

*L'INSOPPORTABILE FANTASMA.
NOTA INTRODUTTIVA AD UN ESEMPIO DI TERATOLOGIA WEIRD*

di Eleonora de Conciliis

...affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe*
revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.
George Bataille

Oggi abbastanza dimenticato da quei pensatori à la page che pure affondano le loro teorie extra-antropiche nell'*humus* dell'extra-umano e dell'extra-filosofico, Roger Caillois (1913-1978) è stato un intellettuale tanto poliedrico quanto controverso. Da precocissimo studioso di antropologia ed etnologia, fu allievo di Marcel Mauss (di cui si avverte la presenza ne *L'uomo e il sacro*) e Georges Dumézil (il cui influsso è invece percepibile ne *Il mito e l'uomo*); nella Parigi degli anni Trenta, fu animatore con Georges Bataille, Michel Leiris, Pierre Klossowski e Jules Monnerot del famigerato Collège de Sociologie e della rivista "Acéphale" (illustrata in modo decisamente *weird* da André Masson, cfr. Hollier 1991), fino a diventare, dopo la seconda guerra mondiale, un raffinato sociologo nonché membro dell'Académie Française. Potremmo tuttavia considerare quella letteraria la sua vocazione più profonda, laddove la narrativa fantastica (o anche fantastorica: si pensi al breve ma lancinante *Ponzo Pilato*) s'intreccia con l'indagine meta-naturalistica, pittorica o anche autobiografica (si pensi a *La scrittura delle pietre e il fiume Alfeo*). Il testo di cui presentiamo la parte conclusiva andrebbe forse collocato in questa vena ibrida, a metà tra il saggio e il racconto, ovvero in bilico tra la (*weird*)-fiction e lo studio psico-antropologico; se infatti per il carattere inquietante del suo oggetto può essere paragonato alle pagine sulla mantide religiosa contenute ne *Il mito e l'uomo*, per la ricchezza della documentazione utilizzata dall'Autore può essere avvicinato alla sterminata bibliografia del suo capolavoro, *I giochi e gli uomini*.

Uscito per la prima volta per i tipi de La table ronde (che ringraziamo per la gentile concessione) nella collana La Mémoire diretta da A. Bosquet, *La pieuvre*, dal significativo sottotitolo *Essai sur la logique de l'imaginaire*, è stato già integralmente tradotto in italiano da Leonella Prato Caruso per Franco Maria Ricci nel lontano 1975, per essere poi inserito nelle *Oeuvres*, alla fine della sezione *Imaginaire, rêve, fantastique* (cfr. Caillois 2008, 949-1032). È dunque alla concezione cailloisiana del fantastico e dell'immaginario che dobbiamo preliminarmente rivolgerci se vogliamo mettere a fuoco la specificità di questo straordinario excursus storico-artistico sul polpo, che va dai miti greci fino al tardo romanticismo – periodo, questo, in cui soprattutto grazie ad autori come Lautréamont, Michelet e Hugo, il cefalopode marino sembra assurgere a viscida incarnazione del *weird*.

Com'egli stesso riconosce nelle prime pagine di un'erudita inchiesta sul fantastico risalente al 1965 (cfr. Caillois 2004, 11), Caillois si è sempre sentito attratto dal mistero – anzi, dalla sua inspiegabilità: «Il profondo, autentico mistero è quello che nessuno si è divertito a inventare di sana pianta e che bisogna subire non sapendo come disvelarlo» (Caillois 2004, 165). Il suo ricercato ma disomogeneo collezionismo (cfr. Caillois 2004, 19) prende dunque le mosse dal piacere di comparare opere e oggetti che sfuggono al potere ordinante ma per ciò stesso

