

GIUSEPPE ZUCCARINO

DUE IMMAGINI-CHIAVE PER QUIGNARD



Quaderni delle Officine, LXIII, Novembre 2015



Giuseppe ZUCCARINO



(Immagine: Grotta di Lascaux, *Uomo-Uccello* e *Bisonte*)



(Paestum, *Il Tuffatore*)

Due immagini-chiave per Quignard

Un volumetto di Pascal Quignard, *Boutès*, viene pubblicato dalle edizioni Galilée nel 2008, con una fascetta su cui, accanto al titolo, compaiono due piccole immagini, isolate dallo sfondo originario e riprodotte in grigio scuro: un uomo che cade riverso e un altro che si sta tuffando. In assenza di didascalie, le figurine vanno intese come un appello alla memoria visiva del lettore, che dovrebbe saper riconoscere due rappresentazioni che risalgono alla pittura antica (in un caso, addirittura preistorica): l'una visibile sulle pareti della grotta di Lascaux e l'altra dipinta su un sarcofago di Paestum.

Entrambe le figure, del resto, vengono evocate da Quignard nel corso del libro. La prima fa parte della «scena del pozzo di Lascaux, sulla collina che sovrasta il villaggio di Montignac. Lui ha il sesso eretto. Muore. Cade all'indietro. Si dice che sia un uomo che desidera e che muore sotto i colpi della sua enorme preda ma, se si guarda più da vicino, quest'uomo ha una testa di uccello e, davanti a lui, un uccello sta in cima a una pertica»¹. La seconda figura è quella del «tuffatore che si può vedere sul retro di un sarcofago nel sotterraneo del piccolo museo di Paestum, di fronte all'isola di Capri. Si rimane stupefatti nell'angolo dello scantinato, dietro la scala, nell'ombra e nella frescura, tanto il piccolo corpo nudo, nitido, sessuato, scuro, sembra deciso mentre si slancia nel mare Tirreno e nella morte»².

Il volume nel suo insieme intende commentare, ma in maniera assai libera e divagante, la vicenda mitologica dell'argonauta Bute, che, non resistendo al fascino del canto delle sirene, si getta dalla nave Argo per raggiungerle; ciò lo destinerebbe a morte certa, se egli non venisse salvato in tempo da Afrodite³. Dunque, a prima vista, quelli alle figure di Lascaux e di Paestum parrebbero richiami puramente incidentali nell'ambito del libro, ma di fatto non è così, anzi le due immagini devono aver contribuito alla genesi stessa di *Boutès*. Possiamo affermarlo sulla base di un volume successivo, *Sur le désir de se jeter à l'eau*, che comprende la riproduzione a colori di quasi tutti i manoscritti e dattiloscritti preparatori redatti da Quignard in vista di *Boutès*⁴. Certe pagine recano dei disegni dell'autore, e due di essi mostrano che la fascetta che accompagna l'edizione Galilée del libro sull'argonauta è stata ideata da Quignard nella forma di cui si è detto, ossia con le due figurine a incorniciare il titolo⁵. L'ampio materiale preparatorio di *Boutès* è stato conservato e pubblicato in via eccezionale, per il fatto che la coautrice di *Sur le désir de se jeter à l'eau*, Irène Fenoglio, studiosa di critica genetica, desiderava poter prendere in esame tutte le fasi attraverso cui era passata la stesura di una singola opera di

¹ P. Quignard, *Boutès*, Paris, Galilée, 2008, pp. 33-34 (tr. it. *Bute*, Asti, Analogon, 2014, pp. 33-34; si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche).

² *Ibid.*, p. 12 (tr. it. p. 12).

³ La storia è desunta da pochi versi di Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, IV, vv. 912-919, tr. it. Milano, Rizzoli, 1986; 2008, p. 639.

⁴ P. Quignard - Irène Fenoglio, *Sur le désir de se jeter à l'eau*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

⁵ Cfr. *ibid.*, pp. 231 e 233 (ma anche la copertina e le pp. 26, 41, 43).

