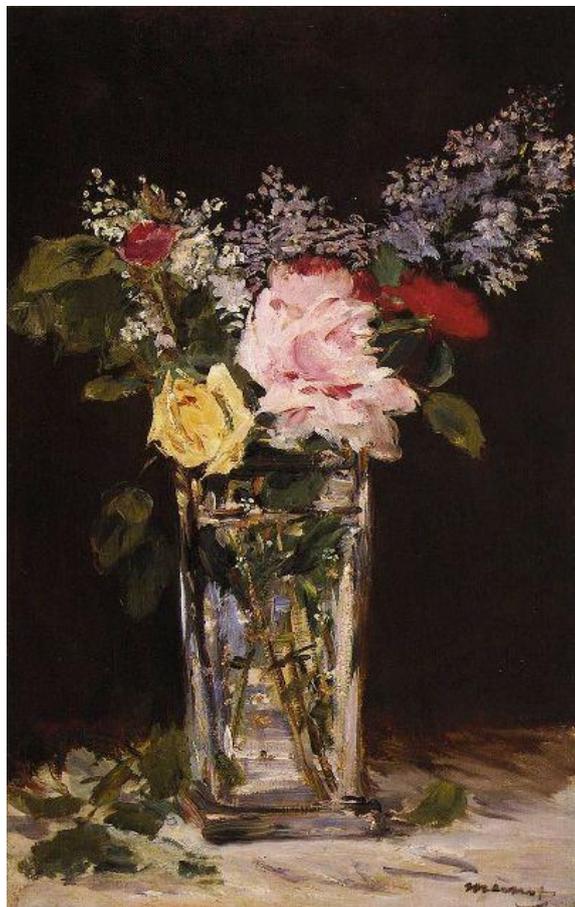


GIUSEPPE ZUCCARINO
A PROPOSITO DI FIORI





(Immagine: **Édouard Manet**, *Roses set lilas*, 1882-83)

Quaderni delle Officine, CXXI, Ottobre 2022



Giuseppe ZUCCARINO

A proposito di fiori



(Vincent Van Gogh, *Girasoli*, 1886-88)



CAMPANULE DES AÇORES (CAMPANULA FIDALII) AGRANDIE 6 FOIS.
LES PETALES DE LA FLEUR ONT ÉTÉ ARRACHÉS.

(Karl Blossfeldt, *Fiore*)

Tra i primi scritti di Georges Bataille, uno dei più significativi è sicuramente *L'anus solaire*¹. Pur essendo stato pubblicato solo nel 1931, sotto forma di un volumetto autonomo con illustrazioni di André Masson, questo testo era stato scritto nel 1927². Nelle poche pagine che lo compongono, l'autore riesce a proporre una grandiosa visione erotico-cosmica. I gesti del corpo umano nell'atto dell'amplesso vengono considerati simili a quelli del suolo scosso dal terremoto, oppure a quelli del mare col suo incessante moto ondoso. Essenziale è anche il rapporto che viene stabilito fra ciò che accade sulla superficie del pianeta e gli altri corpi celesti, in particolare il sole. Quest'astro svolge un ruolo di rilievo anche in rapporto al mondo vegetale: «Le piante s'innalzano in direzione del sole e successivamente si abbattono in direzione del suolo»³. C'è però una differenza importante fra esse e gli uomini: «I vegetali si dirigono uniformemente verso il sole e, al contrario, gli esseri umani [...] distolgono necessariamente gli occhi da esso»⁴. Ciò indurrà più tardi Bataille ad elaborare il mito di un «occhio pineale» che esisterebbe in stato di inerzia alla sommità del cervello e che, qualora potesse farsi strada attraverso le pareti craniche e aprirsi, consentirebbe all'uomo di contemplare il sole⁵. Ma *L'anus solaire* presenta anche inattesi risvolti di natura politica, poiché le eruzioni vulcaniche, in cui materie laviche sgorgano dalle viscere della terra, vengono messe in parallelo ai sommovimenti sociali, che ugualmente agiscono a partire dalle profondità: «Coloro nei quali si accumula la forza di eruzione sono necessariamente situati in basso. Gli operai comunisti appaiono ai borghesi tanto laidi e sporchi quanto le parti sessuali e villose, o parti basse: presto o tardi ne risulterà un'eruzione scandalosa, nel corso della quale le teste asessuate e nobili dei borghesi verranno mozzate»⁶.

Il tono provocatorio del linguaggio e il carattere trasgressivo degli accostamenti, a prima vista incongrui, fra aspetti della realtà assai diversi fra loro, si ritroveranno pochi anni dopo nei contributi batailliani alla rivista

¹ G. Bataille, *L'anus solaire*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970-1988 (d'ora in poi abbreviato in *Œ. C.*), vol. I, pp. 79-86 (tr. it. *L'ano solare*, nel libro dallo stesso titolo, Milano, ES, 1993, pp. 9-17).

