

## Sulla teoria dell'opera pittorica in Klossowski

A partire dall'inizio degli anni Settanta, Pierre Klossowski si lascia quasi del tutto alle spalle una lunga carriera di romanziere, saggista, filosofo e traduttore, per dedicarsi alla pratica del disegno. Quella grafico-pittorica, del resto, è un'arte che gli era familiare fin dall'infanzia, visto che entrambi i suoi genitori si dedicavano a essa, mentre il fratello maggiore, Balthasar, è divenuto un pittore di fama internazionale col nome di Balthus. La dedizione di Klossowski alle arti visive diventa ancor più appassionata ed esclusiva a partire dal 1972, in coincidenza col passaggio dai disegni a grafite a quelli effettuati con le matite colorate. Si tratta di una tecnica resa originale dal fatto di essere applicata su grandi superfici di carta, il che consente all'artista di ottenere dei quadri che hanno spesso l'imponenza di affreschi murali.

Pur non avendo alcun problema a trovare galleristi e critici disposti ad appoggiare la sua nuova scelta di vita, e pur considerando l'espressione visiva come più diretta ed efficace rispetto a quella letteraria o saggistica, Klossowski non è mai riuscito a liberarsi dal medium della parola. Ha ritenuto infatti necessario ricorrere a esso per spiegare la propria idea di pittura e replicare alle obiezioni di coloro che trovavano da ridire sui suoi lavori, giudicandoli troppo letterari per un verso (in quanto i temi dei quadri sono spesso collegabili a quelli delle opere narrative precedenti) e troppo *rétro* e maldestri dal punto di vista formale. Tuttavia i testi da lui scritti in proposito nell'ultimo trentennio di vita sono interessanti non soltanto come autodifese o dichiarazioni di poetica, ma anche per le loro implicazioni teoriche generali, concernenti lo statuto dell'opera d'arte pittorica.

In tal senso, i libri da privilegiare nella lettura potrebbero essere due, *La monnaie vivante* (Klossowski, 1994; trad. it. 2008) e *La Ressemblance* (Klossowski, 1984; trad. it. 1987)<sup>1</sup>. Il primo è un breve, ma nel contempo denso e

---

<sup>1</sup> Un'analisi più completa dovrebbe tener conto anche di altri testi, come per esempio Monnoyer, 1985; Klossowski-Jouffroy, 1994; Klossowski, 2001.

complesso, trattato di economia politico-sessuale. Se si vuole coglierne appieno il potenziale provocatorio e le qualità estetiche, conviene far riferimento all'edizione originale. È in causa infatti un volume di grande formato che, oltre alla parte scritta, comprende la riproduzione di otto disegni klossowskiani a grafite e sessantacinque fotografie in bianco e nero di Pierre Zucca, che fissano altrettanti *tableaux vivants*. Disegni e foto non si propongono come illustrazioni del testo, nel senso comune del termine, ma si collegano perlopiù a episodi di un'altra opera dell'autore, la trilogia narrativa *Les lois de l'hospitalité* (Klossowski, 1965; trad. it. 2005). Le immagini, per il fatto di essere di carattere erotico (ancorché in senso lato), rendono da subito *La monnaie vivante* un testo filosofico del tutto anomalo.

Fra i temi in esso affrontati c'è anche quello del ruolo svolto dalle opere d'arte nell'ambito della moderna società capitalistica. Klossowski critica la diffusa propensione a «imputare ai mezzi di produzione dell'industria un'azione perniciosa sugli affetti» (1994, p. 9; trad. it. 2008, p. 51)<sup>2</sup>. Fa anzi notare che i simulacri (ossia le opere d'arte), pur non essendo necessari alla sussistenza, sono da considerare anch'essi dei prodotti. Egli riprende qui tacitamente un'idea di Heidegger, il quale, dopo aver distinto il mezzo, cioè l'oggetto costruito in vista di uno scopo pratico, dall'opera artistica, ammette che «l'esser-fabbricato del mezzo e l'esser-fatta dell'opera hanno in comune il fatto di costituire una produzione» (Heidegger, 1979, p. 49). Tuttavia, mentre per Heidegger i prodotti dell'arte, pur implicando una dimensione cosale, rappresentano assai di più, sono allegoria e simbolo, Klossowski imposta il discorso in un'altra maniera.

