



La fauna come inferno della psiche: metaforfosi animali nelle interpretazioni lautréamontiane di G. Bachelard e G. Bataille

di Francesco Agnellini

La *Psicanalisi del fuoco* si apre con una considerazione secondo la quale all'uomo basterebbe parlare di un oggetto per accampare pretese di oggettività. Ma, ci mette immediatamente in guardia Gaston Bachelard capovolgendo il punto di vista, è l'oggetto che interrogiamo a definirci più di quanto siamo noi a fare con esso. L'evidenza che l'oggetto ci presenta induce delle convinzioni che prendiamo per cognizioni spontaneamente formatesi nella nostra mente, ma che spesso non sono altro che "confidenze sulla giovinezza del nostro spirito" (Bachelard 1984: 125). Si tratta di apparenze di sapere create da pure evidenze materiali, corrispondenze formali fra gli oggetti e le nostre idee di essi non adeguatamente analizzate, che dunque l'oggettività scientifica ha il compito di fugare una volta smentito il primo incontro con l'oggetto della nostra osservazione diretta e della nostra riflessione immediata. L'oggettività scientifica, allora, sarà il risultato di un processo dialettico tardivo, di affermazioni ed errori, di riconoscimenti e superamenti degli stessi. Ma la primitiva identificazione tra oggettività e oggettualità è, almeno al principio, sempre problematica, infatti,

ogni oggettività, debitamente verificata, smentisce il primo contatto con l'oggetto. Essa deve, all'inizio, criticare ogni cosa: la sensazione, il senso comune, anche la pratica più costante, l'etimologia infine, poiché il Verbo, che è fatto per cantare e sedurre, raramente raggiunge il pensiero. Ben lungi dallo stupirsi, il pensiero oggettivo deve ironizzare. (Bachelard 1984: 125).

Nella sua ampia trattazione a proposito della complementarità di scienza e poesia, sviluppata anche al di fuori della *Psicanalisi del fuoco*, Bachelard insiste sulla necessità di reintegrare il sapere oggettivo della scienza a quello soggettivo della poesia e, a mio parere, la questione diventa ancora più pressante se l'oggetto della nostra indagine, proprio quell'oggetto che istintivamente ci fa credere più oggettivi, è l'animale.



In base a quanto osservato pocanzi e, in particolare, richiamandoci all'ironia a cui Bachelard fa appello, è lecito chiedersi se l'interrogazione che ha per oggetto l'animale ci rende più bestiali? Dopotutto l'animale è da sempre per l'uomo oggetto di interesse, al tempo stesso simbolo di una certa giovinezza dello spirito, origine evolutiva, dunque scientifica, e immaginaria, pertanto poetica.

Non a caso, al termine del suo *Lautréamont*, Bachelard afferma che "il Bestiario dei nostri sogni anima una vita che ritorna alle profondità biologiche" (Bachelard 2009: 102), proprio nella sezione in cui elogia il metodo di indagine proposto da Roger Caillois ne *Il mito e l'uomo*. Qui, nella nota sezione sulla *Mantide religiosa*, Caillois mostra come certe funzioni biologiche conducano spontaneamente l'uomo a sviluppare un particolare interesse per un dato animale che, in qualsiasi tempo e luogo, è al centro di storie e narrazioni. In questo caso, dunque, un insetto particolare come la mantide religiosa realizza effettivamente un desiderio virtuale dell'essere umano, e cioè una forma di cannibalismo latente che troverebbe la propria espressione in determinate effusioni durante l'atto sessuale. Da qui certi istinti primitivi, spesso inconsci, quasi sempre violenti, espressi dalle rappresentazioni faunistiche di ogni tempo e luogo, vengono ricondotti alla nostra origine biologica e possono, in una mente eccitata come quella di Isidore Ducasse, farci venire il dubbio che il discorso sull'animale non sia precisamente un discorso sull'*Altro*; ancor più precisamente, ciò ci conduce implicitamente al fatto che l'utilizzo mitico delle forme animali, tradisce

una sorta di condizionamento biologico della immaginazione, venuto da determinazioni fondamentali in grado d'intervenire ogni volta che l'intelligenza non dirige il suo libero gioco verso uno scopo preciso. Dunque esse agiscono egualmente nei miti e nei deliri, per prendere i poli estremi dell'affabulazione. (Caillois 1998: 46).

Pertanto, se l'intelligenza non è libera, le 'determinazioni fondamentali' sono condizionate da una bestialità di fondo, un'infanzia della specie umana, un'origine rivissuta che, alla luce chiara del giorno, o alla luce fioca di una candela, può costituire tutt'al più un ricordo increscioso, un motivo di imbarazzo rivissuto fumosamente come un sogno, un'allucinazione o un delirio. E proprio questo tratto allucinato e scandaloso, vedremo poi in che accezione, pare essere la direttiva formale dei *Canti di Maldoror*, secondo l'originale interpretazione che ne dà Bachelard nell'opera più lunga che abbia mai dedicato ad un singolo autore.

