

*Klossowski, un éternel détour...*¹

Saggio su *L'hypothèse du tableau volé* di Raoul Ruiz

Klossowski, an eternal detour... Essay on Raoul Ruiz's Film The Hypothesis of the Stolen Painting

GIUSEPPE CRIVELLA

Université Paris Nanterre

Parole-chiave

Raoul Ruiz; Pierre Klossowski; *Ipotesi del quadro rubato*; Barocco cinematografico; Simulacro; Teatrigo.

Questo testo si propone di sviluppare un'analisi di narratologia comparata che ha come oggetto di riflessione il film di Raoul Ruiz *L'hypothèse du tableau volé* (1978). Il nostro esame parte quindi dalla focalizzazione di alcuni temi centrali del pensiero e della scrittura di Klossowski per vedere poi come questi nuclei concettuali vengono riletti e riproposti dal regista cileno. In particolare, attraverso le riflessioni che Foucault, Blanchot ed altri dedicano alla produzione narrativa dell'autore de *Le Baphomet*, noi individueremo due grandi nuclei teorici – il simulacro e il teatrigo – che ci permetteranno di chiarire molti aspetti dell'universo mentale di Klossowski e che Raoul Ruiz utilizza in maniera massiccia nel corso del suo film. In tal modo potremo vedere, ad esempio, come Ruiz applichi la nozione di teatrigo su di un complesso sistema di figure e temi che nel corso del film diventano a poco gli elementi di una meta-narrazione, la quale punta a mettere in crisi le specifiche logiche di articolazione della trama.

Keywords

Raoul Ruiz; Pierre Klossowski; *Hypothesis of the Stolen Painting*; cinematic Baroque; Simulacra; Theatrical.

This text aims to develop an analysis of comparative narratology which has as its object of reflection the film by Raoul Ruiz *L'hypothèse du tableau volé* (1978). Our examination therefore starts from focusing on some central themes of Klossowski's thought and writing to then see how these conceptual cores are reread and re-proposed by the Chilean director. In particular, through the reflections that Foucault, Blanchot and others dedicate to the narrative production of the author of *Le Baphomet*, we identify two great theoretical points – Simulacra and Theatrical – that allow us to clarify many aspects of Klossowski's mental universe and that Raoul Ruiz uses in the course of his film. In this way we will be able to see, for example, how Ruiz applies the notion of theatrical on a complex system of figures and themes that over the course of the film gradually become the elements of a meta-narrative, which aims to undermine the logic of plot articulation.

¹ In omaggio ad Alain Fleischer, ci permettiamo di riprendere qui il titolo dello stupendo lungometraggio che quest'ultimo ha dedicato all'opera di Klossowski nel 1997.

1. Considerazioni introduttive

Sebbene la consacrazione cinematografica di Klossowski debba situarsi a tutti gli effetti nel 1978, anno in cui due registi girano altrettanti film dedicati *in toto* all'opera controversa e sfuggente del grande scrittore franco-polacco², l'incontro folgorante tra la Settima Arte e l'autore de *Le Baphomet* va collocato in realtà ben dodici anni prima, ovvero nel 1966, allorché Bresson sceglie Klossowski come figura cardine della pellicola intitolata *Au hasard, Balthazar*.

L'autore de *Les lois de l'hospitalité* ha sessantuno anni, ha già pubblicato un numero importante di opere che spaziano dal saggio filosofico al romanzo, fino ad arrivare a forme anomale di *mimicry*, come accade con il piccolo scritto del 1956 *Le bain de Diane*, in cui egli riscrive la vicenda del mito di Atteone intrecciando alla rilettura della versione ovidiana una ricchissima trama di motivi afferenti in maniera diretta alla propria produzione precedente e coeva.

Si tratta di testi che per la loro natura tortuosamente ibrida e cripticamente multiforme immediatamente attraggono l'attenzione di pensatori come Foucault, il quale non a caso dedicherà a Klossowski un saggio intitolato *La prose d'Actéon*, o come Blanchot che di Klossowski dirà:

l'œuvre de Klossowski apporte à la littérature ce qui, depuis Lautréamont et peut-être depuis toujours, lui manque: je le nommerai l'hilarité du sérieux, un humour qui va beaucoup plus loin que les promesses de ce mot, une force qui n'est pas seulement parodique ou de dérision, mais qui appelle l'éclat du rire et désigne dans le rire le but ou le sens ultime d'une théologie [...]. Comment ne pas s'étonner qu'il ait pu y avoir jamais, en quelque auteur, par je ne sais quelle coïncidence privilégiée, tant d'innocence et tant de perversion, tant de sévérité et d'inconvenance, une imagination si ingénue et un esprit si savant, pour donner lieu à ce mélange d'austérité érotique et de débauche théologique, d'où naît un mouvement souverain de risée et de légèreté? Rire qui est sans tristesse et sans sarcasme, qui ne demande nulle participation pédante ou méchante, mais au contraire l'abandon des limites personnelles, parce qu'il vient de loin et, nous traversant, nous disperse au loin (rire où le vide d'un espace retentit de l'illimité du vide). (1965: 97)

In poco più di dieci righe Blanchot inquadra e mette a fuoco l'assoluta originalità di una scrittura come quella klossowskiana, che nasce nell'impervio punto di intersezione di numerose tradizioni reciprocamente ostili e contraddittorie, come ad esempio la narrativa di De Sade e i trattati di teologia, la prosa d'arte e la mitologia classica.

Ma solo più tardi questa scrittura così insolita ed eterogenea arriverà a suscitare il vivo interesse di registi ormai celebri e affermati come Pierre Zucca e Raoul Ruiz, spingendoli non solo a penetrare nei complessi e rarefatti universi narrativi di Klossowski, ma anche a tentare di ricreare sullo schermo quelle atmosfere sospese e spettrali, che nella letteratura francese del secondo dopoguerra costituiscono un vero e proprio *unicum*.

Se Bresson, infatti, nel '68 si era limitato ad utilizzare la figura spigolosa e ossuta di Klossowski per un copione che con l'opera di quest'ultimo non presentava in effetti alcun

² Bisogna ricordare che anche altri registi, oltre quelli qui menzionati, dedicheranno a Klossowski una serie di pellicole particolarmente importanti, come ad esempio *Aline* e *Voleuses* di François Weyergans (entrambi del 1967), *Pierre Klossowski. Peintre exorciste* (1988) di Pierre Coulibeuf, *L'atelier de Pierre Klossowski* di Michel Nurisdany (1993), oltre alle bellissime opere che gli dedicherà Alain Fleischer dal 1982 al 1997 su cui ritorneremo a breve.

addentellato concreto, Zucca e Ruiz negli anni '70 optano per una trasposizione fedele dei testi di Klossowski al cinema. Inizia di fatto il cineasta cileno, nel 1977, con *La vocation suspendue*, adattamento a dir poco filologico del romanzo omonimo pubblicato nei primi anni '50. Prosegue due anni dopo Pierre Zucca con la pellicola *Roberte*, la quale è una trasposizione del primo *volet* della trilogia romanzesca *Les lois de l'hospitalité*, per la quale il regista francese esige di avere nei ruoli di Klossowski e della moglie lo stesso Klossowski e consorte, ovvero Denise Morin-Sinclair, chiamati così ad interpretare se stessi.

Ma è nel 1978 che accade qualcosa di nuovo. Ruiz, a distanza di un anno, ritorna alla produzione klossowskiana con un progetto alquanto sorprendente. Il regista cileno, infatti, propone all'autore franco-polacco di girare un film che incroci i temi della sua opera, senza però puntare ad un adattamento letterale di un suo scritto specifico.

Se *La vocation suspendue* e *Roberte* erano pellicole nate quasi per generazione spontanea dai romanzi di Klossowski, *L'hypothèse du tableau volé*, pur appoggiandosi a vari scritti dell'autore de *Le bain de Diane*, cerca di far emergere una sorta di disperso e frammentario testo-fantasma che non solo sembra sorreggerli e raccordarli tutti, ma cerca anche di proporne una sorta di enigmatico commentario, alla luce del quale tentare di ripensare alcuni nodi teorici propri della riflessione di Klossowski.

Quando quindi Ruiz decide di girare nel 1978 *L'hypothèse du tableau volé* Klossowski è ormai un autore apprezzato e celebrato da più parti. La sua opera è ormai entrata nel canone dominante della letteratura francese del secondo dopoguerra, a tal punto che i suoi testi vengono ristampati dalla Gallimard nella bellissima e prestigiosa collana *L'imaginaire*, ove essi si trovano ancora oggi insieme agli scritti di autori come Raymond Roussel e Michel Leiris, Franz Kafka e Henri David Thoreau, Peter Handke e Anna Maria Ortese.