sedativo dell'intelletto – dal desiderio di solcare quelle acque la cui informe liquidità solletica e insieme sfianca la forza astratta della ragione (per rifarci alla celebre metafora kantiana dell'isola circondata dal burrascoso mare della metafisica). In tale prospettiva, vagamente surrealista (è nota la vicinanza dell'Autore agli ambienti surrealisti, soprattutto negli anni trenta), il fantastico nell'arte va indagato a partire dal fantastico naturale, e viceversa: le stranezze della natura appartenenti al mondo minerale, vegetale e soprattutto animale, rinviano ai processi per lo più inconsci in virtù dei quali gli artisti si distaccano da quello che Caillois chiama «il fantastico per partito preso» (Caillois 2004, 12), cioè il fantastico artificiale, fatto per sorprendere, ma anche da quello istituzionalizzato o di genere, che si trova ad esempio nelle fiabe. A questo livello onirico ma con un significativo slittamento semiotico, emerge, come in un enigmatico specchio, il progetto cailloisiano relativo alla mappatura di un fantastico permanente e universale (cfr. Caillois 2004, 14), cioè di una *struttura* dell'immaginario, con la sua logica e la sua sintassi. Quasi certamente influenzato da Gilbert Durand (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire* è del 1963), e cercando di superare la propria iniziale definizione del fantastico come di tutto ciò che si allontana dal reale (cfr. Caillois 2004, 22), Caillois intende insomma cogliere l'*insieme* dell'immaginario nonché la sua *azione* rinvenibile tanto nella percezione quanto nella costruzione del fantastico stesso – ovvero del *fantasma*, che a sua volta, come vedremo, agisce nella costruzione del reale.

Egli sostiene allora che il fantastico non nasce né dall'intenzione dell'artista, né dal soggetto trattato, bensì dal modo di trattarlo. A tal proposito, individua quattro possibilità relative al messaggio veicolato dall'arte con un effetto 'fantastico' (cfr. Caillois 2004, 36-47): nella prima, il messaggio è chiaro sia per l'autore che per il fruitore (si tratta dei quadri a tema storico, naturalistico, ecc.); nella seconda, il messaggio è chiaro per l'autore ma non per il fruitore (se ad esempio costui appartiene ad una cultura diversa, oppure a causa di un'oscurità intenzionale da parte dell'autore, come accade nell'allegoria); nella terza, che già ci avvicina all'immagine della piovra, il messaggio è oscuro (dunque inquietante, *weird*) per l'autore ma decifrabile per il fruitore informato – con una sorta di capovolgimento psy, si tratta soprattutto delle opere create sotto ipnosi, oppure della presenza ossessiva di alcuni motivi, come ad esempio l'occhio e il ragno, in quelle di Odilon Redon; infine nella quarta possibilità il messaggio è oscuro sia per l'autore che per il fruitore (si pensi all'Apocalisse o alle *Centurie* di Nostradamus). Per arricchire e insieme complicare tale schema, Caillois aggiunge che l'obiettivo di alcune immagini fantastiche (anche nella pittura surrealista) è l'indecifrabilità, ovvero l'inspiegabilità; egli le chiama immagini *in-finite* (cfr. Caillois 2004, 45), cioè *non-finite*, nulle, nel senso che non vogliono dire nulla. Quest'assenza di messaggio, che diventa paradossalmente assenza di mistero, è però intenzionale (cfr. Caillois 2004, 46), dunque artificiale, 'finta': è una posa. Non si tratta quindi dell'affiorare involontario dell'inconscio, ma della sua simulazione artistica, che, potremmo aggiungere, mira semplicemente ad *épater le bourgeois*.

Invece «al fantastico necessita un qualcosa d'involontario, di subito, un interrogativo inquieto non meno che inquietante, scaturito all'improvviso da chissà quali tenebre e che il suo stesso autore è stato costretto ad accettare così come è venuto e a cui talvolta ha desiderato perduto potersi dare una risposta» (Caillois 2004, 46-47). Caillois lo definisce a questo punto come «ciò che, nella comunicazione, resta indecifrato, all'inizio e alla fine» (Caillois 2004, 47): al di là del messaggio, resta l'inafferrabilità del fantastico, il suo permanere inquietante (*weird*) che può essere percepito nell'arte come anche in natura: «Esistono ...paesaggi, larve e nuvole, radici e minerali a cui questa qualifica si addice perfettamente» (Caillois 2004, 20). È del resto questa sua «irriducibile oscurità» che preserva l'universo del fantastico «dal pericolo d'essere annullato» (Caillois 2004, 165), e gli consente anzi di venir alimentato da ciò che Caillois chiama «fertilità dell'ambiguo» (Caillois 2004, 165).