Per Bachelard il tratto saliente dell'opera, formalmente e intrinsecamente scossa da una ferinità accentuata ed esibita, continuamente deflagrante a causa di un eccesso di voler-vivere, è l'esibizione chiara di un *complesso della vita animale* che troverebbe la propria realizzazione in un'estetica della metamorfosi e del parossismo. Maldoror è allo stesso tempo un anticristo, dunque un anti-idiota, un anti-divinità, e incarna la silenziosa rivolta del giovane Isidore Ducasse costretto in collegio, claustrofobicamente stretto nelle severe regole della classe di retorica, dunque alla ricerca di una libertà che solo l'opera poetica poteva incarnare.

Questo desiderio di libertà vitale, e soprattutto, dal punto di vista dell'analisi dei *Canti*, formale, viene incarnata, nell'opera di Lautréamont, da un costante fremito che porta Maldoror ad assumere sembianze animali per compiere i propri misfatti. Quella



virtualità istintuale che Caillois vede all'origine di un immaginario mitizzante, prende dunque la forma di un complesso, che Bachelard chiama *complesso di Lautréamont*, inteso come uno stato psichico sovraeccitato durante il quale il soggetto (Maldoror/Lautréamont), secondo un principio di azione e reazione, sia immediatamente portato da uno stimolo o da un istinto a una reazione spropositata, che nei *Canti di Maldoror* si configura come un'aggressione animale a seguito della metamorfosi.

Così il bestiario ducassiano e le situazioni di aggressione sarebbero le più varie: Bachelard giunge perfino a darci il ragguardevole numero di 400 atti animalizzanti (Bachelard 2009: 20) che danno all'opera un particolare respiro, scandito da una vertiginosa ritmica dell'aggressione, dove l'attacco è contemporaneo alla metamorfosi, antecedente al pensiero, e trova la propria effettualità nell'istante. Si tratta dunque di un tempo che non ha durata, nel quale "la metamorfosi [...] è il modo di realizzare immediatamente un atto vigoroso. Di conseguenza, la metamorfosi è soprattutto una metatropia, la conquista di un altro movimento, come a dire di un nuovo tempo. [...] Il tempo è concepito come un'accumulazione di istanti decisivi, senza grande preoccupazione della durata dell'esecuzione" (Bachelard 2009: 23). In fondo dunque, anche il *Lautréamont* diventa per Bachelard l'occasione di manifestare un'"aritmetizzazione temporale assoluta" (Bachelard 1984: 56) che possa dare la misura, essendo la vita concepita come una serie di discontinuità (nel caso dei *Canti* potremmo dire catastrofi), di una filosofia dell'atto, in cui cioè l'azione è innanzi tutto il frutto di una decisione e di uno svolgimento istantanei; dunque, in polemica con Bergson, "la durata è fatta di istanti senza durata, come la retta è fatta di punti senza dimensione" (Bachelard 1984: 49). Pertanto, è normale aspettarsi nei canti, più che una storia, un insieme di aggressioni.

La particolare enfasi su un tempo 'lineare' frantumato in una miriade di istanti decisivi configura la poetica ducassiana come pura cinetica, durante la quale la metamorfosi e l'aggressione sarebbero il raggiungimento di un parossismo della vitalità, al seguito del quale ci sarebbe quella *petite mort*, la calma dopo la tempesta del coito, corrispondente alla perdita delle proprie energie, di parte del proprio essere, di cui parla Caillois (Caillois 1998: 45) e in particolare, come vedremo successivamente, Georges Bataille. Sostanzialmente, l'eccesso esibito nei *Canti*, il tono 'muscolare' dell'incedere della narrazione, avrebbe un effetto tonificante espresso dalle *Poesie* e chiarito dalle *Lettere*, nelle quali Ducasse spiega di aver voluto mettere in scena il male per far vincere il bene.

In ogni caso questa, in particolare, mi sembra essenzialmente la condotta che Bachelard attribuisce attivamente a Maldoror, formalmente a Lautréamont, e complessivamente a Ducasse, nel senso che l'opera costituirebbe uno zenit immaginifico che permetterebbe all'autore di dominare i fantasmi della propria adolescenza – il proprio complesso – arrivando così infine alle serene riflessioni delle *Poesie*.

È dunque, quello delle metamorfosi ducassiane, un tempo vitale, che Bachelard distingue dal 'tempo che muore' dell'opera kafkiana, nella quale la metamorfosi, come nella storia di Gregor Samsa, corrisponde ad un rallentamento, un decadimento dell'anelito vitale, una punizione inferta dal caso o da una divinità lontana e indifferente. Tuttavia, c'è anche un aspetto che riguarda entrambi gli autori, e cioè il fatto che la metamorfosi comporta un disconoscimento da parte dei propri simili, anche dei più prossimi, come accade a Samsa con la sua famiglia, o, nel caso di Maldoror, ad un auto-



disconoscimento, un isolamento volontario che prelude alla vendetta. Questo tratto comune ci porta all'interessante considerazione che nell'opera di entrambi gli autori la forma animale è vista dall'uomo – e Maldoror, naturalmente, non è un essere umano – come un qualcosa di diverso da sé, da temere o ripudiare, in ogni caso osteggiata ma, soprattutto, percepita come un pericolo dal quale guardarsi.

