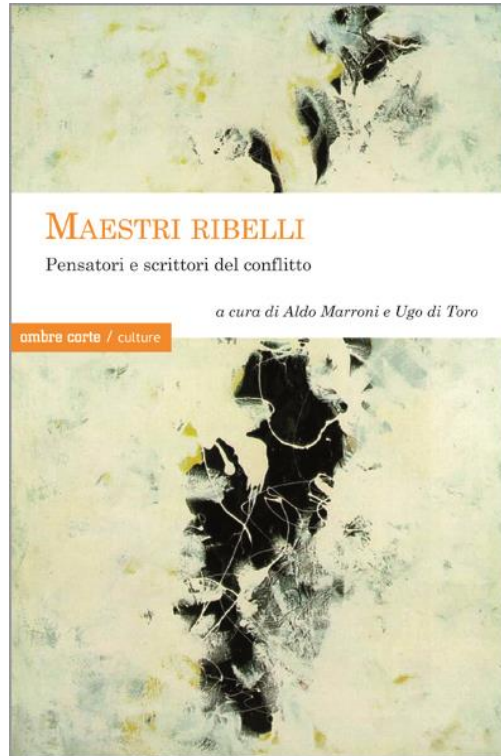


GIUSEPPE ZUCCARINO

**Klossowski,  
o dell'ostinata singolarità**



*Quaderni delle Officine*, CVII, Giugno 2021



Giuseppe ZUCCARINO

Tratto da:

**AA. VV.**

(a cura di **Aldo Marroni** e **Ugo di Toro**)

*Maestri ribelli.*

*Pensatori e scrittori del conflitto*

Verona, Editrice Ombre Corte, 2020

## Klossowski, o dell'ostinata singolarità

Se nel Novecento francese c'è un autore che mostra con estrema chiarezza come l'intensità del sentire debba necessariamente tradursi in opere inconsuete (tanto per il pensiero in esse espresso, quanto per le tecniche espressive adottate) e in uno stile di vita particolare, si tratta senz'altro di Pierre Klossowski. Nato a Parigi nel 1905 in una famiglia di artisti, ha la fortuna di essere guidato, nei suoi primi passi, da uno scrittore importante, André Gide. Verso il 1930, si interessa alla psicoanalisi e alle opere di Sade. Pochi anni dopo conosce Georges Bataille, col quale partecipa ad esperienze collettive come il gruppo di militanza antifascista «Contre-Attaque», la rivista «Acéphale» (e l'omonima società segreta), il *Collège de Sociologie*. Nella prima metà degli anni Quaranta, attraversa un periodo di febbrile ricerca religiosa, che lo porta a compiere studi di teologia e ad entrare come novizio in monasteri benedettini e domenicani, poi a convertirsi, ma solo per un breve periodo, al protestantesimo.

Una svolta viene impressa alla sua vita nel 1947, anno in cui si sposa con Denise Marie Roberte Morin-Sinclair e pubblica il primo libro saggistico, *Sade mon prochain*<sup>1</sup>. Negli anni Cinquanta la sua attività di scrittore si intensifica e si estende all'ambito della narrativa, con romanzi come *La vocation suspendue* e *Roberte ce soir* (illustrato con sei disegni dello stesso Klossowski), mentre a parte si colloca un saggio di esegesi mitologica, *Le bain de Diane*<sup>2</sup>. Il decennio successivo è particolarmente rilevante, su tutti i fronti. A livello letterario, c'è la riunione in un volume unico, *Les lois de l'hospitalité*, di tre opere incentrate sul personaggio di Roberte, e anche la comparsa di un nuovo romanzo, *Le Baphomet*<sup>3</sup>. A livello saggistico, si ha la pubblicazione della raccolta *Un si funeste désir* e dello studio *Nietzsche et le cercle vicieux*, che esercita un notevole influsso su filosofi come Deleuze, Foucault e Lyotard<sup>4</sup>. Inoltre viene edita nel 1964 la più celebre fra le sue molte traduzioni, quella dell'*Eneide* di Virgilio, mentre nel 1967 si tiene la prima mostra personale dei suoi disegni a grafite. L'interesse per l'immagine, in tutte le forme, diviene prevalente a partire dagli anni Settanta: così il saggio filosofico *La*

---

<sup>1</sup> P. Klossowski, *Sade mon prochain*, Paris, Éditions du Seuil, 1947; nuova edizione riveduta, *Sade mon prochain, précédé de Le philosophe scélérat*, ivi, 1967 (tr. it. *Sade prossimo mio, preceduto da Il filosofo scellerato*, Milano, ES, 2003).

<sup>2</sup> P. Klossowski, *La vocation suspendue*, Paris, Gallimard, 1950 (tr. it. *La vocazione interrotta*, Torino, Einaudi, 1980); *Roberte ce soir*, Paris, Éditions de Minuit, 1953 (tr. it. *Roberta stasera*, Milano, ES, 1997); *Le bain de Diane*, Paris, Pauvert, 1956 e Paris, Gallimard, 1980 (tr. it. *Il bagno di Diana*, Milano, Adelphi, 2018).

<sup>3</sup> P. Klossowski, *Les lois de l'hospitalité (La Révocation de l'Édit de Nantes - Roberte, ce soir - Le Souffleur)*, Paris, Gallimard, 1965 (tr. it. *Le leggi dell'ospitalità*, Milano, ES, 2005); *Le Baphomet*, Paris, Mercure de France, 1965 (tr. it. *Il Bafometto*, Milano, Adelphi, 2017). L'aggiunta di una virgola nel titolo *Roberte, ce soir* è una variante introdotta dall'autore rispetto alla prima edizione del volume.

<sup>4</sup> P. Klossowski, *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963; *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969; nuova edizione riveduta, ivi, 1990 (tr. it. *Nietzsche e il circolo vizioso*, Milano, Adelphi, 2013).

*monnaie vivante* è accompagnato da numerosi disegni e fotografie, e nel 1978 appare il film *Roberte*, scritto e interpretato dallo stesso Klossowski<sup>5</sup>. Egli si dedica ormai in maniera quasi esclusiva alla realizzazione di grandi opere pittoriche, eseguite con la tecnica delle matite colorate. Una prima vasta retrospettiva della sua produzione artistica ha luogo alla Kunsthalle di Berna nel 1981, e più tardi il volume *La Ressemblance* contribuisce a spiegare il passaggio dalla scrittura alla pittura, scelta mantenuta fino alla morte, nel 2001<sup>6</sup>.

Questa rapidissima e parziale carrellata sull'attività di Klossowski può bastare a far comprendere come egli si sia cimentato, nel corso della sua esistenza, con le attività intellettuali più diverse. Sarebbe tuttavia erroneo interpretare ciò come un segno di incostanza o incoerenza, poiché le cose stanno in termini esattamente opposti. L'autore stesso, infatti, ha avvertito: «Io non sono né uno “scrittore”, né un “pensatore”, né un “filosofo” – né qualsiasi altra cosa in qualunque forma di espressione – niente di tutto ciò prima di essere stato, di essere e di restare un *monomanes*»<sup>7</sup>. Ma in che consiste questa monomania? Si può rispondere alla domanda dicendo che, per lui, tutto ha origine da una visione mentale (da un fantasma, ossia uno scenario immaginario), contemplata con nitidezza tale da poterla poi convertire in descrizione verbale o in rappresentazione iconica.