² Cfr. la nota del curatore in *Œ. C.*, vol. I, p. 644.

³ *L'anus solaire*, cit., p. 84 (tr. it. p. 14; si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche).

⁴ *Ibid.*, p. 85 (tr. it. 15-16).

⁵ Cfr. al riguardo il *Dossier de l'œil pinéal* (1930 circa), in *Œ. C.*, vol. II, pp. 11-47 (tr. it. *Dossier dell'occhio pineale*, in *L'ano solare*, cit., pp. 19-71).

⁶ *L'anus solaire*, cit., pp. 85-86 (tr. it. 16-17).

«Documents»⁷. Questo periodico, che negli intenti dei suoi finanziatori avrebbe dovuto essere di tipo accademico e di argomento artistico-scientifico, viene rapidamente trasformato da Bataille, grazie anche alla complicità dei suoi amici, in un prodotto culturale tanto suggestivo quanto urticante, una vera e propria «macchina da guerra contro i luoghi comuni»⁸. Ciò spiega la breve vita della rivista, che ha avuto solo quindici numeri. Dopo aver pubblicato, nei fascicoli iniziali, articoli che potevano ancora apparire, almeno in parte, di natura erudita, l'animatore di «Documents» rompe gli indugi: «Nel numero 3, con *Le langage des fleurs*, dal titolo paradossalmente idilliaco, Bataille offre un primo abbozzo della filosofia anti-idealistica che fu la sua [...]. Questo articolo, che può dirsi inaugurale, è l'occasione, per il suo autore, di mostrare alcune riproduzioni di forme vegetali incongrue (come se l'incongruità non dipendesse dal giudizio, ma fosse data nella natura stessa) e di evocare, da ultimo, il gesto famoso del marchese de Sade intento a sfogliare delle rose su una fossa per il letame»⁹.

Quando si parla dei contributi apparsi in «Documents» è necessario tener sempre presenti le immagini che li accompagnano¹⁰. Nel caso specifico, si tratta di alcune foto di Karl Blossfeldt, al quale si devono magnifici ingrandimenti di dettagli di fiori e piante, realizzati al fine di mostrare le insospettite qualità estetiche degli elementi naturali¹¹. È una tecnica nuova per l'epoca e, come ha notato Walter Benjamin, consente di rendere percepibili particolari a cui non si potrebbe avere accesso tramite la visione ad occhio nudo: «Così, con le sue straordinarie fotografie di piante, Blossfeldt ha reperito in certi steli nervati le forme di certe colonne arcaiche, nella forma di certe felci il bastone pastorale, nella gemma del castagno e dell'acero (ingrandita dieci volte) certi alberi totemici, nel cardo dei lanaiolo la crociera gotica»¹².

⁷ Cfr. AA. VV., «Documents», una rivista eterodossa, a cura di Franca Franchi e Marina Galletti, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

⁸ Come scriverà più tardi Michel Leiris, anch'egli collaboratore della rivista, nell'articolo *De Bataille l'impossible à l'impossible* «Documents», in «Critique», 195-196, 1963, p. 689.

⁹ *Ibid.*, p. 690.

¹⁰ Per le illustrazioni, occorre consultare la ristampa anastatica, in due volumi, dei fascicoli: *Documents, 1929-1930*, Paris, Jean-Michel Place, 1991. Sul ruolo decisivo svolto dalle immagini nella rivista, cfr. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995; nuova edizione ampliata, ivi, 2019.

¹¹ Lo suggerisce, del resto, il titolo stesso del suo libro: K. Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlin, Wasmuth, 1928.

¹² W. Benjamin, *Breve storia della fotografia* (1931), in *Opere complete*, vol. IV, tr. it. Torino, Einaudi, 2002, p. 479.

L'intento di Bataille non è però quello di celebrare la natura in quanto creatrice di bellezza. Egli trova ridicolo il cosiddetto «linguaggio dei fiori», in base al quale si assegna a ciascuno di essi un determinato valore simbolico: «Poco importa, insomma, che l'aquilegia sia l'emblema della tristezza, la bocca di leone dei desideri, la ninfea dell'indifferenza»¹³. Lievemente meno arbitraria gli sembra l'associazione di certi fiori, come la rosa, all'amore. Questo perché, al modo in cui «l'oggetto dell'amore umano non è mai l'organo, ma la persona che gli serve da supporto»¹⁴, lo stesso può dirsi per il fiore: in esso prestiamo attenzione alla corolla assai più che al pistillo e agli stami. In tal senso, «non è senza interesse osservare che se si dice che i fiori sono belli, è perché essi appaiono *conformi a ciò che deve essere*, cioè rappresentano, per quello che sono, l'*ideale* umano»¹⁵. Nondimeno esistono anche fiori di aspetto sgradevole e, «d'altra parte, i fiori più belli sono deturpati al centro dalla macchia villosa degli organi sessuali. È così che l'interno di una rosa non corrisponde affatto alla sua bellezza esteriore, e se si strappano fino all'ultimo i petali della corolla, non resta più che un ciuffo dall'aspetto sordido»¹⁶. Tra le foto che corredano l'articolo, la più azzeccata è proprio la meno attraente sul piano estetico, in quanto mostra una campanula delle Azzorre da cui sono stati strappati i petali, rendendo visibili gli stami¹⁷.