Quignard⁶. Un film documentario sullo scrittore ci mostra invece quali sono, di norma, le sue abitudini: egli ha sempre con sé, anche quando è in viaggio, una penna e dei piccoli fogli a quadretti (gli stessi usati dagli scolari per i loro quaderni ad anelli), e su di essi annota appunti di vario genere; poi li trascrive al computer, ma corregge più volte le pagine uscite dalla stampante, passando attraverso molti tentativi e ripensamenti, finché arriva alla stesura finale. Dopo aver consegnato il libro all'editore, Quignard conserva soltanto, in appositi raccoglitori, i primi appunti vergati a mano, mentre distrugge (è quel che vediamo nella sequenza iniziale del film) le pagine dattiloscritte⁷.

L'associazione fra le due immagini, di Lascaux e di Paestum, si deve dunque allo scrittore stesso. Ora, però, conviene considerare in maniera disgiunta i richiami e commenti che egli fa, nel corso dei propri libri, all'una o all'altra delle due scene, che evidentemente gli appaiono particolarmente significative: quella del cacciatore e quella del tuffatore. La prima è la più antica in due sensi diversi: perché risale al Paleolitico superiore e perché compare quasi subito nei volumi quignardiani. Infatti già nel secondo di essi, *La parole de la Délie*, troviamo un accenno al «“pozzo” di Lascaux, che ossessiona tre degli ultimi libri di Bataille»⁸. Il riferimento a Georges Bataille è di grande importanza, perché il modo in cui questo scrittore-pensatore ha interpretato l'immagine del «pozzo» ha senza dubbio influito su Quignard. Ricordiamo che egli non dimentica mai di inserire Bataille nella lista dei propri maestri letterari⁹. Nel caso specifico, i tre libri a cui allude sono *Lascaux ou la naissance de l'art*, *L'érotisme* e *Les larmes d'Éros*. In ognuno di essi, alcune pagine vengono dedicate all'esame della strana «scena del pozzo».

Questa viene chiamata così perché si trova dipinta in una cavità sotterranea, a circa quattro metri di profondità rispetto al suolo della grotta di Lascaux. Affidiamoci a Bataille per avere una descrizione più completa e precisa dell'immagine: «Da un lato un rinoceronte, dall'altro un bisonte; fra di loro, a metà caduto, un uomo dalla testa di uccello sovrasta un uccello raffigurato sulla punta di una pertica. Il bisonte è letteralmente irto di furore, ha la coda dritta e le sue viscere scivolano fuori in pesanti volute fra le sue gambe. Davanti all'animale è tracciata, da destra a sinistra, una zagaglia, che taglia la parte superiore della ferita. L'uomo è nudo e itifallico; un disegno di fattura puerile lo mostra disteso in tutta la sua lunghezza, come se fosse stato appena colpito a morte; le braccia sono divaricate, le mani aperte»¹⁰. La scena è inconsueta, innanzitutto, perché vi compare un uomo: si tratta infatti di «una delle prime figurazioni conosciute

⁶ Si vedano, all'interno del volume, i tre saggi di I. Fenoglio: *Le manuscrit de «Boutès», traces d'une genèse* (pp. 13-39), «*Chutes*» (pp. 263-276), *Ouvrir un manuscrit* (pp. 287-299).

⁷ Il documentario a cui facciamo riferimento è «*À mi-mots*» Pascal Quignard, film di Jacques Malaterre del 2001; poi in DVD, Paris, MK2, 2004.

⁸ P. Quignard, *La parole de la Délie. Essai sur Maurice Scève*, Paris, Mercure de France, 1974, p. 175.

⁹ Cfr. ad esempio P. Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, pp. 157-159; *Pascal Quignard le solitaire. Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Flohic, 2001, pp. 97 e 182.

