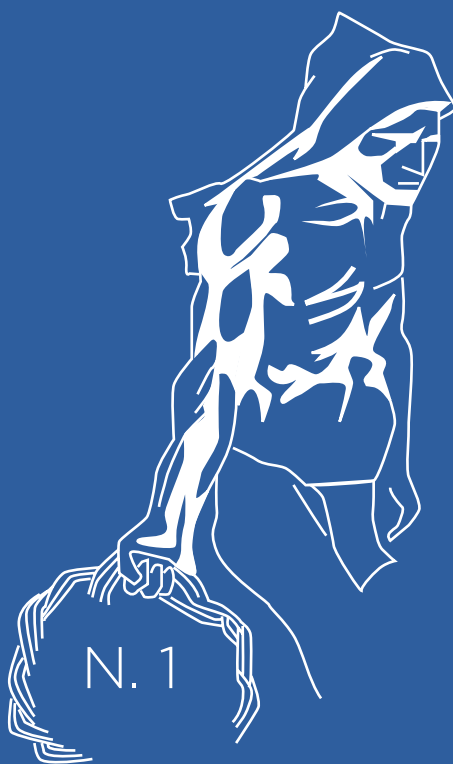


# *Iperurano*

*Quadrimestrale di critica culturale*

VOL. II - MAGGIO 2011



*Osservando il dolore  
degli altri*

# *Colophon*

---

## Iperurano

Trimestrale di Critica Culturale

<http://www.artearti.net/iperurano>

**Direttore responsabile**

Giovanni Masotti

**Direttore editoriale**

Cinzia Colzi

**Direttore scientifico**

Marica Guccini

**Direttore artistico**

Caterina Chimenti

SUPPLEMENTO TRIMESTRALE ALLA TESTATA GIORNALISTICA  
ARTE E ARTI REGISTRATA AL TRIBUNALE DI FIRENZE IN DATA 26  
GENNAIO 2008 AL N. 5629

**ISSN 2421-2431**

---

## Edizioni Arte e Arti Associazione Culturale

**Legale rappresentante**

Patrizia Moresi

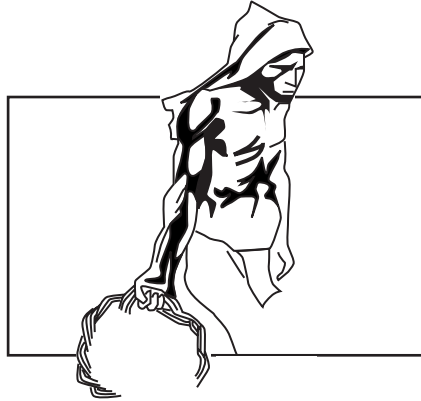
**Sede**

via Fra' Domenico Buonvicini, 17 - 50132 Firenze

**Codice fiscale:** 94152770486

**E-mail:** [iperurano@artearti.net](mailto:iperurano@artearti.net)

---



## La zolfara

Renato Guttuso, *La Zolfara*, 1953, olio su tela, 201,5 x 311 cm, Regole d'Ampezzo, Museo d'Arte Moderna Mario Rimoldi

“In quel luogo la minaccia della natura non è episodica, ma costante, permane per tutto il tempo della vita e del travaglio. Dentro quella notte senza fine, quelle viscere acide di giallo, i carusi, sono nella debolezza, nella nudità totale, rosi dalla fatica disumana, della perenne paura del crollo e della fine. Una pagina di tale orrore e di tale pietà solo Verga l'aveva scritta con *Rosso Malpelo* (e in contrappunto Pirandello con *Ciàula scopre la luna*) e Malpelo è sicuramente il caruso piegato di *La Zolfara*.” (Vincenzo Consolo)

# Indice

---

## Introduzioni

p. 9

di **CINZIA COLZI**

---

**Direttore editoriale - Iperuranio**

p. 10

di **MARICA GUCCINI**

---

**Direttore scientifico - Iperuranio**

---

## Arte e follia: da Géricault all'Art Brut

p. 20

di **SARA PIETRANTONI**

---



**Immagine:** G. Balla, *La pazza*, 1903-5, olio su tela 175 x 155 cm, Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna

Se ne sta al di là della porta, come in un mondo del tutto suo. Ci invita al silenzio, o ce lo impone, per meglio riflettere sulla sua e sulla nostra condizione.