E non basta: «Più ancora che dalla lordura degli organi, il fiore è tradito dalla fragilità della sua corolla: così, ben lungi dal rispondere alle esigenze delle idee umane, esso è il segno del loro fallimento. In effetti, dopo un periodo molto breve di splendore, la meravigliosa corolla marcisce impudicamente al sole, divenendo per la pianta un'ignominia vistosa. Tratto dal fetore del letame, benché avesse dato l'impressione di sfuggirvi in uno slancio di purezza angelica e lirica, il fiore sembra bruscamente tornare alla sua sozzura primitiva [...]. Si rappresenterebbe così il fiore più ammirevole non, secondo lo sproloquio dei vecchi poeti, come l'espressione più o meno insipida di un ideale angelico, ma, proprio al contrario, come un sacrilegio immondo e scandaloso»¹⁸. Con questa drastica svalutazione delle valenze idealistiche e romantiche attribuite ai fiori, Bataille sembra voler ripetere il gesto iconoclastico col quale, nel secolo precedente, Rimbaud si era burlato

¹³ *Le langage des fleurs* (1929), in *Œ. C.*, vol. I, p. 174 (tr. it. *Il linguaggio dei fiori*, in G. Bataille, *Documents*, Bari, Dedalo, 1974, p. 48).

¹⁴ *Ibid.*, p. 175 (tr. it. p. 51).

¹⁵ *Ibid.*, p. 176 (tr. it. p. 52).

¹⁶ *Ibidem* (tr. it. pp. 52-55).

¹⁷ Cfr. *Documents, 1929-1930*, cit., vol. 1, p. 161.

¹⁸ *Le langage des fleurs*, cit., pp. 176-177 (tr. it. pp. 55-56).

delle abbondanti e artificiose presenze floreali nei versi di Banville e di altri lirici coevi¹⁹.

C'è infine da considerare un'altra parte del fiore, una parte nascosta ma senza dubbio essenziale: «Le radici rappresentano la contropartita perfetta delle parti visibili della pianta. Mentre queste si elevano nobilmente, quelle, ignobili e viscosi, si avvolgono all'interno del suolo, amanti del putridume così come le foglie lo sono della luce»²⁰. Bataille sa benissimo di star assumendo un atteggiamento teorico gravido di implicazioni: «Non può esserci alcun dubbio: la sostituzione delle forme naturali alle astrazioni impiegate correntemente dai filosofi apparirà non soltanto strana, ma assurda. [...] Questa sostituzione rischierebbe d'altronde di portare davvero troppo lontano: ne risulterebbe, in primo luogo, un sentimento di libertà, di libera disponibilità di se stessi in tutti i sensi, assolutamente insopportabile per i più, e inoltre una derisione inquietante di tutto ciò che è ancora, grazie a miserabili elusioni, *elevato*, nobile, sacro»²¹. Il sistema dei valori tradizionali diverrebbe così esposto a oltraggi simbolici come quello ravvisabile nel «gesto sorprendente del marchese de Sade rinchiuso con i pazzi, che si faceva portare le rose più belle per sfogliarne i petali sullo scolo di una fogna»²². Ed è con questa singolare immagine che si conclude il pungente articolo di Bataille.

A replicare alle provocazioni anti-idealiste e anti-spiritualiste contenute in *Le langage des fleurs* è uno scrittore, André Breton, il quale considera questo e altri testi apparsi su «Documents» come polemici nei confronti delle idee sue e dell'intero movimento surrealista. A ciò si aggiunge il fatto che Bataille, il quale non ha mai aderito a quel movimento, è riuscito ad attrarre nella propria orbita ex surrealisti come Michel Leiris, Robert Desnos, Georges Limbour e Jacques Baron, dimostrando quindi di essere, almeno in potenza, un concorrente pericoloso. Ciò spiega perché, tra le varie invettive polemiche contenute nel *Second manifeste du surréalisme*, la più ampia ed elaborata sia rivolta proprio contro Bataille. All'insistenza di quest'ultimo nell'evidenziare certi aspetti sordidi del reale, Breton oppone l'attitudine degli antichi maghi, che sempre avevano cura di mantenere «uno stato di nitida pulizia per le loro vesti

¹⁹ Cfr. Arthur Rimbaud, *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* (1871), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 149-154 (tr. it. *Quel che si dice al poeta a proposito di fiori*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 119-129).