¹⁰ *Lascaux ou la naissance de l'art* (1955), in G. Bataille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970-1988, IX, pp. 59-60 (tr. it. *Lascaux. La nascita dell'arte*, Milano, Abscondita, 2014, pp. 100-101).

dell'essere umano, una delle più significative»¹¹. Inoltre, benché ci sia una differenza percepibile fra l'immagine un po' infantile e stilizzata dell'uomo e quella più realistica del bisonte, esse risultano dipinte con lo stesso tratto di pittura nera, quindi tutto fa ritenere che siano state eseguite contemporaneamente, e non in epoche diverse. Le interpretazioni della scena possono essere solo congetturali. Bataille ne ricorda alcune, proposte da vari studiosi: potrebbe trattarsi della raffigurazione di un incidente mortale durante una battuta di caccia; tuttavia il lancio di una zagaglia non può aver causato l'eviscerazione del bisonte, che sarebbe stato ferito, invece, dal rinoceronte; il bastone con l'uccello sovrapposto potrebbe essere un propulsore, ma anche un palo funerario; la figura umana potrebbe essere non un cacciatore ucciso, bensì uno sciamano in estasi, e il bisonte una vittima sacrificale. Molte possibilità, dunque, e nessuna certezza¹².

Se in *Lascaux ou la naissance de l'art*, Bataille si astiene ancora dall'avanzare una propria interpretazione, le cose cambiano in un'opera successiva, *L'érotisme*. Qui egli contesta la concezione tradizionale degli studiosi di preistoria, quella che attribuiva alle figurazioni animali sulle pareti delle grotte una funzione magico-propiziatoria in rapporto alla caccia, e ne avanza una del tutto diversa, volta ad evidenziare l'importanza dei fattori religiosi. «Le immagini delle caverne avrebbero avuto lo scopo di raffigurare il momento in cui, con l'apparizione dell'animale, la sua uccisione necessaria e al tempo stesso condannabile rivelava l'ambiguità religiosa della vita: vita che l'uomo angosciato rifiuta, e tuttavia attua nel meraviglioso superamento del proprio rifiuto. Quest'ipotesi si basa sul fatto che l'espiazione conseguente all'uccisione dell'animale è di regola presso i popoli la cui vita è senza dubbio simile a quella dei pittori delle caverne. Essa ha il merito di proporre un'interpretazione coerente della scena del pozzo di Lascaux, in cui un bisonte morente affronta l'uomo che forse l'ha colpito, uomo a cui il pittore ha conferito l'aspetto di un morto. Il soggetto di questo celebre dipinto, che ha dato luogo a spiegazioni contraddittorie, numerose e fragili, sarebbe dunque *l'uccisione e l'espiazione*»¹³.

Infine, in *Les larmes d'Éros*, Bataille torna a interrogarsi sull'immagine preistorica, ma stavolta lo fa in un modo più audace, ossia mettendola in relazione con la sfera erotica: «Un uomo, a quanto pare morto, è disteso, abbattuto di fronte a un animale pesante, immobile, minaccioso. Questo animale è un bisonte – e la minaccia che ne emana è tanto più grave in quanto sta agonizzando: è ferito, e sotto il suo ventre aperto si sprigionano le viscere. In apparenza, è l'uomo disteso ad aver colpito l'animale morente col suo giavellotto... Ma l'uomo non è del tutto un uomo, la sua testa è quella di un uccello e termina con un becco. Nulla in questo insieme giustifica il fatto paradossale che l'uomo abbia il sesso eretto. La scena ha perciò un carattere erotico, carattere evidente, chiaramente sottolineato, ma inesplicabile. [...] Si afferma un accordo paradossale, accordo tanto più grave in quanto si dichiara nell'oscurità inaccessibile. Tale accordo essenziale e paradossale è quello fra la morte e l'eroticismo»¹⁴.

¹¹ *Ibid.*, p. 64 (tr. it. p. 108).

¹² Cfr. *ibid.*, pp. 94-95 (tr. it. pp. 136-137).

¹³ *L'érotisme* (1957), in *Œuvres complètes*, cit., X, p. 77 (tr. it. *L'eroticismo*, Milano, SE, 1986, pp. 72-73).

¹⁴ *Les larmes d'Éros* (1961), in *Œuvres complètes*, cit., X, p. 597 (tr. it. *Le lacrime di Eros*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 32-34).