Ed è proprio lavorando sulle fonti dell'eterogeneo ed impervio immaginario di Klossowski che Ruiz inizia allora a mettere a punto l'idea portante del film che in questo saggio ci proponiamo di esaminare in maniera decisamente dettagliata, scegliendo come chiave interpretativa un'analisi di narratologia comparata (Jost, 1987: 7-9) che trova nelle riflessioni di André Gardies, Ropars-Wuilleumier, Jacques Aumont ed altri le linee metodologiche di riferimento.

Alla luce di tutto ciò vedremo come l'incontro tra la macchina da presa del cineasta cileno e la scrittura di Klossowski sembra quasi un evento inevitabile, dal momento che entrambi – ben prima della loro collaborazione del 1977 – progettano universi finzionali ove la dimensione propriamente scopica finisce col prevalere sulla gravidanza della mera concatenazione di eventi.

Ciò dà luogo ad una sorta di possente e vertiginoso *télescope* tautologico di cellule narrative che non smettono di incardinarsi le une nelle zone d'ombra delle altre, generando così una matrice diegetica schiettamente figurale a carattere marcatamente flessivo (Genette, 1969: 33-35), la quale cioè tende a declinarsi per variazioni intorno ad un gruppo più o meno ristretto di temi dominanti ripetutamente soggetti a sollecitazioni e alterazioni molteplici (33-35; Klossowski, 1965: 333).

2. Un *souffleur* d'immagini

Fin dalle prime sequenze Klossowski e Ruiz mettono a punto un barocco dispositivo testuale (Bégin, 2009: 15-30) articolato secondo un complesso sistema di incastri e raccordi che puntano a far giocare i numerosi temi ed elementi desunti dagli universi finzionali dello scrittore franco-polacco su una pluralità di livelli. Sovente questi ultimi, invece di reagire in maniera chiara e armoniosa gli uni con gli altri, di fatto finiscono con l'interferire

perversamente tra di loro, in modo da organizzare lo sviluppo della pellicola intorno a ciò che, usando le parole dello stesso Klossowski, potremmo definire *action désintégrant* (1963: 158), corrispondente qui alla ricerca di quel *tableau volé* che dà il titolo al film.

Partendo quindi dall'assunto teorico in base al quale "pour Klossowski la littérature est un théâtre et le livre une scène. L'écriture ne convoque personnages et situations que d'abord pour les rendre visibles" – enunciato nelle battute di apertura del medio-metraggio che all'autore de *Le Baphomet* dedica nel 1996 Alain Fleischer, *Un écrivain en images*³ – Ruiz ci colloca immediatamente in uno spazio obliquo in cui la Settima Arte viene utilizzata come il punto di condensazione prima e di diffrazione poi, ove la parola e l'immagine non smettono mai di confrontarsi e di scontrarsi, di incontrarsi e di compenetrarsi, quasi dilaniandosi e contestandosi reciprocamente (Ropars-Wuilleumier, 1981: 75-119).

Per tutta la durata del film la vicenda concernente l'ipotesi del *tableau volé* viene riportata da due personaggi chiamati ad intrattenere un dialogo piuttosto sospetto, costellato di allusioni, di non detti, di sottintesi destinati a non essere mai chiariti: da una parte abbiamo infatti la figura del *collectionneur* – interpretata da Jean Rougeul e per la quale Ruiz avrebbe voluto lo stesso Klossowski⁴ – che vediamo sempre dinanzi a noi intento a snocciolare una lunga e leggermente farraginoso sequela di spiegazioni e osservazioni, le quali in effetti non fanno che confondere le idee dello spettatore; dall'altro lato troviamo invece la voce narrante dell'attore canadese Gabriel Gascon, il quale non compare mai sulla scena, ridotto pertanto ad una presenza tanto felpata ed inafferrabile, quanto ostinata e capziosa nel suo ruolo – *flottant, incertain et fragile*, secondo la triplice definizione di Gardies (1993: 100) – di interlocutore costantemente scettico nei confronti delle interpretazioni proposte dal *collectionneur*.

L'azione della ricerca del *tableau volé* diventa quindi disintegrante perché le innumerevoli ipotesi che questi due personaggi sviluppano slabbrano sempre di più la tenuta diegetica del film, il quale improvvisamente inizia a girare su se stesso, lasciando che le varie traiettorie narrative si intreccino e si accavallino in una molteplicità soffusamente caotica di *tableaux vivants* che il *collectionneur* cerca a più riprese di coordinare secondo un'unica e lineare tesi esplicativa.

Ma è proprio questa ostinazione un po' goffa incarnata dal personaggio interpretato da Jean Rougeul a far implodere il film, trasformandolo così in una raggiera di micro-sequenze (Bégin, 2009: 116-117) in cui l'immaginario di Klossowski può insinuarsi, dispiegandovi tutta la propria incontenibile energia figurale. Dedalico e delirante, *L'hypothèse du tableau volé* allora non si limita soltanto a mettere alla prova l'idea di una raffinata estetica del frammento, come nota anche Bégin nel suo notevole studio (121-129), ma cerca di dar voce, attraverso una serie di accorgimenti tecnici particolarmente ricercati e barocchi, a quella esperienza dei simulacri che già nel 1964 aveva colpito l'attenzione di Foucault, spingendolo a scrivere queste righe che in maniera formidabile illustrano un aspetto centrale dell'intera produzione klossowskiana:

puisque toutes les figures que Klossowski dessine et fait mouvoir en son langage sont des simulacres, il faut bien entendre ce mot dans la résonance que maintenant nous pouvons lui donner: vaine image (par opposition à la réalité), représentation de quelque chose (en quoi cette chose se délègue, se manifeste, mais se retire et en un sens se cache); mensonge qui fait prendre un signe pour un autre; signe de la présence d'une divinité (et possibilité réciproque

³ Integralmente disponibile qui <https://www.youtube.com/watch?v=6jige3jqCWI> [Ultimo accesso 18/11/2020].

⁴ Su questo cfr. l'intervista rilasciata da Ruiz a Jérôme Prieur nell'edizione del film uscita in DVD per *Blaquot*.

de prendre ce signe pour son contraire); venue simultanée du Même et de l'Autre (simuler c'est, originellement, venir ensemble). Ainsi s'établit cette constellation propre à Klossowski, et merveilleusement riche: simulacre, similitude, simultanéité, simulation et dissimulation. (1964: 329-330)⁵

Ruiz inquadra e sviluppa in maniera impeccabile questo nodo di questioni, ricorrendo ad una scrittura cinematografica che fa perno unicamente su un certo utilizzo delle immagini. È proprio per questo motivo che, per esempio, verso la fine della pellicola, l'instabile cornice filmografica in cui si muove il *collectionneur* e al di fuori della quale parla senza tregua la voce narrante di Gascon diventa il punto cieco ove far convergere ed implodere tutti i vari ambienti finzionali che fino a quel momento il cineasta cileno aveva intessuto gli uni negli spazi di latitanza degli altri.



FIG. I



FIG. II

Della presenza di Jean Rougeul non resta più che un incerto profilo d'ombra appena sagomato su una delle tele minuziosamente analizzate poco prima [FIG. I]. Egli è quasi riassorbito senza resto e senza possibilità di ritorno in quella scenografia di sfocate figure anonime, di cui il *collectionneur* sembra essere diventato al tempo stesso il sepolcrale custode e la goffa, nonché inconsapevole, controfigura.

Ruiz quindi allestisce la scena in modo da far scivolare l'impalpabile effigie del *collectionneur* nell'intercapedine creata da due quadri che sembrano ora osservarsi l'un l'altro riflettendosi in uno scambio di fallaci rifrangenze, ora osservare tutta la sequenza dal fondo della loro remota e inattingibile spazialità allucinata, la quale però riproduce in maniera puntuale e fedele gli stessi luoghi della casa in cui il personaggio interpretato da Jean Rougeul non ha mai smesso di muoversi (Aumont, 1989: 28-31).

Ecco perché sotto la logica corrotta e inafferrabile del *simul* Ruiz convoca una serie di fenomeni che gli permettono di investigare e interrogare dall'interno tutto l'universo mentale e creativo di Klossowski. Simultaneamente le quinte d'invenzione partorite dal pittore Tonnerre e la casa reale in cui il *collectionneur* svolge tutta la sua *promenade exégétique* iniziano a precipitare senza sosta verso il medesimo punto di catastrofe.

Ciò fa in modo che la vicenda illustrata dai quadri di volta in volta commentati – la cerimonia di un sinistro rito sacro dalle forti risonanze pagane – e la dimensione finzionale in

⁵ Noi utilizzeremo qui la versione integrale riprodotta in formato digitale disponibile su Scribd, disponibile qui: <https://it.scribd.com/document/167354440/Foucault-DE1-21-La-prose-d-Acte-on-pdf> [Ultimo accesso 16/11/2020].

cui vive e parla Jean Rougeul finiscano coll'annodarsi in maniera inestricabile, secondo le evoluzioni di un plastico e precario nastro di Möbius, in seno alle movenze del quale anche la voce narrante di Gascon ad un certo punto viene ad essere definitivamente calamitata, assimilata in quello spazio intervallare ed incongruo da cui non si dà più alcuna via d'uscita.