L'assiduo rimuginare sulle proprie visioni ha trovato un nome nel linguaggio dei teologi antichi, che l'hanno definito *delectatio morosa*. Si tratta di un concetto ricorrente in Klossowski, che già nel primo libro, quello su Sade, lo espone con minuzia: «La *delectatio morosa* consiste in quel moto dell'anima attraverso cui essa si porta volontariamente verso le immagini di atti carnali o spirituali proibiti per attardarsi nella loro contemplazione; queste immagini della tentazione o del peccato già compiuto appartengono alla fantasticheria spontanea e la loro apparizione, di per sé, non costituisce ancora uno stato peccaminoso dal punto di vista della teologia morale [...]. L'anima si abbandona a un'attività necessariamente colpevole soltanto con l'intervento della volontà, a partire dal momento in cui si sforza di fissare tali immagini quando si presentano secondo l'arbitrio della fantasticheria, oppure di evocarle, nella sensazione della loro presenza nascosta, quando sono apparentemente svanite nella zona oscura della coscienza, come mezzi di piacere che l'anima terrebbe in riserva»<sup>8</sup>. Ma se si esce dall'ottica cristiana, ecco che la *delectatio morosa* si trasforma da inclinazione al peccato in qualcosa di

---

<sup>5</sup> P. Klossowski, *La monnaie vivante*, con otto disegni dell'autore e sessantacinque foto di Pierre Zucca, Paris, Éric Losfeld, 1970 e Paris, Joëlle Losfeld, 1994 (tr. it. *La moneta vivente*, Milano, Mimesis, 2008); *Roberte*, film di P. Zucca, proiettato nel 1978 al Festival di Cannes, poi nelle sale cinematografiche l'anno successivo.

<sup>6</sup> P. Klossowski, *La Ressemblance*, Marseille, Éditions Ryôan-ji, 1984 (tr. it. *La Rassomiglianza*, Palermo, Sellerio, 1987).

<sup>7</sup> *L'indiscernabile*, *ibid.*, p. 91 (tr. it. *L'indiscernibile*, in *La Rassomiglianza*, cit., p. 91; si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche).

<sup>8</sup> *Sade mon prochain*, edizione 1947, cit., pp. 120-121 (tr. it. pp. 122-123).

assai diverso, ossia in un'impareggiabile forma di gratificazione: «Mentre nella realtà esteriore il soggetto si vede sottomesso alle condizioni spaziali dell'inseguimento, della ricerca e dell'incontro di esseri e cose, nella realtà intima, nello spazio dell'anima, accade il contrario: gli esseri e le cose vengono al soggetto e lo raggiungono attraverso la sensazione che egli ha di essi nell'attesa della loro venuta»<sup>9</sup>.

Chi, come Klossowski, sceglie di non colpevolizzarsi per la sua tendenza a fantasticare, non soltanto trova un modo per privilegiare il principio di piacere rispetto a quello di realtà, ma raggiunge anche una visione del tutto personale nei riguardi del mondo esterno. E poco importa se, agli occhi degli altri, ciò appare come una forma di distacco dall'epoca in cui si trova a vivere: «Io non impedirò a nessuno di giudicarmi come l'essere più inutile, e in effetti ho avuto solo una vita intima, e tanto peggio per coloro che la denunciano come votata alla futilità, poiché è proprio essa che mi fa accedere a una sorta di estasi della vita quotidiana»<sup>10</sup>. Tuttavia l'esistenza dell'autore non va intesa come dedita esclusivamente alla contemplazione, poiché anzi proprio l'intensità della sua esperienza immaginativa lo obbliga a manifestarla all'esterno, nelle più diverse forme di espressione: «Di fatto, mi trovo sotto la dettatura dell'immagine. È la visione che esige che io dica tutto ciò che la visione mi dà»<sup>11</sup>. Klossowski attribuisce un'attitudine simile agli scrittori cui si sente affine, come ad esempio Sade, Barbey d'Aurevilly, Gide o Proust<sup>12</sup>. Parlando appunto di Proust, nota che, nelle opere di questo autore, la *delectatio morosa* assume «il carattere di un esercizio spirituale il cui primo effetto è di liquidare, sul piano romanzesco, il principio d'identità degli individui»<sup>13</sup>. Osservazione importante, che risulta applicabile anche ai testi letterari klossowskiani.

Cominciamo dunque col prendere in esame questi ultimi, partendo dall'opera di esordio, *La vocation suspendue*. Alla fine del Settecento, August Wilhelm Schlegel aveva avanzato una proposta a prima vista bizzarra: «Nessuno sinora è approdato all'idea di recensire libri che non sono mai stati scritti, ciò che darebbe d'altronde l'opportunità di dire molte cose nuove»<sup>14</sup>. Ebbene, l'opera klossowskiana si presenta proprio come la lunga recensione di un romanzo immaginario, a sua volta intitolato *La vocation suspendue*. Si tratta di un'applicazione

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 123-124 (tr. it. p. 124).

<sup>10</sup> P. Klossowski, *Notes autobiographiques*, in «Europe», 1034-1035, 2015, p. 48.

<sup>11</sup> *Entretiens avec Alain Arnaud*, in *La Ressemblance*, cit., p. 102 (tr. it. *Conversazioni con Alain Arnaud*, in *La Rassomiglianza*, cit., p. 99). Di Arnaud, si veda lo studio monografico *Pierre Klossowski*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

<sup>12</sup> Cfr. *Sade mon prochain*, cit., pp. 118-132 (tr. it. pp. 121-130); *Un si funeste désir*, cit., pp. 46 (Gide), 97 e 116 (Barbey d'Aurevilly); P. Klossowski, *Sur Proust*, Paris, Serge Safran, 2019, pp. 52, 85-86, 90, 116-118, 123.

<sup>13</sup> *Sur Proust*, cit., pp. 86-87.

<sup>14</sup> A. W. Schlegel, *Contributi alla critica della letteratura d'oggi* (1798), in AA. VV., *Athenaeum* (1798-1800), tr. it. Milano, Sansoni, 2000, p. 106.

della tecnica detta in francese *mise en abyme*, per cui un testo rispecchia al proprio interno se stesso (non a caso, a teorizzare e praticare tale procedimento era già stato il mentore di Klossowski, ossia Gide)<sup>15</sup>. Qui però lo sdoppiamento raggiunge un particolare livello di sottigliezza, proprio in quanto l'inesistente romanzo-oggetto e il finto studio critico che lo commenta recano lo stesso titolo. Anche il fatto che l'opera si basi sulle esperienze vissute da Klossowski durante il periodo del noviziato viene suggerito in maniera indiretta: così, nella pagina iniziale di *La vocation suspendue*, a proposito del libro recensito si dice che, «per quanto scritto in terza persona, potrebbe trattarsi di un'autobiografia romanzesca in cui l'autore farebbe una confessione delle proprie esperienze religiose»<sup>16</sup>.