Tra le diverse letture dell'immagine proposte da Bataille, quest'ultima è senz'altro la più congeniale a Quignard. Egli, pur insistendo assai meno del suo predecessore sulla connessione fra crudeltà sadica ed erotismo, non dissocia comunque quest'ultimo dal rapporto con la morte. Ciò contribuisce a spiegare una certa consonanza (e somiglianza anche esteriore) tra *Les larmes d'Éros*, volume su arte ed erotismo riccamente illustrato, e i due «libri neri» quignardiani sullo stesso tema, *Le sexe et l'effroi* e *La nuit sexuelle*, sui quali avremo modo di tornare¹⁵. Ma procediamo con ordine, notando che anche per lui, come per Bataille, quello raffigurato nel pozzo di Lascaux è innanzitutto «l'uomo morto desiderante», ovvero «un uomo itifallico che muore riverso»¹⁶. D'altronde, la scena gli appare quasi di tipo onirico: «Nel sogno la rappresentazione umana linguistica, codificata, illustrata, torna al suo materiale di immagini: il sogno (non la vista) è la *fascinazione ottica allo stato puro*. Allora l'occhio regredisce verso la sua immagine, in cui il corpo cade, mentre con quella caduta il desiderio mammifero si drizza. [...] È il segreto della scena dipinta nel fondo del pozzo di Lascaux, che dei bambini scoprirono all'inizio della seconda guerra mondiale al di sopra di Montignac»¹⁷.

Pascal Quignard le solitaire è qualcosa di diverso rispetto al tradizionale libro di interviste a uno scrittore affermato. Si presenta infatti come un'opera singolare per via delle illustrazioni in bianco e nero che accompagnano il testo, a piena pagina o in margine. Tali immagini comprendono, oltre a foto relative alla vita e ai libri di Quignard, anche riproduzioni di opere d'arte, spesso antiche. Fra queste non poteva mancare la raffigurazione preistorica che ci interessa¹⁸. Del resto, anche nel corso delle interviste lo scrittore si richiama a Lascaux; affermando fra l'altro che l'«uomo-uccello in erezione che cade sulla schiena in trance costituisce, per l'umanità, una straordinaria prima immagine di se stessa»¹⁹. I molti particolari misteriosi della scena destano nel narratore Quignard il sospetto che in essa si celi una storia, ancorché destinata a rimanere per noi sconosciuta: «Più la si medita, e più si pensa che dietro ad essa ci sia un racconto. [...] Che ci sia un mito dietro a ciò. O perlomeno un sogno»²⁰.

A partire dal 2002, lo scrittore si lancia in un grande progetto, tuttora in corso di realizzazione: quello di una lunga serie di volumi riuniti sotto l'intitolazione complessiva *Dernier royaume*. Uno di essi, *Abîmes*, si riferisce a più riprese, spesso tramite allusioni implicite, alla scena del pozzo. Ci interessano in particolare i punti in cui ne viene

¹⁵ P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994 e *La nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007. Questi due volumi, di formato album e con molte illustrazioni a colori, sono definibili come «neri» in riferimento al colore della copertina e delle pagine. Spiega l'autore stesso: «*Le sexe et l'effroi* e *La nuit sexuelle* costituiscono i due tomi sul mondo sessuale. Ho scelto per entrambi lo stesso formato da libro per organo e lo stesso fondo nero» (*Pascal Quignard, «La nuit sexuelle»*, intervista di Jacques Henric, in «Mondes francophones», 12 agosto 2008, www.mondesfrancophones.com).

¹⁶ P. Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, pp. 47 e 168 (tr. it. *L'odio della musica*, Torino, EDT, 2015, pp. 16 e 104).

¹⁷ P. Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 110 (tr. it. *La vita segreta*, Milano, Frassinelli, 2001, pp. 77-78).

¹⁸ Cfr. *Pascal Quignard le solitaire*, cit., pp. 20-21 (totale della scena), 32, 120, 193 (dettagli).

¹⁹ *Ibid.*, p. 88.