Nei *Canti di Maldoror*, infatti, si hanno tutte le ragioni di temere questa ferinità primordiale: ciò che conferisce unità ai momenti decisivi delle metamorfosi e delle aggressioni istantanee è la pura e irriflessiva crudeltà che solo l'animale può rappresentare; prima ancora di pensare, la bestia aggredisce come "l'intelligenza attacca un problema. Se lo sa risolvere, affida il risultato alla memoria, all'organizzato, ma mentre organizza aggredisce, trasforma" (Bachelard 2009: 101). Infatti, la crudeltà, sorta di intelligenza animalizzata, è a tal punto il tratto saliente che la fiera, nel suo atto puro d'aggressione, è ridotta alle sue armi d'offesa, da Bachelard raggruppate in due tipologie particolarmente significative: l'artiglio, simbolo della più pura crudeltà attraverso le metamorfosi in granchio, pidocchio, aquila o avvoltoio, e la ventosa nelle forme del ragno, del polpo e della sanguisuga, a simboleggiare il godimento sessuale, l'eroticismo congenito all'azione violenta. Pertanto, non solo la metamorfosi, ma anche l'immagine stessa dell'animale viene vista da un punto di vista cinetico proprio grazie a questa riduzione dell'animale all'arto, che rende possibile anche le mostruose contaminazioni tra specie diverse, come le legioni di polipi con le ali, che da lontano sembrano corvi, fino alla semplice coda di pesce con le ali, pura ibridazione di elementi propulsivi. E, dunque non c'è soltanto l'odio istintivo; o, meglio, l'incontenibile odio di Maldoror è spesso accompagnato ad un desiderio erotico, come quando Maldoror si accoppia con la femmina dello squalo di un amore "casto e schifoso" (Lautréamont 2010: 289), alla menzogna, e insomma ogni genere di vizio è concretizzato dall'animalità, dimodoché "per Lautréamont il Verbo è Violenza, la Genesi è una geenna, la creazione una brutalità" (Bachelard 2009: 39).

Pertanto abbiamo visto come Bachelard attribuisca all'immaginazione ducassiana la necessità di creare e metamorfosare forme animali, pur attribuendogli un certo schematismo che permette di non rendere troppo caotico l'avvicinarsi di forme mostruose. Un altro elemento di notevole interesse è il fatto che, al principio dei *Canti*, è lo stesso lettore 'momentaneamente feroce' a venire metamorfosato: Lautréamont, infatti, ci promette che le narici 'larghe e magre' del lettore verranno saziare dall'odio presente nell'opera, e che potrà stare placidamente sdraiato col ventre all'aria, come uno squalo sazio. Ma nei *Canti*, ogni tropismo, come giustamente ci fa notare Bachelard, diventa il veicolo di una metamorfosi reale e, dunque, il paragone fra il lettore e lo squalo diventerà improvvisamente una totale identificazione, dimodoché Lautréamont dovrà rivolgere 'rossi effluvi' al nostro 'grugno ripugnante', allo scopo di procurare al lettore 'un'estasi immobile' che gli farà provare una felicità pari solo a quella degli 'angeli che abitano nella magnificenza e nella pace dei cieli dilettesi', nell'ottica infausta in cui una Provvidenza tenebrosa associ il genio al male, come il cielo al mare, l'odio all'amore, l'umanità a Maldoror e, dunque, all'animale metamorfosante (Lautréamont 2010: 125-127).

Successivamente Bachelard associa il primitivismo della poesia ducassiana ai complessi sviluppati da Lautréamont ragazzino; ecco dunque la caduta nell'abisso dell'angelo/squalo Maldoror – caduta che ha tutto l'aspetto di un'apoteosi – diventare un regresso nella vita dell'autore e della specie umana. Per quanto concerne la vita di Isidore



Ducasse, alcuni elementi caratteristici nei *Canti* riescono a restituirci l'adolescenza dell'autore in negativo, con tutti i suoi drammi. Così Bachelard evidenzia tutti i riferimenti ai capelli, ad evidenziare quindi un 'complesso dello scalpo' che sarebbe un sostituto equivalente al più noto 'complesso di castrazione', probabilmente dovuto alla pratica di rasare i capelli ai ragazzi in collegio; poi c'è la sezione degli inni alle matematiche che, insieme ai riferimenti alle specie animali e ai riferimenti botanici, ci ridarebbero tutta la sensibilità del giovane per le scienze positive; ancora, poi, la scelta degli antagonisti, che ci rende evidente la propensione di Maldoror ad attaccare avversario molto più forti o molto più deboli, e, in particolare, la predilezione per i giovani ben protetti, strappati dal focolare domestico, a darci il senso del rimpianto del giovane Ducasse per la lontananza dai genitori; tutto, insomma, porta a pensare che il viaggio di Maldoror sia anche il viaggio di Ducasse a ritroso nella propria infanzia, in cerca degli avvenimenti traumatici che hanno creato complessi ai quali solo il genio letterario a saputo dare una forma cangiante. Questo processo ha due funzioni: da una parte permette all'autore di dominare i propri fantasmi e ha un effetto tonificante sul lettore, come abbiamo visto, dall'altra opera una netta cesura del piano dell'azione da quello del pensiero, dove il primo verrà esecrato e combattuto, mentre il secondo verrà esaltato; d'altra parte, la rivolta è di Maldoror, non di Ducasse.