Osserviamo allora per un attimo la seconda immagine che abbiamo selezionato qui [FIG. II]: nella tela disposta sulla destra dell'inquadratura viene rappresentato un momento specifico – e, potremmo dire, altamente spettacolare – di quella cerimonia che nel prosieguo della pellicola non solo prenderà un rilievo sempre maggiore, ma di fatto diventerà uno dei nuclei portanti dell'indagine, piuttosto fallimentare, condotta da Jean Rougeul.

La camera quasi distrattamente scorre sulle superfici dei quadri al seguito del *collectionneur*, senza però soffermarsi sui contenuti raffigurati. Tuttavia, per un istante apparentemente insignificante, in uno di essi noi scorgiamo un gruppo di figure dallo strano abbigliamento consistente in lunghe e bianchissime stole dal pannello pesante. Esse si accalcano in maniera disordinata attorno ad un corpo sospeso che distinguiamo appena. I loro gesti hanno qualcosa di concitato, anche se appaiono come congelati in una postura che sembra non aver possibilità di sviluppo ulteriore.

Il rito si è come arenato in una sterile fissità, a cui l'occhio impietoso di Tonnerre ha inchiodato tutti i partecipanti. L'unico elemento che però conserva una certa mobilità è una piccola macchia lattiginosa dalle sembianze vagamente umane, la quale galleggia, severa e silenziosa, al di sopra degli officianti, affiorando appena dall'oscurità dello sfondo.

Si tratta di un volto o di una maschera di gesso – forse una maschera mortuaria – la quale s'incida in quella scena assumendovi il duplice ruolo di testimone muto e di implacabile dedicatario del sacrificio che sta per consumarsi. Ma la cosa interessante è che, per come Ruiz ha predisposto le due tele esibite nell'inquadratura in esame, quella presenza impalpabile e fantasmatica, proprio in forza della sua enigmaticità, sembra di fatto transitare da una all'altra, saldando così due scene e quindi due dimensioni finzionali del tutto differenti e apparentemente del tutto slegate e senza rapporto tra di loro. In relazione a tutto ciò, in *Poétique du cinéma* Ruiz si esprime nel modo seguente:

lorsque nous examinons une image photographique, fixe ou en mouvement, un certain nombre d'éléments secondaires se font rapidement remarquer. Ils échappent aux signes les plus frappants qui constituent les thèmes de la photographie et adoptent, d'eux-mêmes et naturellement, une autre configuration jusqu'à constituer un nouveau motif. (1995: 55)

Ecco quindi che un elemento come la maschera inizia ad occupare una posizione risolutamente ibrida all'interno della narrazione/spiegazione messa in campo dal *collectionneur*. Se quest'ultimo, nell'inquadratura analizzata precedentemente, veniva assimilato negli spazi delle rappresentazioni, ora sono delle componenti di queste stesse rappresentazioni ad uscire dai loro spazi di finzione, provocando quell'effetto di *reciprocité d'étrangeté* (Klossowski, 1965: 344) dei segni che, come noto, Klossowski aveva utilizzato in larga misura già nel corso della sua trilogia (344-350).



FIG. III



FIG. IV

Per questo motivo in un contesto simile ad essere interessante è senza dubbio il punto d'entrata a partire dal quale prende forma quella strana circolarità che mette in relazione e in contatto – ma anche in contrasto – le molteplici dimensioni finzionali ogni volta chiamate in causa da angolature e prospettive interpretative non solo differenti, ma spesso anche discordanti.

Ancora una volta l'analisi di Foucault richiamata poco sopra risulta assolutamente attendibile e precisa, dal momento che gli spazi effettivi della casa in cui il *collectionneur* agisce e i luoghi raffigurati dai quadri attribuiti a Tonnerre possono sviluppare delle zone di sovrapposibilità e di interscambiabilità solo attraverso un elemento di raccordo che si presenta sotto una tripla forma.

Nel caso della maschera Ruiz, ad esempio, arriva a mettere in campo una sorta di segno uno e trino che appare per la prima volta nella sua rarefatta veste di *flatus vocis* – perché menzionato ed evocato quasi *en passant* da Jean Rougeul – poi sotto l'aspetto di oggetto d'allestimento di un *tableau vivant* chiamato ad illustrare il momento culminante della misteriosa cerimonia in cui un giovinetto viene sacrificato in nome di una divinità antichissima e brutale [FIG. III], in ultimo come un aberrante e indecifrabile elemento di decorazione affisso alla parete di un corridoio che il *collectionneur* percorre prima di scomparire del tutto dietro una sorta di vano scorrevole [FIG. IV].

La maschera è qui il *signe-tenseur* (Lyotard, 1974: 57-115) di un ventaglio di significati che non smettono di confliggere e di negarsi reciprocamente, in un gioco lugubre di capovolgimenti – di *renversements*, secondo la dizione foucaultiana – infiniti in cui i due personaggi-chiave della pellicola sono come invischiati senza però rendersene conto. Ancora una volta è stato quindi l'autore de *L'archéologie du savoir* a dare una nitida formulazione di questo stato di cose, osservando quanto segue:

chaque renversement semble être sur le chemin d'une épiphanie; mais, en fait, chaque découverte rend l'énigme plus profonde, multiplie l'incertitude, et ne dévoile un élément que pour voiler le rapport qui existe entre tous les autres. Mais le plus singulier et le plus difficile de l'affaire, c'est que les simulacres ne sont point des choses ni des traces, ni ces belles formes immobiles qu'étaient les statues grecques. Les simulacres, ici, sont des êtres humains. Le monde de Klossowski est avare d'objets; encore ceux-ci ne forment-ils que de minces relais entre les hommes dont ils sont les doubles et comme la pause précaire; portraits, photographies, vues stéréoscopiques, signatures sur des chèques, guêpières ouvertes qui sont comme la coquille vide et encore rigide d'une taille [...]. Les hommes sont des simulacres bien

plus vertigineux que les visages peints des divinités. Ce sont des êtres parfaitement ambigus puisqu'ils parlent, font des gestes, adressent des clins d'œil, agitent leurs doigts et surgissent aux fenêtres comme des sémaphores (pour lancer des signes ou donner l'impression qu'ils envoient alors qu'ils font seulement des simulacres). (Foucault, 1964: 331-332)

Klossowski e Ruiz costruiscono quindi un invertebrato teatro di inquietanti oggetti-fantasma che rinviano sempre ad un rotto rosario di gesti ciechi, destinati cioè a rimanere puntualmente sospesi in una sorta di assurda e demenziale pantomima, ove gli stessi personaggi che la inscenano hanno la franta elusività di una preghiera elevata verso un dio privo di volto e dal nome sconosciuto.

La maschera che appare in questa triplice forma permette quindi al regista cileno di far ruotare l'uno sull'altro ben tre piani narrativi, che si incardinano così tra di loro in modo tale da generare un vasto e avviluppante capogiro diegetico. Al centro di quest'ultimo la figura del *collectionneur*, la voce incorporea di Gascon, le spaesanti tele di Tonnerre e gli iperrealistici *tableaux vivants* – che vediamo susseguirsi l'un l'altro, senza possedere però uno spazio di *mostration* (Gardies, 1993: 73-87) specifico – fingendo di riferirsi in maniera coerente ed omogenea allo stesso dimensione di discorso – avente per oggetto precipuo la spiegazione delle opere illustrate da Jean Rougeul alla luce dell'ipotesi vertente sulla scomparsa del quadro – di fatto finiscono col dilaniarla, con il lacerarla senza che sia possibile poi ricondurla ad unità.

In quanto *signe-tenseur* tale maschera, che Ruiz fa apparire all'improvviso al di fuori della precedente cornice di tematizzazione in cui esso era stato presentato, mette traumaticamente a contatto due traiettorie di svolgimento narrativo che fino a quel momento non solo erano rimaste rigorosamente separate, ma di fatto si strutturavano secondo una logica di subordinazione, dal momento che i *tableaux vivants* mostrati e spiegati dal *collectionneur* sarebbero dovuti appartenere ad una cornice di finzionalità generata *in toto* dall'atto di enunciazione di Jean Rougeul e quindi da essa direttamente derivata e dipendente.

Ruiz, però, perverte e sovverte poco a poco tutto questo calibratissimo dispositivo di ramificazioni incrociate, facendo in modo che alcuni elementi di un piano scivolino in maniera quasi inavvertibile in un altro, aprendovi così una serie di sguardi infra-diegetici che portano a far esplodere le numerose dimensioni di finzionalità le une nelle altre.