Nel mondo dell'arte solo alcune immagini, siano esse discorsive (letterarie) o pittoriche, presentano una tale fertilità: «Questo tipo d'immagini si situa nel cuore stesso del fantastico, a

metà strada tra quelle che ho già chiamato immagini infinite e le immagini codificate» (Caillois 2004, 166). Il fantastico può insinuarsi in mezzo, e crescere come un organismo alieno, poiché l'operazione «di corto respiro» che esse realizzano «fortunatamente non è mai pura» (Caillois 2004, 166), ma lascia emergere degli elementi «meno arbitrari di una coerenza sotterranea» (Caillois 2004, 166), la quale, come vedremo, è la stessa “sintassi sotterranea” del mostruoso, cioè la medesima, strana logica dell'immaginario coagulata nell'immagine della piovra: «Questi segnali frammentari conferiscono alle immagini infinite la possibilità di racchiudere un remoto messaggio» (Caillois 2004, 166), che tuttavia coincide paradossalmente con un'assenza di messaggio: con un vizioso e quasi demoniaco circolo *weird*. Non a caso, rifacendosi alla teologia oltre che alla filosofia, Caillois definisce tali immagini che emergono al cuore del fantastico «analogiche», «perché il loro valore, se ne hanno uno, o almeno la loro efficacia, si basa su un intreccio di concordanze e di preclusioni, d'interferenze multiple, di corrispondenze parallele, che sostituisce... la luce cruda della conoscenza analitica» (Caillois 2004, 167) e, potremmo aggiungere, della significazione univoca, con una fluida e infernale liquidità.

Nel mondo dell'arte, la molteplicità metamorfica della significazione immaginaria equivale insomma all'esperienza non del tutto controllabile di una fluttuazione del senso e di una viscosità del significato: «Si tratta ...di evocare un universo labile... Qui, in modo molto incerto, l'artista o il poeta vogliono render percepibile, con forme o parole, l'impalpabile sostanza che sfugge al segno o al vocabolario» (Caillois 2004, 172), ma, segretamente, domina entrambi, ovvero li innerva e li costituisce – in altre parole, è il fantastico che struttura il reale.

Un tale rovesciamento, che ricorda quello teorizzato negli anni sessanta dalla semiologia di Roland Barthes (per il quale è la connotazione, cioè il senso aggiunto e a volte nascosto, che 'comanda' la denotazione, cioè il significato letterale e immediato: cfr. Barthes 2002a e 2005), ma anche la costruzione psicosociale della realtà segnalata negli stessi anni da Peter Berger e Thomas Luckmann (cfr. Berger e Luckmann 1997), non ne rappresenta tuttavia un semplice calco: se, forzando un po' il discorso di Caillois coevo a tali autori, suggeriamo che è il fantastico a costruire “inconsciamente” il reale, è solo per evidenziare come, da un lato, ciò paralizzi ogni pretesa di decifrazione del senso e di articolazione 'universale' del simbolico, cioè di ogni rassicurante 'mondità', dall'altro conduca ad una indecidibile sovrapposizione di natura e artificio, che finisce col fluidificare la stessa struttura dell'immaginario e risucchiare in sé ogni residuo antropomorfismo umanistico.

È infatti al punto d'indistinzione tra i due ambiti, ovvero come mix inestricabile di fantastico naturale e fantastico artistico, che la piovra s'impone al lettore come immagine “giusta” – cioè fin troppo determinata, ancorché mostruosa – di un *weird* disgustosamente ma anche voluttuosamente inumano. Per parafrasare ancora Roland Barthes (cfr. Barthes 2001 e 2002b¹), seguendo le peripezie mitologiche e scientifiche, pittoriche e letterarie di questo “aracnide marino” (cfr. *infra*), infilandosi nella galleria dei suoi innumerevoli avatar, Caillois è andato a caccia di un *fantasma dell'immondo*, nonché delle strane, *informi metamorfosi* che esso ha 'subito' nell'immaginario. Leggendo la quarta di copertina de *La piovra*, che ne sintetizza l'epilogo da noi proposto più avanti, quest'ipotesi sembra trovare una qualche conferma:

