriato su superfici vitree, da costruire su di un'isola o altro ambiente abbandonato della laguna, scenografato da un gruppo di artisti che lavoreranno sulle diapositive professionali riproducenti una serie di originali grandi pastelli dello stesso Klossowski. Un'utopia di vetro al largo di Venezia. Sarà la voce stessa registrata

dall'ottantacinquenne Klossowski a far da guida in questo cammino di "frantumazione del concetto di soggetto".¹⁴

Di fatto questa: «sorta di teatro filosofico»¹⁵ rimase un'utopia in quanto, a seguito di mancati pagamenti e varie inadempienze, Klossowski ritirò le proprie opere dalla Biennale nel 1990, seguito dalle dimissioni dello stesso Carmelo Bene.¹⁶

Tuttavia il desiderio di portare *Il Bafometto* a teatro non abbandonò Klossowski, il quale, nel 1992, lavorò ad una sua versione scenica per la Schauspielhaus di Vienna. Anche questa volta il progetto verrà abbandonato, ma la sceneggiatura sarà pubblicata, nel 1994, con il titolo *L'Adolescente immortale*.

Gli ultimi anni della vita di Klossowski furono segnati da due importanti eventi: la grande esposizione *Pierre Klossowski. Anima* alla Wiener Secession (1995), curata da Johannes Gachnang e, successivamente, proposta in una versione ampliata al Museo di arte e storia di Ginevra; e la prima conferenza internazionale su Pierre Klossowski (1996).

Morì a novantasei anni il 12 agosto 2001, sette mesi dopo il fratello Balthus.

V. 3. I romanzi

Franco Cagnetta, uno dei primi in Italia ad interessarsi all'opera figurativa di Klossowski, nella sua introduzione al catalogo della mostra milanese alla galleria Schwarz del 1970, lo definì come: «il romanziere più difficile di Francia».¹⁷ Da quell'anno ad oggi, sono stati fatti innumerevoli studi sull'opera del monomane parigino; la critica filosofica, quella letteraria e quella artistica hanno lungamente dibattuto, ognuna approcciandosi a Klossowski dal proprio punto di vista, cercando di comprendere, approfondire e interpretare il suo pensiero, la sua prosa e i suoi disegni. Tuttavia, nonostante i grandi passi in avanti compiuti, quando ci si avvicina ai testi di Klossowski ci si trova dinanzi ad una scrittura ardua, ermetica, per usare le parole di Alain Arnaud, uno dei principali studiosi del monomane parigino, enigmatica.¹⁸

La revoca dell'editto di Nantes, Roberta stasera, Il suggeritore, ovvero un teatro di società sono i romanzi che compongono la trilogia *Le leggi dell'ospitalità*: tutti e tre hanno come

¹⁴ CARMELO BENE, GIANCARLO DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 2002 (prima edizione 1998), p. 367.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Nel 2007, la Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia riportò i quadri di Klossowski in laguna organizzando una mostra intitolata *Pierre Klossowski e Le Baphomet. Disegni inediti dalla collezione di Carmelo Bene*. Vd. *Pierre Klossowski e Le Baphomet. Disegni inediti dalla collezione di Carmelo Bene*, a cura di Angela Vettese, Venezia, Marsilio, 2007.

¹⁷ *Pierre Klossowski. Dal 3 al 30 aprile alla galleria Schwarz, Milano*, con un testo di Franco Cagnetta, Milano, Galleria Schwarz, 1970, p. 1.

¹⁸ ALAIN ARNAUD, *Pierre Klossowski*, Parigi, Seuil, 1990.

protagonista Roberte,¹⁹ una donna emancipata, impegnata sul fronte politico, ispettrice della Censura, atea ma di origine protestante, la quale: «possedeva quel genere di bellezza austera, che consente di celare segrete inclinazioni alla leggerezza».²⁰ Roberte è sposata con Octave, professore di scolastica, ex-prete con inclinazioni al vizio. Nella loro casa vigono delle leggi istituite da Octave e chiamate le “leggi dell’ospitalità”, le quali prevedono che il marito, per poter meglio possederla, doni la propria moglie agli invitati, i quali devono essere degli sconosciuti, degli stranieri, dato che: «L’amicizia stessa potrebbe opporvisi e per questo lo straniero, l’ignoto, l’individuo meno ospitabile potrebbe prestarsi molto meglio».²¹ Lo scopo di tali leggi, come ha scritto il noto filosofo francese Gilles Deleuze, è quello di:

[...] moltiplicare l’essenza di Roberta, di creare tanti simulacri e riflessi di Roberta quante sono le persone che entrano in rapporto con lei, e d’ispirare a Roberta una sorta di emulazione con i propri doppi, grazie ai quali Ottavio-*voyeur* la possiede e la conosce meglio che se la mantenesse, completamente semplificata, per se stesso.²²

Le leggi, tuttavia, non prevedono che il marito si unisca ad altre donne: ne *Il suggeritore*, il dottor Ygdrasil, ambiguo psichiatra, cerca di far ammettere a Teodoro Lacase che, affinché esse possano veramente funzionare, deve esserci reciprocità, ovvero la messa in comune delle donne da parte degli uomini e degli uomini da parte delle donne (rifacendosi al modello di Fourier), ma quest’ultimo ribatte: «Io le dico che è impossibile praticare la prostituzione universale se non viene presupposta l’attrattiva dell’adulterio: anche se prostituta dallo sposo, la sposa resta tale».²³

Roberte viene dunque, di volta in volta, intrappolata, posseduta, violata da personaggi sempre diversi: il nano e il colosso, i collegiali, Vittorio di Santa Sede, un impiegato di banca, una guardia svizzera, due maniaci, in modo che Octave possa vederla in ogni sua sfaccettatura, sdoppiandola con la vista; tuttavia, Octave, a sua volta: «è consapevole della perdita d’identità

¹⁹ Condivido con Fabrizio Impellizzeri l’idea di: «non tradurre in italiano il nome di Roberte [...] perché ritengo sia indispensabile mantenere integro il valore evocativo e fonetico che questo “segno nominativo” rappresenta per il suo autore. Il nome di Roberte non vale tanto per il suo significato ma bensì per il suo significante. [...] Inteso appunto principalmente come segno nella sua unicità, il nome di Roberte, non dovrebbe in alcun modo essere modificato; come d’altronde non può essere neppure ritoccato, per altrettanti ovvi motivi, un suo disegno.» FABRIZIO IMPELLIZZERI, *L’opera di Pierre Klossowski dalla scrittura sensuale alla pittura sensoriale*, «Excepta» n. 7, estratto da *Fronesis*, a. 6, n. 12 luglio-dicembre 2010, Le Càriti Editore, Firenze, p. 75.

²⁰ P. KLOSSOWSKI, *Le leggi dell’ospitalità II. Roberta stasera*, Milano, Es, 2012 (prima edizione, Parigi, Les éditions de minuit, 1953), p. 13.

²¹ P. KLOSSOWSKI, *Le leggi dell’ospitalità I. La revoca dell’editto di Nantes*, traduzione di Giancarlo Marmorì con uno scritto *Il riso degli dei* di Maurice Blanchot, Milano, Es, 2012 (prima edizione Parigi, Les éditions de minuit, 1959), p. 36.

²² GILLES DELEUZE, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2011⁵ (prima edizione, Parigi, Les éditions de minuit, 1969), p.249.

²³ P. KLOSSOWSKI, *Le leggi dell’ospitalità III. Il suggeritore ovvero un teatro di società*, traduzione di Giancarlo Marmorì, Milano, Es, 2014 (prima edizione Parigi, J.-J. Pauvert, 1960), p. 153.

anche del suo io, perché guardando è a sua volta sdoppiato, moltiplicato nello sguardo come l'altro è moltiplicato sotto lo sguardo».²⁴

I tre romanzi, dal punto di vista strutturale, sono differenti: *La revoca dell'editto di Nantes* è costituito da capitoli alternati che rappresentano pagine tratte dai diari di Roberte e di Octave; *Roberta stasera* è costruito in forma dialogica, come una sceneggiatura; *Il suggeritore* è la narrazione della messa in scena di una rappresentazione teatrale di *Roberta stasera*. Gerard-Georges Lemaire propone una diversa classificazione in relazione alle forme di rappresentazione centrali all'interno dei romanzi: «la fotografia di *Roberte ce soir* (nella scena dell'abito incendiato nel corso di una serata nella villa di Wattenville-, scena che Octave si affretta a imprimere sulla pellicola per proiettarla al suo giovane nipote Antoine), il teatro in *Le Souffler* e la pittura in *La Révocation*».²⁵ Questa osservazione permette di notare come, in ogni capitolo della trilogia, Klossowski ruoti attorno a delle forme principalmente visive, pur essendo all'interno della narrazione, permettendo di intravedere come, già *in nuce*, prima ancora delle sue spiegazioni teoriche, egli scrivesse a partire da immagini. Infatti, il modo di scrivere del monomane parigino è altalenante, nel senso che in un momento pende verso la volontà di descrivere, di restituire, di imprimere un'immagine, in quello seguente si lancia in ardite quanto complesse speculazioni filosofiche e teologiche. Non vi sono un intreccio o una storia da seguire, ma una successione di scene e la loro enigmatica esegesi. I personaggi, che nei primi due capitoli sono piuttosto circoscritti (Roberte, Octave, il nipote Antoine, Vittorio di Santa Sede), nel *Suggeritore* perdono la loro uniformità, il principio d'identità viene meno: ecco allora che Teodoro Lacase e K., Roberte e Valentina K. si confondono l'un l'altro, i corpi non sono altro che meri supporti abitati, di volta in volta, da diverse forze demoniche: «Spogliati del nome, “soffiati” dell'esistenza per scarti successivi e per riduzioni progressive, sono passati nello stato di *suppôt*, unità organiche private di coscienza, posti al centro delle dispute di potenze demoniche di cui subiscono gli stati emotivi».²⁶

Il Bafometto è un romanzo in cui la critica ha visto una resa romanzesca delle teorie riguardanti il circolo vizioso espresse in *Nietzsche e il circolo vizioso*. “Bafometto”, storicamente, è una parola piuttosto misteriosa, sulla cui origine esistono innumerevoli tesi: tra le principali, vi è quella che sostiene sia una storpiatura latina del nome del profeta islamico *Mahomet*; un'altra, afferma derivi dall'unione tra le parole greche *Baphe* e *Metis* per indicare un “Battesimo della Saggezza”; un'altra ancora, formulata dall'orientalista Joseph von Hammer Purgstall, secondo cui

²⁴ MARZIA TESCIONE, *Morte di Dio e dissoluzione dell'io in Pierre Klossowski*, Milano, Mimesis, 2002, p. 65.

²⁵ GERARD-GEORGES LEMAIRE, *Lo spirito eluso dalla sua stessa anatomia*, in *Pierre Klossowski*, testo critico di Vittorio Sgarbi, postfazione di Gerard-Georges Lemaire, Milano, Alias/Studio Marconi, 1985.