²⁰ *Le langage des fleurs*, cit., p. 177 (tr. it. p. 57).

²¹ *Ibid.*, p. 178 (tr. it. pp. 57-58).

²² *Ibidem* (tr. it. p. 58).

e per la loro anima»²³. Egli ritiene di poter ravvisare, nei testi del proprio avversario, «un ritorno offensivo del vecchio materialismo antidialettico che tenta, in questo caso, di aprirsi gratuitamente una strada attraverso Freud»²⁴. Tra gli articoli di «Documents» a cui Breton fa riferimento, non può certo mancare *Le langage des fleurs*. All'affermazione secondo cui un fiore perde la propria bellezza se lo si spoglia della corolla, il capofila del surrealismo ribatte che «la rosa, privata dei propri petali, resta *la rosa*»²⁵. Concezione idealistica quant'altre mai, perché equivale a sostenere che l'idea di rosa rimane intangibile, a dispetto della sorte materiale del fiore. Del resto, già in passo precedente del medesimo manifesto, Breton aveva sostenuto che, per quanto possa essere trasfigurata in un sogno, in un brano di scrittura automatica o in quadro surrealista, la rosa resta se stessa, aggiungendo, in maniera poco persuasiva: «Da qui a una qualsiasi visione idealistica ce ne corre, e noi non ci difenderemmo neppure da tale accusa se solo potessimo cessare di essere bersagliati dagli attacchi di un materialismo elementare»²⁶.

Anche il richiamo fatto da Bataille al gesto compiuto dal marchese de Sade irrita fortemente Breton, che ha sempre considerato quell'autore settecentesco come uno dei padri ispiratori del surrealismo. Che Sade abbia potuto sfogliare dei petali di rosa sulla melma di una latrina viene da lui messo in dubbio, ma quand'anche fosse vero andrebbe spiegato in un senso diverso da quello prospettato in *Le langage des fleurs*: «Tutto porta a credere, infatti, che Sade, la cui volontà di affrancamento morale e sociale, contrariamente a quella di Bataille, è fuori questione, per obbligare lo spirito umano a scrollare le proprie catene, abbia semplicemente voluto col suo gesto offendere l'*idolo* poetico, quella "virtù" convenzionale che, lo si voglia o no, fa di un fiore, nella misura stessa in cui ciascuno può offrirlo, il veicolo brillante dei sentimenti più nobili come di quelli più bassi»²⁷.

Non possiamo esaminare qui l'insieme dei testi (in gran parte apparsi postumi) nei quali Bataille ha cercato di sviluppare la sua replica alle accuse bretoniane²⁸. In ogni caso, dal suo punto di vista, «ciò che conta non è la

²³ A. Breton, *Second manifeste du surréalisme* (1929), in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1981, p. 143 (tr. it. *Secondo Manifesto del Surrealismo*, in *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966; 1987, p. 111).

²⁴ *Ibid.*, p. 145 (tr. it. p. 112).

²⁵ *Ibid.*, p. 148 (tr. it. p. 115).

²⁶ *Ibid.*, p. 97 (tr. it. p. 79).

²⁷ *Ibid.*, pp. 148-149 (tr. it. p. 115).

²⁸ Cfr. *Le Lion châtré* (1930), in *Œ. C.*, vol. I, pp. 218-219, e i vari scritti riuniti nel *Dossier de la polémique avec André Breton*, in *Œ. C.*, vol. II, pp. 49-109. Riguardo ai contrastati rapporti fra

rappresentazione né l'idea, ma la presentazione della realtà stessa delle cose in tutti i loro aspetti, anche i più bassi, anche i più sordidi. Andando più oltre e picchiando più forte, Bataille denuncia, di conseguenza, la falsa libertà che il surrealismo accordava agli artisti. Soprattutto, svela in che senso il surrealismo non sarà stato altro che un'avventura puritana, per il fatto di essere rimasto fedele alla costrizione razionale e poetica, omettendo gli abissi»²⁹.

La volontà batailliana di confrontarsi anche con aspetti del reale normalmente sottaciuti perché considerati sgradevoli o imbarazzanti vale tanto se si parla di fiori quanto se ad essere preso in considerazione è il più luminoso degli astri, ossia il sole. Del resto, questi due elementi della natura, pur così diversi fra loro, sono strettamente collegati, poiché è il sole a permettere la crescita delle piante. Si tratta di un'idea cara a Bataille, che la ribadirà anche in scritti successivi, come nell'opera incompiuta *La limite de l'utile*: «La primavera riconduce alla potenza solare: la vita appassita si scompone con violenza, la pianta si inebria di concime e di luce. Per qualche tempo la povertà del pianeta cessa: la vita immensa fa cantare allora l'azzurro del cielo. In ogni fiore una folle vegetazione diventa solare: ciò di cui la Terra non ha più la forza lo fa il fiore; come un Sole ebbro di fiamme, esso sboccia e prodiga senza risparmio le sue vane ricchezze. Eppure il fiore si schiude e risplende solo per morire»³⁰.