La fabbricazione di utensili non è esente da periodi ciclici di sterilità, dovuti alla sovrapproduzione; per arginare tale inconveniente non resta che ricorrere alla sperimentazione, la quale comporta un notevole dispendio di materiali e di forze. La realizzazione di opere d'arte si potrebbe far rientrare in tale contesto: «Fabbricare un oggetto utensiliare (per esempio la *bomba*

---

<sup>2</sup> Si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso riportati con modifiche. Citiamo il libro dalla seconda edizione (1994).

*orbitale*) non differisce dall'atto di fabbricare un simulacro (per esempio la *Venere callipigia*) se non col pretesto inverso della sperimentazione che implica uno spreco: vale a dire che la bomba orbitale ha come unica *utilità* quella di *angosciare* il mondo degli usi sterili. Tuttavia la *Venere callipigia* è solo il volto ridente della bomba, che volge l'utilità in derisione» (Klossowski, 1994, p. 13; trad. it. 2008, p. 53). Il ragionamento di Klossowski è prossimo a quello sviluppato, decenni prima, dal suo amico Georges Bataille in *La notion de dépense* (1979, pp. 302-320; trad. it. 1972, pp. 41-57). Questo saggio avanzava l'idea che in nessuna società è possibile spiegare il funzionamento dell'economia ricorrendo al solo principio di utilità. Bataille faceva notare che «l'attività umana non può essere interamente ridotta a processi di produzione e di conservazione, e il consumo dev'essere diviso in due parti distinte. La prima, riducibile, è rappresentata dall'uso del minimo necessario, agli individui di una data società, per la conservazione della vita e per la continuazione dell'attività produttiva: si tratta dunque semplicemente della condizione fondamentale di quest'ultima. La seconda parte è rappresentata dalla spese cosiddette improduttive: il lusso, i lutti, le guerre, i culti, le costruzioni di monumenti sontuosi, i giochi, gli spettacoli, le arti, l'attività sessuale perversa (cioè deviata dalla finalità genitale) rappresentano altrettante attività che, almeno nelle condizioni primitive, hanno il loro fine in se stesse» (ivi, p. 305; trad. it. pp. 43-44).

La tesi batailliana secondo cui la produzione artistica, a livello economico, si colloca sul versante delle spese inutili alla sussistenza materiale viene accettata da Klossowski, il quale però sottolinea che insistere sull'idea della gratuità dell'arte sarebbe sbagliato, in quanto condurrebbe a minimizzare il valore, in termini monetari ma anche sul piano pulsionale, delle opere. Ma a quest'errore non si rimedia stabilendo il prezzo di esse in base, per esempio, al costo dei materiali impiegati o al tempo lavorativo che è stato necessario per produrle. Del resto, se si seguisse con coerenza questo genere di «economicismo» si arriverebbe a valutazioni come quelle di Marx: «La stessa specie di lavoro può essere *produttiva* o *improduttiva*. Per esempio Milton, che

scrisse il *Paradiso perduto* per cinque sterline, fu un *lavoratore improduttivo*. Invece lo scrittore che fornisce lavori dozzinali al suo editore è un lavoratore produttivo. [...] Una cantante che vende il suo canto di propria iniziativa è una *lavoratrice improduttiva*. Ma la stessa cantante, ingaggiata da un imprenditore che la fa cantare per far denaro, è una *lavoratrice produttiva*, poiché produce capitale» (Marx-Engels, 1976, pp. 219-220).

La logica di Klossowski è del tutto differente. Egli non condivide affatto la concezione marxiana secondo cui la struttura economica determina o condiziona la sovrastruttura culturale in senso lato, inclusiva dell'ambito artistico: «Le norme economiche non costituiscono forse, a loro volta, solo una substruttura degli affetti invece di essere l'infrastruttura ultima, e se esiste un'infrastruttura ultima non è forse costituita dal *comportamento degli affetti e degli impulsi*? Rispondere affermativamente equivale a dire che le norme economiche sono, allo stesso titolo delle arti e delle istituzioni morali o religiose, allo stesso titolo delle forme della conoscenza, *un modo di espressione e di rappresentazione delle forze impulsionali*» (Klossowski, 1994, p. 14; trad. it. 2008, p. 53).