²⁰ *Ibid.*, p. 193.

abbozzata un'interpretazione in chiave sciamanica. Quignard ricorda che «il problema degli sciamani non è quello di viaggiare molto lontano, infinitamente lontano (la droga, la trance con rischio di morte). Il loro problema è quello del ritorno. Occorre un ausiliare, un punto di riferimento, un *inoa*, una pertica-uccello. Al cacciatore come allo sciamano – sono le due prime specializzazioni sociali umane – occorre qualcosa che aiuti a tornare»²¹. Può trattarsi di un nome ricevuto in sogno (*l'inoa po*, il «nome della notte», nella tradizione hawaiana), oppure di un bastone sovrastato da un uccello, come nella scena preistorica. Quindi l'uomo che vi compare potrebbe essere uno sciamano: «Nella trance, il corpo *cade all'indietro*. Ogni immagine del corpo umano che vacilla a braccia alzate e si prepara a cadere con la schiena a terra raffigura l'istante di trance nel corso di una piccola morte»²². Anche qui c'è un'allusione erotica, perché in francese la locuzione *la petite mort* è uno dei modi per indicare l'orgasmo: «Turgescenza del cacciatore. Sporgenza nella notte della grotta, così come l'erezione sigilla il sogno. Sporgenza del primo segno nel primo uomo ucciso»²³.

Non a caso, uno dei capitoli del bel volume illustrato *La nuit sexuelle* ha per titolo *Lascaux* e include la riproduzione di un particolare della scena che ci è nota. Quignard torna a leggerla in rapporto alla caccia, e ne sottolinea le componenti notturne: «La prima figurazione di un uomo è stata dipinta con l'aiuto di una fiaccola sulla parete interamente oscura di un pozzo profondo, nel cuore di una grotta a sua volta oscura. La prima immagine umana *seppellisce* fisicamente nella notte questa paura: l'uccisore ucciso, il predatore divenuto preda»²⁴. Ma ovviamente egli non manca di ricordare che l'uomo in questione è stato «raffigurato mentre cade all'indietro con le braccia tese, col sesso eretto»²⁵.

Ulteriori richiami alla scena del pozzo si incontrano nei volumi successivi dell'autore; a seconda dei casi, egli evidenzia l'idea del cacciatore divenuto vittima, quella della commistione di tratti fra uomo e uccello, quella delle implicazioni sciamaniche dell'immagine²⁶. Tra le varie occorrenze, una ci interessa in modo particolare, perché Quignard vi stabilisce un preciso parallelismo tra la scena del pozzo e quella del tuffatore di Paestum, offrendoci così la migliore transizione possibile dall'una all'altra. Il libriccino a cui alludiamo, *Sur l'image qui manque à nos jours*, esibisce anche piccole riproduzioni fotografiche in bianco e nero delle due raffigurazioni²⁷. È interessante notare che in questo caso lo scrittore fa appello alla propria esperienza di visitatore dei luoghi in cui esse sono visibili. Ecco il primo racconto: «Questo affresco antichissimo si trova al di sopra del piccolo borgo di Montignac. Una volta arrivati nel borgo, ci si arrampica sulla collina di querce da sughero. [...] In mezzo al bosco, l'archeologo che è di servizio

²¹ P. Quignard, *Abîmes. Dernier royaume III*, Paris, Grasset, 2002, pp. 141-142.

²² *Ibid.*, p. 152.

²³ *Ibid.*, pp. 165-166.

²⁴ *La nuit sexuelle*, cit., p. 88.

²⁵ *Ibid.*, p. 117.

²⁶ Cfr. P. Quignard, *Lycophon et Zétés*, Paris, Gallimard, 2010, p. 196; *Les désarçonnés. Dernier royaume VII*, Paris, Grasset, 2012, pp. 183-184, 206; *L'Origine de la danse*, Paris, Galilée, 2013, pp. 55, 58, 74, 82; *Mourir de penser. Dernier royaume IX*, Paris, Grasset, 2014, pp. 26-27; *Critique du jugement*, Paris, Galilée, 2015, pp. 26-28, 118.