Ma torniamo agli articoli batailliani di «Documents», uno dei quali reca il singolare titolo *Soleil pourri*. Prende avvio dalle considerazioni seguenti: «Il sole, umanamente parlando (cioè in quanto si confonde con la nozione di mezzogiorno), è la concezione più *elevata*. È anche la cosa più astratta, poiché è impossibile guardarlo fissamente a quell'ora. Per finire di descrivere la nozione di sole nella mente di colui che deve necessariamente evirarlo a causa dell'incapacità degli occhi, bisogna dire che questo sole ha poeticamente il senso della serenità matematica e dell'elevazione spirituale. Per contro se, a dispetto di tutto, lo si fissa in modo sufficientemente ostinato, ciò presuppone una certa follia e la nozione cambia di senso perché, nella luce, non è più la produzione ad apparire, ma il cascame, cioè la combustione, abbastanza bene espressa, psicologicamente, dall'orrore che si sprigiona da una lampada ad arco in incandescenza. Praticamente il sole fissato si identifica

Bataille e il surrealismo nel periodo 1929-30, si può vedere il libro biografico di Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 142-178.

²⁹ Magali Tirel, *Floralies batailliennes*, in «Lignes», 17, 2005, p. 143.

³⁰ *La limite de l'utile* (1939-45), in *Œ. C.*, vol. VII, pp. 246-247 (tr. it. *Il limite dell'utile*, Milano, Adelphi, 2000, p. 111).

con l'iaculazione mentale, la schiuma alle labbra e la crisi di epilessia. Come il sole precedente (quello che non si guarda) è perfettamente bello, quello che si guarda può essere considerato come orribilmente brutto»³¹.

Temî affini si ritrovano in un articolo successivo, *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*. Qui l'idea dell'osservare il sole viene subito presentata in chiave psicopatologica, evocando il caso di un uomo che, dopo aver guardato fissamente l'astro, ha creduto di ricevere da esso l'ordine di strapparsi un dito, dunque si è messo a mordere, torcere e tirare l'indice della mano sinistra fino a staccarlo completamente. Bataille ritiene di poter stabilire un nesso fra questo caso clinico e quello di un grande pittore, Vincent Van Gogh, che a sua volta era ossessionato dal sole e aveva praticato un'automutilazione, quella di un orecchio. Il particolare ruolo dell'immagine solare nei dipinti dell'artista era già stato notato da altri. Ad esempio, in un'annotazione diaristica del 1908, Paul Klee aveva scritto: «Il suo *pathos* mi è estraneo, [...] nessun dubbio però ch'egli è un genio. Patetico fino alla morbosità, quest'uomo menomato può riuscire pericoloso a chi non sa capirlo. È un cervello che soffre per l'ardore di un astro»³². Bataille sostiene appunto che «la vita di Van Gogh è dominata dai rapporti sconvolgenti che egli intratteneva col sole [...]. I dipinti di sole dell'Uomo dall'orecchio tagliato sono abbastanza conosciuti, abbastanza insoliti da aver provocato sconcerto: divengono intelligibili soltanto a partire dal momento in cui li si considera come l'espressione stessa della persona (o se si vuole della malattia) del pittore. La maggior parte di essi sono posteriori alla mutilazione (notte di Natale del 1888). Tuttavia l'ossessione appare fin dal periodo di Parigi (1886-1888)»³³.

Anche in questo articolo Bataille trova il modo di chiamare in causa i fiori, e più in particolare il girasole (*tournesol*), chiamato in francese anche semplicemente «sole» (*soleil*): «Per capire l'importanza e lo sviluppo dell'ossessione di Van Gogh, è necessario avvicinare dei soli, i girasoli, il cui largo disco aureolato di corti petali richiama il disco solare, che d'altra parte non cessa di fissare, seguendolo dall'inizio alla fine del giorno. Questo fiore è anche ben noto sotto il nome stesso di sole e nella storia della pittura è legato al nome di Vincent Van Gogh [...]; se la maggior parte dei vasi di girasoli sono stati dipinti ad Arles, durante il mese di agosto 1888, almeno due di

³¹ *Soleil pourri* (1930), in *Œ. C.*, vol. I, p. 231 (tr. it. *Sole putrido*, in *Documents*, cit., p. 111).

³² P. Klee, *Diari 1898-1918*, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 1960; 1984, p. 232.