L'autore nega la stessa nozione dell'identità individuale, da lui considerata come un tentativo malriuscito di padroneggiare una molteplicità di impulsi divergenti. Il soggetto – ma a volte Klossowski preferisce usare il termine di «supposito», desunto dalla terminologia di Tommaso d'Aquino – rappresenta dunque soltanto una costruzione artificiosa: «La prima repressione impulsionale forma *l'unità organica e psichica del supposito*; repressione che, a partire dal supposito, corrisponde a una costruzione che esso continua a subire nel corso della lotta che gli impulsi conducono contro quegli altri impulsi che l'hanno costituito» (ivi, p. 15; trad. it. p. 54). La seconda repressione consiste invece nel fatto che il soggetto non può assecondare i desideri scaturiti dalla sua vita affettiva, ma deve subordinarli a un insieme di bisogni, materiali e morali, dettati dalla società. Tra essi figura, in posizione eminente, quello di «possedere dei beni esterni a se stesso, di conservarli, di produrne, di cederne per poterne consumare altri, di riceverne purché si tratti

sempre di oggetti e non di altre unità viventi, a meno che ciò non avvenga in condizioni in cui *sarebbe “legittimo” possedere degli esseri viventi in quanto semplici oggetti*» (ivi, p. 16; trad. it. p. 54).

Senza voler ricostruire qui le ipotesi formulate da Klossowski, nel seguito del volume, riguardo a ciò che potrebbe accadere in una società nella quale il corpo umano venisse utilizzato come «moneta vivente», continuiamo ad attenerci soltanto alle sue teorie estetiche. Secondo lui, esiste una somiglianza tra il modo nel quale il perverso si rapporta al proprio fantasma sessuale e quello in cui lo spettatore interessato si accosta all’opera d’arte. «L’uso del *fantasma* da parte di una forza pulsionale *attribuisce un prezzo all’emozione che si confonde con quest’uso; e l’uso del fantasma che procura l’emozione vuole, nella perversione, che esso sia precisamente inscambiabile*» (ivi, p. 18; trad. it. p. 56)<sup>3</sup>. In maniera analoga, chi contempla con passione un quadro gli attribuisce un alto valore anche economico, e nel contempo lo considera impagabile, idealmente sottratto al circuito dello scambio mercantile.

Occorre però distinguere due fasi storiche diverse. Nelle società antiche, di tipo artigianale, l’elevato prezzo e l’alta considerazione di cui godevano le opere d’arte si basava sulla loro rarità. Tale situazione è cambiata del tutto con l’avvento della società moderna: «A partire dal regime industriale che, in funzione di un consumo di massa, arriva a standardizzare gli *strumenti meccanizzati della suggestione* al pari di quelli della conoscenza in generale, la comunicazione perde il suo valore cambiando natura e intenzione, e la suggestione procurata per mezzo degli stereotipi si fa sempre più gratuita nei suoi effetti, nella misura in cui il prototipo stesso si mantiene senza prezzo» (ivi, p. 21; trad. it. p. 57). Qui Klossowski allude probabilmente alle tesi di un filosofo con cui ha avuto rapporti di amicizia, Walter Benjamin. Nel celebre saggio *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, pubblicato per

---

<sup>3</sup> L’autore utilizza il vocabolo «fantasma» nell’accezione psicoanalitica: «Scenario immaginario in cui è presente il soggetto e che raffigura, in modo più o meno deformato dai processi difensivi, l’appagamento di un desiderio» (Laplanche-Pontalis, 1974; trad. it. 1968; p. 161).

la prima volta in traduzione francese nel 1936 (traduzione effettuata in collaborazione con Klossowski)<sup>4</sup>, Benjamin sosteneva che le moderne tecniche di riproduzione, che consentono di moltiplicare le copie di qualsiasi opera d'arte visiva, fanno sì che l'originale veda diminuita la propria aura, ossia il proprio valore culturale, ma acquisti in cambio la possibilità di raggiungere, in forma mediata, un pubblico assai più largo di fruitori. Il prototipo può anche restare inscambiabile, ma le sue copie diventano tendenzialmente accessibili a tutti; anzi, in arti come la fotografia e il cinema svanisce l'idea stessa di opera originale.