Il recensore esamina il modo in cui, in *La vocation suspendue*, vengono narrate le vicende del novizio Jérôme, che passa da un monastero all'altro e si trova coinvolto, a causa della propria ingenuità, nella contesa che oppone fra loro, nell'ambito del mondo ecclesiastico, gruppi diversi (designati con nomi di fantasia come «Partito nero» e «Devozione»). A ciò si aggiungono le contraddizioni interne ai singoli personaggi e quelle stesse di Jérôme, che lo portano da ultimo a rinunciare alla propria vocazione. Anche se, come ha ammesso lo stesso Klossowski, «tutti i personaggi di questo romanzo a chiave sono reali», l'attribuzione del testo a un recensore, spesso severo nei suoi giudizi, presenta dei vantaggi: «La forma dello *stile indiretto* che riferisce l'azione o l'intrigo [...] mi permetteva *al tempo stesso* di imputare la composizione dei ritratti, delle figure, all'autore anonimo di quel preteso libro, e di criticare la sue intenzioni così come la psicologia che egli presta ai personaggi»<sup>17</sup>. Nonostante le precauzioni prese da Klossowski nel comporre questa prima opera narrativa, in essa sono già presenti alcuni degli elementi che si ritroveranno nei suoi romanzi successivi. Così ad esempio gli individui descritti si mostrano intenti a giustificare con capziosi argomenti teologici le loro azioni e teorie, anche quando esse risultano di fatto condizionate da pulsioni personali, non esenti da perversità e difficilmente conciliabili con l'ortodossia. Del resto, il carattere e gli intenti dei personaggi appaiono non di rado enigmatici, fino al caso limite di un pittore spagnolo, in apparenza collaboratore esterno dei religiosi, giudicato da Jérôme persona corrotta e corruttrice, che però nel finale del libro si rivela essere nientemeno che un «Inquisitore della Fede». In episodi del genere è già percepibile quella particolare specie di umorismo o ilarità, di tipo puramente intellettuale, che in seguito Blanchot evidenzierà con acume nelle opere klossowskiane<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Su tutto ciò, cfr. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977 (tr. it. *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994).

<sup>16</sup> *La vocation suspendue*, cit., p. 11 (tr. it. p. 3).

<sup>17</sup> P. Klossowski, in Jean-Maurice Monnoyer, *Le peintre et son démon. Entretiens avec Pierre Klossowski*, Paris, Flammarion, 1985, p. 134.

<sup>18</sup> Cfr. M. Blanchot, *Le Rire des Dieux* (1965), in *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 192-207 (tr. it. *Il riso degli Dèi*, in *L'amicizia*, Genova-Milano, Marietti, 2010, pp. 202-217).

Ancor più ricca e complessa è la trilogia narrativa *Les lois de l'hospitalité*. I libri che la compongono sono stati dapprima editi separatamente, poi riuniti in un volume unico, ma invertendo l'ordine dei primi due (per cui ora *Roberte, ce soir* segue e non precede *La Révocation de l'Édit de Nantes*); c'è inoltre l'aggiunta di un'avvertenza iniziale e di una postfazione finale. Anche quest'opera presenta elementi autobiografici, benché convenga essere cauti nel sottolinearli. Ad esempio, è vero che uno dei *prénoms* di Denise Klossowski è *Roberte*, e che la consorte dell'autore presta i propri tratti somatici al personaggio centrale della trilogia (come pure ai disegni, foto e film ad essa ispirati), ma va detto che Denise non si riconosce affatto nella *Roberte* immaginata dal marito<sup>19</sup>. La trilogia utilizza una tecnica costruttiva molto elaborata, basata sull'impiego di brani di diario, lettere, documenti (tutti attribuiti ai personaggi stessi). Ciò potrebbe far pensare all'influsso di certi romanzi di Gide, in particolare *Les faux-monnayeurs*<sup>20</sup>, ma in effetti l'opera risulta fortemente originale, sia sul piano dello stile che su quello dei contenuti.

Per quanto riguarda la trama, dobbiamo limitarci a semplici accenni. La prima parte, ossia *La Révocation de l'Édit de Nantes*, evidenzia subito i due protagonisti, che costituiscono una coppia coniugale: Octave, anziano professore di diritto canonico (ma destituito dall'incarico), è cattolico e reazionario, mentre *Roberte*, donna attraente e assai più giovane di lui, è protestante e di mentalità aperta. Con loro vive un nipote adolescente rimasto orfano, Antoine, affascinato dalla bella zia. Tutto ha origine dalla perversità di Octave, che non sopporta la libertà di pensiero della consorte e vuole indurla a commettere peccati carnali sperando che ciò la faccia sentire in colpa (quest'iniziativa costituisce appunto la metaforica revoca dell'Editto di Nantes del 1598, legge che concedeva la libertà di culto ai protestanti nella Francia cattolica). *Roberte* accetta la sfida, e nel contempo il marito instaura nella propria casa le «leggi dell'ospitalità», codificate in un apposito documento, che consistono nell'offrire la moglie al visitatore occasionale. «Octave vuol così scoprire la vera identità di *Roberte* al contatto con l'estraneo, l'ignoto, perché crede di conoscere, nel suo legame coniugale, solo un'identità apparente, dunque fallace, della propria sposa»<sup>21</sup>. Ma in fondo importa poco che vi sia, da parte di *Roberte*, un effettivo passaggio all'atto, perché Octave si appaga già tramite le proprie fantasticherie, alimentate anche dalle opere d'arte. Ciò spiega

---

<sup>19</sup> Cfr. in proposito P. Klossowski - Alain Jouffroy, *Le secret pouvoir du sens. Entretiens*, Paris, Écriture, 1994, pp. 79-82 (tr. it. *Il segreto potere del senso. Conversazioni*, Genova, Graphos, 1997, pp. 56-58) e Isabelle Sobelman, *Denise Klossowski, le 16 octobre 2002*, Paris, Éditions de la Différence, 2007, pp. 59-68.

<sup>20</sup> Cfr. A. Gide, *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925 (tr. it. *I falsari*, Milano, Bompiani, 1947).

<sup>21</sup> *De l'usage des stéréotypes et de la censure exercée par la syntaxe classique*, in *La Ressemblance*, cit., p. 14 (tr. it. *Sull'uso degli stereotipi e sulla censura esercitata dalla sintassi classica*, in *La Rassomiglianza*, cit., p. 9).



perché egli collezioni i dipinti del pittore ottocentesco Frédéric Tonnerre (mai esistito, nella realtà storica) e perché nel suo diario descriva e commenti in maniera accurata tali quadri, la cui sensualità lo affascina. Klossowski può così rinverdire la tecnica letteraria dell'*ékpbrasis*, delle cui origini remote è ben consapevole: «Senza dubbio ho dovuto ricordarmi di certi autori dell'ultima Antichità ellenico-romana, come Filostrato di Lemno, che avevano immaginato un genere retorico per evocare con la scrittura opere plastiche immaginarie»<sup>22</sup>.

Torniamo a Roberte, che non si limita a fare la moglie ma svolge incarichi pubblici di rilievo: è deputata al Parlamento e ispettrice della Censura. Inoltre, al pari del consorte, si dimostra capace di analizzare e motivare i propri comportamenti anche quando essi sono, secondo l'ottica comune, repressibili. Ciò vale in particolare per la propensione a trovarsi in situazioni erotiche imbarazzanti, spesso con sconosciuti, situazioni che è lei stessa a provocare o nelle quali si trova coinvolta, a prima vista involontariamente, ma di fatto con acquiescenza da parte sua. A rendere le cose ancor più intricate è il marito, che decide di assumere quale precettore del giovane Antoine un uomo di bell'aspetto, Vittorio di Santa Sede. Anche se Octave non lo sa, Roberte conosce l'ambiguo passato da avventuriero di Vittorio, nel periodo del secondo conflitto mondiale, e con lui ha già avuto rapporti intimi. Nel finale della prima parte, a sorpresa, Octave si ammala e muore, non senza coltivare il sogno che sia la moglie ad affrettare la sua fine, avvelenandolo, per potersi più liberamente concedere sia a Vittorio che al giovane Antoine.