---

## La Cerniera Polacca. Per una proposta di indagine su Bruno Schulz

p. 36

di **MASSIMILIANO CARETTO**

---



**Immagine:** particolare dal film di Stanley Kubrick , *2001: Odissea nello spazio*, 1968.

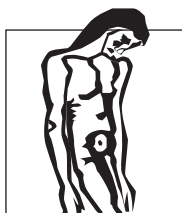
“Maturare verso l’infanzia.” (cit. Bruno Schulz)

---

## Georges Rouault: il “dolore cristiano” di un artista dimenticato

p. 67 di VALENTINA MARTINI

---



**Immagine:** Georges Rouault, *Toujours flagellè*, 1922, acquatinta allo zucchero, punta secca, brunitoio e rotella, Foglio 655 x 505 mm.

In quest’opera si condensa la visione esistenzialista rouaultiana di come la tecnica soffra assieme allo spirito. In Rouault stile e tecnica sono un tutt’uno in un universo pittorico che si fonde con quello reale, entrambi fonte di sofferenza e di dolore, tuttavia trascendenti verso il riscatto dell’alba dei tempi.

---

## Iperrealismo onirico o spettacolarizzazione del dolore? L’opera dei fratelli Chapman

p. 89 di ELISA BERGAMI

---



**Immagine:** Jake e Dinos Chapman, “Hitler che dipinge una veduta” (partic.), *Fucking Hell*, 2008, Fibra di vetro, plastica e tecnica mista (nove parti): 8 parti: 215 x 128.7 x 249.8 cm / 1 parte: 215.4 x 128 x 128 cm.

“[...] Sotto ogni sole e clima, o buffa Umanità, mentre tu ti dimeni sta la Morte a guardare, e spesso come te mirra al capo si dà, e ironica accompagna te demente a danzare!”

(Charles Baudelaire, “Danza macabra”, *I fiori del male*)

---

---

*Ready made* cinematografico:  
dalla rappresentazione alla  
presentazione.  
Il dolore degli altri tra  
esposizione e rimozione

p. 103

di **ANDREA MANCANELLO**

---



**Immagine:** Edvard Munch, *L'urlo*, 1893, olio, tempera, pastello su cartone, 91 x 73,5 cm, Oslo, Munch-museet

Il terrore di Munch per l'indifferenza della Natura alle misere sorti umane diventa emblema del dolore di esistere, angoscia per l'ineluttabile che incombe, intensa rappresentazione degli "altri" che, in fondo, siamo tutti noi.





# Introduzioni

## CINZIA COLZI

---

Direttore editoriale - *Iperurano*

*Iperurano* ha girato la boa del primo anno. Con autentica gioia siamo orgogliosi dell'obiettivo raggiunto. Un'idea innovativa si è concretizzata e, senza peccare di presunzione, possiamo riconoscere di essere stati bravi e cresciuti molto più di quanto, ottimisticamente, avevamo ipotizzato.

I consuntivi hanno condotto a una riflessione seria e articolata.

In assenza di modelli a cui ispirarsi, proprio per la novità assoluta del progetto, era stato pianificato un trimestrale, ma la qualità cercata e garantita in ogni numero, richiede studio e ricerca e i contenuti poi sviluppati hanno dimostrato l'impossibilità di rispettare tali tempistiche.