Dunque vediamo come i *Canti di Maldoror* siano espressione, nell'interpretazione di Bachelard, di una *imagerie animalizzata* che si manifesta in una *poesia primitiva*. Tale poesia primitiva, sorta dall'incombenza di rivoltarsi contro la lingua autoritaria appresa nelle scuole, nelle classi di retorica, è dunque un tipo di poesia tardiva, a ben vedere regressiva, e al tempo stesso *proiettiva*, perché le immagini in essa si fondono secondo un principio di *causalità formale*, in grado di alterare le forme fino al limite estremo che consente di distinguere una coerenza poetica. Il nucleo di questa causalità formale è il complesso di Lautréamont, principio di un processo formale aggressivo, indubbiamente eccessivo ma, come si è detto, non casuale o semplicemente folle. E dunque da questo nucleo primordiale, infantile e, sotto diversi aspetti, puerile, che si sviluppa la proiezione delle metafore, dunque delle metamorfosi, facilmente raggruppabili secondo Bachelard. Principio e azione della proiezione è allora un'astrazione dalla vita vissuta tale da condurre ad un'animalità del pensiero che permette di ritrovare un'origine perduta, così come, a livello meta-poetico, o meta-metaforico, nella *Psicanalisi del fuoco* era stato possibile rintracciare sotto le varie figure del fuoco attivo, interno, nascosto le immagini nate da un principio comune: la vita.

E l'elemento forse di maggiore interesse del *Lautréamont* di Bachelard, oltre naturalmente alle interessanti considerazioni sui *Canti*, è proprio l'analisi delle modalità con cui si sviluppa il pensiero di Ducasse, che possiamo ravvisare nel contrasto tra la primitiva *imagerie animalizzata* e la già scolastica *rêverie poetica*. Accogliendo l'invito bachelardiano ad attribuire le forme alla giusta materia allo scopo di formalizzare un determinato tipo di immaginazione materiale (Bachelard 2006: 9), può essere interessante chiedersi a quale elemento si possa ricondurre l'immaginazione ducassiana. Siamo certamente lontani dai tranquilli ruscelli che ispiravano le placide *rêveries* di Bachelard bambino, e forse molto più vicini, seguendo il binomio purezza-impurità della morale dell'acqua, ad acque impure, violente, anche se il vitalismo persino eccessivo dei canti ci allontana certamente a quella 'dipsomania della morte' del malinconico *complesso di Poe*, che vede il mondo e l'uomo come grandi malati del tempo. Se nei canti il pensiero scorre,



esso minaccia di naufragare in acque violente come quelle burrascose in cui Maldoror vede la nave affondare, e a cui decide di unirsi metamorfosandosi in squalo, nuotando e accoppiandosi con la femmina della stessa specie, nel mare macchiato di sangue.

Se, invece, l'elemento scatenante l'*imagerie animalizzata* fosse il fuoco, certamente non si tratterebbe della tenue fiamma di una candela o di una lampada ad olio, grazie alle quali la *rêverie* si manifesta come un 'chiaroscuro dello psichismo' e può dar vita ad una filosofia del riposo, del focolare domestico. Al contrario, Maldoror nel secondo canto combatte in un tempio contro una lampada a olio metamorfosatasi in angelo, che riesce a sconfiggere solo dopo aver dato un bacio avvelenato (Lautréamont 2010: 263-267). Saremmo quindi piuttosto in presenza di una *fantasticheria incendiaria*, focalizzata su un oggetto, intenta ad arderlo e eccitarlo senza mai consumarlo completamente. O meglio, potremmo dire con Bachelard che l'immaginazione di Lautréamont, trova la propria origine in un qualsiasi elemento agitato, purché esso divenga oggetto d'interesse di uno psichismo eccitato. E se consideriamo come oggetto del nostro interesse la bestialità esibita da una mente sovraeccitata e in stato di regressione, la possibilità di una resistenza materiale si nullifica a prescindere dall'elemento preso in considerazione, dimodoché la mente è completamente libera di creare e disfare, dovendo fare i conti esclusivamente con i fantasmi che la abitano¹.