Di quando in quando, alcune strutture privilegiate illustrano, in una maniera differita e criptica, l'esistenza di costanti. Allora l'oggetto fa segno, diventa segno. Attira su di sé l'immaginazione “giusta”. La identifica e provoca nell'anima un'emozione e una sorta di brusio che la

¹ Nella sua lezione inaugurale al Collège de France, come nel suo penultimo corso, Barthes ha dichiarato di voler insegnare, e perseguire, la ricerca del fantasma, anzi di *un* fantasma che emerge della forza del desiderio ma anche dalla paura – vi sono infatti anche fantasmi negativi. A suo giudizio, il fantasma non è il contrario della logica – vi sarebbe cioè una logica del fantasma – bensì un ritorno di desideri e immagini che vagano e si cercano nell'uomo anche per tutta una vita, spesso cristallizzandosi attraverso una parola, ed hanno bisogno di uno scenario, cioè di un luogo da esplorare grazie al significante – che nel caso del fantasma-piovra è il mare, o meglio le profondità marine.

condivisione rende più persuasivo e più insistente. La rete che compone questi riferimenti impreveduti si lascia confusamente indovinare. Affiora nei sogni, nelle metafore, nelle mitologie stabili.

Se il mistero commuove, se l'insolito affascina, *se la poesia è possibile*, è a causa delle corrispondenze complesse in cui l'unità del cosmo si trova sparpagliata. Tutto ciò che ce la ricorda risveglia nella sensibilità un'eco complice. Studiando le metamorfosi subite dalla piovra nell'immaginazione degli uomini, a seconda delle culture e delle epoche, il mio obiettivo è stato solo procurare un nuovo esempio di riprese e incroci della sintassi sotterranea che governa quest'immaginazione².

Questa "sintassi sotterranea" dell'immaginario, che abbiamo già incontrato nello scritto sul fantastico, non rinvia però ad alcuna struttura eterna e universalmente riconoscibile, ma corrisponde piuttosto alla instabile e paradossale logica *weird*, il cui effetto consiste – come si legge nel breve scritto *Approches de l'imaginaire* che precede di pochi anni quello sulla piovra – nello smuovere, o meglio nel «dissodare l'universo sensibile» («défricher l'univers sensible», Caillois 2008, 604), togliendo al mondo la sua "pelle" abituale, e per così dire scoprendone le sparpagliate viscere³.

In altre parole, grazie alla logica dell'immaginario – che non è la logica formale o aristotelica, ma una logica fluida, evanescente e per così dire post-simbolica (cioè *fuzzy* oltre che *weird*) – il pattern 'strutturalista' o meglio il reticolo delle corrispondenze che innerva la realtà viene a sua volta fluidificato e storicizzato: esso diventa informe e viscido, proprio come il polpo, ma anche disgustoso come il ragno. In virtù di quest'analogia tanto magica (cfr. Caillois 2008, 959) quanto, come vedremo, a-teologica (in termini batagliani che non sarebbero dispiaciuti allo stesso Caillois: cfr. Bataille 2002), l'aracnide marino, che lo scrittore francese estrae dal suo bestiario maledetto, assurge a "immagine giusta", ma per ciò stesso insopportabile, dell'*immondo* – a fantasma *weird* di un universo che invece in termini foucaultiani costituirebbe un caso estremo di «teratologia del sapere» (Foucault 2004, 17)⁴. Infatti questo "organismo molle" che non sembra possedere alcuna coordinazione ma che «si presenta dotato di eccezionali facoltà mimetiche e intimidatorie» (Caillois 1973, 205, trad. mia), aggressivo e insieme sfuggente, mette decisamente in crisi la nozione classica di forma ma anche ogni esperienza percettiva 'coerente' di figura (*Gestalt*) – esso deforma lo spazio della vita e la consistenza stessa della materia, mostrandone il brulicare verminoso e insopportabile, appunto mostruoso. Se insomma dal punto di vista (onto-)logico la coerenza della sintassi immaginaria della piovra sta nella sua incoerenza, oltre che nella sua 'stranezza' – nel suo ordine apparentemente disordinato perché diverso da quello cui siamo abituati –, dal punto di vista estetico quest'ammasso organico funziona come un fantastico naturale, come una "bestia

² Traduzione di Gael Caignard.