Il nostro punto di forza è far parte di una Associazione intellettualmente libera perché svincolata da qualsiasi imposizione e formata da persone che regalano gran parte del proprio tempo libero. Come spesso accade, anche al nostro *Iperurano* opereremo correttivi in corsa e stiamo testando soluzioni di sviluppo diversificate, iniziando già questo numero, dove balza agli occhi anche la cromia della copertina destinata a cambiare ogni anno per mettere in libreria un arcobaleno di idee.

*Osservando il dolore degli altri* vuole essere solo una pausa intimistica al turbamento della contemporaneità dove si è arrivati a spettacolizzare la morte o a fare uso del biotestamento per scopi elettorali.



## MARICA GUCCINI

---

Direttore scientifico - Iperurano

C'è chi ha detto che le parole sono nomadi e mutano il loro significato a seconda del tempo nel quale sono espresse. Lo stesso si dica per la nostra reazione davanti a immagini che mettono in campo il dolore, non personale, ma altrui. Verrà detonata una compartecipazione emotiva che, già sul nascere, sapremo essere inevitabilmente distillata attraverso la rete dell'Io che tutto legge e rilegge in modo autoreferenziale, in funzione di sé stesso.

Cantava De Andrè, “per tutti il dolore degli altri / è dolore a metà” (da *Disamistade*, in “Anime salve”, 1996). Constatiamo la verità di quello che il cantautore sente e mette su nota nel momento in cui, guardandoci intorno, osserviamo il dolore degli altri.

Il tema del dolore, del dolore altrui, quotidianamente ci riempie gli occhi. Giunge a noi, civiltà dell'immagine, attraverso i filtri messi in atto dai meccanismi di comunicazione che, per loro necessario e naturale statuto, ogni volta che presentano o rappresentano qualche cosa hanno già operato una selezione.

Questo il tema della riflessione che Susan Sontag presenta nel suo *Davanti al dolore degli altri* testo che, come è evidente, ha suggestionato e dato nome a questo numero di *Iperurano*. La scrittrice riflette sul modo in cui le immagini influenzano la nostra percezione



della realtà, dando forma alle opinioni comuni soffermandosi, soprattutto, sull'osservazione delle immagini fotografiche che sovente assumono valore emblematico e totalizzante rispetto agli eventi che rappresentano.

Ma se, in ordine di tempo, le immagini fotografiche, cinematografiche e digitali, sono le più vicine a noi, tuttavia l'iconografia del dolore (questo potrebbe essere l'ideale sottotitolo di questo numero di *Iperurano*) ha una tradizione ben più antica.

Quando un tempo il dolore era quello che si osservava quotidianamente all'intorno nelle lotte per la sopravvivenza, contro la povertà o contro i difficili ostacoli della vita, le immagini pittoriche, scultoree, incise, mostravano agli occhi un dolore totalmente diverso: mitico, magico, misterioso, mistico. Le ire degli dei, i supplizi degli eroi, la sofferenza cristiana di Cristo e del popolo dei Santi, la Strage degli Innocenti, i dannati. Non mancavano nemmeno le rappresentazioni di stati d'animo quali malinconia, tristezza, disperazione, sempre filtrate attraverso l'allegoria e quindi parimenti inserite in quel mondo mitico e distante. Il loro intento era quello di ammonire o ispirare certi comportamenti; compianto o contestazione non facevano parte del meccanismo in virtù di quel loro attingere a un serbatoio di esperienze mitiche, lontane dalla quotidianità del reale.