Ma nei romanzi di Klossowski nulla è mai certo, a cominciare dalla cronologia degli eventi. Ecco dunque che, in *Roberte, ce soir*, la vicenda fa un passo indietro, e ritroviamo Octave in piena forma, sempre dedito alle sue elucubrazioni. La seconda parte della trilogia è costruita quasi per intero al modo di un testo teatrale – ossia con scene dialogate, in cui ogni battuta è preceduta dal nome del personaggio che la pronuncia –, così da dar luogo a una vera e propria «commedia mentale»<sup>23</sup>. In una di tali scene, Octave cerca di trasmettere al nipote la propria tortuosa visione delle immagini, usando come esempio una foto che ritrae uno dei vari incidenti equivoci in cui è incorsa Roberte, che ha comportato la parziale messa a nudo di lei (l'immagine è dunque idonea ad aguzzare i desideri dell'adolescente). Poi Octave rivela ad Antoine di aver compiuto un atto di grande portata, ossia di aver «nominato Roberte al puro spirito»<sup>24</sup>, ottenendo in tal modo la complicità di quest'ultimo. Tutto ciò viene spiegato con argomentazioni astruse, ma non manca di produrre effetti sulla psiche della donna. Roberte, che nelle sue vesti di ispettrice alla Censura ha appena fatto proibire la pubblicazione di un libro

---

<sup>22</sup> *Entretiens avec Alain Arnaud*, cit., pp. 102-103 (tr. it. p. 99). Cfr. Filostrato, *Immagini*, tr. it. Palermo, due punti, 2008.

<sup>23</sup> L'espressione è usata da Klossowski nell'avvertenza che apre *Les lois de l'hospitalité*, cit., p. 9 (tr. it. p. 12).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 119 (tr. it. p. 121).

del consorte intitolato *Tacita, le colosse et le bossu*, giudicandolo osceno, non appena si trova da sola nella stanza da bagno subisce un'aggressione sessuale da parte degli spiriti da lei censurati. In una scena sorprendente, sia il colosso (che ha le fattezze di Vittorio e indossa una sontuosa divisa con elmo, mantello, giubba con alamari) sia il nano gobbo, mentre sono intenti ad agire con decisione sul corpo di lei, proferiscono enunciati di natura filosofico-religiosa. La commistione fra teologia ed erotismo acquista ulteriore risalto grazie a imprevedibili trovate stilistiche dell'autore, come quella di indicare le parti sessuali maschili e femminili con espressioni desunte dalla *quaestio* medioevale. Scrive appunto Roland Barthes: «È noto in qual senso anatomico P. Klossowski ha ripreso i termini della scolastica (*utrum sit, sed contra, vacuum, quid est*: “il quid est dell'Ispeatrice”). Beninteso, la collusione della grammatica [...] e dell'erotica non è soltanto “scherzosa”; essa traccia con precisione e gravità un luogo trasgressivo dove vengono tolti due tabù: quello del linguaggio e quello del sesso»<sup>25</sup>.

Dopo aver mentalmente visualizzato certe situazioni immaginarie, Klossowski non si accontenta di scriverle nei romanzi, ma le raffigura in disegni a grafite di grande formato. Come se non bastasse, approfittando del carattere dialogico di *Roberte, ce soir*, vuol vedere la propria opera incarnarsi in azione teatrale, sia pure solo in forma privata e domestica, con la complicità degli amici scrittori. In queste prove di spettacolo, il giovane Michel Butor interpreta il ruolo di Antoine, Georges Perros quello di Octave, Denise quello di Roberte, mentre lo stesso Klossowski passa «dall'uno all'altro, con una leggerezza da elfo, per disporre, valutare, fiutare, suggerire, non come un suggeritore da teatro nella propria buca, piuttosto come un regista onnipresente, ma soprattutto come un tentatore in un quadro edificante classico, recitando tutti i ruoli a voce bassa e profonda»<sup>26</sup>. Se ricordiamo l'episodio, è perché fornisce l'idea di partenza per la terza parte della trilogia, intitolata appunto *Le Souffleur ou Un théâtre de société*. Qui la trama diventa ancor più complessa da esporre, perché appaiono personaggi nuovi, assenti dai primi due volumi, e perché si accentua l'ambiguità delle circostanze narrate: «Il rovesciamento delle situazioni si produce all'istante e dal pro al contro, in maniera quasi poliziesca (i buoni diventano cattivi, i morti resuscitano, i rivali si rivelano complici, i carnefici sono sottili salvatori, gli incontri sono preparati da lungo tempo, le frasi più banali hanno un doppio senso). Ogni rovesciamento sembra trovarsi sul cammino di un'epifania, ma in realtà ogni scoperta rende l'enigma più profondo»<sup>27</sup>. Basti accennare che K., il narratore, ha sposato la giovane vedova Roberte, che secondo lui nasconde, sotto le apparenze di donna

---

<sup>25</sup> R. Barthes, *L'ancienne rhétorique* (1970), in *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 529 (tr. it. *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 1972; 1979, p. 9).

<sup>26</sup> M. Butor, *Souvenirs sur le théâtre de société*, in «Cahiers pour un temps», fascicolo non numerato su Klossowski del 1985, p. 28. Cfr. *Le peintre et son démon*, cit., p. 159.

<sup>27</sup> Michel Foucault, *La prose d'Actéon* (1964), in *Dits et écrits*, vol. I, Paris, Gallimard, 2001, p. 359 (tr. it. *La prosa di Atteone*, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 92-93).

onesta, un'effettiva natura licenziosa. Tuttavia K. ha gravi problemi psichici e si autoconvince di essere in realtà Théodore Lacase, l'autore di *Roberte, ce soir*, spossessato da un plagiatore, K., della propria opera. Per guarirlo dalla follia, durante le prove casalinghe della *pièce* nella forma di «teatro di società», Roberte finge a volte di recitare come se fosse non se stessa, ma Valentine K., la moglie spregiudicata del plagiatore. La rischiosa strategia terapeutica, che dapprima accresce il delirio del protagonista, si rivela da ultimo efficace, e K. accetta di tornare alla propria identità iniziale<sup>28</sup>. Poiché analoghe incertezze e metamorfosi interessano i personaggi secondari, ne consegue che in *Le Souffleur* la forma tradizionale del romanzo esplose e il lettore finisce per smarrirsi in un labirinto di specchi.

Non meno insolito e arduo è l'ultimo romanzo klossowskiano, *Le Baphomet*. Il libro si apre con un ampio prologo che, mescolando storia e invenzione, descrive gli eventi che hanno portato alla soppressione dell'ordine dei Templari, avvenuta nel 1312 ad opera del papa Clemente V, su pressione del re francese Filippo il Bello. Lo scioglimento dell'ordine era motivato con le accuse, rivolte ai cavalieri del Tempio, di praticare, oltre alla sodomia, culti eretici e blasfemi come quello di un idolo chiamato Bafometto. Klossowski immagina che a far precipitare gli eventi abbia involontariamente contribuito un adolescente di nobile famiglia, Ogier de Beauséant, adottato come paggio da uno dei cavalieri. Alla bellezza di Ogier cedono vari di essi, che poi iniziano il giovane a una cerimonia segreta, conclusa però con l'impiccagione del ragazzo. Del resto, i responsabili di ciò vengono murati vivi in una torre per decisione del loro Commendatario, il quale vorrebbe tener nascosto l'accaduto per non fornire argomenti agli avversari dei Templari. Tentativo vano, perché com'è noto i capi di essi, compreso il Gran Maestro dell'ordine, Jacques de Molay, verranno processati, condannati e fatti bruciare sul rogo da Filippo il Bello.