²⁶ ALDO MARRONI, *Pierre Klossowski. Sessualità, vizio e complotto nella filosofia*, cit., p. 81.

la parola deriverebbe dall'arabo *Bahamid*, ovvero vitello, riferendosi al passo dell'*Esodo*, 32 relativo al culto del Vitello d'Oro.²⁷

Di certo c'è che, su mandato di Filippo IV di Francia, detto il Bello, il 3 aprile 1312, grazie alla Bolla *Vox in excelso* emanata da papa Clemente V, l'ordine dei Templari venne soppresso con l'accusa di compiere cerimonie di iniziazione in cui il neofita era costretto a negare per tre volte la discendenza divina di Gesù, sputare per tre volte sul crocifisso, avere rapporti sodomitici con i confratelli e adorare un idolo, appunto il Bafometto.²⁸ Il libro di Klossowski parte da questi avvenimenti storici per poi elevarsi in una narrazione metafisica ambientata nel "mondo dei turbini".

Nel prologo, vengono narrate le vicende di Ogier de Beauséant, nipote di Valentina di Saint-Vit, signora di Palençay. Quest'ultima, bramosa di ottenere i due terzi delle terre che suo prozio Giovanni aveva donato all'Ordine del Tempio, fa un accordo con il consigliere di Filippo IV, Guglielmo di Nogaret, in cui s'impegna a fornirgli delle prove schiaccianti in merito alla condotta morale dell'Ordine in cambio della retrocessione delle terre in caso di sequestro delle proprietà dei Templari. Per poter attuare i suoi propositi, Valentina di Saint-Vit decide di servirsi di suo nipote Ogier, giovane ragazzo dai lineamenti androgini, facendo in modo di farlo entrare nella Commenda al fine di creare i presupposti per uno scandalo. Ogier, segretamente attratto dalla zia, traduce la sua morbosa passione in una totale obbedienza e asseconda i suoi piani. Un cavaliere della Commenda, Fratello Lahire, dopo averlo sognato, incontra Ogier durante una perlustrazione e, rimasto affascinato dall'ambiguo fascino che emana il ragazzo, lo nomina suo paggio, vista la possibilità, per i Fratelli cavalieri, di prendere come servitori personali dei giovani nobili e laici. Quando Ogier viene condotto all'interno della Commenda, diviene oggetto di contesa tra Fratello Lahire e Guy de Malvoise: entrambi decidono di risolverla con una partita a scacchi in cui la posta in gioco è il giovane paggio. Il vincitore è Malvoise, il quale sottrae Ogier a colui che l'aveva trovato, provocando un furibondo litigio che porta il Commendatore a vietare il possesso di paggi all'interno della Commenda e ad occuparsi di questo caso. Inizialmente egli scopre che Malvoise ha sevizato Ogier all'interno della Torre della Meditazione, ma, in seguito, si rende conto che il giovane fa parte di un complotto ordito dalla zia e accusa entrambi di tradimento. Il Commendatore, per debolezza o incapacità, delega il compito di giudicare Ogier a Guy de Malvoise nella Torre stessa. Dopo aver subito vari riti e sevizie, Ogier viene fatto sedere su di un trono dove riceve degli omaggi dei presenti, i quali gli baciano i palmi delle mani; dopodiché viene impiccato al centro della Torre.

²⁷ Per un approfondimento sul tema del Bafometto dal punto di vista storico, vd. ROBERTO VOLTERRI, ALESSANDRO PIANA, *Baphomet. Sulle tracce del misterioso idolo dei templari*, Milano, Sugarco, 2006.

²⁸ «Le accuse sono quelle tipiche di quel *corpus* antieretico che si è costituito nel corso del XIII secolo e che è stato utilizzato anche nei confronti di Bonifacio VIII, ovvero si parte dall'apostasia e dall'oltraggio del crocifisso per passare alle pratiche sodomitiche e concludere con le riunioni segrete e l'idolatria» in *ivi*, p. 21.

Così termina il prologo, il quale ha un carattere storico, contraddistinto da un tempo lineare, consequenziale, in cui personaggi ed eventi sono ben delineati. Diverso è il caso del romanzo vero e proprio in cui Klossowski colloca la narrazione al di là del tempo, dopo l'esecuzione della condanna a morte dei Templari, in un altrove metafisico abitato da "soffi", ovvero le anime dei Fratelli cavalieri separate dai corpi mortali, in: «un mondo spirituale del tutto barocco e sensuale»²⁹ dove non c'è alcuna distinzione tra un soffio e l'altro perché: «nulla separa un'intelligenza da un'altra. Tra esse l'interpenetrazione è facile, totale, immediata e dà appunto luogo ad amalgami – quelli che chiamo "turbini"». ³⁰ Il "soffio" che vigila le anime in attesa di risorgere è quello del Grande Maestro dell'Ordine Jacques de Molay il quale apprende, attraverso il "soffio" di Teresa d'Avila, santa vissuta tra il 1512 e il 1582, che, dato il numero chiuso degli eletti, l'economia delle sfere si è destabilizzata a causa dell'alto numero di spirati. Le anime, dunque, girano invano su se stesse e, alcune volte, riescono a sfuggire alla sorveglianza del Grande Maestro e a insufflarsi nei corpi terreni:

Sappi che, ove per avventura i soffi sfuggano alla tua vigilanza e scoprono qualche opera della carne, s'infiltrano e non solo in due o in tre come quando s'amalgamano, ma in cinque, ma in sette in un solo utero, bramosi di arrogarsi un embrione sul quale poter scaricarsi delle loro colpe anteriori e rifarsi una virtù: il più sovente, dal grembo di qualche povera folle, un corpo troppo fragile è chiamato a comporre l'apparente unità d'un complesso di sette anime, ed ecco scaturirne una natura tempestosa, esuberante, intrattabile, sofferente per il tumulto di altrettanti soffi più volte esalati, diversi per l'origine, l'antichità e la sorte, che rischia di prendere per sue le loro vicissitudini! In breve distrutto quel corpo tanto provato, il suo soffio sale qui, si divide secondo le sue diverse correnti che subito litigano, si rincorrono, fino a disperdersi in altre più violente! Ecco perché le violazioni e gli stupri raddoppiano, si decuplicano, si centuplicano nel mondo, e non bastano ad offrire lo sbocco a siffatti travestimenti; e per quanto aumentino le nascite, il numero degli spirati che vorrebbero rinascere supererà sempre il numero dei corpi che nascono di anno in anno.³¹

Teresa d'Avila annuncia quindi che: «gli impulsi della carne esprimono il grado più o meno intenso del manifestarsi dei soffi, che preparano l'avvento di un'altra umanità nella quale peccare è un atto di santificazione, lo stregone e il prete sono costituiti dall'unica essenza sacra e Dio si oppone a Dio». ³² Sconvolto dalle rivelazioni della Santa, Jacques de Molay entra nella Sala dei Mantici dove si trova il Serpente di Bronzo, strumento dai lineamenti fallici, il quale: «soppesava in che misura il soffio spirato tradisse o mascherasse quanto gli rimaneva d'intenzione»; ³³ qui Teresa chiede di essere aspirata dal sinuoso macchinario, il quale, sollecitato dal Grande Maestro,

²⁹ ALDO MARRONI, *Pierre Klossowski. Sessualità, vizio e complotto nella filosofia*, cit., p.142.

³⁰ P. KLOSSOWSKI – A. JOUFFROY, *Il segreto potere del senso. Conversazioni*, cit., p. 35.

³¹ P. KLOSSOWSKI, *Il Bafometto*, cit., p. 40.

³² A. MARRONI, *Pierre Klossowski. Sessualità, vizio e complotto nella filosofia*, cit., p. 170.

³³ P. KLOSSOWSKI, *Il Bafometto*, cit., p. 46.

emette una palla di fuoco che è Teresa stessa. Dopodiché essa racconta al “soffio” del Grande Maestro un episodio della sua vita corporea: un giovane teologo, «abile negli affari del mondo»,³⁴ che sosteneva Teresa fin dalle prime fondazioni, venne da lei scelto come confessore. Tuttavia egli, alla prima confessione, la fermò, dichiarandosi indegno di assolverla dai peccati perché l’unica divinità che venerava era lei. Teresa, dunque, si allontanò da quest’uomo, ma egli continuava a desiderarla e a concupirla attraverso la memoria. Una volta morto, la Santa riuscì a fargli ottenere per due volte una nuova esistenza in modo che potesse espiare le sue colpe, ma la memoria di lei rimase nel suo “soffio”, perciò nella prima vita fu: «amalgamato per affinità a uno spirito le cui facoltà vanitose eccellevano nella suggestione, lo spinse a contraffare me stessa [ovvero Teresa], mediante un detestabile simulacro»,³⁵ nella seconda vita, amalgamato ad uno spirito libero e pietoso, come risultato ebbe una natura ansiosa e schiacciata dal rimorso. I Troni e le Dominazioni, dunque, decisero di «destinargli una nuova creatura tramite un’unione che si rivelerà consacrata alla perversità». ³⁶ Il giovane uomo, lungi da dimenticare Teresa, usa la donna a lui assegnata perché:

Perfino la fisionomia di questa giovane lo incita a perpetrare infine con lei quel che egli pensa di aver voluto invano con me! Tutto quanto gli venne rifiutato allora, egli lo prende ora su questa creatura [...] e obbedire per il male al suo singolare sposo è ancora un modo di fare il bene! Così crede di farlo realmente come lui stesso crede di fare realmente il male!³⁷

Alla fine del romanzo si viene a scoprire che Fratello Damiano, cappellano confessore dell’Ordine in cui riappare il “soffio” del giovane teologo, era sposato con una certa Roberta: ecco dunque che: «Il parallelo con la trilogia delle *Leggi dell’ospitalità*, fin’ora sottinteso, diventa esplicito: Roberta è la sposa che si prostituisce per volere dello sposo e il marito non è che il giovane teologo». ³⁸

Dopo aver ascoltato il racconto di Teresa, il Grande Maestro si reca nella Torre della Meditazione, dove era stato compiuta la condanna del giovane Ogier, e qui vi trova ancora appeso il corpo del paggio, privo di vita. Attratto da esso, dalla sua ambigua fisionomia segnata da lineamenti femminili, ma dotata di un sesso maschile, prova ad insufflarsi in quel corpo, al fine di possederne il segreto:

Come Atteone spia il corpo di Diana nella scena del Bagno ed Ottavio spia Roberta, che moltiplicando e variando le sue apparizioni concrete, aumenta il desiderio di conoscere la sua

³⁴ Ivi, p. 49.

³⁵ Ivi, p. 50.

³⁶ M. TESCIONE, *Morte di Dio e dissoluzione dell’io in Pierre Klossowski*, cit., p. 147.