Tuttavia ciò non deve far credere che Klossowski auspichi, come il filosofo tedesco, la scomparsa dell'azione «magica» esercitata dall'arte. A suo avviso, colui che fabbrica simulacri è coinvolto in quel che realizza in maniera del tutto diversa da come può esserlo un qualsiasi produttore di oggetti, anche se è accomunato a quest'ultimo dal fatto di ricevere un compenso monetario: «Non soltanto egli divulga i propri fantasmi tramite i prodotti inventati secondo l'astuzia del suo intelletto, ma non meno del fabbricante di utensili, strumenti e oggetti d'uso, anche lui mercanteggia ciò che divulga al prezzo di quanto gli costa l'atto di divulgare; dovesse pur morire in miseria, egli pretende di arricchire la conoscenza attraverso le sensazioni che procura» (Klossowski, 1994, p. 47; trad. it. 2008, p. 72). Il coinvolgimento personale, se vale in primo luogo per l'artista, viene attivato di riflesso anche nello spettatore: «Se il simulacro dell'arte è un *utensile delle passioni*, bisogna pure che la sua simulazione sia, parimenti, un'*operazione efficace*» (ivi, p. 49; trad. it. p. 73).

Sui modi in cui ha luogo tale operazione ci informa l'altro libro dell'autore a cui intendiamo far riferimento, ossia la raccolta saggistica *La Ressemblance*. La seconda metà del volume (anch'esso accompagnato dalla riproduzione di disegni klossowskiani: quattro opere realizzate con la tecnica delle matite colorate) riguarda infatti le arti visive (Klossowski, 1984, pp. 57-111; trad. it. 1987, pp. 55-109). Il saggio "La *décadence du Nu*" muove dalla

---

<sup>4</sup> La versione tradotta assieme a Klossowski, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, si legge per esempio in Benjamin, 1991.

constatazione dell'obsolescenza che, a giudizio di molti, caratterizza ormai la raffigurazione pittorica di corpi nudi. Un simbolico punto d'avvio del declino di questo tipo di disegni e quadri può essere offerto da alcuni passi del *Diario* di Paul Klee<sup>5</sup>. In un'annotazione del 1905, Klee osserva che l'oggetto raffigurato, quand'anche fosse stato scelto perché atto a suscitare sensazioni erotiche, conterebbe comunque assai meno delle sensazioni stesse, che possono essere rese da ciascun artista in maniera libera e formalmente assai varia; ne consegue che «la scuola dei vecchi maestri è certamente superata» (Klee, 1959; trad. it. 1984, p. 191). Ancor più indicativa del cambiamento di mentalità, che rende superfluo il tradizionale studio anatomico del corpo umano da parte dei pittori, è un'altra annotazione, datata 1908: «Come l'uomo, anche il quadro ha uno scheletro, muscoli e pelle. Si può parlare di un'anatomia del quadro. Un quadro il cui soggetto sia un "uomo nudo" non può essere dipinto secondo l'anatomia umana, ma secondo quella del quadro stesso. Prima si erige un'impalcatura per l'opera da dipingere. Di quanto si possa sorpassarla è facoltativo; già dall'impalcatura può nascere un effetto più profondo che dalla sola superficie» (ivi, p. 239).

Dopo aver ricordato questa considerazione di uno dei padri dell'astrattismo novecentesco, Klossowski la spiega così: «Klee intende dire: l'anatomia del quadro presuppone che il quadro sia un *in sé* che si anima, che respira secondo le proprie leggi, poco importa ciò che gli si dà da divorare per sostentarla» (Klossowski, 1984, p. 63; trad. it. 1987, p. 60). Obietta però che i maestri ottocenteschi hanno sempre saputo rispettare le leggi del dipinto pur senza rinunciare alla fascinazione che emanava dal soggetto trattato: «Vorremmo forse sottilizzare dicendo che il quadro "*in sé*" offre un Nudo che è un altro "*in sé*", dal momento che si tratta di una *Odalisque* di Ingres o della *Femme au perroquet* di Delacroix? Evidentemente no, questi quadri mostrano esattamente ciò che indica il loro titolo. L'"anatomia" del quadro è forse qui distinta dall'anatomia delle donne rappresentate?» (ivi, p. 64; trad. it. pp. 60-

---

<sup>5</sup> Si tratta di un libro assai familiare a Klossowski, visto che proprio lui ne ha effettuato la traduzione in francese (cfr. Klee, 1959).