Tuttavia, piccole e brevi rappresentazioni svincolate da questo discorso aulico e più prossime alla veridicità dell'osservazione si ritrovano, come piccoli cammei, ad esempio ai margini di opere quali l'affresco



veronese del Pisanello con *San Giorgio e la principessa*, dove due figure di impiccati traducono in pittura quanto l'artista aveva ripreso con naturalistica verità in alcuni meravigliosi disegni. Il particolare non si ritrova in nessun brano della *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine, testo cui il ciclo fa riferimento, ed è pertanto probabile che il suo inserimento fosse giustificato dall'essere un monito sull'ineluttabilità della morte. Del resto nel 1440, Andrea del Castagno aveva già dipinto a Firenze, sulla facciata del Palazzo del Podestà, l'effigie dei ribelli antimedicei giustiziati, tanto "belli" da farlo poi diventare noto come Andreino delli Impiccati. Lo stesso faranno in seguito Leonardo quando ritrarrà l'impiccagione di alcuni congiurati dei Pazzi alle finestre del Bargello, mentre Botticelli immortalerà sulla porta della Dogana di Palazzo Vecchio gli otto membri della famiglia de Pazzi sottoposti al medesimo supplizio.

Sebbene non vi sia di certo l'intento di rappresentare un dolore, ma di creare esempi, moniti e delle sorta di "scheda segnaletiche" dei malfattori, immagini come queste, in virtù del loro particolare carico di attenzione al reale, "smitizzano" la rappresentazione distante della morte ricollocandola in un ambito più vicino a quelle persone che erano solite vedere, nella loro quotidianità, impiccagioni di quel genere.

Con Leonardo i moti dell'animo iniziano via via ad animare i molti volti dei protagonisti dell'arte, ed egli stesso, come riporta la Sontag (pp. 65-66), quando fornisce istruzioni su come rappresentare una battaglia esorta ad avere coraggio e immaginazione sufficienti per mostrarne l'orrore:



Farai li vinti e battuti pallidi, [...] e la carne che resta sopra loro sia abbondante di dolanti crespe [...] i denti spartiti in modo di gridare con lamento [...] Farai omini morti, alcuni coperti mezzi dalla polvere, e altri tutti. La polvere che si mischia coll'uscito sangue convertirsi in rosso fango, e vedere il sangue del suo colore correre con torto corso dal corpo alla polvere. Altri morendo stringere i denti, stravolgere gli occhi, stringere alla persona e le gambe storte.

Con il Seicento, è noto, assistiamo all'affrancarsi dei soggetti quotidiani, e gli affari minuti di ogni giorno possono lentamente divenire soggetto dell'arte.

Progressivamente si apre lo spazio per una rappresentazione del dolore degli altri intesi come esseri umani a tutti gli effetti, e non più unicamente schiera di eroi, divinità, ecc...

Sarà la modernità ad accostarsi allo studio del dolore come osservazione ravvicinata all'altro a noi prossimo, in virtù anche di una osservazione autoreferenziale dentro parte di noi stessi. Come reazione cambiano le immagini, cambiano i soggetti costituenti queste iconografie del dolore: le afflizioni dell'animo, le vite dei miseri possono via via essere eternati attraverso l'arte.

Nel 1633 Jacques Callot pubblica diciotto acqueforti intitolate *Les Misères e les Malheurs de la Guerre*, dove raffigura le atrocità commesse contro i civili dalle truppe francesi durante l'invasione e occupazione del Ducato di Lorena. A rincarare la dose stanno le didascalie volte a commentare con sentenza definitiva ogni immagine. L'accento viene posto sulla ferocia dell'esercito in una modo che non ha precedenti.



Come sostiene la stessa Sontag: “un orrore inventato può essere davvero insostenibile. Ma quando guardiamo da vicino un orrore reale, allo shock si aggiunge la vergogna [...] Noialtri, che lo vogliamo o no, siamo tutto voyeur.” (p.36)

Alle origini le prospettive erano molto diverse; il dolore quotidiano era sotto gli occhi di tutti, le immagini davano invece corpo a un dolore “mitico”, più alto e, in qualche modo, altro rispetto agli uomini. Oggi il ribaltamento è evidente: le immagini plasmano la nostra realtà fino a farla diventare mito essa stessa, ne colgono brani ritenuti significativi elevandoli, come detto, al rango di emblema.