²⁷ Cfr. P. Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014, pp. 10 e 12.

attende nel suo casotto di cemento. Prende la sua saccoccia e ci guida fino all'ingresso della grotta di Lascaux. Si penetra nella penombra. Egli richiude su di noi una spessa porta da sottomarino e aziona il chiavistello. Di colpo ci troviamo coi piedi nel creosoto e immersi nella notte. Purifichiamo le scarpe. Si comincia a respirare con difficoltà, ci si sente un po' oppressi. Dopo che gli occhi di ciascuno si sono abituati all'oscurità della caverna, l'archeologo distribuisce minuscole lanterne, che sono una specie di matite luminose da tenere in mano per tutto il percorso. Si proietta la luce sul suolo, facendo attenzione a dove mettere i piedi. Si scende. Si scende nella caverna. Si scende nel pozzo. Si proietta la punta della propria luce sul rinoceronte. Poi si delinea, col tratto luminoso, una specie di uomo dal becco d'uccello che cade riverso. Si delimitano i contorni di un bisonte, trafitto da uno spiedo, che volge indietro la testa perché sta morendo. Ciò si legge da destra a sinistra, dato che l'uomo-corvo cade da destra verso sinistra. Si ignora quale sia l'azione che si sta vedendo, ma si tratta di un'azione *non ancora terminata*. È l'istante prima. Quest'uomo non è più in piedi ma non è ancora completamente caduto. *Sta cadendo*²⁸.

Altrettanto avvincente è il secondo racconto: «Per recarsi nel porto di Paestum, si prende il battello nel porticciolo di Amalfi. Si attraversa la baia. Si accosta, poi si cammina in mezzo a un campo di avena. Si arriva al museo dedicato ai due grandi templi. Lì, si imbecca la scala di sinistra e si scende nel sottosuolo. Il sarcofago è situato nella seconda sala, sulla destra, nella penombra grigiastra. La pietra rettangolare che lo ricopre – l'affresco si trovava sul lato interno, di fronte agli occhi del cadavere – è stata rivoltata e messa dritta sulla tomba affinché noi, noi vivi, possiamo contemplarla. È così che il morto, ormai, è stato privato del suo sogno. La scena dipinta, bianchissima, è circondata da una cornice [...]. All'interno di essa si vedono, sulla destra, delle pietre rettangolari, murate, sovrapposte: è l'acropoli, è il modo umano. In basso, a sinistra, il mare verde, gli Inferi, l'altro mondo. Al centro, il tuffatore si tuffa, non ha più i piedi sull'acropoli, è in aria, la sua testa non ha ancora raggiunto il mare. L'azione *non è ancora terminata*. *Si sta tuffando*²⁹.

Quignard sottolinea dunque le analogie, relative sia alla fruizione delle due opere (in entrambi i casi occorre compiere un percorso lungo, quasi iniziatico, per giungere ad osservarle nella semioscurità), sia alla particolare natura di esse, che appaiono fascinate in quanto fissano, al modo di istantanee fotografiche, una scena ancora in corso di svolgimento. Forniamo adesso qualche dato supplementare sulla tomba del Tuffatore. Scoperta solo pochi decenni fa, nel 1968, risale probabilmente al – 475 (così scriverebbe Quignard, che evita sempre l'impiego della sigla «a. C.»), dunque a un periodo aureo per l'arte greca. Le pareti della tomba recano affreschi murali, con pregevoli immagini che raffigurano in particolare i partecipanti a un simposio, stesi su lettini e con in mano coppe per il vino e strumenti musicali. La scena del tuffatore, dipinta invece sul lato interno della lastra di copertura del sarcofago, raffigura, in maniera simbolica, l'uscita dal mondo umano e l'accesso a quello dell'aldilà. «Il tuffo del giovane nello specchio d'acqua non ha un valore reale (cioè non è la tomba di uno sportivo) ma esprime il passaggio dalla vita terrena alla vita spirituale [...]. Dalla punta dei piedi e giù lungo la schiena, la

²⁸ *Ibid.*, pp. 9-10.

²⁹ *Ibid.*, pp. 11-12.

testa, la barba, il collo e le braccia fino alle dita delle mani perfettamente congiunte, la figura del tuffatore è già un'opera d'arte formata da una sola linea che ci rivela la straordinaria capacità professionale dell'artista. [...] La struttura di pietra, simile ad un trampolino, ottenuta da blocchi sovrapposti distribuiti in tre file, dalla quale il giovane si tuffa nello specchio d'acqua, rappresenta (secondo Giovanni Becatti e Ranuccio Bianchi Bandinelli) il confine del mondo allora conosciuto, cioè le cosiddette colonne d'Ercole»³⁰.