61). La rinuncia a questo tipo di immagini, dopo la fine dell'impressionismo, comporta dunque, secondo Klossowski, una perdita sul piano emotivo ed è il sintomo della mentalità angosciata tipica dell'uomo contemporaneo. «Nelle epoche classiche, il genere convenzionale di scene leggendarie permetteva di variare all'infinito la drammaturgia del Nudo in quanto soggetto (sorpresa, pudore, violenza) suggerendo a volte tutte le fasi dall'abbigliamento alla vestizione, fino alla nudità totale, secondo i pretesti forniti dai temi trattati» (ivi, p. 67; trad. it. p. 65). Già il passaggio a nudi più realistici, talora prossimi all'istantanea fotografica, fa sparire i sottintesi e gli enigmi psicologici e morali connessi alla coscienza, nella donna ritratta, della propria nudità; se poi si sostituisce all'emozione provata dal pittore un insieme di colori destinato a significarla, il quadro si riduce a un ideogramma. «Eccoci lontani dal fatto primitivo: lontani da quello spazio, interno allo sguardo, in cui il motivo è stato percepito, sentito e concepito, in cui l'occhio dell'artista e quello del contemplatore si identificano per un istante: l'istante dell'emozione iniziale» (ivi, p. 71; trad. it. p. 70). È chiaro che coi suoi disegni (legati solo in parte alla tradizione pittorica) Klossowski aspira a ricostituire, in una diversa maniera, questa sorta di momento magico.

Nel saggio successivo, "Du tableau en tant que simulacre", egli spiega che anche le scene descritte nelle sue opere narrative erano inizialmente visive, «*per la ragione che, in origine, s'imponeva a me qualcosa di così concreto e ineluttabile quanto può esserlo la persistente visione di un gesto. Gesto di una fisionomia muta fissata nel suo atteggiamento*» (ivi, p. 76; trad. it. p. 73). Da qui il carattere in certo modo teatrale di quelle descrizioni verbali, carattere ancor più accentuato nelle composizioni pittoriche che, in quanto simulacri, riproducono scene osservate con gli occhi della mente. Tuttavia occorre chiarire meglio l'imprevisto ma necessario rapporto fra simulacro e stereotipo. «Il simulacro in senso *imitativo* è l'attualizzazione di qualcosa di incomunicabile in sé, o di irrapresentabile: propriamente il fantasma nella sua *costrizione* ossessionale» (ivi, p. 76; trad. it. p. 74). Ma come si può rendere leggibile o visibile agli altri ciò che, in quanto meramente soggettivo, non si



presta a essere divulgato? In una maniera alquanto paradossale, ossia «prendendo a prestito, per volgerli a profitto dalla propria imitazione, gli stereotipi istituzionali, dunque convenzionali, del *dicibile* e del *mostrabile*» (ivi, p. 77; trad. it. p. 74). Per manifestare il *mai visto* individuale, è d'obbligo ricorrere al *già visto* collettivo.

Agendo in tal modo, si può persino capovolgere il rapporto fra i due elementi, cioè non soltanto rendere accettabile ai fruitori il simulacro, ma anche far assumere a quest'ultimo il ruolo dello stereotipo: «*Ogni invenzione di un simulacro presuppone il regno di stereotipi prevalenti: è solo con gli elementi scomposti di essi che la fabbricazione di un simulacro riesce ad imporlo a sua volta come uno "stereotipo". In effetti, al livello dell'espressione sia del linguaggio che della figurazione plastica, gli stereotipi non sono altro che i residui di simulacri fantasmatici caduti nell'uso corrente*» (ibidem; trad. it. p. 75)<sup>6</sup>. Ma vale in ugual misura l'inverso: non è escluso infatti che gli stereotipi siano «*suscettibili di una reinterpretazione idiosincratca, ossia sproporzionata in rapporto allo schema percettivo, dunque adatta a far risorgere un fantasma occultato dalla stereotipia usuale*» (ivi, p. 78; ibidem). In un simile circuito, simulacro e stereotipo si rincorrono a vicenda e possono sempre scambiarsi di posto.

Tutto ciò, secondo Klossowski, è già stato dimostrato dai grandi pittori dell'Ottocento: «*Una scienza profonda degli stereotipi caratterizza dei geni così opposti come Ingres e Courbet, il primo per lo sfruttamento dello schema classico, il secondo per quello delle immagini popolari*» (ibidem; trad. it. p. 76). Distruggere ogni stereotipo, come ha tentato di fare l'arte moderna fin dagli inizi del secolo successivo, porta con sé il rifiuto del ruolo imitativo della pittura e al tempo stesso l'abbandono del «soggetto» del quadro, così che quest'ultimo cessa di essere qualificabile come un simulacro. Evidentemente Klossowski considera pernicioso tale mutazione storica della pittura e, da parte sua, si rifiuta di adeguarsi a essa. Darebbe semmai ragione a Paul Valéry, che