La parte successiva del romanzo klossowskiano è ambientata, secoli dopo, in un luogo imprecisato fra cielo e terra, in cui si trovano le anime dei defunti, nella condizione di «soffi spirati». Spetta proprio all'anima di Molay il compito di decidere se, nell'attesa del Giudizio finale, convenga far reincarnare qualcuno di questi «soffi» in nuovi corpi. L'anima del Gran Maestro dialoga con quella di una santa, Teresa d'Avila, la quale gli annuncia che ormai egli sta per perdere ogni controllo sui «soffi». Ciò irrita Molay, che punisce la santa per questo discorso insufflando lo spirito di lei nel bel corpo, rimasto miracolosamente intatto, del paggio Ogier. Ne risulta, a sorpresa, una creatura androgina e semidivina (nuova incarnazione del mitico Bafometto), che vuole spingere gli spiriti a rinunciare al principio di identità e a sentirsi liberi di assumere qualsiasi forma desiderino. Segue nel testo una sorta di cerimonia simbolica, nella quale l'androgino si mostra in

---

<sup>28</sup> L'interpretazione della trama è quella suggerita dallo stesso Klossowski in *À propos du Souffleur*, testo manoscritto del 1984 riprodotto in Anne-Marie Lugan-Dardigna, *Klossowski. L'homme aux simulacres*, Paris, Navarin, 1986, pp. 113-115.

sintonia con «Federico l'Anticristo» (immagine del filosofo Nietzsche), che ha ora assunto l'aspetto di un formichiere gigante. Questa parte del romanzo dà luogo a una sarabanda di personaggi e situazioni, al tempo stesso burlesca e metafisica. Tutta l'opera, del resto, ha un retroterra filosofico e teologico, ma nel contempo anche qui, come in *Le Souffleur*, si giunge alla perdita dell'individualità dei personaggi.

Non meno originali delle opere narrative sono i volumi saggistici klossowskiani. Pensiamo ad esempio a *Le bain de Diane*. In apparenza si tratta di un'indagine su un mito, quello di Diana e Atteone, assai caro agli autori greci e latini, i cui testi vengono evocati con competenza da Klossowski. Tuttavia basta poco per accorgersi che il suo intento non è esattamente questo. Egli infatti pone i numerosi riferimenti culturali al servizio di un'invenzione autonoma, giungendo ad elaborare una nuova versione del mito. Dapprima esamina in dettaglio i caratteri e i comportamenti, in sé piuttosto contraddittori, che la tradizione presta a Diana, nella cui figura simbolica si uniscono «verginità e morte, tenebra e luce, castità e seduzione»<sup>29</sup>. Poi cerca altre possibili spiegazioni dell'incontro fra il cacciatore Atteone e Diana; esclude infatti che la visione, da parte dell'uomo, della dea sorpresa nuda al bagno sia dovuta al caso o al destino<sup>30</sup>. A suo giudizio, se il cacciatore giunge a contemplarla, ciò è dovuto a una precisa intenzione e a una lunga preparazione psicologico-rituale, connessa forse al culto dionisiaco. Klossowski ipotizza che Atteone si sia identificato con la figura del cervo (e mascherato in guisa da essere confuso con quell'animale) assai prima di subire la metamorfosi punitrice. Ma il cacciatore non aspira soltanto a vedere la dea, bensì anche ad unirsi sessualmente con lei. Tale proposito risulterebbe senz'altro insano e irrealizzabile, se non vi fosse un minimo di complicità da parte di Diana che, «adorabile in quanto dea, vuole esserlo anche in quanto donna in un corpo che, non appena lo si vede, scalda la testa a un mortale»<sup>31</sup>.

Secondo l'immaginazione klossowskiana, esiste un modo in cui la divinità può far questo senza compromettere se stessa e la propria castità: «Diana stringe un patto con un demone intermediario fra gli dèi e gli uomini, per manifestarsi ad Atteone. Tramite il suo corpo aereo, il demone *simula* Diana nella sua teofania e ispira ad Atteone il desiderio e la folle speranza di possedere la dea. Diventa l'immaginazione di Atteone e lo specchio di Diana»<sup>32</sup>. Gli antichi pensavano infatti che i demoni fossero esseri intermedi fra gli dèi e i mortali, dunque potessero agevolare i rapporti fra gli uni e gli altri. Così forse Atteone ha soltanto visto la nudità di Diana, prima di essere da lei tramutato in cervo, e pertanto di essere sbranato dai cani; o forse la dea ha persino concesso all'uomo di entrare in

---

<sup>29</sup> *Le bain de Diane*, edizione Gallimard, cit., p. 9 (tr. it. p. 13).

<sup>30</sup> Come invece sostiene Ovidio nel ben noto brano delle *Metamorfosi*, libro III, vv. 138-252 (tr. it. Torino, Einaudi, 1979; 1994, pp. 99-105).

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 44 (tr. it. p. 46).

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 46 (tr. it. p. 48).

contatto col suo corpo divino (non quello vero, beninteso, ma quello simulato dal demone). In entrambi i casi, la sorte del cacciatore non è da considerarsi deplorabile, in quanto Diana, ancorché in forma indiretta, «nell'uccidere si concede. Se qualcuno la insozza con lo sguardo, ucciderà; ma esalterà colui che, morendo, l'avrà vista»<sup>33</sup>.

Pur essendo in parte ascrivibile al genere del saggio critico, *Le bain de Diane* costituisce nel contempo un'opera letteraria, non soltanto per via della smagliante eleganza dello stile, ma anche per il suo carattere inventivo. Del resto, qualche elemento di tipo «finzionale» trapela a volte anche negli altri volumi saggistici dell'autore. Non a caso, egli ha dedicato i suoi studi più corposi a due personalità piuttosto anomale, Sade e Nietzsche. L'anomalia, anzi, costituisce proprio l'elemento che lo ha attratto: «Ben lungi dal negare la *patologia* e i suoi aspetti negativi, è al contrario per mettere in rilievo la *fecondità* che traspare sempre nell'ambiguità dei fenomeni patologici che ho commentato figure così diverse fra loro come Sade e Nietzsche»<sup>34</sup>.