³⁷ P. KLOSSOWSKI, *Il Bafometto*, cit., p. 52.

³⁸ M. TESCIONE, *Morte di Dio e dissoluzione dell’io in Pierre Klossowski*, cit., p. 148. Tescione, p. 148.

essenza, così il corpo di Ogier suscita nel Gran Maestro le più intense riflessioni ed ogni sua piega viene esplorata, per trovare l'accesso alla sua essenza nascosta.³⁹

Il “soffio” del Grande Maestro, turbinando attorno al corpo, prima prova a penetrare attraverso gli orifizi nobili, dimostratisi impenetrabili. Rendendo più veloce il proprio turbinare, il “soffio” cerca nuovamente di insufflarsi (non riuscendoci) nel corpo di Ogier, divenendo un tutt'uno con il moto rotatorio di quest'ultimo. Il soffio del Grande Maestro si rifiuta di penetrare nel giovane attraverso quello che Klossowski chiama «l'orifizio dell'ignominia», suggellato da un anello d'oro con un brillante, cosa che invece non crea alcun problema al “soffio” di Teresa, il quale s'insinua nelle giovani spoglie dando vita ad un androgino dai seni di giovinetta e dal membro virile: egli è il Bafometto, Principe delle Modificazioni, seguito da un formichiere che, rispondendo a delle domande a lui poste dal “soffio” di Jacques de Molay, dice: «*Quando un dio si proclamò dio unico, tutti gli altri iddii morirono dal ridere!*».⁴⁰ L'animale, come Klossowski poi spiegherà ad Alain Jouffroy, rappresenta il filosofo Friedrich W. Nietzsche: «Nel mio romanzo, l'apparizione del formichiere altro non è che quella di Nietzsche».⁴¹

Come scrive Michel Foucault, nei romanzi di Klossowski:

Tutte le figure che Klossowski designa e fa muovere nel suo linguaggio sono simulacri, dovremmo interpretare questa parola nella risonanza che finalmente ora possiamo darle: vana immagine (in opposizione alla realtà); rappresentazione di qualche cosa (in cui questa cosa si delega, si manifesta, ma si ritira e in un certo senso si nasconde); menzogna che fa scambiare in segno per un altro; segno della presenza di una divinità (e possibilità reciproca di prendere questo segno per il suo contrario); venuta simultanea del Medesimo e dell'Altro (simulare, originariamente è venire insieme).⁴²

V. 4. I quadri

Klossowski chiamava i propri quadri «grandi macchine» per la sua concezione dell'opera come simulacro in cui vengono fissata le forze ossessive che si agitano nell'artista, le quali, a loro volta, agiscono sullo spettatore:

Dico macchina così come direi arnese o cosa – senza idea di disprezzo. Altresì dico macchina come dicessi simulacro. Per me il quadro è uno strumento, uno strumento che agisce. Si può dire che è un oggetto di consumo gratuito, disinteressato, ecc. ma ciò è falso. Dico macchina anche nel senso di deus ex machina di teatro: il quadro, uno strumento che agisce per se stesso, è naturalmente la materializzazione di qualche cosa, e questo qualcosa una volta

³⁹ Ivi, p. 153.

⁴⁰ P. KLOSSOWSKI, *Il Bafometto*, cit., p. 121.

⁴¹ P. KLOSSOWSKI – A. JOUFFROY, *Il segreto potere del senso. Conversazioni*, cit., p. 37.

⁴² MICHEL FOUCAULT, *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, Milano, Feltrinelli, 1996², p. 91.

consegnato in una data maniera, esprime o agisce. Allo stesso modo di macchinazione, per esempio, dal punto di vista di uno stratagemma.⁴³

Tra le sue prime realizzazioni figurative, vi sono due acquarelli, *Diane* (acquerello in due parti) del 1952 e *Lucrece et Tarquin* del 1952-53:⁴⁴ le dimensioni non sono ancora quelle dei grandi quadri, ma vi si possono intravedere *in nuce* alcuni dei motivi che diventeranno centrali nell'opera di Klossowski: l'erotismo, il solecismo, il carattere teatrale dei quadri, la fisionomia di Roberte, ripresa dai tratti della moglie Denise. Sempre del 1953 sono anche le sei opere a grafite che verranno pubblicate nell'edizione di *Roberte, ce soir*, ovvero *Le cheminée; Roberte, le colosse et le nain; Roberte et Antoine; La coiffeuse; Apparition de Vittorio à Roberte; Le discours de Vittorio*. Nel 1954 Klossowski realizza uno dei primi quadri a matita di grande dimensione, *Diane et Acteon*, il quale misura 210x150. Inizialmente, per aver a disposizione una grande superficie sulla quale disegnare, Klossowski univa dei fogli tra loro; successivamente cominciò ad utilizzare dei fogli grandi già pronti: «Non conoscevo ancora i grandi fogli incollati che si usano adesso. Nessuno me ne aveva segnalato l'esistenza. Continuavo semplicemente a utilizzare i miei fogli di 100 x 70 cm. circa, li riunivo e giustapponevo quando avevo bisogno di un formato più grande»;⁴⁵ egli stendeva i fogli a terra, disegnando inginocchiato sopra di essi.

Nel lungo arco della sua attività artistica, Klossowski realizzò un innumerevole quantità di quadri in cui, oltre ad occuparsi dei suoi personaggi principali come Roberte e Ogier, a partire dal 1982 impresse su carta alcune serie, meno conosciute, aventi come temi Charmide e Socrate, Guglielmo Tell, Ganimede, Davide e Golia, Tazio e Aschenbach, saint Nicolas, Milady e d'Artagnan. Senza contare il gran numero di ritratti, tra i quali ricordiamo quelli del figlio Mathieu (1954), del suo mentore André Gide (1955), del surrealista André Breton (1955), degli amici Georges Bataille (1955) e Roland Barthes (1957), del fratello Balthus (1956), del biografo di Sade Gilbert Lely (1957), del traduttore delle sue opere in italiano Giancarlo Marmorì (1969).

La fisionomia di Denise, musa e moglie di Klossowski, ha ispirato tutte le opere relative a Roberte e non solo: è possibile ritrovare il suo volto e i suoi lineamenti anche in Diana, in Lucrezia, in Milady:

La somiglianza di un personaggio, dapprima sconosciuto, che riappare poi identico in situazioni sempre diverse, prestando a volte la sua fisionomia a figure storiche o leggendarie (*Lucrece et Tarquin*, *La gladiatrice*, *Diane*) - questa somiglianza così reiterata finisce col provocare nello spettatore la reminescenza di *un tipo di fisionomia*. In questo caso, la

⁴³P. KLOSSOWSKI, *Simulacra*, in ID., *Simulacra. Il processo imitativo dell'arte*, cit., pp. 54-55.

⁴⁴ Un gran numero delle innumerevoli opere figurative di Klossowski sono riprodotte nel catalogo CATHERINE GRENIER *ET ALII, Pierre Klossowski*, Parigi, La difference, Centre national des arts plastiques, 1990.

⁴⁵ P. KLOSSOWSKI, *Simulacra*, in P. KLOSSOWSKI, *Simulacra. Il processo imitativo dell'arte*, cit., p.56.

«compromissione» o la «complicità» del modello *adulto* di Roberte era *parte integrante* della mia elaborazione pittorica. Tutto sommato, è una cosa normalissima nella storia della pittura moderna.⁴⁶

Per le serie di quadri successive, quelle in cui i protagonisti sono degli adolescenti, il volto e il corpo di Denise vengono sostituiti da nuovi modelli come Alexandre Nahon, a cui Klossowski s'ispirò per il ciclo di disegni dedicati a Milady e d'Artagnan, e l'amato Gabriel de Forêts (a cui dedicò *L'Adolescente immortale*):

Ora la stessa legge si afferma di nuovo, da quando, nelle ultime serie consacrate a figure di adolescenti – innanzitutto al personaggio del *giovane Ogier* (il paggio dei Templari nel *Baphomet*), o al ricordo dei miei compagni del collegio (*L'augerge de la Comète*) o ancora a scene platoniche (*Socrate et le jeune Charmide*) e infine a motivi mitologici (*L'enlèvement de Ganymede, le jeune dieu Kairos*) – lavoro utilizzando come modello un ragazzo. In queste opere non solo torna ad affermarsi la legge della somiglianza, ma inoltre la sua ripetizione suscita necessariamente nello spettatore la reminiscenza di un certo tipo di adolescente.⁴⁷

Nel 1990, in collaborazione con Jean Paul Reti, Klossowski realizzò dei gruppi scultorei in resina sintetica, i quali riprendono i disegni *Diane et Acteon, Les Barres parallèles* e *L'Enlèvement de Roberte*.

V. 5. Il passaggio dalla grafite alle matite colorate

L'anno in cui Klossowski smette di scrivere per dedicarsi al disegno, il 1972, è lo stesso in cui passa dall'uso della grafite a quello delle matite colorate. Innanzitutto, va sottolineato che i suoi disegni sono molto numerosi, di grandi dimensioni e realizzati unicamente a matita su carta,⁴⁸ strumento faticoso e bisognoso di molto tempo e dedizione, oltre che decisamente insolito nel panorama dell'arte novecentesca. I motivi per cui Klossowski si sia soffermato su tale tecnica senza misurarsi con altre, come ad esempio la pittura ad olio, sono molteplici: il fatto di non essersi dedicato fin dalla gioventù, come il fratello Balthus, alla pittura, lo penalizzava da un punto di vista del mestiere, ovvero della conoscenza e della capacità d'uso dei materiali (ricordiamo che quando Klossowski cominciò a disegnare i primi quadri aveva già 48 anni e quando si dedicò all'arte figurativa a tempo pieno ne aveva 68): fu lui stesso ad ammettere che avrebbe avuto bisogno di: «un serio periodo di apprendistato, sicuro che alla fine l'effetto non sarebbe lo stesso. [...] Per me, comunque, è troppo tardi, non è più tempo di ricominciare, di ricominciare facendo della pittura»;⁴⁹ l'uso della matita dà la possibilità di cancellare, quindi di correggere facilmente eventuali errori,

⁴⁶ P. KLOSSOWSKI – A. JOUFFROY, *Il segreto potere del senso. Conversazioni*, cit., pp. 42-43.

⁴⁷ Ivi, p. 43.

⁴⁸ Eccetto i primi acquerelli come *Lucrezia e Tarquinio* del 1952-53 o il *Diana*, realizzato sempre nello stesso periodo.