---

<sup>6</sup> Si avverte che i passi riportati interamente in corsivo sono tali anche nel testo francese originale.

osservava: «L'arte moderna tende a sfruttare quasi esclusivamente la sensibilità *sensoriale*, a spese della sensibilità generale o affettiva, e delle nostre facoltà di costruzione, di addizione delle durate e di trasformazione attraverso la mente» (Valéry, 1993, p. 1220; trad. it. 2014, p. 872). Anche per questo motivo egli ha scelto una tecnica, quella delle matite colorate, che comporta tempi lunghissimi di esecuzione delle opere e uno stretto contatto fra il disegnatore e i personaggi che fanno parte dei suoi fantasmi, figure umane rappresentate quasi a grandezza naturale.

Nel saggio “L'indiscernable”, l'artista si sposta a lato rispetto al tema principale, in quanto espone le motivazioni che lo hanno indotto a realizzare, sempre con complicità di Pierre Zucca, una pellicola tratta dall'opera narrativa *La Révocation de l'Édit de Nantes*<sup>7</sup>. Del film, *Roberte* (Zucca, 2007), egli è l'autore della sceneggiatura, nonché l'interprete principale, assieme a sua moglie Denise. Nuovamente alla pittura, invece, si riferisce il testo seguente, singolare già per il titolo: “Retour à Hermès Trismégiste (de la collaboration des démons dans l'œuvre d'art)” (Klossowski, 1984, pp. 93-97; trad. it. 1987, pp. 92-96). Qui Klossowski esordisce citando appunto un passo del *Corpus Hermeticum* nel quale si parla del fatto che, nell'antichità, per rendere i simulacri degli dèi capaci di fare il bene e il male, venivano invocati demoni ed angeli affinché penetrassero in essi e li animassero (cfr. “Asclepio” in *Corpus Hermeticum*, 2001, pp. 367-371).

Col termine «demoni» bisogna intendere «le nature intermediarie fra gli dèi impassibili e gli uomini soggetti alle passioni – che condividono con gli dèi l'eternità dei loro corpi aerei, e con gli uomini l'agitazione passionale –, nature dunque contraddittorie e perciò mediatrici indispensabili agli uomini presso le divinità inaccessibili» (Klossowski, 1984; p. 95; trad. it. 1987, p. 92). L'autore definisce «neoplatonica» questa concezione del demone, ma in effetti la si trova già espressa con grande chiarezza in Platone: «Tutto ciò che è demonico

---

<sup>7</sup> Il romanzo costituisce la prima parte della citata trilogia *Les lois de l'hospitalité*.

è intermedio fra dio e mortale. [...] Ha il potere di interpretare e di portare agli dèi le cose che vengono dagli uomini e agli uomini le cose che vengono dagli dèi [...]. Per opera sua ha luogo tutta la mantica e altresì l'arte sacerdotale che riguarda i sacrifici e le iniziazioni e gli incantesimi e tutta quanta la divinazione e la magia. Un dio non si mescola all'uomo, ma per opera di questo demone gli dèi hanno ogni relazione ed ogni colloquio con gli uomini, sia quando vegliano, sia quando dormono» (Platone, *Simp.*, 202de-203a). Klossowski aveva già fatto tesoro di questa dottrina greca in un suo libro degli anni Cinquanta, *Le bain de Diane*: in esso, infatti, interpretava il mito di Diana e Atteone partendo dall'ipotesi che fosse spiegabile in questi termini: «Diana si accorda con un demone intermediario tra gli dèi e gli uomini, per manifestarsi ad Atteone. Col suo corpo aereo, il demone *simula* Diana nella sua teofania, e ispira ad Atteone il desiderio e l'insensata speranza di possedere la dea» (Klossowski, 1980, p. 46; trad. it. 1993, p. 57).