³ Ecco l'intero passo da cui è tratta l'espressione: «Questi studi [...] si sforzano, ognuno a proprio modo, di definire la logica dell'immaginario. Raccontano una specie di educazione intellettuale sempre orientata verso uno stesso obiettivo: *dissodare* l'universo sensibile per scovarvi delle correlazioni, delle reti, degli incroci, delle regolarità, in breve qualcuna delle riverberazioni misteriose da cui l'epidermide del mondo si trova segnata o illuminata, a partire dai disegni delle pietre nella materia inerte fino alle immagini dei poeti nel gioco apparentemente libero dell'immaginazione» (Caillois 2008, 604). Trad. it. di Gael Caignard, corsivo mio.

⁴ Secondo Foucault, in ogni disciplina vi è la possibilità di formulare nuove proposizioni, come pure di distinguere fra vere e false. Al di là o all'esterno di questa distinzione, c'è però quella che egli definisce "teratologia del sapere", che è relativa allo statuto storico ed epistemologico della disciplina stessa. Ad esempio, Mendel era al di fuori della biologia del suo tempo, perché rispetto ad essa ciò che affermava (il carattere ereditario) non era né vero né falso, ma assolutamente nuovo e come tale mostruoso: lui era 'nel vero' ma al di là della verità e quindi dell'ordine del discorso disciplinare della sua epoca – in un certo senso, era fuori dal mondo. Tuttavia senza questi mostri discorsivi, sostiene Foucault in modo non dissimile da Bachelard (si pensi alle rotture epistemologiche), o da Kuhn (si pensi al passaggio da un paradigma all'altro), le discipline non potrebbero avanzare, e con esse la scienza. Se insomma, per parafrasare Canguilhem, è a partire dal mostruoso che si forma il 'normale', è a partire dal fantasma che si costruisce il reale.

inverosimile” su cui ‘lavora’ all’infinito il fantastico dell’arte⁵, ma anche, e alla rovescia, come un fantasma mostruoso dell’universo, a partire dal quale soltanto è possibile pensare e sentire, cioè conoscere profondamente, *poeticamente* la realtà.

Se la poesia è possibile solo grazie alla sintassi sotterranea dell’immaginario – se cioè è solo grazie al fantasma che si costruisce il reale –, allo stesso modo è solo grazie all’analogia con altre forme viventi, con altri organismi animali, che si può provare a ‘classificare’ l’orrore amorfo della piovra. Inoltre, poiché come già notato l’analogia possiede un risvolto teologico di cui Caillois era ben consapevole, potremmo suggerire che la piovra, oltre ad essere il fantasma *weird* dell’universo (e come tale la crisi delle forme immaginarie e di ogni “struttura” possibile), è l’analogo mostruoso del divino – è dio nella sua immondità, che però rende possibile il mondo. Abbiamo dunque scelto di proporre il capitolo intitolato *La testa*, non solo perché chiude in una chiave più teorica l’excursus sul mostro, ma perché quella del polpo, in cui il suo corpo secondo Caillois pare riassorbito a vantaggio dei tentacoli, è la testa insopportabile di un anti-dio immondo e schifoso, di cui parlano, in tonalità diverse ma con una sorta di fantastico climax, i tre principali autori tardo-romantici che hanno accompagnato lo scrittore nella sua ‘caccia al fantasma’, e cioè Michelet, Hugo e soprattutto Lautréamont.