³³ *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh* (1930), in *Œ. C.*, vol. I, pp. 259-260 (tr. it. *La mutilazione sacrificiale e l'orecchio reciso di Vincent Van Gogh*, in *Documents*, cit., pp. 134-137).

questi quadri sono del periodo parigino»³⁴. Occorre tener presente, però, la distinzione fra un sole elevato e bello e un altro che, osservato con ostinazione, si rivela putrido e brutto. Secondo Bataille, è probabile che Van Gogh «si esercitasse a fissare dalla sua finestra quella sfera abbagliante (cosa che in passato certi alienisti hanno ritenuto un segno di follia incurabile)»³⁵. Ciò spiegherebbe il particolare trattamento pittorico riservato dall'artista ai girasoli in alcune sue opere: «Questa stretta associazione fra l'ossessione di un fiore solare e il tormento più esasperato acquista un valore tanto più espressivo in quanto la predilezione esaltata del pittore sfocia a volte nella raffigurazione del fiore *appassito e morto* [...], mentre nessuno, a quanto sembra, ha mai dipinto fiori appassiti, e lo stesso Van Gogh rappresentava tutti gli altri fiori freschi»³⁶. Tra le illustrazioni che corredano l'articolo c'è infatti la riproduzione di un quadro che raffigura dei girasoli avvizziti³⁷.

In un successivo testo dedicato al pittore olandese, Bataille torna a riferirsi, con toni ancora più accesi, all'importanza del sole e dei fiori nell'arte e nella vita dell'artista. «Dopo la notte del dicembre '88 [...], Van Gogh cominciò ad attribuire al sole un significato che non aveva ancora avuto fino a quel momento. Lo fece entrare nelle sue tele non come parte di uno scenario, ma come fa lo stregone la cui danza smuove a poco a poco la folla e la trascina nel suo movimento. È allora che tutta la sua pittura ha finito coll'essere *irraggiamento, esplosione, fiamma*, e lui stesso si è perso estaticamente davanti a una fonte di luce *che irradia, esplode, s'infiamma*. Quando è cominciata questa danza solare, di colpo la natura stessa si è scossa, le piante si sono incendiate e la terra si è messa a ondeggiare come un mare veloce oppure è esplosa: non è rimasto più nulla della stabilità che costituisce il fondamento delle cose»³⁸. A tale sconvolgimento hanno contribuito anche i quadri di tema floreale: «Coi suoi fiori splendidi e appassiti e il suo viso che irradia, stralunato e deprimente, il "girasole" Van Gogh – inquietudine? predominio? – metteva fine alla potenza delle leggi immutabili, dei fondamenti [...]. Da ciò dipende quel grande carattere di festa che è proprio dei quadri di Van Gogh. Il pittore non aveva forse avvertito più di ogni altro il significato dei fiori che,

³⁴ *Ibid.*, p. 260 (tr. it. pp. 137-138).

³⁵ *Ibidem* (tr. it. p. 137).

³⁶ *Ibid.*, p. 261 (tr. it. p. 138).

³⁷ Cfr. *Documents, 1929-1930*, cit., vol. 2, p. 450. Questa particolare opera del 1888 è andata distrutta durante la seconda guerra mondiale, come ricordano Ingo F. Walther e Rainer Metzger in *Van Gogh. Tutti i dipinti*, tr. it. Köln, Taschen, 2006, p. 411, ma restano vari altri quadri del 1887 con lo stesso soggetto, visibili *ibid.*, pp. 278-281.

³⁸ *Van Gogh Prométhée* (1937), in *Œ. C.*, vol. I, pp. 498-499 (tr. it. *Van Gogh Prometeo*, in *L'arte, esercizio di crudeltà. Da Goya a Masson*, Genova, Graphos, 2000, p. 53).

anche al livello del suolo, rappresentano l'ebbrezza, la felice perversione – i fiori che splendono, irradiano e dardeggiano il loro capo infiammato proprio in mezzo ai raggi del sole che li farà appassire?»³⁹.

Nella visione cosmica di Bataille, la vita della natura e quella degli esseri umani si compenetrano strettamente: «Gli uomini appaiono alla superficie di un corpo celeste nel quale la loro esistenza si mescola a quella delle piante e a quella degli altri animali»⁴⁰. Non sorprende dunque che, come aveva già fatto in *L'anus solaire*, egli possa tornare a scorgere un nesso fra i moti rivoluzionari e i fenomeni naturali, come quello che spinge certe piante (pensiamo in particolare al girasole, che proprio da ciò prende il nome) a volgersi costantemente in direzione del sole. Scrive dunque in *La notion de dépense*: «È il carattere tropico di tali movimenti che rende conto del valore umano totale della Rivoluzione operaia, capace di attirare verso di sé con una forza costringente al pari di quella che orienta certi organismi semplici verso il sole»⁴¹. Sappiamo, dalla testimonianza di Pierre Klossowski, che Walter Benjamin aveva letto questo testo di Bataille, esprimendo forti riserve su alcune delle idee in esso espresse⁴². Ciò non toglie che in seguito il filosofo tedesco, parlando a sua volta dell'auspicata rivoluzione, abbia fatto ricorso a un'immagine analoga: «Come i fiori volgono il capo verso il sole, così, per un eliotropismo di natura misteriosa, ciò che è stato tende a rivolgersi verso *quel* sole che sta per sorgere nel cielo della storia»⁴³. Ma la somiglianza fra i due passi citati può anche essere attribuita al fatto che l'associazione fra l'idea della rivoluzione e l'immagine del sole era già consolidata da tempo⁴⁴.