Fluttuante e sibillina, la maschera senza preavviso affiora dalla parete della casa imponendovisi in forza della sua presenza senza significato, in forza cioè della sua manifestazione pura e disorientante, che arriva a tramutare gli spazi fisici della proliferante dimora in una soffocante proiezione mentale sorta dal vorticoso ed inquietante immaginario del pittore Tonnerre, controfigura dello stesso Klossowski.

Raoul Ruiz usa pertanto l'immagine cinematografica come un catalizzatore fluido di figure sinistramente affini ma di fatto intrinsecamente discordanti che, a fronte della loro apparente e sospetta somiglianza, si trovano traumaticamente allineate lungo una medesima sequenza, in seno alla quale però esse possono e devono svolgere funzioni totalmente diverse, se non addirittura contrapposte.

La maschera dei due fotogrammi selezionati poco sopra nel primo caso è quindi una sorta di agghiacciante feticcio, chiamato in questo caso ad incarnare e a rappresentare l'oscura divinità a cui è dedicato il sacrificio umano messo in scena dal *tableau vivant*. Nel secondo caso però essa irrompe senza preavviso e anche senza alcuna motivazione interna al racconto sul cammino del *collectionneur*, il quale tuttavia sembra non notarla neppure.

Qui si producono quella frantumazione centrifuga e quella interpenetrazione molteplice di piani (Ropars-Wuilleumier, 1981: 45) narrativi chiamate in causa poco prima e che, grazie alla finta soggettiva utilizzata dal regista cileno nell'episodio della maschera, non solo riescono a far deragliare tutta la matrice diegetica scandita dalla continua interlocuzione tra Rougeul e Gascon ma, insinuandosi in una sorta di intercapedine infra-diegetica ancorata all'utilizzo dei *tableaux vivants*, sospingono anche la figura del *collectionneur* in una controversa stratificazione di deformi spazialità inscatolate le une nelle altre (118).

Ruiz disloca quindi le numerose componenti figurali della narrazione adottando in maniera esemplare e letterale un modo di procedere che Klossowski ha messo a punto negli anni, a partire fin dalle sue prime prove romanzesche. Il cineasta cileno quindi non si limita a trasportare al cinema gli accadimenti di una vicenda, come aveva fatto un anno prima col testo *La vocation suspendue*. Con quest'opera del 1978 Raoul Ruiz decide di realizzare un film che non si incardini semplicemente su di una narrazione, ma che piuttosto esponga e metta alla prova un particolarissimo e personalissimo metodo di narrazione il quale, come appena visto, è quello che Foucault ha delineato e descritto partendo dalla nozione di simulacro.

Ecco perché, sempre nel suo pregevolissimo studio del 1964, l'autore de *L'ordre du discours* chiosa questo stato di cose sostenendo che, se è vero che Klossowski "traite son propre langage comme un simulacre" (Foucault, 1964: 336), allora tutta la pellicola di Ruiz può essere letta come

un commentaire simulé d'un récit qui est lui-même simulacre, puisqu'il n'existe pas ou plutôt qu'il réside tout entier en ce commentaire qu'on en fait. De sorte qu'en une seule nappe de langage s'ouvre cette distance intérieure de l'identité qui permet au commentaire d'une œuvre inaccessible de se donner dans la présence même de l'œuvre et à l'œuvre de s'esquiver dans ce commentaire qui est pourtant sa seule forme d'existence: mystère de la présence réelle et énigme du Même [...]. Ainsi, à mesure que le langage de Klossowski se reprend lui-même, surplombe ce qu'il vient de dire dans la volute d'un nouveau récit [...], le sujet parlant se disperse en voix qui se soufflent, se suggèrent, s'éteignent, se remplacent les unes les autres – égaillant l'acte d'écrire et l'écrivain dans la distance du simulacre où il se perd, respire et vive. (337-338)

Foucault eleva quindi la nozione di simulacro a terminale ermeneutico a lungo raggio, tramite il ricorso al quale la sceneggiatura a quattro mani de *L'hypothèse du tableau volé* si configura come un destabilizzante esercizio di meta-cinematografia, ove i *récits* chiamati in causa ed incapsulati gli uni negli altri non permettono mai di individuare in maniera netta e definitiva i punti di innesto che portano i vari circuiti diegetici a concredere senza sosta su se stessi (Klossowski, 1965²: 228-230).

Le direttrici di sviluppo e i piani di intersezione si fondono e si confondono, lasciando che i livelli di inclusione reciproca si sovrappongano in modo tale da trasformare il film in una sorta di vischioso e solitario "cerchio immobile" (Klossowski, 1965: 333) al centro del quale nomi, figure, oggetti, personaggi, luoghi e segni non smettono di tramutarsi gli uni negli altri, dando così luogo a quella complessa, inestricabile ed interminabile *invagination théâtrique* (Lyotard, 1994: 168-169) che Klossowski tra i primi anni '50 e la metà degli anni '60 aveva esplorato attraverso la sua originalissima produzione letteraria.

3. Il teatrino e il suo doppio

Ma che cosa designa il *teatrino* presso Klossowski? Tale lemma, che negli anni '70 diventerà piuttosto celebre grazie ad alcuni studi di Lyotard (1994: 64, 66-67, 221-225), compare una sola volta nella produzione dello scrittore franco-polacco. Nonostante il suo utilizzo isolato, esso riveste a nostro giudizio un ruolo strategico, dal momento che tale termine non solo si trova in uno degli scritti più interessanti di Klossowski, ma anche perché suddetto scritto ha un peso notevole proprio nella sceneggiatura de *L'hypothèse du tableau volé*.

Come noto, alla fine della seconda edizione del 1972 de *Le bain de Diane* l'autore appone una serie alquanto serrata ed erudita di *Eclairissements* finalizzati ad esplicitare le numerose fonti compulsate per la ricostruzione e la riscrittura del mito di Atteone (1972: 107-120). Nelle battute conclusive della nota relativa a pagina 68 – ove Klossowski tenta una virtuosistica *lectio difficilior* dell'episodio, riletto a partire da una ripresa metaforica del fenomeno della riflessione (67-72) – l'autore per spiegare la scelta di tale chiave di lettura chiama esplicitamente in causa un passo di Sant'Agostino, in cui quest'ultimo spiega la differenza della natura dei culti tra il mondo pagano e il mondo cristiano.

Una volta sottolineato come le divinità del *Pantheon* greco siano a tutti gli effetti manifestazioni vagamente antropomorfe di entità demoniache, le quali sono solite dilettarsi tramite la celebrazione di strane cerimonie dalla marcatissima connotazione teatrale, Klossowski derubrica tale stato di cose servendosi di un'elegantissima formula latina, lapidaria e folgorante: *theologia theatrica* (118). In effetti tutto il testo de *Le bain de Diane* è costruito su un'articolatissima reticolazione di circuiti scopici più o meno evidenti, i quali non cessano di intricarsi e di co-implicarsi sfociando nelle forme aberranti di quella *vision folle* che Klossowski evoca già all'inizio dell'opera (13).

È chiaro, l'autore al momento della riscrittura del mito non poteva non optare per una teatralizzazione sempre più ricca e complessa, poiché tutta la vicenda possiede una potenza di spettacolarizzazione (56) che lo scrittore franco-polacco rimarca a più riprese nel corso del testo, appellandosi alla natura schiettamente teofanica dell'episodio in questione (9, 12-13, 21, 26, 48, 51-54, 62, 64, 70-72, 80, 88, 93). In merito a ciò, c'è soprattutto un passaggio più che emblematico in cui tutto questo fitto plesso di motivi emerge con estrema chiarezza:

la théophanie du *Bain de Diane* a donc un double effet: lumière émanée du principe divin, elle suspend le temps et suspend la réflexion du temps; alors l'espace mythique environne Actéon et la métamorphose en cerf s'accomplit. C'est là l'extase d'un *Actéon qui marche au hasard* et qui fait irruption dans l'espace mythique où Diane se baigne. Mais cette même théophanie traverse l'espace mythique; et l'onde même qui baigne Diane se révèle alors le miroirs de son impalpable nudité: *Diane réfléchi réabsorbe dans son principe sa nudité un instant rayonnée*. Dès qu'il s'exerce à sa méditation, Actéon prévient l'extase; aussi il ne marche pas au hasard, il attend dans son espace mental, au fond de la grotte, qu'Elle vienne se plonger dans la source. (72)

Klossowski dispiega in tal modo tutta la vasta panoplia di temi che trovano nella manifestazione della numinosità di Diana il loro cardine mobile. Cerchiamo allora di individuarli, passandoli in rassegna in maniera puntuale:

1. La teofania rende improvvisamente presente non solo ciò che appartiene all'invisibile, ma anche ciò che dovrebbe rimanere protetto dietro il fragile velario dell'inguardabile. La nudità di Diana s'impregna di una luce tagliente e corposa, la quale fa balenare agli occhi di Atteone per un istante illimitato e inafferrabile ciò che si ritrae senza sosta dinanzi ad ogni

sguardo. La teofania ha quindi una fisionomia altamente paradossale: essa appare solo nel momento in cui occulta ciò che porta a manifestazione: “la possibilité de voir s’est changée en négation de la vision; et le déploiement de l’image, fixée sur la rétine d’un œil étranger, propose simultanément le retrait du regard et le devenir-image de qui tenterait de regarder” (Ropars-Wuilleumier, 2009: 314).