William Hazlitt, in un saggio circa lo Iago shakespeariano, si chiede come mai sui quotidiani compaiano ogni giorno resoconti di terribili vicende e si risponde, come riporta la Sontag (p. 85) affermando: “che ‘l’amore per la perfidia’, per la crudeltà è connaturato agli esseri umani quanto la compassione.” Su questa scia collochiamo ancora i tanti casi di cronaca che tutti noi conosciamo: guerre, catastrofi naturali, catastrofi naturali collegate ad interventi umani, omicidi, guerre fratricide, violenze, perdita dei figli, violenze sui più piccoli...

Diverso fu, ad esempio, il modo scelto da Raffaello, su commissione di Atalanta Baglioni, per rendere onore ed esprimere il dolore per la perdita del figlio Grifonetto, in quella *Pala Baglioni* dove traspira un tenero ed elegante sentimento che accentua, in modo delicato, il dolore della madre.

E ancora Arnold Böcklin che ritorna costantemente sul tema della caducità della vita, dando corpo a cinque rappresentazioni del



medesimo soggetto, *Die Toteninsel*, la celebre *Isola dei morti* o *L'isola tombale*, come la definisce l'artista in una sua lettera. L'atmosfera indecifrabile e ipnotica di questa geografia impossibile, trova una sola spiegazione nelle parole stesse del pittore che scelse di non dire niente oltre a questo: "un'immagine onirica: essa deve produrre un tale silenzio che il bussare alla porta dovrebbe fare paura". Imperscrutabile per sua natura, ambigua quanto basta per crearne un'aura di mistero, l'opera pare in realtà essere legata molto da vicino alla morte della figlioletta del pittore, Mary, tumulata nel Cimitero degli inglesi a Firenze, luogo prossimo allo studio del pittore.

Il dolore può essere rappresentato dall'esterno, da un artista che osserva un dolore o una afflizione e la traspone nella sua opera: ma può anche essere rappresentato dall'interno, da chi lo vive sulla propria pelle e lo esterna in un'opera.

Il saggio di Sara Pietrantoni, *Arte e follia: da Géricault all'Art Brut*, descrive tale duplicità attraverso l'analisi di come il malessere psicologico abbia trovato luogo all'interno delle raffigurazioni artistiche. Come spiega l'autrice, un'immagine metaforica della follia era già presente dal Medioevo, ma si dovrà attendere il secolo dei Lumi per avere

dipinti che rappresentino il folle senza alcun intento metaforico, spogliato da ogni tipo di simbologia per ottenere immagini quasi scientifiche, tese a documentare l'infelice condizione di una parte della società che, ora, viene studiata e sottoposta alle prime rudimentali cure.



Géricault tra tutti, dette delle rappresentazioni oggettive e piene di dignità dei suoi *Alienati*. Queste continueranno nel corso dell'Otto e del Novecento, seguendo una linea ormai spianata dall'artista.

In seguito con l'Art Brut la rotta viene drasticamente modificata: ora il malessere psichico non è più rappresentato da un artista che, al pari di un osservatore esterno, lo mette su tela; bensì è espressione dall'interno del disagio, realizzato dalle mani di chi lo prova su se stesso. Per queste persone l'esperienza del dolore è diretta, l'improvvisato artista non è più un osservatore del dolore degli altri, ma ne è il protagonista.

Bruno Schulz, protagonista del saggio di Massimiliano Caretto *La Cerniera Polacca. Per una proposta di indagine su Bruno Schulz* fu, anzitutto, un grande narratore per immagini, fatte talvolta di segni e talvolta di parole. Ebreo polacco vissuto all'epoca delle persecuzioni razziali, egli le riporta nella sua opera, paradossalmente, senza mai dare loro spazio d'apparizione. Schulz crea mondi alternativi nei quali rifugiarsi, in fuga da una realtà troppo dolorosa e presente proprio in questa necessità di fuga. Quella di Schulz è una profondissima rappresentazione interna del dolore che, per noi che leggiamo è altrui, ma per l'autore è ancora una volta esperienza diretta.