Ecco allora che i *Canti di Maldoror* ci possono parere come un abisso² o un inferno di fiamme che non bruciano, un luogo puramente mentale e che anzi nasce da una frattura insanabile tra la vita e il pensiero, perché ad alimentare le fiamme è il desiderio di un riscatto impossibile da realizzare, in quanto il desiderio stesso deriva da un'origine non più raggiungibile, che è un torto irreparabile o una colpa irredimibile, si tratti dell'orgoglio frustrato dal professore di retorica del giovane Isidore Ducasse o della vergogna alimentata dalla nostra origine animale. In ogni caso, la metamorfosi ferina diventa il veicolo brutale di una vendetta da compiere contro le persone e le istituzioni che con maggior decisione negano la loro origine biologica e regolano l'insieme degli interdetti che castrano i desideri più reconditi dell'animo umano. Infatti, "bisogna avere vendette da compiere per immaginare l'inferno. Nelle creature d'incubo v'è un complesso delle fiamme infernali" (Bachelard 2005: 20) e, dunque, "il lautreamontismo è un gruppo di complessi culturali. La classe è un inferno e l'inferno è una classe" (Bachelard 2009: 58). Si tratta, insomma, di un inferno linguistico, in cui "la fauna è l'inferno dello psichismo" (Bachelard 2009: 42), e la cui forma espressiva più estrema sarebbe un grido, cioè un verso bestiale emesso da un'intelligenza primitiva, in rapporto antitetico con il linguaggio dell'opera stessa, come perseguisse l'ideale di un'energia pura e irraggiungibile, perché l'opera, e i *Canti di Maldoror* da questo punto di vista non fanno eccezione, questo grido liberatorio lo potrà evocare, ma mai riprodurre. Così Maldoror, non riuscendo a ridere, si taglia con un coltello

¹ Poiché, a prescindere dall'ordine con cui Bachelard conduce la propria indagine sull'immaginazione materiale, è evidenti che nei *Canti di Maldoror*, simultaneamente, l'acqua è un gorgo, l'aria un uragano, la terra è squarciata da movimenti tellurici, il fuoco è un incendio che divampa, e ogni materia, in generale, viene portata al massimo grado di eccitazione dalla psiche impetuosa di Maldoror/Ducasse. Ma in fondo, appunto, è lo psichismo stesso la materia di tale *imagerie animalizzata*, la mente dell'artista, i suoi ricordi, i suoi incubi, le sue incontrollabili emozioni.

² Non a caso Bachelard riconosce in Baudelaire, Rimbaud e Flaubert i tre grandi capiscuola che possono essere visti come precursori di una psicologia dell'abisso (Bachelard 2009: 65).



il punto in cui le labbra si congiungono e sale con la lama sino alle guance, per simulare un macabro sorriso, o un animalesco, dunque mostruoso grugno, perché

le malformazioni dell'immaginazione umana ritornano a forma animali reali. *L'animale è un alienato* o, ancora, le diverse specie animali sono diverse forme di alienazione mentale. Vi è per questo una ragione: *l'animale è sottomesso a un determinismo vitale specifico*. Non è una 'macchina' ma, più esattamente, è il giocattolo di una animalità macchinizzata. *L'istinto è una monomania e ogni monomania rivela un istinto specifico*. La maniera più rapida per descrivere un'aberrazione umana è di avvicinarla a un comportamento animale. *L'animale è uno psichismo monovalente*. (Bachelard 2009: 96).

Risulterà dunque evidente come l'opera di Lautréamont e la questione delle metamorfosi animali, in quanto espressione simultanea della dimensione primitiva e bestiale dell'essere umano e della trasgressione contro l'ordine che si fa carico di sopprimere queste pulsioni, siano facilmente accostabili al pensiero di Georges Bataille.

Proprio a proposito di Lautréamont, è bene dire innanzitutto che se da un lato, ne *La letteratura e il Male*, Bataille confessa che i *Canti di Maldoror*, e le *Poesie* in particolare, rispecchiano appieno la sua concezione di una letteratura che si sa e si dichiara colpevole (Bataille 2006b: 12), dall'altro nell'insieme dei suoi scritti è rarissimo cogliere riferimenti espliciti all'opera di Isidore Ducasse. In una recensione al *Sade e Lautréamont* di Blanchot apparso su *Critique* (Bataille 1988b: 434-460), ad esempio, Bataille annuncia la propria intenzione di rimandare un commento riguardante Lautréamont per concentrarsi sulla sezione riguardante Sade, ma un saggio specifico non sarà mai dedicato all'autore dei *Canti di Maldoror*. Nonostante ciò è possibile cogliere numerosi punti di riferimento, rinvii, e citazioni sottotraccia a proposito di Lautréamont e alla questione delle metamorfosi animali in tutta l'opera di Bataille.