⁴⁹ P. KLOSSOWSKI, *Simulacra*, in ID., *Simulacra. Il processo imitativo dell'arte*, cit., p. 34.

anche se, per contro, la mina di alcuni colori è composita quindi: «Se cancello un bruno, la carta diviene rossastra perché la polvere della matita si decompone in nero e rosso e la polvere nera si toglie con più facilità»;⁵⁰ inoltre le matite colorate, insieme alla grande metratura dei disegni, danno un effetto che ricorda l'affresco, pittura molto amata da Klossowski, il quale ne rimase affascinato già da giovane, nel periodo in cui frequentava il collegio di Ginevra, dove vide:

[...] affreschi moderni come quelli di Maurice Denis a Conches, uno splendido villaggio nei dintorni di Ginevra in cui c'è una bella chiesa moderna, che conserva un carattere più o meno romantico. [...] Ma solo molto tardi, [...] quando siamo andati ad Arezzo -, ho visto gli affreschi di Giotto, e soprattutto quelli di Piero della Francesca.⁵¹

Allo stesso modo degli affreschi, il grande formato e il colore permettono a Klossowski di far entrare in relazione lo spettatore con il quadro, come se i due facessero parte di un'unica dimensione: «Le grandi composizioni religiose, le pitture murali antiche a grandezza naturale, o almeno che danno questa impressione, mettono lo spettatore allo stesso livello di azione dei personaggi. Lo spettatore è nello stesso spazio dei personaggi».⁵²

V. 6. Il passaggio dalla scrittura al disegno

La relazione che intercorre tra l'attività letteraria e quella artistica in Klossowski può essere facilmente fraintesa. Il malinteso consiste nel considerare la produzione figurativa come una mera illustrazione di scene presenti all'interno dei romanzi o, comunque, legata strettamente ad essi. Ma Klossowski, in un breve saggio considerato come l'annuncio teorico del passaggio dalla scrittura all'arte figurativa intitolato *Il gesto muto del passaggio materiale al disegno*, scrisse: «Far vedere e tacere mostrando [disegno], è un'operazione incompatibile col far capire e dimostrare a condizione di non mostrare nulla [scrittura]»,⁵³ sottolineando non solo l'assenza di rapporti diretti fra la sua opera letteraria e quella artistica, ma la loro totale incompatibilità. Tra le due forme di rappresentazione non vi è alcun tipo di dipendenza, ovvero la visione dei quadri non necessita della lettura anteriore dei romanzi e viceversa. Tuttavia, se non si conoscono il suo pensiero e la sua opera, può essere facile incorrere in tale errore principalmente a causa di due elementi ingannevoli: il fatto che i disegni, dal punto di vista cronologico, sono venuti dopo i romanzi e che i quadri hanno spesso, nei titoli, dei riferimenti diretti a personaggi e a situazioni presenti nei libri.

⁵⁰ Ivi, p. 35.

⁵¹ P. KLOSSOWSKI – A. JOUFFROY, *Il segreto potere del senso. Conversazioni*, cit., pp. 77-78.

⁵² P. KLOSSOWSKI, *Simulacra*, in ID., *Simulacra. Il processo imitativo dell'arte*, cit., pp. 42-43.

⁵³ P. KLOSSOWSKI, *Il gesto muto del passaggio materiale al disegno*, in ID., *Simulacra. Il processo imitativo dell'arte*, cit., p. 94.

Al primo “inganno” è possibile rispondere con le parole di Alain Arnaud, il quale scrive: «Tra i due accostamenti [scrittura e disegno] non ci sarebbe cronologia, ma sincronia».⁵⁴ Al secondo, invece, rispose Klossowski stesso in un’interessante conversazione avuta, nel 1981, con il pittore svizzero Rémy Zaugg:

Quanto a insinuare che i miei libri sono delle banali illustrazioni, ciò è assolutamente falso, anche perché certe scene che mostro, come per esempio *Roberte interceptée chez les routiers*, non figurano nei miei libri. Si tratta di scene, di situazioni, che potrei cominciare domani a descrivere, a commentare o a meditare in un testo. Poco importa dunque che il personaggio di Roberte sia all’inizio esistito letterariamente, il mondo che ho descritto esiste ormai, in qualche modo, visivamente.⁵⁵

Per comprendere queste due affermazioni, è necessario dare alcune indicazioni generali riguardo il pensiero del monomane parigino. Nella visione di Klossowski, l’anima dell’uomo è abitata da forze esteriori che aboliscono l’identità del soggetto, frammentandolo in una molteplicità di nature: «L’anima è sempre abitata da qualche potenza buona o cattiva»;⁵⁶ il corpo, a sua volta, diviene luogo in cui, casualmente, queste forze, in continuo movimento, convergono in un dato momento: «Qualsiasi essere umano può coricarsi, ma si corica solo perché ha la certezza di essere sempre lo stesso a potersi sollevare o cambiar posizione, cioè si crede sempre nel *proprio corpo*. Ma tale corpo proprio non è che un *incontro fortuito* d’impulsi contraddittori temporaneamente riconciliati».⁵⁷

Questa concezione porta Klossowski ad ammettere l’esistenza di un fondo «inescambiabile», il quale non può essere comunicato attraverso la mediazione del linguaggio a disposizione dell’uomo (quello che egli chiama «codice dei segni quotidiani») perché quest’ultimo è incapace anche solo di avvicinarsi ad esso. Come scrive Francesco Garritano:

L’inescambiabilità è esattamente l’incapacità per il pensiero di spingersi in direzione di ciò che Klossowski chiama, mutuando il termine dal diritto canonico, «foro interiore», cioè l’anima [...] L’inescambiabilità, cioè la presenza di potenze nell’anima e quindi l’impossibilità per le parole di mediare, è avvertita, come si è detto, in termini di sentire emozionale, ossia come immagine o «visione ossessionante».⁵⁸

⁵⁴ ID., *Conversazioni con Alain Arnaud*, in ID., *La rassomiglianza*, traduzione di Giuliano Compagno e Jean-Louis Provoyeur, Palermo, Sellerio editore, 1987 (prima edizione Parigi, 1984), p. 102.

⁵⁵ ID., *Simulacra*, in ID., *Simulacra. Il processo imitativo dell’arte*, cit., p. 78.

⁵⁶ ID., *Conversazioni con Alain Arnaud*, in ID., *La rassomiglianza*, cit., p. 105.

⁵⁷ ID., *Nietzsche e il circolo vizioso*, cura di Giuliano Campioni, traduzione di Enzo Turolla, Milano, Adelphi, 2013 (prima edizione Parigi, Mercure de France, 1969), p. 53.

⁵⁸ FRANCESCO GARRITANO, *Questioni di legge. Valore ed etica in Pierre Klossowski*, Milano, Jaca book, 1995, p. 25.

Per Klossowski, il «codice dei segni quotidiani» permette al soggetto di provare una sensazione di continuità, ma questa è una: «semplice quanto illusoria operazione del linguaggio»;⁵⁹ di conseguenza l'io, inteso come pronome designante un'identità, non è altro che una finzione nata per poter garantire la coerenza dell'uomo con se stesso, con il corpo⁶⁰ e con il mondo. Tuttavia, egli si chiede cosa potrebbe accadere se il pensiero, raggiunto il suo massimo grado d'intensità, inventasse un segno unico con il quale designare se stesso e che valesse per tutto ciò che accade nel mondo.⁶¹ La risposta prevede due strade diverse che conducono ad un uguale esito: o si resta nella coerenza del segno unico, ovvero: «il riconoscimento che il pensiero e la parola, come sua formulazione, non appartengono alla coscienza, poiché questa è coscienza di quelle forze che abitano l'individuo»,⁶² rinunciando a vivere nell'incoerenza dovuta alla limitatezza del codice dei segni quotidiani, ma, per questo, pervenendo alla follia; o si rinuncia al segno unico per poter continuare a vivere nel mondo, il che: «equivale a subire l'eterna costrizione del segno unico in quanto il pensiero di questo segno è sempre in agguato»,⁶³ ricadendo egualmente nella follia. Come fare per evitare tale destino? Cercare di divulgare il segno unico con un equivalente, o meglio, con un simulacro⁶⁴ che si avvicini ad esso, senza rinunciare: «né al segno, né al mondo».⁶⁵

Dunque, il segno unico si presenta a Klossowski attraverso un nome, quello di Roberte, al quale corrispondono una fisionomia, dei gesti e delle situazioni. Come scrive Aldo Marroni, Roberte è un: «personaggio nato dalla costrizione subita dallo scrittore a causa dell'imporsi della sua fisionomia, vale a dire delle sembianze soprattutto di un soggetto fantasmatico venuto a patti con la carne di cui è rivestito».⁶⁶ Ma proprio in quanto dotato di una forma, essa è primariamente un'immagine incomunicabile che preesiste sia alla scrittura che al disegno. Anzi, in una conversazione, Arnaud chiede a Klossowski se per caso l'ossessione del segno unico non sia da considerarsi un'ossessione dell'immagine, alla quale quest'ultimo risponde: «Per la sua sonorità, il

⁵⁹ MARZIA TESCIONE, *Morte di Dio e dissoluzione dell'io in Pierre Klossowski*, Milano, Mimesis, 2002, p. 42.

⁶⁰ «L'identità corporea nasce dunque da un principio normativo che si rivela essere il codice istituzionale dei segni quotidiani. È questo codice infatti che impossessatosi del corpo lo ha reso propriamente *mio* in quanto relativo a un io» in GUIDO BRIVIO, *Lo specchio di Narciso. Sade e Nietzsche nei simulacri di Klossowski*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2015, p. 55.

⁶¹ Vd. P. KLOSSOWSKI, *Le leggi dell'ospitalità III. Il suggeritore ovvero un teatro di società*, traduzione di Giancarlo Marmorì, Milano, Es, 2014 (prima edizione Parigi, J.-J. Pauvert, 1960), p. 189 - 190.

⁶² FRANCESCO GARRITANO, *Questioni di legge. Valore ed etica in Pierre Klossowski*, cit., p. 27.

⁶³ P. KLOSSOWSKI, *Sull'uso degli stereotipi e sulla censura esercitata dalla sintassi classica (Sull'incomunicabilità delle «Leggi dell'Ospitalità»*), in ID, *La rassomiglianza*, cit., p. 8.

⁶⁴ Come scrive Mario Perniola, il primo ad essersi occupato seriamente di Pierre Klossowski in Italia, nel suo celebre saggio *La società dei simulacri*: «[...] l'immagine che rinvia ad una simulazione, ad una mancanza ad un vuoto, ad una mancanza di fede, in una parola, è un *simulacro*» in MARIO PERNIOLA, *La società dei simulacri*, Milano, Mimesis, 2011, p. 17.

⁶⁵ ID., *Le leggi dell'ospitalità III. Il suggeritore ovvero un teatro di società*, cit., p. 197.