Ottime riproduzioni a colori dell'immagine complessiva e del dettaglio del tuffatore vengono inserite da Quignard nel suo libro sulla pittura dell'antica Roma, *Le sexe et l'effroi*³¹. A prima vista, la scena in questione non ha rapporto né con lo spavento né con la sessualità (per quanto il tuffatore vi sia raffigurato nudo). Diverso, però, è il parere dello scrittore, che dopo averla descritta la associa ai due ambiti che gli interessano: «Sulla pietra che chiudeva la tomba, un piccolo personaggio si slancia dall'alto di una costruzione fatta di blocchi di pietra per tuffarsi in una distesa d'acqua verde [...]. Gli uomini conoscono i seguenti terrori: ricadere nell'abisso immenso, informe e nero, dell'utero, la paura di ridiventare feto, la paura di ridiventare animale, la paura di annegare, l'angoscia di gettarsi nel vuoto [...]. Ciascuno di noi è un eroe che ogni notte scende nell'Ade, dove diventa la propria immagine, e il suo sesso si erge come un *kouros*. Ogni mattina il suo sogno lo riaffida, in erezione, all'alba e i suoi occhi si aprono sulla luce»³². Dunque, come già l'immagine del cacciatore di Lascaux, anche quella del tuffatore di Paestum appare a Quignard immersa in un'atmosfera di tipo onirico.

La figura del tuffatore viene evocata, in maniera rapida, in altre opere dell'autore³³. Ma è al nostro punto di partenza, ossia al volume *Boutès*, che conviene far riferimento se si vuole trovare un esame più approfondito della scena dipinta sul sarcofago. Riguardo ad essa, Quignard formula due diverse ipotesi interpretative. L'una è conforme a quanto abbiamo già detto: «Quest'uomo che si tuffa è un morto qualunque che, giunto ai confini del mondo dei vivi, prendendo lo slancio coi piedi appoggiati sulle colonne d'Ercole, si immerge nel mondo dei morti, rappresentato dall'acqua verdastra di Oceano»³⁴. La seconda, invece, implica maggiore originalità, pur appoggiandosi ugualmente su dati offerti dalla tradizione greca: «Quest'uomo che si tuffa è un giovane che la folla spinge dalla rupe dell'acropoli di Poseidonia, a testa in giù, col sesso che penzola sotto il ventre, inecitato, con le braccia tese davanti a sé, mentre ancora vola nell'aria bianca prima di toccare l'acqua del mare in cui la folla l'ha gettato»³⁵. Ricordiamo per inciso che Poseidonia è il nome più antico di Paestum, quello datole (in onore del dio del mare) dai greci che l'hanno fondata.

³⁰ Nunzio Daniele, *Paestum. La Tomba del Tuffatore*, Agropoli, CGM, s. d., p. 14.

³¹ Cfr. *Le sexe et l'effroi*, cit., pp. 213-215.

³² *Ibid.*, pp. 211-212.

³³ Cfr. *Vie secrète*, cit., pp. 12, 38, 102, 449 (tr. it. pp. 3, 22, 71, 340); *Sur le jadis. Dernier royaume II*, Paris, Grasset, 2002, p. 53; *Mourir de penser*, cit., p. 54; *Critique du jugement*, cit., p. 135.

³⁴ *Boutès*, cit., p. 75 (tr. it. p. 76).

³⁵ *Ibidem*.

A giudizio di Quignard, dunque, l'immagine potrebbe riferirsi ad un sacrificio umano, legato all'insediamento in una nuova terra. Così egli riassume quello che considera il contegno tipico dei greci: «Prendere il mare, slanciarsi nel vento, fondare una città, colonizzare una riva, sacrificare un uomo spingendolo dall'alto di un promontorio, aver vergogna del sangue versato, purificarsi, ripartire da un'altra spiaggia, da un'altra colonia, da un'altra cittadella»³⁶. Il tuffatore sarebbe quindi un *pharmakos*, una vittima sacrificale, e nella scena che vediamo dipinta sul sarcofago vi sarebbero uno o più personaggi sottintesi, colui o coloro che hanno spinto in acqua l'uomo. Quignard, del resto, ha disegnato proprio una scena del genere su uno dei fogli dattiloscritti di *Boutès*³⁷.