Se infatti per il primo la piovra è solo una larva incompiuta, una maschera e non un essere, anzi, come nota Caillois, una «vescica vuota» («un vessie vide», Caillois 1973, 75) che da morta si riduce ad acqua di mare priva di sensi («eau de mer évanouie», citato in Caillois 1973, 75)⁶, e se per il secondo, il quale avrebbe avuto il merito di introdurre il termine *pieuvre* nella letteratura francese (cfr. Caillois 1973, pp. 80-81), questo «vivant clavier de ventouses» (Caillois 1973, 78) che sembra la malattia in forma di mostro («la maladie arrangée en monstruosité», Caillois 1973, 77), assurge a «véritable blasphème de la création contre elle-même» (citato in Caillois 1973, 78)⁷, in Lautréamont è Maldoror stesso che si trasforma in un gigantesco polpo – in una vendicativa e vampiresca piovra di dimensioni cosmiche, in grado di avvolgere e fagocitare Dio nei suoi tentacoli⁸:

È così che il Creatore, conservando un ammirevole sangue freddo perfino nelle sofferenze più atroci, sa trarre, dal loro stesso seno, germi nocivi agli abitanti della terra. Quale fu dunque il suo stupore quando vide Maldoror, mutato in polipo, avanzare contro il suo corpo con otto zampe mostruose, ognuna delle quali, solida correggia, avrebbe potuto facilmente abbracciare la circonferenza di un pianeta! Preso alla sprovvista, si dibatté per qualche istante contro quella stretta vischiosa che si serrava sempre più ...temevo qualche brutto colpo da parte sua; dopo essermi nutrito in abbondanza dei globuli di quel sangue sacro, mi staccai bruscamente dal suo corpo maestoso, e mi nascosi in una caverna che da allora divenne la mia dimora. (Lautréamont 1999, 167)

Riferimenti bibliografici

Barthes, R. (2001). *Sade, Fourier, Loyola* seguito da *Lezione. Il punto sulla semiotica letteraria*, Torino: Einaudi

Barthes, R. (2002a). *Elementi di semiologia*. Torino: Einaudi

Barthes, R. (2002b). *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Paris: Seuil

⁵ In tale prospettiva, Lovecraft ha potuto inventare Cthulhu ‘lavorando’ sulla piovra: cfr. Lovecraft 2016.

⁶ Cfr. Michelet 1875 (trad. it. Michelet 2005), in part. il capitolo IX, *L’écumeur de mer*, pp. 199-206.

⁷ Cfr. Hugo 1892 (trad. it. Hugo 2007), in part. il capitolo III (*Le monstre*) del Tomo II, Parte II, libro IV, pp. 201-211.

⁸ «Le poulpe, agrandi aux dimension cosmiques, est devenu l’ennemi et presque l’antithèse de la Divinité» (Caillois 1973, 90).

- Barthes, R. (2004). *Miti d'oggi*. Torino: Einaudi
- Bataille, G. (2002). *L'esperienza interiore*. Bari: Dedalo
- Berger, P. – Luckmann, T. (1997). *La realtà come costruzione sociale*. Bologna: Il Mulino
- Caillois, R. (2008). *Oeuvres*. ed. par. D. Rabourdin. Paris: Gallimard
- Caillois, R. (2004). *Nel cuore del fantastico*. Milano: Abscondita
- Foucault, M. (2004). *L'ordine del discorso e altri interventi*. Torino: Einaudi
- Hollier, D. (1991). *Il Collegio di Sociologia*. Torino: Einaudi
- Hugo, V. (1892). *Les Travailleurs de la mer*. Paris: Émile Testard
disponibile su: https://fr.m.wikisource.org/wiki/Les_Travailleurs_de_la_mer/Partie_2/Livre_4/2
- Hugo, V. (2017). *I lavoratori del mare*. Milano: Mursia
- Lautréamont, C. de. (1874). *Les Chants de Maldoror*. Paris & Bruxelles: Chez tous les libraires
- Lautréamont, C. de. (1999). *I canti di Maldoror. Poesie. Lettere*. trad. it. di L. Binni, con testo originale a fronte. Milano: Garzanti
- Lovecraft, H. P. (2016). *Cthulhu. I racconti del mito*. Milano: Mondadori
- Michelet, J. (1875). *La Mer*. Paris: Michel Lévy Frères
disponibile su: [https://fr.m.wikisource.org/wiki/La_Mer_\(Michelet\)/Livre_II/IX](https://fr.m.wikisource.org/wiki/La_Mer_(Michelet)/Livre_II/IX)
- Michelet, J. (2005). *Il mare*. Genova: Il Melangolo