⁶⁶ ALDO MARRONI, *Pierre Klossowski. Sessualità, vizio e complotto nella filosofia*, Milano, Costa & Nolan, 1999, p. 48.

solo nome di Roberte è un'immagine!».⁶⁷ Questo è un concetto fondamentale nell'opera di Klossowski, il quale scrive a partire proprio da una visione:

Un soggetto, un libro, è sempre una successione di scene che descrivo, immagino nel modo in cui l'esprimono le parole che utilizzo. Di fatto sono sotto dettatura dell'immagine. L'immagine mi detta quello che devo dire. Sì, la visione esige che dica tutto quello che mi dà la visione e tutto quello che trovo nella visione.⁶⁸

Dunque, disegno e scrittura si equivalgono, nel senso che entrambi sono dei simulacri della visione ossessiva. Costruire dei simulacri, per Klossowski, significa cercare di comunicare il fondo inescambiabile che ossessiona il monomane, al fine di evitare la follia, senza però riuscirci, ottenendo un prodotto che: «non è l'incomunicabile finalmente reso disponibile, piuttosto è una presenza autonoma e nel contempo genuinamente falsa».⁶⁹

Tuttavia, se nel 1972 Klossowski mette a tacere la parola per dedicarsi al «mutismo visionario», un motivo c'è, ed esso consiste nell'immediatezza dell'immagine rispetto al discorso, nella sua capacità d'imporsi su chiunque, lasciando allo spettatore solamente due possibilità: o abbandonarsi completamente ad essa o evitarla, passandole oltre:

Il linguaggio appartiene a tutti, ma l'immagine no! Tra tutti quelli che parlano, ce ne sono alcuni che non hanno nessuna immagine di ciò che dicono! Mentre l'immagine - che pure non appartiene a tutti - si impadronisce indiscutibilmente di tutti: l'immagine, come lei ben sa [si sta rivolgendo a Alain Jouffroy], è da prendere o da lasciare...⁷⁰

La caratteristica dell'immediatezza, secondo il monomane parigino, rende l'immagine esente dalle incomprensioni che possono provocare i tentativi di spiegazione, nei quali, a costo di cercar di «far capire», viene svalutata la visione originaria:

Questo modo di esprimermi apparentemente primitivo, perché immediato al confronto con la scrittura, non poteva tollerare la concomitanza con la comunicazione scritta che, riguardo all'emozione vissuta, è sempre indiretta. Voglio dire che il linguaggio, nella misura in cui appartenga al senso comune, altera il motivo particolare in favore della ricettività generale. Rinunciando alla scrittura, che costantemente si prestava a malinteso, mi isolavo nel non pronunciarmi più altrimenti che tramite il quadro. Al rischio di far sentire le mie visioni ai miei contemporanei, piuttosto che fargliele comprendere.⁷¹

⁶⁷ P. KLOSSOWSKI, *Conversazioni con Alain Arnaud*, in ID., *La rassomiglianza*, cit., p. 100.

⁶⁸ ID., *Simulacra*, in ID., *Simulacra. Il processo imitativo dell'arte*, cit., pp. 69-70.

⁶⁹ ALDO MARRONI, *L'arte dei simulacri. Il dèmone estetico di Pierre Klossowski*, Milano, Costa&Nolan, 2009, p. 47.

⁷⁰ P. KLOSSOWSKI – A. JOUFFROY, *Il segreto potere del senso. Conversazioni*, cit., p. 51.

⁷¹ P. KLOSSOWSKI., *Conversazioni con Alain Arnaud*, in ID., *La rassomiglianza*, cit., p. 97-98.

Inoltre, il disegno consegna allo spettatore diverse sollecitazioni contemporaneamente, in un unico momento, ovvero nell'attimo in cui egli si approccia alla visione del quadro, a differenza della scrittura che è intrinsecamente consequenziale:

Ma in pittura tutto coesiste. In un libro, non può mai coesistere allo stesso modo. Nella pittura, tutto si produce contemporaneamente, ed è questo il mistero, o piuttosto è questa l'operazione che si attua attraverso l'immagine. Tutto avviene come in una battaglia, in cui ci sono diversi incidenti, che a parole si possono raccontare solo uno dopo l'altro, ma che in un quadro di battaglia si vedono d'un sol colpo.⁷²

Ciò che interessa a Klossowski è l'impatto che la scena rappresentata nel quadro ha sullo spettatore, la quale non necessita di alcuna mediazione speculativa, ma deve essere da egli direttamente percepita, vissuta. La grande mole dei disegni fa sì che i personaggi in essi raffigurati siano a grandezza naturale, ponendo così lo spettatore che li osserva sul loro stesso piano, rendendolo parte integrante di ciò che si sta svolgendo all'interno del quadro (non a caso i suoi disegni vengono definiti anche come dei *tableaux vivants*):

Appare chiaro come il processo del "mostrare", piuttosto che del "dimostrare", cerchi e promuova dei complici convinti nell'entrare a far parte compiutamente del *tableau vivant*, non dei visionati o dei voyeur, degli osservatori distaccati o tiepidi, ma dei personaggi pronti a darsi "anima e corpo" all'evento; la scena disegnata da Klossowski è materialmente costruita e approntata adottando la dimensione convenzionale e istituzionale della vita con lo scopo di fare proseliti divulgando, senza diminuire l'efficacia e l'altezza del sentire, un "segno" paradossale e per questo avvincente.⁷³

Più volte Klossowski ha sottolineato il carattere teatrale, drammaturgico delle proprie opere figurative, descrivendole come: «una pantomima bloccata, sospesa»,⁷⁴ dove lo spettatore non ha un ruolo passivo, di mero contemplatore, ma è costretto ad interagire con le immagini che gli si presentano dinanzi. Egli si trova davanti ad una scena ibernata, ad un'azione, appunto, sospesa, con la quale entra in relazione. Lo spettatore, attraverso gli indizi, gli oggetti, che l'artista ha inserito all'interno del quadro, è in grado di ricostruire ciò che è accaduto precedentemente, a prescindere dalla conoscenza dei romanzi. Ad esempio, nel quadro intitolato *Le Cheminée* del 1954 (il quale riprende uno dei disegni presenti in *Roberta stasera*) sono rappresentati una donna e un uomo. Dietro la donna vi è un camino. Ciò permette allo spettatore di capire che il fuoco le ha bruciato il lungo abito da sera, visto che ha una coscia completamente scoperta, inguainata solamente da una calza. L'uomo (di spalle rispetto a chi guarda) è ritratto mentre le si lancia addosso, evidentemente

⁷² P. KLOSSOWSKI – A. JOUFFROY, *Il segreto potere del senso. Conversazioni*, cit., p. 99.

⁷³ A. MARRONI, *L'arte dei simulacri. Il dèmone estetico di Pierre Klossowski*, cit., p. 60.

⁷⁴ P. KLOSSOWSKI – A. JOUFFROY, *Il segreto potere del senso. Conversazioni*, cit., p. 95.

per salvarla dalle fiamme. Eppure si percepisce, attraverso alcuni particolari, che in questo tentativo di salvataggio, allo stesso tempo, c'è un che di sessuale, di violento (motivi ossessivamente ricorrenti nei quadri e nei romanzi di Klossowski): la mano destra dell'uomo stringe il polso della mano sinistra e guantata della donna, mentre la sinistra sembra alzar ancor di più il vestito sulla parte posteriore; la mano destra della donna, invece, è appoggiata alla spalla del suo salvatore, ma come se volesse spingerlo via, allontanarlo da sé; il volto dell'uomo tende verso il seno semiscoperto della donna, mentre quello di quest'ultima è segnato da un'espressione contrariata, recalcitrante. Anche non avendo letto la produzione letteraria e conoscendo unicamente quella artistica, è facile riconoscere nella donna il personaggio di Roberte, protagonista di una grande quantità di quadri, i cui tratti riprendono quelli della moglie di Klossowski, Denise.

Questa scena è presente anche in *Roberta stasera*: nel romanzo non si tratta di un quadro ma di una fotografia che Octave, il marito di Roberte, mostra al giovane nipote Antoine, al fine, principalmente, di renderlo partecipe della sua denuncia di Roberte al puro spirito, secondariamente, di fargli ammettere l'attrazione nei confronti della zia. Nel testo viene reso esplicito che la donna è Roberte, mentre l'uomo che le si getta addosso è Vittorio di Santa Sede, precettore di Antoine designato da Octave, nonché una delle tante figure chiamate a possedere Roberte in virtù delle leggi dell'ospitalità. Dopo una lunga e complessa dissertazione filosofica, Octave descrive quel contrasto tra il salvare e il violare Roberte da parte di Vittorio nel seguente modo: «Or dunque, una immagine è priva di essere in sé, ma in compenso è integralmente intellezionata: la gonna brucia, il corpo pare in salvo, ma in realtà è lo spirito a bruciare in questo corpo che Victor, col pretesto di salvarlo, esibisce...».⁷⁵ Questi gesti contraddittori, che Klossowski chiama solecismi rifacendosi a Quintiliano, sono fondamentali nella sua opera letteraria e artistica.

V. 6. 1. Il solecismo

Lo spettatore, dopo aver cercato di ricostruire quanto accaduto prima che l'azione s'immobilizzasse, si trova davanti ad una scena incompiuta, interrotta, in cui i personaggi rappresentati compiono dei gesti che contraddicono il loro agire. Klossowski, per definirli, si richiama al passo dell'*Istituzione oratoria* di Quintiliano⁷⁶ in cui il retore scrive: «Ritengono alcuni

⁷⁵ P. KLOSSOWSKI, *Le leggi dell'ospitalità II. Roberta stasera*, traduzione di Giancarlo Marmorì con illustrazioni dell'autore, Milano, Es, 2012 (prima edizione Parigi, Les éditions de minuit, 1953), p. 48.