2. È per questa ragione che l’onda in cui Diana s’immerge gioca un ruolo assolutamente centrale: se la visione dell’epifania della dea è negata dalla natura stessa della manifestazione, l’acqua diventa lo specchio instabile – e forse larvatamente menzognero – in cui lo sguardo deve attingere in maniera mediata ciò che non può cogliere direttamente. L’onda avvolge un corpo inesistente conferendogli la frammentaria completezza di un’immagine, che non smette di svanire dietro il proprio inesauribile ma incerto apparire: tale teatralizzazione “exhibe la perversion d’une vision vouée à la division: l’œil est dans la chose [vue], mais la chose ne renvoie que le dehors de la vue” (Ropars-Wuilleumier, 2009: 314).

3. La nudità si espone così all’occhio dell’uomo a partire dalla sua inesorabile inaccessibilità. Per questo motivo Klossowski è costretto a supporre che il corpo di Diana sia il precipitato di un effetto di rifrazione generato dall’interposizione tra la luminescenza numinosa della dea e l’iride di Atteone di un *démon intermédiaire* (1972: 51-56), il quale scivola in quello spazio assoluto (42 e 67) creato dall’incrocio dei due sguardi sotto la forma aporetica di un’immagine violentemente iconoclasta (101), la quale cioè interferisce senza requie con l’apparizione di ciò che (in) essa (si) rivela. Ecco allora che il *Bain de Diane* “expose le trompe-l’œil d’une vision qui, devenue monoculaire à force de se réfléchir, ne donne plus à voir que le retournement de l’œil sur sa propre rétine [...], où le sujet, devenant reflet, se trouve dessaisi de tout pouvoir sur son propre regard” (Ropars-Wuilleumier, 2009: 314).

Siamo di fronte ad una splendida coreografia liturgica che si spinge nelle impervie plaghe dell’alogico per attingervi le energie notturne di quella viscerale *folie du voir* (Buci-Glucksmann, 1986: 24-32) la quale punta a prendere le forme di un sacrilegio che finisce col ritorcersi contro colui che era intento a perpetrarlo. Klossowski costruisce un vorticoso diagramma di regimi scopici, nella strutturazione del quale lo sguardo profanatore di Atteone viene come assorbito in quello di Diana, la quale d’improvviso alza gli occhi sul volto del giovane, lasciando così che il proprio sguardo diventi un raddoppiamento deforme di quello di Atteone.

Il cacciatore scorge pertanto negli occhi di Diana che lo osserva il riflesso alienato della propria visione, inoltratosi nelle latebre di ciò che doveva rimanere custodito nelle pieghe più riposte di quell’innumerabile notte in cui si cela quanto eccede ogni forma visibile. Klossowski fa ruotare la vicenda su una sorta di perno occulto: egli racconta l’episodio come se fosse Atteone a tendere una trappola a Diana, in modo da sorprenderla nella sua indifesa nudità.

Ma in realtà, a partire dalla sezione intitolata *Expectation* in cui l’autore fa intervenire il giovane come *persona loquens* che descrive gli attimi immediatamente precedenti il sacrilegio (Klossowski, 1972: 41-43), scopriamo che è la dea ad aver teso un tranello ad Atteone, attirando il suo sguardo sul suo corpo apparente – Klossowski usa a più riprese l’espressione *corps emprunté* (57) – il quale non è altro che un proteiforme riflesso emesso da quel *miroir démonique* (55), destinato ormai a radicarsi in maniera inestirpabile nell’immaginario di Atteone, fino a procurargli una sorta di infernale estasi.

Quest’ultima finisce col devastarlo e col divorarlo per sempre, rendendo in ultimo Atteone stesso un’immagine inconsistente, una spettrale maceria (105), il simulacro insonne di un occhio violentemente spalancato sull’ottusa impotenza e sull’inutile pervicacia di uno sguardo eternamente postumo rispetto al proprio oggetto di visione (70).

Verso la chiusa del testo Klossowski si riferisce *expressis verbis* all'indole di *jeu scénique* (91) che egli ha deciso di conferire alla rilettura della vicenda. È a questo punto quindi che diventa determinante la nozione di *teatrigo*, dal momento che esso può essere tranquillamente utilizzato per designare in tale contesto questa continua e calcolatissima disarticolazione di registri scopici che si rifrangono e si diffrangono senza sosta gli uni negli altri, in modo da riprodurre ogni volta da capo una medesima scena colta nell'intersezione obliqua di un punto di vista che non riesce più a chiudersi su se stesso.

Nelle spire del teatrigo le figure messe in campo e chiamate a recitare i ruoli di un mimodramma sacro il quale non smette di ripetersi tracimano oltre se stesse, arenandosi nel sonnolento delirio di un'affabulazione (1965: 336; Klossowski, 1965²: 227) che procede per quadri e scene incardinate attorno un palpebrante centro cieco rappresentato da una serie di eventi veicolati ed espressi da spastici alfabeti di segni ignoti. Questi non smettono di interpretarsi e confutarsi a vicenda, in una demente deriva esegetica, nella quale essi finiscono col perpetuarsi solo in forza della loro interminabile obliterazione⁶.

Il teatrigo indica quindi in primis la coordinata erratica di quella scorsoia “chute dans le désordre de la pensée” (1965: 341) che Klossowski in un saggio dedicato a Maurice Blanchot, e ora raccolto in *Un si funeste désir*, mette a fuoco nel modo seguente:

ainsi les noms des existants, telles les images – la métaphore, autant que le portrait (les images ou bustes des ancêtres de l'antiquité romaine) – anticipent cette dissemblance des existants par rapport à leur identité, dans l'être au-delà de la mort, tandis que dans l'en deçà de la mort, ils expriment la présence du néant dans les êtres, soit leur absence; en sorte que leurs noms rejettent les existants hors d'eux-mêmes. Dans la communication entre les êtres la part d'insignifiance de l'être en chacun interfère avec la signification qu'ils se donnent, soit l'acceptation mutuelle de leur disparition. (1963: 155)

Questo estratto è importante perché in esso ritroviamo, in accezione variata, molti motivi che nel paragrafo precedente avevamo già in parte individuato grazie alle acute e dettagliate osservazioni di Foucault. L'apporto originale acquisito con tale passaggio klossowskiano consiste però nella focalizzazione esplicita portata dall'autore de *Le Baphomet* sul processo disgiuntivo che, presso la narrativa blanchotiana, colpisce nomi e cose, attraverso il ricorso a quella che potremmo definire come una sorta di pietrificata semiologia bianca, i cui segni interferiscono con il loro stesso significato, lo rigettano lontano da se stessi, divenendo vestigia indecifrabili di una lingua che parla solo dal fondo ormai remotissimo del suo stesso silenzio vegetale.

Ciò che abbiamo scelto di chiamare teatrigo indica allora nell'universo mentale e narrativo di Klossowski l'allestimento di una concentrica ipertopia (Blanchot, 1969: 564; Crivella, 2020) di cellule sceniche organizzate e distribuite in modo tale da inalveolarsi le une nelle altre. Il teatrigo designa quindi quella forma estrema di meta-teatro che non si limita soltanto ad incassare una rappresentazione in un'altra, ma in maniera molto più radicale e incisiva tramuta ogni singolo elemento di un piano specifico di raffigurazione in un frammento incongruo che poco a poco arriva ad intrudersi in un altro piano di raffigurazione, scompaginandolo

⁶ A tal proposito, è bene richiamare un passaggio più che illuminante di Severo Sarduy: “le langage baroque [...] acquiert – tel le langage du délire – la qualité d'une surface métallique, miroitante, sans revers apparent, sur laquelle les signifiants – leur économie sémantique une fois refoulée – semblent se refléter eux-mêmes, ne se référer qu'à soi, se dégrader *en signes vides*” (Sarduy, 1975: 118).

dall'interno, conducendo al collasso irreversibile l'intera macchina testuale, messa quindi a punto unicamente per dissolversi senza resto nel movimento di generazione che avrebbe dovuto scandirne il funzionamento senza che alcun fattore ne perturbasse l'ordine di sviluppo.