Prendiamo brevemente in esame il primo dei due libri a cui egli fa riferimento, ossia *Sade mon prochain*, considerandolo ora nella versione definitiva apparsa nel 1967. Fin dall'avvertenza di apertura, l'autore sottolinea che le concezioni di Sade non vanno confuse con le idee dell'ateismo razionale. Infatti, mentre quest'ultimo «è l'erede delle *norme monoteiste* di cui mantiene l'*economia unitaria dell'anima*», all'opposto «Sade persegue la *disintegrazione dell'uomo* a partire da una liquidazione delle norme della ragione», giungendo fino a trasformare l'ateismo in una «“religione” della mostruosità integrale»<sup>35</sup>. Questo potrebbe sembrare, da parte di Klossowski, un duro giudizio di condanna, ma non è affatto così. Come si nota in particolare nel saggio *Le philosophe scélérat*, aggiunto al libro nella seconda edizione, egli è affascinato dal modo in cui Sade parte delle proprie singolarità e pulsioni individuali per costruire – su tale base, a prima vista del tutto inadatta allo scopo – un intero sistema filosofico. Dunque le contraddizioni che in esso inevitabilmente si presentano sono proprio la cosa più interessante, agli occhi dell'interprete. Ad esempio, perché Sade si compiace «nella descrizione dei suoi personaggi mostruosi in quanto necessariamente atei, o dell'ateo come necessariamente mostruoso, mentre personalmente non ha mai smesso di proclamare che l'ateismo è una condizione di probità morale per il *comportamento corretto* nei riguardi dei propri simili?»<sup>36</sup>. Eppure è proprio questa la maniera in cui procede Sade, che nel contempo «*costringe la ragione a servire da riferimento all'anomalia, e l'anomalia a riferirsi alla ragione*»<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 43 (tr. it. p. 46).

<sup>34</sup> *Notes autobiographiques*, cit., p. 49.

<sup>35</sup> *Sade mon prochain, précédé de Le philosophe scélérat*, cit., pp. 11-12 (tr. it. p. 13).

<sup>36</sup> *Notes autobiographiques*, cit., p. 49.

<sup>37</sup> *Sade mon prochain, précédé de Le philosophe scélérat*, cit., p. 24 (tr. it. p. 24).

In apparenza lo scrittore-filosofo settecentesco aspira a un'abolizione delle leggi, così che divenga possibile instaurare la prostituzione universale degli esseri, ma di fatto le cose stanno in termini diversi, perché se le leggi non fossero più in vigore verrebbe meno il piacere di trasgredirle, che costituisce invece un'esigenza primaria. Analogamente, date le varie forme di perversione sessuale, che Sade giudica ammirevoli deviazioni dalla norma dovute all'intensità della passione, egli cerca di giustificarle con argomentazioni razionalizzanti, che vorrebbero risultare convincenti per il lettore. Così, senza timore del paradosso, nei suoi romanzi «Sade inventa un tipo di perverso che parla a partire dal proprio gesto singolare *in nome della generalità*»<sup>38</sup>. E ancora: da un lato egli teorizza che per spegnere ogni residuo senso di colpa l'atto trasgressivo va reiterato il più possibile, in modo che chi lo compie raggiunga uno stato di apatia, ma d'altra parte è chiaro che la reiterazione apatica finirà col sopprimere il godimento, ossia lo scopo stesso dell'atto. Queste e altre contraddizioni sadiane vengono analizzate con finezza da Klossowski, in un libro che, per la varietà dei temi in esso affrontati, non possiamo ricostruire in dettaglio.

Altrettanto originale è l'altra monografia, *Nietzsche et le cercle vicieux*. L'autore si era già occupato del filosofo tedesco, sia come traduttore (di *La gaia scienza*) che come interprete<sup>39</sup>. Tuttavia il nuovo volume presenta caratteri specifici, in quanto sceglie la strada di una lettura fortemente soggettiva e in quanto è incentrato sull'ultimissima produzione nietzschiana, quella su cui si proietta l'ombra della follia. Secondo Klossowski, però, sarebbe erroneo contrapporre, nella vita di Nietzsche, un ampio periodo di attività lucida e un breve periodo finale in cui l'attività stessa risulterebbe alterata dalla pazzia, dunque andrebbe esaminata più che altro in termini clinici. «Un tal genere di diagnosi presuppone sempre il criterio tradizionale di una salute dell'intelletto, secondo cui si decifra nero su bianco ciò che dipende dal morboso nel comportamento del filosofo. [...] Ma Nietzsche ha previsto e soppresso in anticipo questo tipo di dilemma»<sup>40</sup>. Ne consegue un ribaltamento dell'ottica consueta, nel modo di considerare il pensiero dell'ultimo Nietzsche: «Tale pensiero non sarebbe dunque "patologico" perché implica il delirio; al contrario, esso assume l'aspetto dell'interpretazione delirante proprio perché è altamente lucido»<sup>41</sup>.

Sul piano generale, il filosofo tedesco rivolge una critica distruttiva all'intera società del suo tempo, colpevole di favorire il livellamento delle persone e lo spirito gregario, a detrimento dei casi particolari, ossia di coloro che sono dotati di

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 34 (tr. it. p. 32).

<sup>39</sup> Ricordiamo in particolare i saggi *Sur quelques thèmes fondamentaux de la «Gaya Scienza» de Nietzsche* e *Nietzsche, le polythéisme et la parodie*, entrambi compresi in *Un si funeste désir*, cit., pp. 7-36, 185-228 (e in *Nietzsche, il politeismo e la parodia*, tr. it. Milano, SE, 1999).

<sup>40</sup> P. Klossowski, *Introduction à une esquisse pour une biographie de Nietzsche*, in «Europe», 1034-1035, 2015, p. 148.

<sup>41</sup> *Nietzsche et le cercle vicieux*, cit., p. 12 (tr. it. pp. 12-13).

una sensibilità diversa dal comune. A ciò contrappone la propria visione dello Stato greco dell'antichità. Egli rinuncia quasi subito a porsi nella posizione di chi, tramite i libri e l'insegnamento, intende trasmettere al pubblico conoscenze certe. Anzi, a suo avviso i grandi pensatori del passato hanno sbagliato quando credevano di parlare della verità, mentre di fatto si limitavano a dar voce a se stessi e ai propri istinti. L'attenzione che Nietzsche presta agli impulsi e agli affetti è dovuta anche alla piena coscienza delle oscillazioni del proprio stato valetudinario, che spesso (in particolare a causa dell'emicrania) è tale da causargli forti sofferenze e da limitare le sue capacità di pensiero e di scrittura. Al tempo stesso, però, il filosofo tedesco pensa che il dolore fisico sia la condizione necessaria per raggiungere un particolare stato di lucidità, che porta alla destituzione dell'io personale e a un diverso tipo di coscienza, determinato dai moti impulsionali.