⁷⁶ «In gestu nonnulli putant idem vitium inesse, quum aliud voce, aliud nutu vel manu demonstratur» in QUINTILIANO, *Istituzione oratoria*, a cura di R. Faranda, P. Pecchiura, Torino, Utet, 1996, I, 5, 37.

che anche nel gesto vi sia solecismo ogni qualvolta, con un cenno del capo o della mano, si lascia intendere il contrario di quel che si dice». ⁷⁷

Se sul piano della scrittura il solecismo è una sgrammaticatura, un errore di morfologia o di sintassi, trasposto sul piano figurativo esso è un cortocircuito, una discordanza tra il gesto e l'azione. Klossowski è attratto: «dal passaggio *saccadé*, da un gesto all'altro, dalla sospensione insita nell'intervallo, perché in essa gli appare evidente l'assenza di volontà, l'istante privato di coscienza». ⁷⁸ Per fare un esempio, si pensi al *tableaux Lucrece et Tarquin* del 1956. Com'è noto, la tradizione leggendaria latina racconta che Lucrezia, figlia di Spurio Lucrezio e moglie di Lucio Tarquinio Collatino, cugino di Tarquinio il Superbo, venne violentata da Sesto Tarquinio, figlio del re. Ella, incapace di sottrarsi a tale disonore, si tolse la vita, provocando con questo gesto la caduta della monarchia a Roma. Klossowski, nella sua rielaborazione, tratteggia, con la sua matita, il momento in cui Sesto Tarquinio aggredisce Lucrezia, ma i gesti che quest'ultima compie con le mani contraddicono il rifiuto dell'onta che sta per subire: con la mano sinistra, Lucrezia cerca di fermare l'ardore delle labbra di Tarquinio, offrendo, tuttavia, il palmo ai suoi folli baci; la mano destra, che dovrebbe bloccare la passione dell'uomo, sembra invece prepararne l'ingresso. I solecismi presenti in questo disegno sono il punto di arrivo di una riflessione iniziata già nell'acquerello su carta del 1952-53 riguardante lo stesso soggetto. Il *Lucrece et Tarquin* in questione, uno dei primi quadri realizzati da Klossowski, contiene *in nuce* già tutti gli elementi che diverranno centrali nella produzione successiva: oltre al solecismo, il carattere drammaturgico della sua arte, indicato dai drappi del baldacchino aperti come il sipario in una rappresentazione teatrale, e lo stupro, «una violenta alienazione che viene dall'alto e dal basso sia che la donna sia sola o circondata da altri personaggi; una difesa estrema e una estrema offerta». ⁷⁹

Ne *La revoca dell'editto di Nantes*, Octave, nel suo diario, cerca di stilare un catalogo ragionato del pittore immaginario Frédéric Tonnerre, le cui opere erano state realmente realizzate da Klossowski prima della stesura del romanzo. ⁸⁰ Tra le varie citate, vi è anche *Lucrece et Tarquin*, che viene descritta nella seguente maniera:

Tonnerre[...] ci mostra Lucrezia giacente su un letto, poggiata sul gomito, la testa tutta eretta di profilo, una gamba distesa, ma l'altra con la coscia pericolosamente sollevata, volendo

⁷⁷ P. KLOSSOWSKI, *Le leggi dell'ospitalità I. La revoca dell'editto di Nantes*, traduzione di Giancarlo Marmorì con uno scritto *Il riso degli dei* di Maurice Blanchot, Milano, Es, 2012 (prima edizione Parigi, Les éditions de minuit, 1959), p. 19.

⁷⁸ ALDO MARRONI, *Pierre Klossowski. Sessualità, vizio e complotto nella filosofia*, cit., pp. 70-71.

⁷⁹ *Pierre Klossowski. Dal 3 al 30 aprile alla galleria Schwarz, Milano*, con un testo di Franco Cagnetta, Milano, Galleria Schwarz, 1970, p. 13.

⁸⁰ *La revoca dell'editto di Nantes* è del 1959, quadri come *Lucrece et Tarquin* (1952-53; 1956) oppure *La Belle Versailles* (1955), che nel romanzo vengono attribuiti a Tonnerre, erano già stati tracciati dalla matita di Klossowski.

forse respingere l'aggressore, facilitandogli invece l'accesso – come appunto chi guarda la tela, suppone. Già calato su di lei, Tarquinio la stringe a due braccia alla vita, le accosta il viso alle guance, con una mano agguanta un seno. Lei alza un braccio, il gomito puntato, cercando di respingere le labbra del giovane con una mano aperta, l'altro giace abbandonato lungo il fianco, sino al cavo dell'inguine dove una mano distesa, sembra aspettare... più che coprire una vergogna fin troppo visibile.⁸¹

La sospensione dell'azione nell'immagine è fondamentale, dato che: «se il quadro e l'azione fossero compiuti, andrebbe perduta la teatralità e il senso drammaturgico dell'evento e con essi l'ipotesi di complicità con lo spettatore».⁸² Infatti, come scritto sopra, Klossowski presuppone un ruolo attivo del contemplatore:

Lo spettatore si attualizza contemplando la figura che gli si offre come vittima; che lo spettatore si arresti o no come il virtuale carnefice del personaggio che gli presenta il quadro, è suo affare. Il mio proposito rimane sempre quello di sollecitare le reazioni del contemplatore e di individuare nelle sue inclinazioni quelle che, materializzate a grandi linee con i mezzi più convenzionali, devono sorgere nel suo spazio e, invadendolo, prolungarlo; il contemplatore deve ritrovarsi faccia a faccia con quella parte di sé che può riconoscere solo se si trova esteriormente a se stesso: questo braccio che stringe è il suo, quella parte del corpo, è lui che la palpa.⁸³

V. 6. 2. Il triplice rapporto demonico

Klossowski auspica un ritorno ad Ermete Trismegisto⁸⁴ per quanto riguarda una concezione demonologica dell'arte. I demoni sono delle nature intermedie tra le divinità e gli uomini: «Prigionieri di corpi eteri e immortali, privati di una morte *trasfigurante*, i demoni non possono [...] mai sfuggire alla loro condizione intermedia. Messa così alle strette, riversano i loro affanni sugli uomini, oppure si alleano con questi per tentare di ascendere al cielo».⁸⁵

Ne *Il bagno di Diana*, la dea, in quanto divinità, invisibile e informe, si avvale di un demone per poter apparire, e la fisionomia che essa assume è quella pensata, immaginata, da Atteone, il quale, mascheratosi con una testa di cervo, spia Diana mentre si fa il bagno:

⁸¹ P. KLOSSOWSKI, *Le leggi dell'ospitalità I. La revoca dell'editto di Nantes*, op. cit., p. 29.

⁸² A. MARRONI, *L'arte dei simulacri. Il demone estetico di Pierre Klossowski*, cit., p. 72.

⁸³ P. KLOSSOWSKI, *Simulacra*, in ID., *Simulacra. Il processo imitativo dell'arte*, cit., pp. 44-45.

⁸⁴ «La letteratura ermetica nel senso stretto del termine consiste in una serie di trattati greci in cui si manifesta una gnosi filosofico-religiosa posta sotto il patrocinio di *Ermete Trismegisto*, "Ermete, il tre volte grande". Questi libri sono dai loro autori (rimasti nell'anonimato) attribuiti al dio egizio Thot – dai Greci identificato con *Hermes* – il quale, secondo la tradizione, era scriba degli dèi e divinità della sapienza. Essi sono stati composti nel III secolo della nostra era (in ogni caso, non prima del II)» in SERGE HUTIN, *Lo gnosticismo. Culti, riti, misteri*, con un'appendice di Ezio Albrile, a cura di Gianfranco de Turre, traduzione di Pasquale Faccia, Roma, Edizioni Mediterranee, 2007 (prima edizione, Parigi, Presses Universitaires de France, 1958), p. 91.

⁸⁵ P. KLOSSOWSKI, *Il bagno di Diana*, traduzione di Giancarlo Marmorì, Milano, ES, 1993 (prima edizione, Parigi, J.J. Pauvert, 1956), p. 57.

Certo, Diana invisibile pensa al proprio corpo, osservando Atteone che lo immagina. Ma il corpo che la rivelerà a se stessa, lo deve all'immaginazione di Atteone. Avrebbe potuto scegliere altre forme visibili – di cerva, di orsa – o manifestare il proprio principio sotto un qualsiasi aspetto terrificante, se avesse voluto tenere Atteone a distanza. Ma, adorabile in quanto dea, vuole apparirlo anche in quanto donna. Brucia di assumere il corpo che, appena visto, inebrii un mortale.⁸⁶

La fisionomia di Diana è un simulacro della divinità che si manifesta a partire dall'immaginazione di Atteone, passando attraverso l'intermediazione del demone. Allo stesso modo, rapportando questa visione all'operato figurativo di Klossowski, il simulacro, ovvero il tentativo di comunicare il fondo inescambiabile, prende forma attraverso gli analoghi demonici delle forze ossessionali che agitano l'artista:

Che i demoni «invocati» non siano che le ipotesi di forze ossessionali che agiscono a partire da un'opera plastica o pittorica, importa apparentemente molto poco all'artista, purché egli sappia ottenere il suo effetto; ma precisamente, che egli non possa ottenerlo se non mantenendo l'ipotesi di un mondo demonico analogo a queste forze, al punto di trattare ogni movimento demonico, ciò costituisce l'imperativo stesso della suggestione visuale che persegue.⁸⁷

Nei disegni che hanno come motivo *Diane et Actéon*, Klossowski, allo stesso modo di Atteone, dà alla dea una fisionomia che si impone sulla propria immaginazione, ovvero quella di Roberte: «il quadro come simulacro non fa che riprodurre lo stratagemma demonico».⁸⁸

Dunque come il demone si pone da intermediario tra l'artista e l'opera, esso compie lo stesso movimento tra l'opera e lo spettatore. L'artista esorcizza la propria visione ossessiva (ovvero il fondo inescambiabile che, per mezzo del demone, si fa immagine) attraverso l'opera; lo spettatore, approcciandosi a quest'ultima, entra in relazione con l'ossessione dell'artista:

[...] Tertulliano descrive così lo stratagemma: «Il demone era allo stesso tempo nella cosa che faceva vedere e in colui al quale faceva vedere la cosa». Se quindi una simile complicità «demonica», per quanto essa sia sempre provata dall'artista come «esterna» alla sua volontà, provoca in lui la visione ossessionante, perché persistente, di qualcosa, ciò è perché essa suscita nell'artista uno stato al quale risponde l'aspetto sotto cui l'ossessione riappare sul quadro, ma risveglia nel contemplatore uno stato rispondente a questo aspetto. L'ossessione agisce dunque simultaneamente, ma differentemente, sull'artista e sul suo simulacro, sul simulacro e sul suo contemplatore.⁸⁹

⁸⁶ Ivi, p. 52.

⁸⁷ ID., *Ritorno ad Ermete Trismegisto (Sulla collaborazione dei demoni nell'opera d'arte)*, in ID., *La rassomiglianza*, cit., p. 93.

⁸⁸ Ivi, p. 95.

⁸⁹ Ivi, p. 94.

CONCLUSIONE

Per percorrere il tragitto prefissato in questa tesi, si è voluto evitare le strade facili, visibili, superficiali, privilegiando i vicoli dimenticati, le vie secondarie, i sotterranei che permettono di raggiungere il centro della questione, ovvero come la scrittura si evolve, si trasforma nel momento in cui entra in contatto con l'opera d'arte, cercando di scorgere quali sono i meccanismi, le soluzioni, le tecniche con cui uno scrittore costruisce il proprio romanzo a partire da un quadro o da un artista; i motivi per cui un autore, arrivato ad un certo punto, comprende che le parole non bastano più a descrivere i propri pensieri, le proprie idee, e cerca di superarle attraverso una forma di espressione alternativa, in alcuni casi per ritornare alla parola stessa, in altri per abbandonarla definitivamente.

Nella sezione *Arte nella scrittura*, si è partiti dall'opera unica e inconfondibile di Francis Bacon, dai suoi quadri, dalle sue idee sulla vita e sull'arte espresse durante le conversazioni con David Sylvester, Michel Archimbaud, Frank Maubert, e da come tutto ciò sia divenuto non solo fonte d'ispirazione, ma parte integrante, componente essenziale, de *I quindicimila passi* dello scrittore vicentino Vitaliano Trevisan e del *Libro del riso e dell'oblio* e *L'identità* del ceco Milan Kundera.