Certo, l'ipotesi formulata dallo scrittore si concilia male con l'eleganza di movimenti che caratterizza il giovane rappresentato sul sarcofago, ma nonostante ciò viene ribadita più oltre: «La pittura che i grecisti sono soliti chiamare il Tuffatore di Paestum rinvia alla scena filosofica detta del Salto dal capo di Leucade. Seneca il Vecchio evoca nei suoi *Excerpta* la *praecipitatio* propriamente funebre che fonda il tempo nelle società degli uomini. La parola latina *prae-cipitatio* significa “con la testa per prima”, “a testa in giù”. Le società si uniscono spingendo un uomo da un promontorio»³⁸. Il movimento di chi cade dall'alto, una volta avviato, non si può più fermare: «L'uomo che salta dal capo di Leucade non salta nell'aria o nel vuoto o nel mare o nella morte. Salta nel tempo. Salta nell'irreversibilità. Mentre egli *precipita*, è un'irreversibilità che *accelera*. È come nel piacere [...], dove l'eiaculazione coglie di sorpresa la tensione»³⁹.

Anche qui, dunque, erotismo e morte vengono visti in stretto rapporto. Le due condizioni, assai differenti fra loro, di chi sperimenta il piacere sessuale e di chi si spegne gradualmente nella morte possono affascinare, perché si tratta di stati in cui l'uomo perde la propria coscienza, perviene all'estasi etimologicamente intesa, ossia all'essere «fuori di sé», «fuori di senno». Ma per quale ragione momenti così estremi, e così poco verbalizzabili, dovrebbero attrarre un letterato? Secondo Quignard, perché egli tende a qualcosa di analogo: «Ciò che cerca lo scrittore per cui scrivere è vitale, nell'istante in cui scrive dei libri, non è forse mai l'opera che risulta dall'iscrizione, ma quel collasso. Personalmente ammetto che, scrivendo, ciò che cerco è il mancamento. [...] È la possibilità di assentarmi da ogni cattura riflessiva di me stesso da parte di me stesso [...]. Chi scrive si tuffa nella parola assente per trovare qualcosa che ignora il linguaggio, che non è né buono né bello, che atterrisce il linguaggio e appassiona i giorni»⁴⁰.

Dichiarazioni di poetica come queste possono essere condivise oppure no, ma di certo aiutano a spiegare i modi diversi, e persino incompatibili, in cui Quignard interpreta le due immagini di Lascaux e di Paestum. Che nella prima si tratti di un cacciatore ucciso da un bisonte o di uno sciamano in estasi, che nella seconda sia in causa un giovane che si tuffa con scioltezza nell'acqua (sia pure per raggiungere l'Ade) o una vittima spinta con violenza giù da un promontorio, in fin dei conti poco importa.

³⁶ *Ibid.*, p. 40 (tr. it. p. 40)..

³⁷ Cfr. *Sur le désir de se jeter à l'eau*, p. 196 (e p. 28).

³⁸ *Boutès*, cit., p. 49 (tr. it. p. 49).

³⁹ *Ibid.*, pp. 53-54 (tr. it. p. 54).

⁴⁰ P. Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., 1993, pp. 100 e 105 (tr. it. *Il nome sulla punta della lingua*, Milano, Frassinelli, 1995, pp. 91 e 97).

Entrambe le figure, infatti, sono state colte dal pittore nell'attimo in cui stanno uscendo fuori da sé e dalla realtà ordinaria, ed è proprio questa uscita ciò a cui Quignard dichiara di aspirare in quanto scrittore. Difficile dire se egli sia o no in buona fede: le numerose stesure di *Boutès* che leggiamo in *Sur le désir de se jeter à l'eau*, e le infinite correzioni che costellano tali pagine, possono inquietare chi crede che la letteratura sia essenzialmente un fatto di intuizione, di folgorazione, e rassicurare chi pensa che sia soprattutto il risultato di un lavoro paziente, minuzioso. Ma è quasi inutile aggiungere che, nella scrittura, c'è assoluto bisogno di entrambe le cose.