Nell'ottica di Klossowski, tutto ciò consente di chiarire altri aspetti essenziali del pensiero di Nietzsche. Infatti prendere atto, come fa il filosofo tedesco, della morte di Dio comporta l'accettazione della perdita dell'identità individuale, e a ciò si collega pure la dottrina dell'eterno ritorno: «La “morte di Dio” (del Dio garante dell'identità dell'io responsabile) dischiude all'anima tutte le sue possibili identità [...]; la rivelazione dell'Eterno Ritorno porta con sé di necessità le realizzazioni successive di tutte le identità possibili: “in fondo, io sono tutti i nomi della storia”, e da ultimo “Dioniso” e “il Crocifisso”»<sup>42</sup>. Nietzsche è ben consapevole che idee come quelle dell'eterno ritorno o della volontà di potenza non potranno essere accettate dalla maggior parte delle persone. Ciò lo riconferma nell'opinione che si debbano creare condizioni sociali diverse, nelle quali gli individui d'eccezione non vengano più soffocati dalla massa gregaria, ma all'opposto assumano un ruolo dominante. Klossowski esamina in dettaglio (e con una certa simpatia, si direbbe) i progetti politici, spesso deliranti, formulati dal filosofo tedesco. Il tutto conduce all'ultimissima fase della scrittura di Nietzsche, quella caratterizzata da libri come *Ecce homo* e dai «biglietti della follia»<sup>43</sup>. Klossowski non considera testi del genere come l'anticamera del definitivo crollo psichico nietzschiano, bensì come manifestazioni di istrionismo accompagnate da uno stato d'animo euforico. Ai suoi occhi, la perdita d'identità del filosofo è assai più gioiosa che tragica: «Egli *simula* Dioniso o il Crocifisso e si compiace di questa enormità. Ed è appunto in questo compiacimento che consiste la sua follia [...]; il suo criterio sta nell'intensità che egli prova nel simulare, fino all'estasi»<sup>44</sup>. Interpretazione per molti aspetti opinabile, ma senz'altro degna di interesse.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 94 (tr. it. p. 88). «In fondo, io sono tutti i nomi della storia» è una frase tratta da una lettera a Jacob Burckhardt del 6 gennaio 1889, in F. Nietzsche, *Epistolario*, vol. V, tr. it. Milano, Adelphi, 2011, p. 893.

<sup>43</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Ecce homo* (1888), in *Opere*, vol. VI, tomo III, tr. it. Milano, Adelphi, 1970; 1986, pp. 263-385 e le lettere scritte da Torino, a vari destinatari, nel gennaio 1889 (in *Epistolario*, vol. V, cit., pp. 886-892).

<sup>44</sup> *Nietzsche et le cercle vicieux*, cit., p. 334 (tr. it. p. 315).

Se *Nietzsche et le cercle vicieux* si presenta come l'esegesi, innovativa, degli scritti di un grande pensatore, *La monnaie vivante* è un'opera ancor più personale. Si comincia già dall'aspetto esteriore del volume, riccamente illustrato con disegni e soprattutto con fotografie che raffigurano altrettanti *tableaux vivants*, in parte ispirati a scene della trilogia *Les lois de l'hospitalité*. Quanto al testo, si tratta di un insolito trattato di carattere economico-filosofico. Klossowski comincia col distinguere gli oggetti d'uso, destinati all'impiego pratico, dalle opere d'arte, inutili alla sussistenza materiale. Poi però sostiene, a sorpresa, che anche il corpo delle persone, «per il modo di disporne rispetto al corpo altrui, è un bene d'uso, il cui carattere inalienabile o alienabile varia a seconda del significato che gli attribuisce la consuetudine»<sup>45</sup>. Nell'epoca industriale, tutto sembra essere finalizzato al profitto, ma in realtà non è così. Anche la società contemporanea avverte la necessità economica dello spreco, quindi, ad esempio, lascia sussistere i simulacri, ossia le opere d'arte, in cui trova espressione il «fantasma che procura l'emozione voluttuosa»<sup>46</sup>. Del resto, la vita pulsionale degli individui non è necessariamente gratuita, ma può diventare oggetto di valorizzazione sul piano mercantile.

Klossowski attua un drastico rovesciamento delle concezioni marxiste, assai diffuse nella cultura di quegli anni, secondo le quali l'elemento basilare di una società è costituito dalla struttura economica, che determina o condiziona la sovrastruttura, rappresentata da politica, diritto, scienza, arte, religione, ecc. Per lo scrittore e filosofo francese, invece, le cose stanno in termini del tutto diversi: «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*»<sup>47</sup>. Questo però non significa puntare su Freud anziché su Marx, in quanto (come già risultava dall'opera precedente, ossia lo studio su Nietzsche) Klossowski considera le teorie freudiane troppo convenzionali, ancora legate alla conservazione dell'unità costituita dall'individuo. Ai suoi occhi, invece, tale unità è artificiosa e repressiva, in quanto si sforza di celare e limitare i moti contraddittori degli impulsi. Questa audace presa di distanza da marxismo e psicoanalisi suscita un'impressione molto favorevole in alcuni filosofi. Così ad esempio Deleuze e Guattari scrivono in un libro famoso, *L'anti-Edipe*: «Nelle sue opere recenti, Klossowski ci indica il solo mezzo per superare il parallelismo sterile in cui ci dibattiamo tra Freud e Marx: scoprendo il modo in cui la produzione sociale e i rapporti di produzione sono un'istituzione del desiderio, e dunque gli affetti o le pulsioni fanno parte dell'infrastruttura stessa»<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> *La monnaie vivante* (facciamo riferimento alla seconda edizione, quella del 1994, perché la prima non presenta numerazione di pagina), cit., p. 11 (tr. it. p. 51).

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 13 (tr. it. p. 52).

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 14 (tr. it. p. 53).

<sup>48</sup> Gilles Deleuze - Félix Guattari, *L'anti-Edipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 75 (tr. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi,



Ma le provocazioni klossowskiane non sono finite, anzi si accentuano in maniera inaspettata. Tornando al tema della valorizzazione economica delle pulsioni e sviluppando certe idee di Sade e di Fourier, egli immagina cosa potrebbe accadere in una società se i corpi umani venissero usati non più come merce (ciò accade, ad esempio, nella prostituzione), bensì come denaro, dunque come «moneta vivente». In tale eventualità, i lavoratori potrebbero essere retribuiti non con un salario, ma con donne (e, analogamente, le lavoratrici con uomini) utilizzabili a fini di piacere sessuale. Si tratterebbe di un possesso simbolico e temporaneo, da non confondere con una nuova forma di schiavitù. Questo ovviamente presupporrebbe che la società trovasse altri modi per garantire la sussistenza materiale degli individui. Inoltre, «affinché l'oggetto vivente, fonte di emozione rara, possa anche soltanto prevalere in quanto moneta, occorrerebbe ammettere che una determinata condizione psichica fosse allora universalmente raggiunta, e che tale condizione si esprimesse sotto forma di pratiche e consuetudini indiscusse»<sup>49</sup>. Come si vede, è in causa un'utopia bizzarra e inquietante, ancorché in sintonia col privilegio concesso da Klossowski alla vita pulsionale.

Ciò vale in certo modo anche per l'esistenza stessa dell'autore. Proprio quando i suoi lavori narrativi e saggistici, pur suscitando qualche polemica, cominciano a ricevere vari riconoscimenti significativi, decide di imprimere una svolta alla propria carriera. Come già accennato, egli si dedicava già, parallelamente a quella di scrittore, a un'attività di disegnatore, benché poco divulgata. Quando però Klossowski, a partire dal 1972, adotta una nuova tecnica, quella dei disegni a matite colorate, essa lo affascina al punto da indurlo a rinunciare quasi del tutto all'espressione scritta. Ciò dipende anche dal fatto che le nuove opere sono solitamente di grande formato, dunque richiedono tempi di esecuzione lunghissimi, se si utilizzano le matite e non il pennello. Di fronte a tali quadri policromi, sempre di carattere figurativo e in molti casi ispirati alle opere letterarie klossowskiane, le reazioni di pubblico e critica sono ancora una volta contrastanti. C'è chi rimpiange la sottigliezza ed eleganza dei testi scritti dell'autore e critica il carattere tradizionalistico della sua pittura, non esente da una certa maldestrezza sul piano esecutivo, ma c'è anche chi si lascia conquistare dalle immagini realizzate dall'artista, con le loro figure quasi a grandezza naturale, dipinte a tinte pallide e rappresentate in situazioni ambigue o apertamente sensuali.