Nei decenni successivi, Bataille rinuncia al tono indisponente e oltranzistico degli articoli di «Documents», mantenendo però fino all'ultimo la capacità di provocazione sul piano delle idee. Egli, com'è stato osservato dal suo amico Leiris, «dopo essersi interessato lungamente alla nozione di sacro, cominciò ad elaborare quella mistica dell'“impossibile” [...] e quella dottrina – o piuttosto anti-dottrina – del “non-sapere” con le quali, giunto alla

³⁹ *Ibid.*, p. 499 (tr. it. pp. 53-54).

⁴⁰ *Corps célestes* (1938), in *Œ. C.*, vol. I, p. 514.

⁴¹ *La notion de dépense* (1933), in *Œ. C.*, vol. I, p. 318 (tr. it. *La nozione di «dépense»*, in *La parte maledetta preceduto da La nozione di «dépense»*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 20).

⁴² Cfr. Jean-Maurice Monnoyer, *Le peintre et son démon. Entretiens avec Pierre Klossowski*, Paris, Flammarion, 1985, p. 188.

⁴³ W. Benjamin, *Sul concetto di storia* (1940), in *Opere complete*, vol. VII, tr. it. Torino, Einaudi, 2006, p. 484.

⁴⁴ Cfr. Jean Starobinski, *Le mythe solaire de la Révolution*, in 1979. *Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979, pp. 31-37, 172 (tr. it. *Il mito solare della Rivoluzione, in 1789, i sogni e gli incubi della ragione*, tr. it. Milano, Abscondita, 2010; 2018, pp. 43-48).

completa maturità, superò il furore iconoclastico della sue rivolte giovanili e fu in grado di dispensare a chi voleva ascoltarlo un insegnamento più efficace, nella misura in cui era nutrito da maggiore esperienza e conoscenza e, al tempo stesso, meglio controllato»⁴⁵. Questo mutamento risente anche delle varie vicende biografiche dell'autore, che lo hanno visto impegnato ad esempio nella costituzione del gruppo politico antifascista «Contre-Attaque» (che vede un effimero riavvicinamento con Breton), oppure nella creazione della rivista «Acéphale» e dell'omonima società segreta. Ma occorre tener conto anche dello sconvolgimento prodotto in Bataille da eventi tragici, siano essi di natura collettiva, come il secondo conflitto mondiale, oppure individuale, come la morte di una donna amata: Colette Peignot, meglio nota come Laure⁴⁶.

Bataille la incontra nel 1931, ma è solo tre anni dopo che avvia una relazione, divenuta poi convivenza, con lei. Purtroppo Laure è gravemente malata di tubercolosi e morirà presto, nel novembre 1938. Quest'ultima circostanza ci interessa perché appunti diaristici scritti nell'ottobre 1939 (dunque a una certa distanza dal decesso della donna) mostrano, nei riguardi del tema dei fiori, un'attitudine ben diversa da quella manifestata negli articoli di «Documents». Bataille dapprima progettava di inserire tali pagine nel proprio libro *Le coupable*, ma in seguito vi ha rinunciato, sicché esse sono apparse postume⁴⁷. Egli scrive fra l'altro: «Durante l'agonia di Laure, trovai nel giardino, che all'epoca era in cattivo stato, in mezzo a foglie morte e piante appassite, uno dei più bei fiori che io abbia mai visto: una rosa, “color d'autunno”, appena dischiusa. Malgrado il mio smarrimento, la raccolsi e la portai a Laure. Lei era allora persa in se stessa, persa in un delirio indefinibile. Ma quando le diedi la rosa, uscì dal suo strano stato, mi sorrise e pronunciò una delle sue ultime frasi comprensibili: “È magnifica”, mi disse. Poi portò il fiore alle labbra e lo baciò con una passione insensata, come se avesse voluto trattenere tutto ciò che le sfuggiva. Ma questo durò solo un istante: respinse la rosa, allo stesso modo in cui i bambini spingono via i loro giocattoli, e ridivenne estranea a tutto ciò che la circondava, respirando convulsamente»⁴⁸. La scena si ripete in maniera simile proprio prima del trapasso: «Su quel letto

⁴⁵ M. Leiris, *op. cit.*, p. 690.