Già nel primo numero di *Documents*, con un articolo intitolato *Le cheval académique*, Bataille scrive che "apparentemente, niente nella storia del regno animale, semplice successione di metamorfosi conturbanti, ricorda le determinazioni caratteristiche della storia umana, le trasformazioni della filosofia, delle scienze, delle condizioni economiche, le rivoluzioni politiche o religiose, i periodi di violenza e di aberrazione" (Bataille 2006b: 23), salvo poi rendere manifesto per tutto il resto dell'articolo un parallelismo tra caratteristiche peculiari di un dato popolo – i Galli come selvaggi, gli antichi greci e romani come esempio di ordine e completezza – e le forme attribuite da questi alle figure animali, nello specifico i cavalli. In particolare, Bataille, interessandosi al conio e alle rappresentazioni equine su antiche monete, vuole dimostrare come l'uomo ricorra a rappresentazioni animali per rappresentare se stesso e l'intero tessuto sociale, dimodoché avremo cavalli aggraziati, ben delineati, accademici, per l'antica Grecia, e invece cavalli rozzi e grotteschi per i popoli barbari. Ancora, la figura animale può essere oggetto di un sincretismo tale da simbolizzare gli ideali di un dato periodo storico. Infatti "il cavallo, situato per una curiosa coincidenza alle origini di Atene, è una delle espressioni più perfette dell'*idea* allo stesso titolo, per esempio, della filosofia platonica o dell'architettura dell'Acropoli" (Bataille 2006b: 25). Morfologicamente, dunque, le commistioni tra uomo e animale assumono una valenza decisiva per cogliere aspetti fondamentali, quali inquietudini e tratti specifici di un'epoca, che risultano essere particolarmente evidenti in delicate fasi di passaggio e di



mutamenti storici, come vedremo tra poco nel caso dell'uomo del paleolitico, anche se, volendo seguire il percorso storico della raffigurazione equine, basterebbe pensare al cavallo di *Guernica* per farsi un'idea di come tali metamorfosi possano essere violente.

Così, ancora in *Documents*, l'attenzione di Bataille è evidentemente puntata su di un certo tipo di corrispondenze formali, dimodoché, in una sorta di glossario che compare sulla rivista, alla voce 'Metamorfosi', troviamo una connessione immediata agli animali selvaggi, "illegali e profondamente liberi (i soli veri *outlaws*)" (Bataille 2006c: 174) verso i quali l'uomo prova allo stesso tempo un sentimento di superiorità e invidia. La voce del dizionario critico ci consente anche di enucleare le principali caratteristiche che Bataille attribuisce alla ferinità, ovvero ciò che all'origine della propria umanità l'animale-uomo ha perduto diventando umano; nello specifico: "l'innocente crudeltà, l'opaca mostruosità degli occhi [...], la follia stridente che, nel corso di certi scarti, arriva alla metamorfosi" (Bataille 2006c: 177). Di seguito, l'ossessione per le metamorfosi viene definita come "un bisogno violento, che *si confonde d'altronde con ciascuno dei nostri bisogni animali*, e spinge un uomo a disfarsi tutto a un tratto dei suoi gesti e delle attitudini che la natura umana esige" (Bataille 2006c: 177), per poi fare l'esempio dell'uomo che, nel proprio appartamento, si mette a quattro zampe e mangia il cibo del cane.

La necessità di ricorrere alla ferinità per evidenziare certi istinti incontrollabili che quasi riavvicinano l'essere umano alla propria origine biologica, facendolo ridiventare una sorta di scimmione antropomorfo, pare denunciare una deficienza del linguaggio che si appella all'animale quando non sa dar conto razionalmente di certe azioni, o vuole negare che certe pulsioni *deviate* siano specificamente umane. Ma la via dell'identificazione metaforica, o metonimica (Barthes 2002: 237-245), per Bataille è sempre una costante naturale, un fatto che prelude a una corrispondenza reale, di cui l'arte e la poesia possono dar conto meglio della filosofia e delle scienze positive. Sempre all'interno del dizionario critico di *Documents*, infatti, alla voce 'Bocca', si constata la minor espressività dell'orifizio orale per l'uomo rispetto agli animali, in favore di occhi e fronte. Eppure per Bataille la bocca conserva una valenza violenta che si mantiene a un livello inconscio, e che si manifesta allorché l'essere umano prova emozioni troppo violente per essere trattenute: sono tutte quelle espressioni che vedono una sorta di decapitazione simbolica dell'uomo.

Infatti se quando si vede, e in particolare si scruta desiderando, la testa perde la propria razionalità e diventa un puro vedere, riducendosi dunque a occhio, allo stesso modo, come in certe rappresentazioni di Francis Bacon, il capo può ridursi a bocca, per ridere, gridare, digrignare i denti; è proprio in questi momenti che avviene una sorta di metamorfosi tale da riportare metaforicamente l'uomo alla sua originaria forma animale, con la bocca rivolta verso l'alto, simmetrica all'orifizio anale, mentre emette suoni inintelligibili. È tuttavia importante notare che la connessione rimane metaforica, perché esprime paradossalmente l'origine dalla quale l'uomo, essendo negatività assoluta, si è distaccato, ma che, hegelianamente, conserva, mantiene in sé. L'uomo, come Maldoror, non è più un animale ma, quando nega se stesso, in particolare attraverso le azioni di *dépense*, di dispendio gratuito delle proprie energie vitali, agisce come tale.