L'ideatore delle *Le botteghe color cannella*, nelle sue opere dette libero sfogo ad una personale "mitizzazione" della realtà, creando una sorta di racconto dell'infanzia perduta, un periodo che, grazie al padre, sembrava essere aperto ad ogni possibilità. Disse infatti Schulz: "Il mio ideale è maturare verso l'infanzia."



Nel saggio di Valentina Martini, *Georges Rouault: il “dolore cristiano” di un artista dimenticato*, l’autrice analizzerà l’opera di uno dei grandi artisti dell’Ottocento che, purtroppo, non ha riscontrato tra la critica italiana la medesima fortuna raccolta in altri paesi.

Rouault è interprete profondo delle cose dello Spirito, le interpreta secondo la propria forte spiritualità. Egli dà una rappresentazione delle vicende cristiane unendo, come evidente, il proprio credo e il proprio sentire interiore alla rappresentazione del dolore altrui: quello di Cristo, dolore per eccellenza. Sottolinea l’autrice: “Il senso religioso della pittura rouaultiana si chiarisce nella persistenza dell’idea del dolore che incontriamo in ogni periodo della sua pittura; è nella rappresentazione della sofferenza dischiusa al trascendente, l’arrivo del momento di liberare l’uomo dalla sua tragica e dolorosa esistenza a svelare la vita dopo la morte. La liberazione, coincide, per Rouault, nell’arte.”

Guardando alla contemporaneità si è scelto di analizzare l’opera dei fratelli Jake e Dinos Chapman che, come racconta Elisa Bergami autrice del saggio *Iperrealismo onirico o spettacolarizzazione del dolore? L’opera dei fratelli Chapman*, in *Fucking Hell* danno, nel 2008, la loro particolare rappresentazione dell’orrore nazista. Di tempo e di acqua sotto i ponti ne è passata parecchia da quegli anni bui, tempo sufficiente per dare spazio a una rappresentazione storica e non più metastorica degli eventi. Non c’è più la partecipazione emotiva di primo grado di chi, di tali scempi, fu spettatore; bensì la rappresentazione di un dolore altrui, reso ulteriormente tale proprio dalla cesura temporale. Guardare oggi a quel periodo della storia con lucidità e verità senza



incappare in alcun mito di sorta pare, forse, impossibile. Di sicuro non vi è oggettività nell'opera dei Chapman, seppure l'iperrealismo con il quale plasmano le miriadi di figure protagoniste del loro plastico possa trarre in inganno. Evidente è l'intento di soddisfare quell'impulso che ci spinge a chiedere immagini truci, ripugnanti, intollerabili, orribili fino al grottesco per soddisfare la nostra fascinazione voyeuristica. Vi è inoltre una spettacolarizzazione, ma riguardo a quale sia l'intento di questa, lasciamo al lettore la risposta.

Infine Andrea Mancaniello nel saggio *Ready Made cinematografico: dalla rappresentazione alla presentazione*, chiude il cerchio avvicinandosi maggiormente alle immagini dei nostri giorni.

Attraverso la macchina cinematografica il dolore può essere "rappresentato", al pari di quanto fa l'artista che osserva un dolore altrui e lo traduce sulla tela. *Lezione Ventuno* di Alessandro Baricco, entro un mondo onirico e fiabesco, dà una rappresentazione singolare della senilità dal punto di vista di un artista, Beethoven, che compone la sua nona sinfonia, all'oggi una delle più note, in un momento in cui i disturbi dati dalla sordità e dalla senilità ne avevano già compromesso seriamente la salute.