Ma come possono queste remote credenze essere riferibili alla pittura moderna e contemporanea, o perlomeno a quelle opere «che ancora obbediscono alla concezione tradizionale dell'arte in senso imitativo, dunque simulatore»? (Klossowski, 1984; p. 95; trad. it. 1987, p. 93). Secondo Klossowski, un rapporto esiste: infatti ancor oggi, per poter esercitare un influsso efficace sul contemplatore del quadro, l'artista ha bisogno della collaborazione dei demoni, intesi come «le ipostasi di forze ossessionali che agiscono a partire da un'opera plastica o pittorica» (ivi, p. 96; trad. it. p. 93). Dunque, quando delinea una figura in un quadro, egli sta in realtà lavorando «a contraffare il suo modello invisibile – l'analogo demonico della propria emozione –, dunque a sedurlo tramite la “rassomiglianza” del suo simulacro e così a circoscriverlo con una figura il cui aspetto agirebbe sul contemplatore allo stesso titolo in cui il suo modello agirebbe sull'artista» (*ibidem*; trad. it. pp. 93-94). Teoria davvero insolita, che presuppone la possibilità di un duplice invasamento psicologico, da parte del pittore e da parte di chi osserva il quadro: «L'ossessione agisce dunque simultaneamente, ma in maniera diversa, nell'artista e nel suo simulacro, nel simulacro e nel suo contemplatore» (ivi, p. 97; trad. it. pp. 94-95).

Chiarimenti su questo e altri punti vengono forniti da “Entretiens avec Alain Arnaud”, l’ultimo testo di *La Ressemblance*, testo che assume la forma dell’intervista. A dialogare con lo scrittore-pittore è uno dei maggiori studiosi della sua opera, Alain Arnaud<sup>8</sup>. Rispondendo alle domande, Klossowski ribadisce il primato che ha sempre esercitato in lui, anche nel periodo in cui si dedicava alla stesura dei romanzi, la componente visiva o visionaria: «lo mi trovo di fatto sotto la dettatura dell’immagine. È la visione che esige che io dica tutto ciò che la visione mi dà» (Klossowski, 1984; p. 102; trad. it. 1987, p. 99). Risulta quindi facilmente comprensibile il passaggio dalla descrizione verbale delle immagini alla più diretta restituzione di esse tramite la pittura. Tuttavia neanche quest’ultima può essere definita immediata, perché l’esigenza comunicativa impone all’artista di tradurre la propria visione interiore in un linguaggio che scenda a patti con gli stereotipi: «Nessun contenuto di esperienza si può mai comunicare se non in virtù dei solchi concettuali scavati nelle menti dal codice dei segni quotidiani. E inversamente, questo codice censura ogni contenuto di esperienza. La via d’uscita: l’immagine, lo stereotipo. Lo stereotipo svolge una funzione di interpretazione occultante. Ma se lo si accentua fino alla dismisura, riesce ad operare da sé la critica della propria interpretazione occultante» (ivi, p. 103; trad. it. pp. 99-100). Secondo Klossowski, l’artista non deve rifuggire dagli stereotipi, bensì utilizzarli in modo nuovo: non più come fattori di addomesticamento sociale dello sguardo e dell’immaginario, ma come paradossali equivalenti di quel «fondo incomunicabile, irriducibile, che non si può esprimere» (ivi, p. 104; trad. it. p. 100). L’apparente tradizionalismo dei quadri di questo pittore si rivela dunque, almeno nelle sue intenzioni, come il necessario veicolo attraverso cui può attuarsi la comunicazione dell’incomunicabile.

Ciò, come già sappiamo, può anche essere espresso ricorrendo alla finzione del demone. L’artista «tratta ogni movimento della propria anima come correlativo a qualche movimento demonico. In questo senso, [...] tende a

---

<sup>8</sup> Di Alain Arnaud, si veda almeno la monografia dedicata a Klossowski (Arnaud, 1990).

contraffare il proprio modello invisibile, a sedurlo, per comunicarlo tramite la sua rassomiglianza, il suo simulacro. La pittura è una patofania, in quanto il quadro riproduce uno stratagemma demonico e, in tal modo, esorcizza e comunica l'ossessione del pittore» (ivi, p. 106; trad. it. p. 103). Tuttavia in Klossowski si assiste sempre al bizzarro incrocio fra una concezione magico-arcaica dell'opera e una concezione più disillusa, capace di tener conto degli aspetti tecnico-economici che caratterizzano il funzionamento dell'arte nella società odierna: «Il quadro è la materializzazione di un'idiosincrasia. È un *oggetto*, una merce accessibile a un gran numero di persone. Gli amatori che lo acquistano possono riconoscersi in esso, trovarvi una complicità. Ma di rado c'è coincidenza tra queste affinità e le intenzioni dell'artista. [...] Anche se si riproduce un'opera in migliaia di esemplari, ciò non è mai altro che una schematizzazione dell'originale» (ivi, p. 109; trad. it. pp. 107-108).