Infatti, vedere gli animali in azione può mostrare all'uomo la verità sull'essere ignoto che anch'egli è, in modo assai diverso dall'essere neutro e astratto oggetto della ricerca dei filosofi, cioè sull'essere che «*au sens fort, n'est pas en effet contempler (passivement), ce n'est pas agir non plus (si du fait d'agir nous renonçons au comportement libre, en vue de*



résultats ultérieurs), mais c'est précisément *se déchaîner*" (Bataille 1988a: 168). E poco dopo, come spesso fa nelle sue opere saggistiche, Bataille cerca di esprimere icasticamente il concetto precedentemente enunciato: in questo caso un bambino vede un cavallo correre come impazzito con la bava alla bocca, cosicché il lettore, attraverso gli occhi spaventati del bambino, ha una chiara *visione* di ciò che Bataille ha inteso suggerire con l'idea di scatenamento. Pertanto questi elementi descrittivi, che si alternano con sezioni più discorsive all'interno della produzione saggistica di Bataille, non sono mai un vezzo linguistico, come non lo sono le metamorfosi animali di Maldoror, ma si tratta di tropismi necessariamente innescati da un linguaggio che per dire l'essere dell'umano, l'io proprio del singolo individuo, e il suo rapporto con la totalità dell'essere, deve continuamente ricorrere a metafore perché "una presenza così irriducibile come quella dell'io non ha il suo posto in un universo intelligibile e, reciprocamente, quest'universo esteriore non ha il suo posto in un io se non con l'aiuto di metafore" (Bataille 2006a: 63). E, naturalmente, l'animale e le sue metamorfosi non si presentano solo nella produzione saggistica, ma anche tutta la produzione letteraria di Bataille è affollata di immagini e visioni animali, dal toro della corrida de *La storia dell'occhio*, alla madre di Pierre Angélique che, correndo per i boschi in preda all'estasi, confessa: "[...] ero indemoniata. [...] Ero nuda, credevo di essere, con il mio cavallo, una bestia dei boschi" (Bataille 1992: 590).

Sostanzialmente, dunque, l'immagine dell'animale e delle sue metamorfosi è sempre riconducibile ad istinti e azioni violente che, nell'uomo occidentale, conducono al vizio, quando non al crimine e, in ogni caso, sempre alla trasgressione che, se compiuta secondi fini slegati dal desiderio di un tornaconto personale, se cioè la trasgressione supera il limite dell'utile e si esprime come un'azione puramente gratuita, un trasgredire per il gusto di trasgredire, diventa il veicolo principale di manifestazione dell'individualità e della sovranità della persona. Si crea così, come nel Lautréamont di Bachelard, una sorta di 'falso' doppio vincolo, perché a senso unico, tra uomo e animale, in cui l'uomo per spiegare i propri vizi e desideri inconsulti ricorre ad attributi che egli stesso attribuisce arbitrariamente agli animali, quali la ferinità e la crudeltà, e allo stesso tempo l'uomo guarda all'animale come ad un altro da sé, qualcosa di alieno, alienato e che, attraverso i moderni sistemi di allevamento e sfruttamento intensivo, è egli stesso ad alienare, a rendere oggetto, per poi tornare a liberare sotto una luce inquietante nei propri inferni psichici. Infatti, come abbiamo visto anche nell'interpretazione bachelardiana dei *Canti di Maldoror*, il *complesso della vita animale* si colloca nell'immaginario sia lautréamontiano che batailliano in quella zona di interdetti, di pratiche primitive e crudeli che necessitano della metamorfosi bestiale, iscritti da Bataille nella 'parte maledetta' della nostra cultura, ovvero quella parte del nostro essere dannosa per sé e per gli altri che, tuttavia, ci definisce, dalla quale le istituzioni e gli interdetti culturali e sociali hanno il compito di proteggerci.

L'insieme di questi divieti, a ben vedere, è l'effetto, nel suo affermarsi e modificarsi attraverso il corso della storia, di una ponderosa metamorfosi culturale che nega una metamorfosi biologica originaria; pertanto, nella loro semplicità, le caverne di Lascaux e Altamira costituiscono, per Bataille, un ritorno alla nostra origine. Nel paleolitico, ciò che oscuri disegnatori rappresentarono sulle pareti e sui soffitti delle caverne in cui abitavano o che adibivano a luoghi di culto, e cioè immagini di animali come cinghiali, daini e bisonti colpiti da frecce, è indice di una familiarità e un rispetto verso quegli stessi animali