Se, come messo in luce dalla critica, la rivoluzionaria scelta duchampiana ha sostituito, attraverso il *ready-made*, il principio della rappresentazione con quello della presentazione; tale effetto accostabile al mondo della fotografia può essere esteso anche a quello del cinema. Questo, del resto, grazie alle proprie peculiarità caratterizzanti, qualora si allontani dalla rappresentazione artistica



può prestarsi ad essere strumento efficace per la narrazione di fenomeni che non vorremmo credere veri. Attraverso una scelta documentaristica (in particolare verranno analizzati *El sicario-room 164* e *H.O.T*) vedremo come in questi casi non ci sia più spazio per la suggestione ma per l'osservazione diretta della realtà. La rappresentazione si è trasformata in presentazione.

Socrate nel IV libro della *Repubblica* di Platone (come è riportato da Susan Sontag a p. 84 del suo testo) illustra il modo in cui è possibile arrendersi, se pure con riluttanza, a piaceri ripugnanti, riferendo una storia che ha sentito raccontare su Leonzio, figlio di Aglaione:

Mentre saliva in città dal Pireo passando sotto le mura settentrionali, (Leonzio) vide dei cadaveri ammucchiati presso la piazza delle esecuzioni. Volendo vederli, ma allo stesso tempo il disgusto lo distoglieva, per un po' lottò con se stesso e si coprì il volto; ma alla fine, vinto dalla curiosità, aprì gli occhi e corse vicino ai cadaveri esclamando: "Ecco, sciagurati, saziatevi di questo bello spettacolo!"





# Arte e follia: da Géricault all'Art Brut

di SARA PIETRANTONI

---

Quand'è che la follia fa il suo ingresso nell'arte? Prima di rispondere a questa domanda bisogna fare un distinguo tra artisti folli, folli che sono diventati oggetto di opere d'arte o folli che si sono segnalati per la loro produzione artistica. Se per il primo caso è impossibile tentare di stabilire un termine post quem, dato che la pazzia, i comportamenti più o meno devianti o, nella migliore delle ipotesi, caratteri semplicemente malinconici sono connaturati all'essere umano, per la seconda o terza tipologia dobbiamo avvicinarci all'epoca moderna, a partire pressappoco dal XIX secolo. Detto questo non bisogna tuttavia dimenticare che l'immagine metaforica della pazzia è, invece, diffusa per tutto il Medioevo ed il Rinascimento: molto noti sono i vari dipinti, disegni ed incisioni, che mostrano l'estrazione della pietra della follia dal cranio di alcuni malcapitati, o l'iconografia de *La nave dei pazzi*, tema di un'opera di Hieronymus Bosch realizzata attorno al 1494, lo stesso periodo in cui viene pubblicato a Basilea, in edizione tedesca e latina, il poema satirico di Sebastian Brant *Das Narrenschiff* (*La nave dei folli*, appunto), che immagina diverse categorie di pazzi imbarcati per raggiungere l'isola dei folli. Il poema, le cui incisioni pare fossero state realizzate da Albrecht Dürer<sup>1</sup>, fu sicuramente tra le fonti dell'*Elogio della Follia* di Erasmo da Rotterdam.

Sarà tuttavia necessario attendere il Settecento, il secolo dei Lumi, per avere dipinti che rappresentino il folle senza alcun intento metaforico, spogliato da ogni tipo di simbologia con l'intento di ottenere immagini quasi scientifiche, tese a documentare l'infelice condizione di una parte della società che, ora, viene studiata e sottoposta alle prime rudimentali cure. Se già nell'antichità si aveva infatti coscienza