Nel primo caso, sono stati esaminati i vari modi in cui l'opera di Bacon si manifesta nel romanzo, individuandone tre: il più immediato, ovvero la descrizione che l'autore fa dei *Three Studies for Self-Portrait* del 1979; la caratterizzazione del personaggio, in cui Trevisan, attraverso il trittico di Bacon, dà l'immagine del disturbo dissociativo dell'identità di Thomas, il protagonista, e attribuisce a quest'ultimo alcune riflessioni prese direttamente dalle conversazioni del pittore di Dublino riguardanti l'ineluttabilità della morte, l'insensatezza della vita e la necessità, tuttavia, di darle un significato; infine, l'influenza esercitata sulla struttura stessa del romanzo dalle idee di Bacon sulla composizione artistica, attraverso i soggetti (gli esseri umani e il paesaggio), l'inserimento di elementi di disordine all'interno di un ordine prestabilito, l'intervento del caso nell'opera. Relativamente a quest'ultimo punto, Bacon è stato messo in relazione con un altro punto di riferimento di Trevisan, lo scrittore austriaco Thomas Bernhard, il quale ha tradotto il concetto dell'immediatezza, della fatalità, dell'assenza di un progetto studiato nei minimi dettagli, attraverso un utilizzo singolare e complesso della sintassi, ripreso, poi, dallo scrittore vicentino.

Nel secondo caso, è stato approfondito il legame tra la poetica di Bacon e quella presente in due romanzi di Milan Kundera. A differenza di Trevisan, nelle cui opere il riferimento al pittore irlandese è esplicito, in Kundera è stato necessario avvalersi di due testi di carattere saggistico su

Bacon stilati dall'autore stesso (un articolo comparso per «L'Arc» nel 1977 e un'introduzione al catalogo *Bacon: portraits and autoportraits* del 1996). In questi scritti, Kundera traccia un parallelo tra il modo di intendere la pittura di Bacon e un episodio della sua vita personale; la sintesi di tale confronto diviene un capitolo de *Il libro del riso e dell'oblio*. Inoltre, Kundera individua quello che egli chiama il «gesto brutale» dell'artista, ovvero la capacità di Bacon di andare oltre all'apparenza e di mostrare la vera identità del soggetto, strappandogli violentemente la maschera che la nasconde. Tale concetto è stato la base sulla quale lo scrittore ceco ha costruito il romanzo *L'identità*, spingendo brutalmente i propri personaggi in situazioni estreme (Chantal e l'orgia) dove, a rischio di farli smarrire, fa emergere il loro essere più autentico.

Osservando le figure antropomorfe disegnate da Bacon, Kundera conclude che è solo una fatalità che il corpo umano ha una forma piuttosto che un'altra (conclusione, questa, raggiunta anche da Trevisan nella scena de *I quindicimila passi* in cui Thomas si guarda allo specchio) e che non vi è corrispondenza tra il corpo umano e l'anima. Questa idea viene declinata ne *L'identità* attraverso il ricorrere, lungo la narrazione, di movimenti corporei involontari che ossessionano i personaggi (per Jean-Marc i movimenti della palpebra; per Chantal, l'insorgere del rossore).

Confrontando i lavori di Trevisan e di Kundera è possibile sostenere che i due autori, contemporaneamente impressionati, affascinati e turbati dalle opere di Bacon e dall'artista stesso, abbiano assorbito, metabolizzato e restituito sotto forma di scrittura, ognuno a modo proprio e con il proprio stile, alcuni elementi del suo immaginario pittorico, le sue idee, la sua *Weltanschauung*.

Nella parte intitolata *Arte e scrittura* sono stati studiati due percorsi molto diversi ma accomunati dal fatto che, iniziati da un punto di vista meramente letterario, entrambi hanno superato il limite della parola scritta proiettando la narrazione al di fuori della pagina, sfruttando le possibilità offerte dall'arte performativa.

Il primo percorso ad essere stato analizzato è la «pentologia delle stelle» di Mauro Covacich: si è notato come lo scrittore triestino abbia costituito, progressivamente, nei primi tre romanzi che la compongono, un flusso centripeto in cui l'arte, partendo da un piano superficiale, figurativo, analogico (in *A perduto* e *Fiona*), arriva ad essere sempre più centrale, sempre più influente, penetrando nella struttura stessa di *Prima di sparire*, e divenendo, per Covacich, un'autentica possibilità di risolvere lo stallo a cui era pervenuto riflettendo sul conflitto tra finzione e realtà. Il quarto capitolo della pentologia, infatti, è una vera e propria videoinstallazione realizzata dall'autore stesso, necessaria per poter uscire dall'*impasse*, tuttavia ingannevole: lo scrittore, divenendo artista, crede di uscire dalla finzione, ma, filtrando la propria *performance* attraverso il video, vi rimane invischiato, trasformandosi in personaggio. Ed è in questa forma che lo si ritrova

nel capitolo conclusivo, *A nome tuo*, un romanzo di *auto-fiction* dove il protagonista è Covacich, impegnato in una crociera sull'Adriatico con nuovi e vecchi personaggi di finzione della saga.

È stato approfondito anche l'omonimo racconto della raccolta *La sposa*, in cui Covacich, narrando l'ultimo viaggio dell'artista milanese Pippa Bacca, violentata e uccisa durante la *performance* intitolata *Brides on tour*, porta avanti l'ipotesi, raggiunta lungo la «pentologia», che la vita non sia altro che finzione.

Il secondo percorso studiato è quello nato dall'unione tra lo scrittore americano Paul Auster e l'artista francese Sophie Calle. I due sono arrivati a collaborare dopo che Auster, in un suo romanzo del 1992 intitolato *Leviatano*, aveva inserito un personaggio, Maria Turner, ispirato alla Calle e che condivideva con lei l'aspetto fisico, alcuni elementi biografici e otto progetti artistici (*The birthday ceremony, The wardrobe, To follow..., La filature, The hotel, Suite vénétienne, The striptease, The address book*); allo stesso tempo, però, Maria viveva un'esistenza fittizia indipendente da quella del suo *alter ego* reale, governata dalla logica della trama, e Auster le aveva attribuito due rituali completamente inventati. Sophie Calle, predisposta a seguire gli eventi che il caso le porge, decise di accrescere la simbiosi che la legava al suo doppio letterario, eseguendo realmente i due rituali di Maria, ovvero *La dieta cromatica* e *Giorni sotto il segno della b, w, c*.

Dopo aver comparato le *performances* dal punto di vista letterario e da quello artistico, si è approfondito il progetto intitolato *Gotham Handbook*, nato da un'idea di Sophie Calle e realizzato grazie alla collaborazione di Paul Auster, considerandolo come un racconto che si viene a costituire nella realtà e, per questo, cercando di inquadrarlo dentro una prospettiva narratologica dove Auster è l'autore e Calle il narratore (attraverso i suoi resoconti delle giornate e le sue fotografie) e personaggio principale.

Nei due percorsi, quello di Covacich e quello di Auster/Calle, si possono individuare dei punti in comune e altri divergenti: in entrambi i casi si parte da un piano unicamente narrativo per poi cercare di spingere la narrazione al di fuori della pagina scritta, dentro la realtà, avvalendosi della *performance* artistica; in tutti e due c'è la volontà di andare oltre il limite, di colmare la distanza tra realtà e finzione, raggiunta, tuttavia, attraverso strade diverse: il cammino di Covacich è solitario, lungo e sofferto; coinvolge, per certi versi, la sua stessa vita e l'opera d'arte rappresenta per lui la possibilità di sfuggire allo scomparire della scrittura; quello di Auster/Calle, invece, è più sperimentale, frutto di una collaborazione tra uno scrittore (che rimane scrittore) e un'artista (che rimane artista), è un tentativo di testare una nuova forma di narrazione oltre quelle già esistenti.

Nell'ultima parte, *Il silenzio della parola*, si è cercato di chiudere il cerchio, affrontando la complessa opera di Pierre Klossowski, autore francese di origini polacche, il quale, dopo aver dedicato gran parte della sua vita alla scrittura, decide di abbandonare completamente la parola per

dedicarsi unicamente all'immagine, realizzando quadri di grandi dimensioni composti esclusivamente con grafite o con matite colorate. Tale passaggio è motivato dall'idea che l'immagine sia più immediata rispetto alla scrittura, abbia la capacità di imporsi su chiunque, evitando i fraintendimenti, sia in grado di consegnare allo spettatore più sollecitazioni contemporaneamente, ovvero nell'attimo in cui egli si avvicina al quadro, aggirando la consequenzialità del linguaggio verbale. Fondamentale, inoltre, è il fatto che lo spettatore vive direttamente (grazie anche al grande formato) la scena rappresentata, divenendo complice di quanto accade in essa.

La scrittura, che all'inizio di questo tragitto ideale aveva inglobato in sé l'opera d'arte, si è ritirata per cedere il passo all'immagine artistica.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

PAUL AUSTER, *Leviatano*, Torino, Einaudi, 2003 (prima edizione 1992).

FRANCIS BACON, *Conversazioni con Michel Archimbaud*, traduzione di Fiorenzo Toso, Genova, 1999 (prima edizione Parigi, Éditions Jean-Claude Lattès, 1992).

ID., *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, traduzione di Nadia Fusini, edizione dell'Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini» su licenza temporanea di Garzanti Editore, 1991 (prima edizione USA, Thames and Hudson, 1981).

THOMAS BERNHARD, *Correzione*, Torino, Einaudi, 2013 (prima edizione Berlino, Suhrkamp Verlag, 1975).

SOPHIE CALLE, *Appointment with Freud*, London, Thames & Hudson, 2005.

ID., *Double game*, with the participation of Paul Auster, London, Violette editions, 2010.

MAURO COVACICH, *A nome tuo*, Torino, Einaudi, 2011.

ID., *A perdifiato*, Torino, Einaudi, 2005 (prima edizione Milano, Mondadori, 2003).

ID., *Fiona*, Torino, Einaudi, 2011 (prima edizione 2005)

ID., *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*, Roma-Bari, Laterza, 2013 (prima edizione 2011).

ID., *L'esperimento*, Torino, Einaudi, 2013.

ID., *La sposa*, Milano, Bompiani, 2014.

ID., *Prima di sparire*, Torino, Einaudi, 2010 (prima edizione 2008).

PIERRE KLOSSOWSKI, *Il bafometto*, traduzione di Luciano De Maria con un'intervista a Pierre Klossowski di France Hauser e sei illustrazioni dell'autore, Milano, Es, 2014 (prima edizione Parigi, Mercure de France, 1965).