raffigurati che a noi uomini occidentali moderni è preclusa. E, allo stesso tempo, la rappresentazione stessa è il segno di una presa di distanza dalla propria origine: l'uomo, nel disegnare l'animale e, cosa altrettanto importante, se stesso morto (o adibendo altari e opere funerarie ai defunti della propria specie) inizia a prendere coscienza di se stesso come essere umano, e dell'animale come altro da sé. Dunque, come si è già accennato, l'uomo diventa tale e si differenzia dal proprio ambiente, dall'immanenza totale all'ambiente dell'animale, attraverso il lavoro, l'acquisizione di una tecnica e un primo sviluppo della propria autocoscienza che, fra le altre cose, gli permette di 'affrescare' le pareti dei propri rifugi. Così ciò che questi disegni mostrano è un'espressione primitiva dei propri desideri e delle proprie paure: l'uomo cacciatore vuole delle prede e disegna scene di caccia con animali colpiti a morte, dà rappresentazioni di suoi simili defunti come a dare segno di aver appreso il proprio intimo destino, disegna donne evidenziandone gli organi riproduttivi come a voler accentuare il proprio desiderio sessuale che, svincolato dall'attività puramente riproduttiva, diverrà anche erotico. Ma si tratta, ancora, di un momento di passaggio drammatico, espressamente rappresentato dalle figure umane disegnate nelle caverne. Infatti, laddove gli animali sono rappresentati naturalisticamente, i disegnatori hanno dato di loro stessi un'immagine ancora a metà tra l'uomo e l'animale. È dunque come se questa metamorfosi fosse colta al momento culmine del passaggio, ed è anche come se in questo momento l'uomo non avesse dissimulato la sua origine animale, ma anzi l'avesse esaltata, sentendo la transizione come una perdita dolorosa, e mostrando l'ecatombe animale come a volersi scusare, contrariamente all'uomo moderno che nasconde gli animali avviati al macello industriale. Infatti la lunga metamorfosi culturale che ci ha portato ad essere ciò che siamo, ha fatto sì che gli aspetti più istintivi e crudeli dell'essere umano vengano attribuiti ad animali che oggi come mai prima d'ora sono resi inoffensivi.

Da qui, ritengo, l'utilità di una comparazione tra le interpretazioni dell'opera di Lautréamont di Bachelard e Bataille, che hanno entrambe il merito di mettere in luce la necessità di ricorrere ad una certa idea di bestialità, e dunque alle metamorfosi animali, per trasgredire, porre in evidenza l'individualità più 'abissale' dell'individuo e l'origine biologica dell'intera specie umana. Ed è così che l'inferno psichico evocato da Bachelard nel caso del bestiario lautréamontiano, efficace e assolutamente paragonabile a quello batailliano, diventa allo stesso tempo, più che un paradiso perduto, un inferno originario e immaginario continuamente riattualizzato dall'uomo che vede e si consuma, preso dai propri desideri più irrefrenabili. L'arte che persegue l'eccesso, allora, nel dichiararsi colpevole ha il compito di ravvivare una debole fiamma e riportarci ad un'età del fuoco, ad una rappresentazione del Male e di una colpa senza possibilità di riscatto che può, come nella tragedia antica, tonificarci e, in un certo senso, purificarci.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard G., 2005, *La fiamma di una candela*, trad. G. Alberti, SE, Milano.
Bachelard G., 2006, *La Psicanalisi delle acque*, trad M. Cohen Hemsì e A. C. Peduzzi, Red edizioni, Milano.
Bachelard G., 2009, *Lautréamont*, trad. F. Fimiani, Jaca Book, Milano.



- Bachelard G., 1984, *L'intuizione dell'istante, la psicanalisi del fuoco*, trad. G. Silvestri Stevan e A. Pellegrino, Dedalo, Bari.
- Barthes R., 2002, "La metafora dell'occhio", *Saggi Critici*, trad. di L. Lonzi, Einaudi, Torino, pp. 237-245.
- Bataille G., 2006a, 'Figura umana', *Documents*, trad. S. Finzi, Dedalo, Bari, pp 59-70.
- Bataille G., 2006b, "Il cavallo accademico", *Documents*, trad. S. Finzi, Dedalo, Bari, pp 23-30.
- Bataille G., 2006c, *La Letteratura e il Male*, trad. Andrea Zanzotto, SE, Milano.
- Bataille G., 1988a, "L'amitié de l'homme et de la bête", *Œuvres Compltes*, Vol. XI, Gallimard, Paris, pp. 167-171.
- Bataille G., 1988b, "Le Bonheur, l'Érotisme et la Littérature", *Œuvres Compltes*, Vol. XI, Gallimard, Paris, pp. 434-460.
- Bataille G., 2006c, "Metamorfosi (3)", *Documents*, trad. S. Finzi, Dedalo, Bari, pp. 174-176.
- Bataille G., 1992, "Mia Madre", *Tutti i romanzi*, trad. D. S. Estense, Bollati Boringhieri, Torino, pp 547-644.
- Caillois R., 1998, *Il mito e l'uomo*, trad. A. Salsano, Bollati Boringhieri, Torino.
- Lautréamont, 2010, *I Canti di Maldoror*, trad. I. Landolfi, vol. I, BUR, Milano.

Francesco Agnellini è dottorando in Letterature Comparate presso l'Università IULM di Milano, con un progetto di ricerca riguardante il rapporto tra romanzi erotici e speculazione filosofica nel pensiero di Georges Bataille e Pierre Klossowski.

francesco.agnellini@email.it