È pertanto teatrale quella messa in scena che elegge in maniera quasi sotterranea e inavvertita un suo stesso elemento – più o meno periferico o pregnante – a proliferante fulcro di torsioni e di distorsioni a partire dal quale l'intero sistema in cui esso era collocato inizia a dislocarsi e a slogarsi fin nelle sue articolazioni più minute, moltiplicandosi simultaneamente in una raggiera pressoché infinita di particole impazzite che, rescisse ormai definitivamente da quello stesso sistema, riflettono e reduplicano la strutturazione di quest'ultimo in una prospettiva altamente alterata.

Parafrasando il titolo di un celebre saggio di Ropars-Wuilleumier, potremmo sostenere che il teatrale è il *théâtre au négatif* (2009: 175-182) ove la dissestata sintassi dei vari regimi scopici e dei diversi registri segnici messi in gioco produce un'incessante e capillare *synthèse en disjonction* (177), in relazione alla quale ogni figurazione non smette di ripiegarsi sul proprio ipnotico processo di puntiforme disgregazione e di dispersione plurale.

Se riprendiamo ora quanto detto poco sopra nel corso del secondo paragrafo in relazione al film di Ruiz basato sui testi di Klossowski, possiamo affermare che in esso il teatrale è l'esibizione ostinata di quella *fission disséminante* (344) in grado di generare un'arborescenza convulsamente multiplanare di *fissuration[s] interne[s] à l'image même* (343). Esso è quindi la formulazione di quella *machine textuelle antilogique* (331) nei meandri della quale non cessa di prodursi.

un épanchement visuel [qui] va de pair avec une explosion structurelle, comme si la réécriture, à force d'agrandir les vides, d'accroître les hiatus, d'ouvrir la voie au dehors, ne laissait plus passer que le double mouvement contraire d'une expansion auto-destructrice, par où l'image s'écrit d'autant plus qu'elle s'enfuit davantage [...]. L'extrême attention portée à l'angle comme au champ de vision, l'accumulation accélérée ou au contraire trop ralentie des vues qui s'étirent et se fondent l'une en l'autre, l'acharnement verbal à capter visuellement « l'innommable réalité » – par ajouts, empilage, rectifications, surimpression, extension suspensive, éclipse et recommencement – recouvrent l'image en y inscrivant le seul tracé d'une vision d'autant plus déroutée qu'elle ne cesse de se reprendre. (320)

Come stiamo per vedere nelle analisi che seguono, la doppia linea di fuga – snodantesi tra il simulacro e il teatrale – che fino a questo momento abbiamo tentato di definire a partire dalle differenti tipologie scrittura esplorate da Klossowski trova in numerose soluzioni formali messe in opera ne *L'hypothèse du tableau volé* la propria applicazione elettiva. È per questa ragione che, dopo aver enucleato in questo paragrafo i nodi teorici portanti degli universi narrativi dell'autore franco-polacco, nella prossima sezione ci proponiamo di sviluppare una lettura sempre più ravvicinata della formidabile pellicola realizzata dal cineasta cileno.

4. Se i cinematografhi sono dei cimiteri...

Il film in questione si divide in due macro-segmenti; per motivi di spazio non potremo qui passarli in rassegna entrambi in maniera analitica, quindi ci concentreremo su alcuni passaggi cruciali della prima parte. Dopo aver introdotto in modo molto sibillino il tema della tela rubata, il *collectionneur* inizia l'esposizione della propria teoria, illustrando il contenuto dei quadri

in suo possesso attraverso l'aiuto di alcuni *tableaux vivants* disseminati nella casa in cui si svolge tutta la vicenda (Klossowski, 1965: 15-16).

Il primo di questi *tableaux vivants* è proprio quello in cui viene inscenato l'episodio di Diana e Atteone. Ruiz e Klossowski saccheggiano quindi la rilettura del mito operata dal secondo mettendo in gioco tutti gli elementi e le componenti inerenti a quella dimensione teatrale delineata poco sopra. Se osserviamo i fotogrammi qui selezionati possiamo vedere che Raoul Ruiz realizza la concatenazione delle inquadrature tenendo presenti tutti quei tratti specifici che in apertura del precedente paragrafo abbiamo cercato di isolare e spiegare.

Si osservino allora le due immagini in cui gli sceneggiatori mostrano per la prima volta la trasposizione della nota vicenda. Servendoci di un armamentario critico elaborato verso gli anni '80 da François Jost possiamo leggere i due fotogrammi alla luce della nozione di *ocularisation* (1987: 11-35), la quale quindi viene messa in campo attraverso uno strano movimento di avvicinamento progressivo al centro dell'azione finalizzato a cogliere esattamente il complesso tramarsi dei circuiti scopici, che abbiamo già esaminato in dettaglio desumendoli dal testo di Klossowski.

Nella prima immagine [FIG. V] la presa *en plongée* organizza il *tableau vivant* in modo tale che il centro geometrico ove convergono gli sguardi dei due personaggi sia uno spazio totalmente vuoto, spazio di rarefazione delle figure e di concentrazione degli sguardi. Questi ultimi sembrano poco a poco incrostarsi proprio là dove lo sguardo impersonale della macchina non riesce più a cogliere niente, arenandosi in quella sorta di luogo senza luogo in cui l'occhio di Atteone scorge nell'effigie della dea il punto di non ritorno della propria visione.



FIG. V



FIG. VI

L'*ocularisation* finisce così col divaricarsi lungo la linea di fronteggiamento dei due attori, ove però senza preavviso s'intrude una terza presenza che il movimento di camera culminante nell'inquadratura successiva mostra in tutta la sua incomprensibile evidenza [FIG. VI]. È proprio il *collectionneur* ad attirare allora la nostra attenzione su quella figura che i due sceneggiatori aggiungono nel film per un motivo piuttosto insolito: rendere assolutamente centrale il ruolo giocato dallo specchio, dal tema del rispecchiamento, dal concetto di riflessione e duplicazione che abbiamo visto essere uno dei nuclei portanti del teatrico klossowskiano.

Sopraelevata rispetto agli altri due personaggi, tale figura inaspettata è al tempo stesso un doppio speculare della camera e una sua improbabile parodia. Se la cinepresa è chiamata a mostrare una scena che si sta svolgendo sotto i nostri occhi, quella figura regge uno specchio chiamato a riprodurre da un'angolazione drasticamente lateralizzata quella stessa scena, che

quindi improvvisamente assume una nuova configurazione globale, deformata e adulterata nella disposizione degli attori ed anche nelle gestualità messe in campo.

Il *tableau vivant* da cui eravamo partiti sulla base delle indicazioni del *collectionneur* ora non esiste più, fagocitato senza preavviso da ciò che simula in maniera paradossale ogni logica effettiva di riproduzione pittorica. Già questo primo *tableau vivant* diventa una sorta di emblematico *tableau volé* che viene sottratto dinanzi al nostro sguardo quasi per un eccesso di *mostration*, come se esso si disgregasse e si dissipasse nell'atto di rivelarsi a noi unicamente in forza delle proprie dinamiche endogene di (auto)esibizione. Citando ancora alcune osservazioni di Ropars-Wuilleumier, possiamo quindi fare a questo punto un ulteriore passo avanti nella decifrazione di ciò che abbiamo denominato teatrale:

la textualité filmique rend lisible, dans le texte littéraire, comment «ce qui manque à la représentation, ce qui s'y oublie», selon Lyotard définissant l'objet de la littérature, informe le processus même de la représentation, pour peu que ce dernier soit relu à la lumière de l'image elle-même. L'irreprésentable ne désigne pas la chose qui excède toute possibilité de représentation, et donc échappe à la perception, mais bien l'acte laissant affleurer, jusque dans la représentation, la trace d'un excès de la visibilité: l'aptitude à dissiper la vue en sollicitant la vision: paradoxe dont témoigne une image filmique astreinte à la logique de l'apparaître-disparaître et n'attirant l'œil vers l'objet que pour dérober celui-ci à la saisie du regard. (2009: 292)

Si osservi allora la successiva inquadratura qui selezionata [FIG. VII]: l'episodio di Diana e Atteone non è più presente, del tutto sostituito da un'altra messa in scena che con quell'evento in fin dei conti non presenta più alcun addentellato reale o diretto. Del precedente *tableau vivant* non resta praticamente nulla, se non il nitidissimo campo vuoto di una superficie riflettente ove si consuma la cancellazione immediata e forse irreversibile di ogni sguardo, di ogni visione, di ogni immagine.