Per rispondere alle critiche e motivare la propria risoluta scelta a favore della pittura, Klossowski deve ricorrere ancora al linguaggio verbale, redigendo testi esplicativi e rilasciando interviste. Una piccola scelta di essi è reperibile nella

---

1975; 2002, pp. 68-69). Osservazioni simili venivano fatte da Foucault in una lettera a Klossowski del 1970, riprodotta nell'edizione 1994 di *La monnaie vivante*, cit., pp. 5-7.

<sup>49</sup> *La monnaie vivante*, cit., pp. 69-70 (tr. it. p. 92).

seconda parte del volume *La Ressemblance*<sup>50</sup>. In uno di questi scritti, si deplora la «decadenza del Nudo» in pittura, spiegabile con vari fattori, tra cui il facile accesso alle immagini di nudità ormai offerto da fotografia e cinema. Si perde così il fascino che tali raffigurazioni avevano conservato per secoli, fino all'epoca dell'impressionismo. «Per il pubblico contemporaneo del *Déjeuner sur l'herbe* e dell'*Olympia*, una simile visione equivaleva ancora a una lacerazione della banalità quotidiana, dunque a un'apertura su una regione proibita. Ma noialtri viviamo per intero in un aperto illimitato. Oggi la pittura sembra dispiegarvi quella tela senza fine immaginata da Delaunay che è la *negazione* stessa della *durata implicita* alla visione del motivo, implicita alla visione della nudità»<sup>51</sup>. Ciò che in tal modo viene meno è proprio la *delectatio morosa* (dell'artista prima, dello spettatore poi) di fronte all'immagine, che invece Klossowski giudica essenziale e intende ripristinare nella propria pittura.

A chi ritiene che quest'ultima consista perlopiù nell'illustrare scene già descritte nelle opere letterarie, Klossowski replica dicendo che le cose stanno in termini opposti: è la visione ad aver preceduto la narrazione. «Se il quadro non avesse fin dall'inizio prevalso [...] forse non avrei mai scritto *la trilogia di Roberte* né *Le bain de Diane* né *Le Baphomet*. Il pensiero che in essi si esprime è oscuro, o più generalmente astratto nelle sue dimostrazioni teoriche, solo perché in origine si imponeva a me qualcosa di tanto concreto e ineluttabile quanto può esserlo la persistente visione di un gesto»<sup>52</sup>. Invece, a chi obietta che i suoi quadri sono, in certo modo, banali e *démodés*, risponde che «il simulacro in senso *imitativo* è attualizzazione di qualcosa che è in sé incomunicabile o irrappresentabile: propriamente il fantasma nella sua *costrizione* ossessiva»; ne consegue che tale fantasma potrà essere trasmesso solo «prendendo a prestito, per volgerli a vantaggio della propria imitazione, gli stereotipi istituzionali, dunque convenzionali, del *dicibile* e del *mostrabile*»<sup>53</sup>.

In un altro scritto, Klossowski sostiene che l'artista, se vuole rendere efficaci le immagini che propone, ha bisogno della complicità di una forza demonica. L'idea risale a tradizioni antiche, tanto che egli può citare in proposito passi del *Corpus Hermeticum*<sup>54</sup>, ma in effetti ciò significa che il pittore si impegna a imitare «l'analogo demonico della propria emozione – dunque a sedurlo con la “sommiglianza” del suo

---

<sup>50</sup> Altri si possono leggere nella raccolta klossowskiana *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*, Paris, Le Promeneur, 2001, alle pp. 107-145.

<sup>51</sup> *La décadence du Nu*, in *La Ressemblance*, cit., p. 71 (tr. it. *La decadenza del Nudo*, in *La Rassomiglianza*, cit., p. 70).

<sup>52</sup> *Du tableau en tant que simulacre*, *ibid.*, pp. 75-76 (tr. it. *Del quadro come simulacro*, *ibid.*, p. 73).

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 76-77 (tr. it. p. 74).

<sup>54</sup> Cfr. *Asclepio*, in *Corpus Hermeticum*, tr. it. Milano, Rizzoli, 2001, pp. 337, 367-369.

simulacro»<sup>55</sup>. Se l'operazione riesce, allora il quadro agisce anche su chi lo osserva, divenuto a sua volta complice dell'artista e del demone. È vero che la visione mentale può essere dapprima involontaria, ma è certo che viene accolta e assaporata, secondo il meccanismo della *delectatio morosa*. Spiegava con finezza psicologica un Padre della Chiesa le cui opere erano familiari a Klossowski, ossia Agostino: «Quelle cose alle quali lo spirito ha pensato a lungo, compiacendosene, ed alle quali si è legato con il glutine della sollecitudine, esso le trasporta con sé anche quando rientra in sé, in qualche modo, per pensarsi. E poiché quelle cose che per mezzo dei sensi della carne ha amato all'esterno sono corpi, e si è mescolato ad essi per una specie di lunga familiarità, né può portare i corpi con sé nel suo interno, in ciò che è come la regione della natura spirituale, esso rigira in sé le loro immagini e trascina queste immagini fatte in se stesso di se stesso. Esso infatti dà ad esse nel formarle qualcosa della sua propria sostanza»<sup>56</sup>. Ciò spiega come mai l'artista accetti di passare settimane o mesi a delineare su grandi fogli, tratto dopo tratto, ciascuna di tali immagini. Nell'intervista di Alain Arnaud che chiude il volume, Klossowski spiega con chiarezza i motivi del suo passaggio alla pittura, dopo l'adozione della tecnica delle matite colorate. Ora la scrittura gli appare essere soltanto un mezzo indiretto di comunicazione, tale da suscitare non pochi malintesi. La pittura, per converso, consente all'artista di far percepire agli altri in maniera immediata le proprie visioni, e nel contempo lo gratifica al massimo. Klossowski può dunque dichiarare: «L'immagine è per me come la materializzazione dell'idea di *delectatio morosa*, una potenza»<sup>57</sup>.

A ben vedere, però, nel caso di questo autore non esiste una vera opposizione fra espressione scritta ed espressione pittorica. In entrambi i linguaggi, infatti, egli ha saputo dimostrare la propria indipendenza di pensiero e il proprio costante tentativo di far coesistere, e al limite coincidere, l'immaginario e l'esistenza. Aveva dunque ragione Georges Bataille quando asseriva, perentorio: «Il mondo in cui si muovono il pensiero e i desideri di Pierre Klossowski è certo uno dei più singolari in cui ci sia possibile entrare»<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> *Retour à Hermès Trismégiste (de la collaboration des démons dans l'œuvre d'art)*, in *La Ressemblance*, cit., p. 96 (tr. it. *Ritorno ad Ermete Trismegisto (Sulla collaborazione dei demoni nell'opera d'arte)*, in *La Rassomiglianza*, cit., p. 94).

<sup>56</sup> Agostino, *La Trinità*, X, 5, 7, tr. it. Roma, Città Nuova, 1973; 2011, p. 313.

<sup>57</sup> *Entretiens avec Alain Arnaud*, cit., p. 104 (tr. it. p. 101).

<sup>58</sup> G. Bataille, *Hors des limites* (1954), in *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris, Gallimard, 1988, pp. 305-306.



*Quaderni delle Officine, CVII, Giugno 2021*