ID., *Il bagno di Diana*, traduzione di Giancarlo Marmorì, Milano, Es, 1980 (prima edizione Parigi, Gallimard, 1956)

ID., *L'Adolescente immortale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997 (prima edizione Parigi, Éditions Lettres Vives, 1994)

ID., *La rassomiglianza*, traduzione di Giuliano Compagno e Jean-Louis Provoyeur, Palermo, Sellerio editore, 1987 (prima edizione Parigi, Pierre Klossowski, 1984).

ID., *Le leggi dell'ospitalità I. La revoca dell'editto di Nantes*, traduzione di Giancarlo Marmorì con uno scritto *Il riso degli dei* di Maurice Blanchot, Milano, Es, 2012 (prima edizione Parigi, Les éditions de minuit, 1959).

ID., *Le leggi dell'ospitalità II. Roberta stasera*, traduzione di Giancarlo Marmorì con illustrazioni dell'autore, Milano, Es, 2012 (prima edizione Parigi, Les éditions de minuit, 1953).

ID., *Le leggi dell'ospitalità III. Il suggeritore ovvero un teatro di società*, traduzione di Giancarlo Marmorì, Milano, Es, 2014 (prima edizione Parigi, J.-J. Pauvert, 1960).

ID., *Nietzsche e il circolo vizioso*, a cura di Giuliano Campioni, traduzione di Enzo Turolla, Milano, Adelphi, 2013 (prima edizione Parigi, Mercure de France, 1969).

ID., *Sade prossimo mio preceduto da Il filosofo scellerato*, traduzione di Gaia Amaducci, Milano, Es, 2003 (prima edizione Parigi, Éditions du seuil, 1967).

ID., *Simulacra. Il processo imitativo dell'arte*, a cura di Aldo Marroni, Milano, Mimesis, 2002.

MILAN KUNDERA, *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano, Bompiani, 1980 (prima edizione 1978)

ID., *L'identità*, traduzione di Ena Marchi, Milano, Adelphi, 2013 (prima edizione 1997).

ID., *Un incontro*, traduzione di Massimo Rizzante, Milano, Adelphi, 2009.

FRANK MAUBERT, *Conversazione con Francis Bacon*, Bari, Laterza, 2009.

VITALIANO TREVISAN, *I quindicimila passi. Un resoconto*, Torino, Einaudi, 2002.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ALAIN ARNAUD, *Pierre Klossowski*, Parigi, Seuil, 1990.

GEORGES BATAILLE, *La letteratura e il male*, traduzione di Andrea Zanzotto, Milano, Oscar Mondadori, 1991 (prima edizione, Parigi, Gallimard, 1957).

GEORGES BATAILLE *ET ALII*, *Il Collegio di Sociologia (1937-1939)*, a cura di Denis Hollier, edizione italiana a cura di Marina Galletti, Torino, Bollati Boringhieri, 1991 (prima edizione Parigi, Gallimard, 1979).

CARMELO BENE, GIANCARLO DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 2002 (prima edizione 1998).

FRANCESCO BERNARDELLI *ET ALII*, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a cura di Francesco Poli, Milano, Mondadori Electa, 2003.

GUIDO BRIVIO, *Il labirinto di Narciso. Sade e Nietzsche nello specchio di Pierre Klossowski*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2015.

AGNÈS DE LA BEAUMELLE *ET ALII*, *Tableaux vivants*, sous la direction d'Agnès de la Beaumelle, essais de Agnès De La Beaumelle, Alain Fleischer, Catherine Millet, Sarah Wilson, Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2007.

GILLES DELEUZE, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2005.

ANDREA FALCON, *Corpi e movimenti. Il De Caelo di Aristotele e la sua fortuna nel mondo antico*, Napoli, Bibliopolis, 2001.

MICHEL FOUCAULT, *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, Milano, Feltrinelli, 1996².

FRANCESCO GARRITANO, *Questioni di legge. Valore ed etica in Pierre Klossowski*, Milano, Jaca book, 1995.

CATHERINE GRENIER *ET ALII*, *Pierre Klossowski*, Parigi, La difference, Centre national des arts plastiques, 1990.

SERGE HUTIN, *Lo gnosticismo*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2007 (prima edizione Parigi, Presses Universitaires de France, 1958).

FABRIZIO IMPELLIZZERI, *L'opera di Pierre Klossowski dalla scrittura sensuale alla pittura sensoriale*, estratto da *Fronesis*, anno 6, numero 12 luglio-dicembre 2010, Le Càriti Editore, Firenze.

AMELIA JONES *ET ALII*, *Il corpo dell'artista*, a cura di Tracey Warr, introduzione di Amelia Jones, Londra, Phaidon Press, 2006.

Pierre Klossowski, testo critico di Vittorio Sgarbi, postfazione di Gerard-Georges Lemaire, Milano, Alias/Studio Marconi, 1985.

Pierre Klossowski: dal 3 al 30 aprile 1970 alla Galleria Schwarz di Milano, con un testo di Franco Cagnetta, Milano, Galleria Schwarz, 1970.

Pierre Klossowski e le Baphomet. Disegni inediti dalla collezione di Carmelo Bene, a cura di Angela Vettese, Venezia, Marsilio, 2007.

PIERRE KLOSSOWSKI – ALAIN JOUFFROY, *Il segreto potere del senso. Conversazioni*, Genova, Graphos, 1997.

JEAN LAPLANCHE, JEAN-BERTRAND PONTALIS, *Enciclopedia della psicanalisi*, a cura di Giancarlo Fuà, Bari, Laterza, 1973.

ALDO MARRONI, *Pierre Klossowski. Sessualità, vizio e complotto nella filosofia*, Milano, Editori Associati, 1999.

ID, *Klossowski e la comunicazione artistica*, Palermo, Centro internazionale di studi di estetica, 1993.

ID, *L'arte dei simulacri. Il dèmone estetico di Pierre Klossowski*, Milano, Costa & Nolan, 2009.

SALLY O'REILLY, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011 (prima edizione Londra, Thames & Hudson, 2010).

MARIO PERNIOLA, *La società dei simulacri*, Milano, Mimesis, 2011.

ID., *L'estetica contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2011.

FRANCESCO POLI ET ALII, *Contemporanea. Arte dal 1950 ad oggi*, Milano, Mondadori, 2008.

FRANCESCO POLI ET ALII, *Le nuove tendenze dell'arte: ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*, a cura di Francesco Poli, Torino, Rosenberg & Sellier, 1995.

QUINTILIANO, *Istituzione oratoria*, a cura di R. Faranda, P. Pecchiura, Torino, Utet, 1996.

MASSIMO RIZZANTE ET ALII, *Milan Kundera*, a cura di Massimo Rizzante, Milano, Marcos y Marcos, 2002.

VALENTINA RE, ALESSANDRO CINQUEGRANI, *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*, Milano, Mimesis Cinema, 2014.

TIZIANO SCARPA, *Cos'è questo fracasso?*, Torino, Einaudi, 2000.

VITTORIO SGARBI, *Balthus*, Art e Dossier, inserto redazionale allegato al n. 170 settembre 2001, Firenze-Milano, Giunti, 2001.

LEO SPITZER, *Essays on english and american litterature*, edited by Anna Hatcher, New Jersey, Princeton, 1969 (prima edizione, New Jersey, Princeton, 1962).

MARZIA TESCIONE, *Morte di Dio e dissoluzione dell'io in Pierre Klossowski*, Milano, Mimesis, 2002.

MARCO TONELLI, *Francis Bacon. Le "atmosfere letterarie"*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2014.

LEA VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000.

ANGELA VETTESE, *Capire l'arte contemporanea*, Torino, Allemandi, 2015.

ROBERTO VOLTERRI, ALESSANDRO PIANA, *Baphomet. Sulle tracce del misterioso idolo dei templari*, Milano, Sugarco, 2006.

RUTH WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2009.

SLAVOJ ŽIŽEK, *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, introduzione di Mauro Carbone, traduzione di Marta Nijhuis, Torino, Bollati Boringhieri, 2009 (prima edizione Londra, Granta Publications, 2006).

SITOGRAFIA

«L'ho violentata e strangolata» L'assassino di Pippa Bacca reo confesso, 38 anni, era già noto alla polizia turca, [http://www.corriere.it/cronache/08 aprile 12/pippa strangolata 8d6750a0-0888-11dd-883b-00144f486ba6.shtml](http://www.corriere.it/cronache/08_aprile_12/pippa_strangolata_8d6750a0-0888-11dd-883b-00144f486ba6.shtml)

MARIAGIOVANNA ITALIA, *Intervista a Mauro Covacich*, <http://www.arabeschi.it/intervista-a-mauro-covacich/>

MICAELA LATINI, *La seduzione dell'immagini. Intorno al tema del compito in Thomas Bernhard*, <http://www.abaudine.org/seduzione.htm>

ALDO MARRONI, *L'impura ospitalità di Pierre Klossowski*, <http://www.agalmaweb.org/articoli.php?rivistaID=7>

TARCISIO MURATORE, *Intervista allo scrittore Mauro Covacich*, http://www.tarcisimuratore.eu/documenti/int_covacich.pdf

EWA NICEWICZ, *L'uomo in caduta. Intervista a Mauro Covacich*, [http://www.academia.edu/10146517/ L uomo in caduta. Intervista a Mauro Covacich](http://www.academia.edu/10146517/L_uomo_in_caduta._Intervista_a_Mauro_Covacich)

MASSIMO RIZZANTE, *La fuga romanzesca. Note sul "La lentezza" e su "L'identità" di Milan Kundera*, <http://www.nazioneindiana.com/2015/01/21/la-fuga-romanzesca-note-su-la-lentezza-e-lidentita-di-milan-kundera/>

FRANCESCA SCHILLACI, *La sposa: intervista a Mauro Covacich*, <http://blogger.centoparole.it/2014/12/la-sposa-intervista-mauro-covacich/>

VANESSA SORRENTINO, *Steroidi e pesticidi letterari. Intervista con Vitaliano Trevisan. Lo scrittore, produttore di organismi da macello*, <http://www.italialibri.net/interviste/0409-1.html>

Sposa in viaggio-Bride on tour, <http://www.pippabacca.it/category/sposa-in-viaggio/>

FRANCO TOMASI, MAURO VAROTTO, «Non sono un fottuto flâneur»: *Vicenza diffusa ne I quindicimila passi di Vitaliano Trevisan*, [http://www.academia.edu/2557837/ Non sono un fottuto flaneur . Vicenza diffusa ne I quindici mila passi di Vitaliano Trevisan](http://www.academia.edu/2557837/Non_sono_un_fottuto_flaneur._Vicenza_diffusa_ne_I_quindici_mila_passi_di_Vitaliano_Trevisan)

VITALIANO TREVISAN, *Trevisan: vi parlo di me, dei miei racconti e dei miei colleghi con l'eskimo*, <http://www.ilsussidiario.net/News/Cultura/2009/4/27/LETTERATURA-Trevisan-vi-parlo-di-me-dei-miei-racconti-e-dei-colleghi-con-l-eskimo/18330/>