Lo specchio affiora dal fondo indistinto del fitto fogliame posticcio che faceva da cornice alla ricostruzione della vicenda mitica. La figura umana è ridotta ad una marionetta esanime e inconsapevole, dai gesti rappresi in una fissità ormai senza tempo e senza durata. Il *tableau vivant* enuncia la legge della propria genesi nel momento esatto in cui questo si rovescia nel suo contrario, un *tableau mourant* preso nella vertigine immobile della propria tautologica (292) autoriformulazione a partire da ciò che la rimette in scena, cariandone dell'interno tutte le matrici di assetamento e coordinazione.



FIG. VII



FIG. VIII

Lo specchio diventa così un quarto personaggio che scivola quasi inavvertitamente nella mobile strutturazione dell'inquadratura mettendola in crisi, costringendola ad organizzarsi attorno ad un elemento che non le permette di chiudersi su se stessa, facendola come precipitare verso un centro cieco di disarticolazione insistita e molteplice, nel cui inassegnabile vorticare le figure sono in ultimo aspirate e quasi trasfigurate, fino a trasformarsi nei simulacri di una proiezione tutta mentale.

Attraverso una serie alquanto percussiva di virtuosistici *décadrages* (Aumont, 1989: 127), l'impianto originario e iniziale dell'*ocularisation* dilegua poco a poco, infrangendosi contro ciò che la riflette sdoppiandosi in un attonito sguardo impersonale e pre-umano, il quale non arriva mai a cogliere l'oggetto della propria visione perché questo è occultato da un'immagine che mette in scena e rappresenta unicamente se stessa nel frangente aurorale e notturno in cui il visibile si satura di segni capziosamente orientati verso una soglia infranta di epifanie deviate.

Ma c'è di più. Ad un certo punto lo specchio stesso diventa occhio assoluto, solitario e ciclopico (Klossowski, 1972: 15), un occhio interminabile da cui scaturiscono, come a fiotti, le forme di una *visualisation* (Jost, 1987: 26) muovendo dalle quali i due sceneggiatori possono arrivare ad ottenere delle traiettorie aberranti di vettorizzazione (Gardies, 1993: 90-94) della trama. Incontriamo così l'utilizzo di una desultoria e inassegnabile *ocularisation interne hallucinée* (Jost, 1987: 28) che, non identificandosi in ultimo con alcuna delle *dramatis personae* messe in campo, di fatto sembra attraversarle tutte – o, meglio, sembra quasi trapassarle, smascherandone la totale inconsistenza, legandole però al tempo stesso in una farandola impazzita di false piste e ricostruzioni inattendibili – condensandole nel coacervo di una fluttuante massa ottica in fondo alla quale con movenze sonnamboliche si dibatte un vorace *œil exorbité* (Bellour, 1990: 185).

Siamo dinanzi ad uno di quei *renversements* che nel secondo paragrafo abbiamo preso in considerazione, partendo dalle riflessioni di Foucault. E tale *renversement* in questo caso si realizza attraverso quella che potremmo chiamare *une véritable tératologie de l'ocularisation* (Jost, 1987: 29). Se la superficie riflettente nel fotogramma precedente si era tramutata nello spazio zero non solo della visibilità ma anche della visione stessa dei personaggi – e del personaggio centrale impersonato dal *collectionneur* – ora quella stessa superficie può esibire una sua imponderabile e vertiginosa potenzialità scopica, la quale imprime a tutta la narrazione una propulsione inaspettata, spingendola così verso un nuovo fronte di focalizzazione ottica e quindi di tematizzazione dei contenuti.

Il raggio che si libera dallo specchio fa ruotare l'asse diegetico su se stesso, conducendolo a rientrare negli ambienti della casa, per la precisione in una sorta di sconosciuto e imprevedibile vano sotterraneo; qui esso, tramite uno spiraglio, arriva ad illuminare e a rivelare un'altra scena, un altro *tableau vivant*, i cui personaggi – due templari presumibilmente intenti a disputarsi il possesso, le grazie e i favori di un paggetto tramite una partita a scacchi – sono sorpresi dall'arrivo di un crociato.



FIG. IX

Ma tutto questo ora non ci interessa più. Ciò che deve trattenere la nostra attenzione è un altro aspetto, il quale rischia di passare inosservato se ci facciamo ingannare dalle ricostruzioni del *collectionneur*. Immediatamente prima della sequenza interamente dedicata alla riproposizione – tramite *tableau vivant* – del mito di Atteone, Ruiz intercala un’immagine che, a nostro giudizio, può essere un’illustrazione tanto eloquente quanto elusiva e contraffatta dello stato di cose finora esaminato. Ripreso di spalle, quasi a figura intera ed inquadrato nel doppio rettangolo luminoso costituito dai vetri di un balcone chiuso dall’interno, su cui il suo profilo curvo si sagoma per contrasto, Jean Rougeul appare immobile, nel freddo silenzio di un cupo salone, ove ogni particolare sembra essere stato disposto secondo un disegno preciso e indefinibile [FIG. IX].

In questo spazio desolato e inesplicabile – ove è possibile accedere senza problemi, ma da cui risulta impossibile uscire – Ruiz e Klossowski costruiscono il percorso astrattamente ellittico di una visione destinata a smarrirsi senza resto nell’immateriale voragine che lo sguardo scava al proprio interno, nel tentativo di trovare un punto fermo nell’allestimento dell’inquadratura.

Si osservi allora il trattamento delle fonti di illuminazione, che si sdoppiano in due poli frontali rappresentati in un caso dai due riquadri del balcone – da cui la luce fluisce direttamente nella stanza – nell’altro caso dalla porta rimasta aperta alle spalle del *collectionneur* – posta in fuori campo e quindi indiretta – da cui vediamo provenire un bagliore più sfumato e quasi polverulento, che impregna torpidamente di sé tutta la parete sulla sinistra di Jean Rougeul.

Costruita nell’intervallo di queste due sorgenti contrapposte, l’immagine sembra ora biforcarsi dando luogo a quel fenomeno di *entrevision* definito da Agel alla fine degli anni ’70 (Agel, 1978: 41): da un lato abbiamo la figura del *collectionneur*, prossima quasi a sgranarsi per via della pesante irrorazione luministica che la colpisce in pieno e dietro la quale scorgiamo le spente sembianze di uno strano manichino in elegantissimo abito da sera, il quale sembra essere l’unico vero abitante della casa.

Dall’altro lato invece vediamo una parete vuota, al centro della quale svetta un grande specchio dalla pesante cornice riccamente decorata, la quale mostra un punto cieco della stanza ove sorprendentemente un altro manichino, non meno elegante del primo, proietta un’ombra densa e avvolgente, che si staglia sulla parete retrostante in tutta la sua calcinata evidenza, grazie alla luce che filtra abbondante dal balcone.

In questi spazi proditoriamente devitalizzati, in questi *espaces-pièges* (Agel, 1978: 65), ogni figura secerne intorno a sé ciò che con formula felicissima Agel definisce una *virtualité claustragène* (78), da cui esala una sensazione di torbida asfissia mentale che nel corso della pellicola non cessa di accrescersi. È legittimo allora arrivare a sostenere che il film è il monologante mormorio che senza requie si eleva dal frastagliato viluppo di tutte queste figure senza identità e fatalmente apocrife.

Esse comunicano incessantemente tra di loro dal fondo di un’egizia insignificanza (Klossowski, 1963: 159) vetrificatasi nell’afasia figurale di un immaginario che assomiglia a sabbie mobili composte unicamente da frammenti di specchi (Aumont, 1989: 124). Nel loro affilato affastellarsi, traslucido e brillante, la coscienza può solo affondare, vedendovisi riflessa infinite volte senza però alcuna possibilità di riconoscersi, piuttosto condannata senza appello a diventare “l’image du cerveau broyé par ses visions” (Bellour, 1999: 35).

5. Conclusioni

Le nostre osservazioni si fermano qui. È chiaro, noi non abbiamo voluto in alcun modo proporre un'interpretazione del film che aspirasse ad essere esaustiva sotto tutti i punti di vista. Un'opera come *L'hypothèse du tableau volé* è infatti pensata in modo tale da sfidare e deludere ogni pretesa di esauribilità esplicativa. La quantità di tracce, segni, indizi disseminati nel corso della narrazione è tale da far fallire ogni lettura totalizzante.

Ciò che ci premeva era mostrare come Ruiz in questo originalissimo film del 1978 opti per una sorta di trasposizione obliqua dei testi di Klossowski. Al cineasta cileno non interessa infatti riportare sulle pellicola ciò che racconta lo scrittore franco-polacco nei suoi romanzi. L'attenzione del regista si appunta piuttosto sulle insolite e raffinate modalità di *diégétisation par images* che Klossowski non ha mai smesso di elaborare fin dai primi anni '50.

L'ingente sforzo di adattamento trans-mediale quindi si misura tutto nel momento in cui vediamo i due sceneggiatori intenti a lavorare il testo filmico in modo tale che anche una singola immagine possa prendere un rilievo narrativo assoluto, imponendosi sullo schermo in forza della sua intrinseca equivocità.