⁴⁶ Per tutti gli eventi biografici a cui, qui e in seguito, ci limitiamo ad accennare, si rinvia al citato libro di Michel Surya.

⁴⁷ Ricordiamo che *Le coupable*, scritto nel periodo 1939-43, è stato pubblicato nel 1944, poi riedito con aggiunte nel 1961 (come seconda parte del trittico *La Somme athéologique*) e infine incluso in *Œ. C.*, vol. V, pp. 235-417 (tr. it. *Il colpevole / L'Alleluia*, Bari, Dedalo, 1989).

⁴⁸ Appunti riportati in *Œ. C.*, vol. V, p. 512.

[...] Laure stava finendo di morire nell'istante in cui sollevò una delle rose che erano state stese davanti a lei, la sollevò davanti a sé con un movimento estenuato e quasi gridò, con una voce assente e infinitamente addolorata: "La rosa!". (Credo che siano state le sue ultime parole.) Nello studio, e per una parte della sera, la rosa alzata e il grido rimasero a lungo *nel mio cuore*⁴⁹. In queste pagine, il fiore perde ogni aspetto sordido e diviene anzi il segno di tutto ciò che vi è di bello e di prezioso nell'esistenza, una bellezza di cui, forse, ciascuno vorrebbe potersi inebriare un'ultima volta, prima di dire definitivamente addio alla vita.

Non a caso Bataille scorderà un atteggiamento simile in un pittore ottocentesco al quale dedicherà un intero libro, ossia Édouard Manet⁵⁰. In quest'opera, viene sottolineato con forza il carattere inquieto dell'artista, sempre alla ricerca sia di soluzioni formali innovative (che fanno di lui un impareggiabile maestro della pittura moderna), sia di un riconoscimento unanime da parte del pubblico del suo tempo (che non riesce ad ottenere). Per Bataille, Manet è un «uomo un po' superficiale, ma irritabile, posseduto da uno scopo che superava le sue possibilità, che lo lasciava insoddisfatto e lo consumava, che poteva capire solo confusamente e che di certo lo oltrepassava»⁵¹. Negli ultimi anni di vita, il pittore ha seri problemi di salute e difficoltà di deambulazione. Poco prima della morte, la gamba sinistra, che è andata in cancrena, gli viene amputata, ma invano (lo stesso destino, più tardi, toccherà a Rimbaud).

In quel periodo, dipinge fra l'altro vari scorci del giardino della casa in cui risiede a Rueil, località che dista pochi chilometri dalla capitale. Nella didascalia apposta a uno di tali quadri, *Un coin du jardin de Rueil* (1882), Bataille annota: «Verso la fine della sua esistenza, Manet trascorse le estati vicino a Parigi. Sembra allora che abbia voluto cogliere la delizia della vita. C'è qualcosa di radioso in queste visioni di un uomo malato, che allora non trovava più il piacere in ricerche segrete, ma piuttosto in uno sbocciare che lo riavvicina, quand'è ormai morente, alla gioia di vivere degli impressionisti»⁵². Quasi a fornire una conferma di ciò, Bataille sceglie come immagine finale del volume un quadro ultimato nel 1883 (l'anno stesso della morte dell'artista),

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ci riferiamo al volume *Manet*, che conviene consultare nella versione illustrata (Genève, Skira, 1955; nuova edizione, ivi, 1983), anziché in quella compresa in *Œ. C.*, vol. IX, pp. 103-167 (tr. it. *Manet*, Milano, Abscondita, 2013).

⁵¹ *Manet*, ed. Skira 1983, p. 23 (tr. it. p. 16).

⁵² *Ibid.*, p. 118 (passo assente nella tr. it.); il quadro figura a p. 108.

quadro che raffigura delle rose e dei lillà in un vaso di vetro⁵³. Sembra in tal modo voler farci comprendere che anche Manet, proprio come Laure, ha cercato di trarre l'estremo conforto dalla bellezza dei fiori, e in particolare delle rose. Certo una rosa, considerata di per sé, resta qualcosa di esiguo e fragile, ma ciò non ne sminuisce il valore: infatti sarà sempre possibile, come scrive Bataille, «prendere un fiore e guardarlo fino all'accordo, così che esso spieghi, chiarisca e giustifichi, proprio per il fatto di *essere* incompiuto, di *essere* effimero»⁵⁴.

⁵³ Il dipinto, *Roses et lilas* (1882-83), è riprodotto *ibid.*, p. 115.

⁵⁴ *Le coupable*, cit., p. 265 (tr. it. p. 42).



Quaderni delle Officine, CXXI, Ottobre 2022