Egli è ben conscio della paradossalità del proprio modo di procedere in quanto artista: «lo utilizzo le forme più stereotipate per le cose più incomprensibili» (ivi, p. 110; trad. it. p. 108). Al fine di indicare la compresenza di aspetti contraddittori nelle opere che produce (aspetti che indubbiamente sono anche il sintomo di un nodo irrisolto a livello teorico), egli ricorre da ultimo alla metafora del gioco. È questa una pratica che ci attrae dandoci un'impressione di libertà e casualità, poi però ci costringe a obbedire a regole inviolabili. «Si arriva qui alla questione dell'arbitrario, del caso e della necessità, cioè alla questione del gioco. Giocare è una necessità. Ma giocando si fa la prova del contrario. [...] Si comincia a giocare perché si crede che ci sia un caso. E poi, si entra in un *ordine* a cui non si può più sfuggire» (*ibidem*). Ovvero, come diceva in maniera ancor più sintetica un grande pittore romantico, Caspar David Friedrich, «l'arte può essere un gioco, ma è un gioco serio» (Friedrich, 1989, p. 96).

## Bibliografia

Arnaud, A. (1990). *Pierre Klossowski*. Paris: Éditions du Seuil.

Bataille, G. (1979). *La notion de dépense* [1933], in Id., *Œuvres complètes* (pp. 302-320), I. Paris: Gallimard (ed. or. 1970). (trad. it. [1972], *La nozione di «dépense»*, in Id., *La parte maledetta*, pp. 41-57, Verona: Bertani).

Benjamin, W. (1991). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in Id., *Écrits français* (pp. 140-171). Paris: Gallimard. (trad. it. [2004], *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *Opere complete, VI*, pp. 271-303, Torino: Einaudi).

*Corpus Hermeticum* (2001). A cura di Valeria Schiavone. Milano: Rizzoli.

Friedrich, C.D. (1989). *Aforismi sull'arte e sulla vita*, in Id., *Scritti sull'arte*. Milano: SE.

Heidegger, M. (1979). *L'origine dell'opera d'arte* [1936], in Id., *Sentieri interrotti*. Firenze: La Nuova Italia (prima ed. it. 1968).

Klee, P. (1959). *Journal*. Paris: Grasset. (trad. it. [1984]. *Diari 1898-1918*. Milano: Il Saggiatore (prima ed. it. 1960).

Klossowski, P. (1965). *Les lois de l'hospitalité*. Paris: Gallimard. (trad. it. [2005] *Le leggi dell'ospitalità*. Milano: ES).

Id. (1980). *Le bain de Diane*. Paris: Gallimard (ed. or. 1956). (trad. it. [1993] *Il bagno di Diana*. Milano: ES).

Id. (1984). *La Ressemblance*. Marseille: Éditions Ryôan-ji. (trad. it. [1987] *La Rassomiglianza*. Palermo: Sellerio).

Id. (1994). *La monnaie vivante*. Paris: Joëlle Losfeld (ed. or. 1970). (trad. it. [2008] *La moneta vivente*. Milano-Udine: Mimesis).

Id. (2001). *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*. Paris: Le Promeneur.

Klossowski, P. - Jouffroy, A. (1994). *Le secret pouvoir du sens. Entretiens*. Paris: Éditions Écriture. (trad. it. [1997] *Il segreto potere del senso. Conversazioni*. Genova: Graphos).

Laplanche, J. - Pontalis J.B. (1974). *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF (ed. or. 1967). (trad. it. [1968] *Enciclopedia della psicoanalisi*. Roma-Bari: Laterza).

Marx, K. - Engels, F. (1976). *Scritti sull'arte*. Roma-Bari: Laterza (prima ed. it. 1967).

Monnoyer, J.M. (1985). *Le peintre et son démon. Entretiens avec Pierre Klossowski*. Paris: Flammarion.

Platone (2011). *Simposio*. Milano: Bompiani (prima ed. it. 2001).

Valéry, P. (1993). *Degas Danse Dessin* [1936], in Id., *Œuvres* (pp. 1163-1240), II. Paris: Gallimard (ed. or. 1960). (trad. it. [2014] *Degas Danza Disegno*, in Id., *Opere scelte*, pp. 809-894, Milano: Mondadori).

Zucca, P. (2007). *Roberte* [1979], in *Coffret Pierre Zucca*. Paris: Carlotta Films.