L'hypothèse du tableau volé è quindi una specie di immenso trattato di iconologia generale scritto attraverso una serie aperta di immagini, le quali enunciano ed espongono i criteri sottesi al loro capzioso utilizzo nel momento stesso in cui quest'ultimo dimostra l'inefficacia di ogni meta-linguaggio esplicativo (Ropars-Wuilleumier, 1981: 92). Abbiamo così denominato teatrica tale certosina messa in opera di segni e figure infinitamente ripiegati sulla propria ordinata e calcolata rovina semantica.

Ruiz e Klossowski elaborano un discorso filmico che non si compone mai di dati concordanti e coerenti, ma di frammenti che entrano in tensione costante tra di loro, reagendo spesso in maniera imprevedibile, in modo da saldarsi unicamente per fratture, e facendo così risaltare ogni volta le linee di frantumazione e di lacerazione chiamate a costituire delle vere e proprie soglie critiche.

Lungo di esse la vicenda può pertanto continuare a ramificarsi in quell'intermittente sfarfallio diegetico che un romanzo come *Le Baphomet* cercava di già di realizzare nella prima metà degli anni '60. Proprio in relazione a tutto questo, risultano decisamente illuminanti alcune considerazioni di Bégin, che nella sua monografia del 2009 nota:

l'exposition, dans le récit de *L'hypothèse du tableau volé*, de l'activité combinatoire du collectionneur fait ainsi la démonstration d'un pouvoir propre au langage, celui d'être auto-référentiel. Suivant ce perpétuel repli discursif, le fragment cinématographique devient en quelque sorte un concentré d'histoires possibles et envisageables dès lors qu'il est le signe d'un discours narratif *en devenir* qui ne cesse de s'y réfléchir. En signalant de la sorte l'*en-jeu* narratif dont il est à la fois l'origine et l'aboutissement, le fragment cinématographique se distingue de la donnée téléologique, laquelle génère moins d'histoires qu'elle n'est elle-même pas générée par l'*istoria* ou l'intrigue "principale". (122)

Ma in un film come quello qui esaminato qual è l'intrigo principale? Ruiz e Klossowski costruiscono una sorta di non-luogo diegetico che funziona solo finché esso non diviene l'oggetto elettivo di una deliberata e mirata messa a fuoco tematica. Quando cioè lo spettatore tenta di individuarne limiti e forma, esso improvvisamente perde ogni connotato minimamente reperibile, lasciando come in discesa i frammenti sparsi delle varie storie, che fino a quel

momento avevano permesso d'intravedere l'ombra sfuggente di un'ossatura portante in grado di sostenerli.

Il film nasce e cresce in questo vibratile spazio interstiziale che si fibra senza sosta di vacillamenti incrociati, ove l'occhio stesso dello spettatore è costretto a trasformarsi e a trasfondersi nel *corps polymorphique* (Bellour, 1990: 214) di immagini sempre prossime a cristallizzarsi intorno a ciò che sovente s'incunea in seno alla concatenazione degli eventi soltanto in forza della sua *pure valeur d'interruption*, per usare ancora un'espressione di Bellour (126).

Osserviamo allora quest'ultimo fotogramma tratto dalla sequenza finale del film [FIG. X]. Arrivati a questo punto sappiamo che tutte le ipotesi finora avanzate collidono a tal punto da erodersi a vicenda. Il quadro rubato inoltre forse non esiste neppure e, se esiste, non aggiunge e non toglie nulla alle tesi del *collectionneur*, non le inverte e non le smentisce.

Ciò accade perché il film è stato ideato in modo da attorcigliarsi su se stesso, schiumando un vaneggiante polipaio di immagini che, pur



FIG. X

contrastandosi e negandosi l'un l'altra, di fatto creano una sotterranea infrastruttura fluida di circolarità ed interscambio, alla cui delicata entropia è difficile sottrarsi. La camera stessa allora ad un certo punto entra in una sorta di *trance* e per un istante essa emette un'immagine in cui appare qualcosa che infrange e strazia anche ogni tentativo di nominazione:

or que se passe-t-il dans cet instant? Tout simplement un effet de brouillage, une tache. Un obscurcissement. Fixité qui enraye le mouvement. Glissement qui perturbe le plan fixe. Dans l'instant du passage où les deux images s'associent dans l'absence, comme dans la contemplation surtout de chacune des deux images envahie par l'autre, l'opération mentale mêlant donc perception et mémoration, introduit une défiguration, propre à l'image mentale elle-même sitôt qu'elle entre dans une perception, et fait donc participer celle-ci d'une hallucination. Cette dernière est d'autant plus apparente que la vision de la chose perçue exhibe une clarté extrême. Elle tremble dans sa clarté, comme un mirage, dans une lumière d'été. Double vue: le supplément de vision est ce qui la trouble et produit une anamorphose fragile sur la ligne de partage du mobile et de l'immobile. (134)

L'inquadratura si raccoglie quasi per inerzia intorno ad uno spasmo di speculari accecamenti, da cui l'immagine origina disgregandovisi sempre da capo e senza sosta, addensandosi nella nodosa latitudine di una *kenosi* del visibile (Klossowski, 1972: 118), nella cui siderale e immobile risacca lo sguardo – divenuto ormai un *regard à éclipses* (Aumont, 1989: 90) – vortica e dilaga, dilatandosi fino ad annegare nel bianco balbettamento di una decerebrata visione che non appartiene più ad alcun soggetto, *vision indirecte libre*, secondo la bella definizione di Deleuze (1985: 239).

Solo a volte però da essa riaffiorano ancora rari relitti di figure prese nell'ebetato brancolamento di un tempo sempre più simile ad un albeggiare ormai orfano di sole. È allora proprio in questa atroce luce di naufragio percettivo e di estasi figurali, che l'inquadratura inizia a delirare in una vibratile trama di immagini tramutatesi in quell'illimitato mosaico di macerie mentali su cui per Klossowski e Ruiz si sagoma e collassa lo schermo stesso del pensiero.

BIBLIOGRAFIA:

- AGEL, Henri (1978). *L'espace cinématographique*. Delarge: Paris.
- AUMONT, Jacques (1989). *L'œil interminable. Cinéma et peinture*. Librairie Séguier: Paris.
- BEGIN, Richard (2009). *Baroque cinématographique. Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*. PUV: Paris.
- BELLOUR, Raymond (1990). *L'Entre-Images. Photo, cinéma vidéo*. La Différence: Paris.
- BELLOUR, Raymond (1999). *L'Entre-Images 2. Mots, images*. POL: Paris.
- BLANCHOT, Maurice (1965). Le rire des dieux. *La Nouvelle Revue Française*, 151, 91-105.
- BLANCHOT, Maurice (1969). *L'entretien infini*. Gallimard: Paris.
- BUCI-GLUCKSMAN, Christine (1986). *La folie du voir. De l'esthétique baroque*. Galilée: Paris.
- CRIVELLA, Giuseppe (2020). Comme un vide saturé de vide. Derrida et Blanchot. In Stéphane LOJKINE & Francesca MANZARI (Eds.), *Derrida 2020: Frontières, Bords, Limites*, in MaLiCe, n. 10. Disponibile qui <https://cielam.univ-amu.fr/node/3156> [Ultimo accesso 16/11/2020].
- DELEUZE, Gilles (1985). *L'image-temps. Cinéma 2*. Minuit: Paris.
- FOUCAULT, Michel (1964). La prose d'Actéon. *La Nouvelle Revue Française*, 135, 444-459. Disponibile qui <https://it.scribd.com/document/167354440/Foucault-DE1-21-La-prose-d-Acte-on-pdf> [Ultimo accesso 16/11/2020].
- GARDIES, André (1993). *L'espace au cinéma*. Klincksieck: Paris.
- GENETTE, Gerard (1969). *Figures II*. Seuil: Paris.
- JOST, François (1987). *L'œil-caméra. Entre film et roman*. PUL: Lyon.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1963). *Un si funeste désir*. Gallimard: Paris.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1965). *Les lois de l'hospitalité*. Gallimard: Paris.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1965²). *Le Baphomet*. Gallimard: Paris.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1972). *Le bain de Diane*. Pauvert: Paris.
- LYOTARD, Jean-François (1974). *Economie libidinale*. Minuit: Paris.
- LYOTARD, Jean-François (1994). *Des dispositifs pulsionnels*. Galilée: Paris.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (1981). *Le texte divisé. Essai sur l'écriture filmique*. PUF: Paris.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (2009). *Le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*. Textes réunis et présentés par S. Charlin. PUV: Paris.
- RUIZ, Raoul (1995). *Poétique du cinéma*. Dis Voir: Paris.
- SARDUY, Severo (1975). *Barroco*. Seuil: Paris.