dell'esistenza di malattie mentali (le cui cause venivano però attribuite a organi diversi e mai al cervello), durante il Medioevo in questo campo si registra una regressione delle conoscenze, arrivando a considerare gli individui mentalmente instabili come posseduti dal demonio, o sotto la malefica influenza di maghi e streghe; va da sé che, in questo caso, le cure non venivano somministrate da medici, ma si richiedeva il solo intervento di sacerdoti. Il XVIII secolo torna invece a guardare al malessere mentale senza preconcetti, trattandolo come vera malattia. Tra coloro che si interessano al problema figura Philippe Pinel (Saint-Paul-Cap-de-Joux 1745 – Parigi 1826), medico dell'ospedale parigino di Bicêtre che, nel 1793, prende la rivoluzionaria decisione di liberare i malati dalle catene che li tenevano imprigionati. Il suo *Traité médicophilosophique sur l'aliénation mentale*, edito qualche anno dopo, segna una svolta decisiva nello studio e nel trattamento dei pazienti psichiatrici: in esso Pinel afferma che “considerare la follia come una malattia generalmente incurabile è un’asserzione vaga e costantemente contraddetta dalla realtà” e che la follia non è l’effetto di una lesione organica ma il risultato di un preciso evento psichico.<sup>2</sup>

Come immediata conseguenza, le rappresentazioni di questo periodo sono stimulate dalla nascita di tali studi, in alcuni casi vengono addirittura richieste dagli stessi medici che necessitano di avere maggior materiale a disposizione per la comprensione e la descrizione di episodi di disagio psichico: conosciamo a questo proposito le incisioni tratte da *Des maladie mentales*, opera del medico Jean Etienne Dominique Esquirol (Tolosa 1772 – Parigi 1840) o quelle del



manuale di Bénédict-Augustin Morel (Vienna 1809 – Rouen 1820), *Etudes cliniques. Traité théorique et pratique des maladies mentales*, pubblicato nel 1852-53. Fondamentale risulta inoltre l'operato di un allievo del dottor Esquirol alla Salpêtrière, il più noto dei manicomi parigini. L'alienista Jean Etienne Georget (Vernon en Crenne 1795 – 1828), infatti, oltre ad inserire a corredo del suo trattato *De la folie* (1820) dei disegni realizzati dagli stessi pazienti, chiese perfino a uno degli artisti più in vista del momento di realizzare i ritratti di dieci tra i suoi assistiti. Scrive infatti Georget:

[...] è difficile descrivere la fisionomia del malato di mente. Bisogna osservarla per cogliere la sua immagine. I pazienti non possono venir riconosciuti nel loro stato normale. La loro fisionomia è irregolare, completamente deformata. Le fisionomie variano da individuo a individuo. Dipende dal tipo di malattia, dalla varietà delle idee che li dominano o li motivano, ecc. In generale, l'espressione dell'idiota è stupida, insensata; la faccia del maniaco esprime l'agitazione del suo spirito [...]; solo conoscendoli direttamente è possibile avere un'idea più completa.<sup>3</sup>

Nascono così, tra il 1821 ed il 1824, gli straordinari volti di alienati di Théodore Géricault.

Va sottolineato come anche precedentemente il pittore si fosse mostrato interessato allo studio di comportamenti umani devianti, generati da situazioni estreme, e uno degli eventi che sconvolse l'opinione pubblica francese all'inizio dell'Ottocento gli offre la possibilità di creare uno dei grandi capolavori della storia dell'arte.



Il 18 giugno 1816 la fregata Medusa salpa dalle coste francesi per portare in Senegal il governatore e i principali addetti della colonia, in tutto circa quattrocento persone. Il 2 luglio la fregata naufraga miseramente nella secca d'Arguin, lasciando ai naufraghi solo pochi rottami utili per assemblare una zattera sulla quale si ammassano in centocinquanta. Questa sarà recuperata soltanto dopo dodici giorni, quando ormai erano rimaste in vita solo quindici persone, che pare si siano nutrite dei corpi dei loro compagni per sopravvivere. La tragedia colpisce profondamente Géricault, al quale viene affidata la realizzazione di illustrazioni a corredo del drammatico racconto dei sopravvissuti. Per farlo, pare che l'artista si rechi spesso all'ospedale Beaujon, vicino al suo studio, per osservare dal vero l'agonia dei pazienti, i volti dei cadaveri o le membra di corpi distrutti. Addirittura sembra che egli si procuri, con l'aiuto di alcuni medici di Bicêtre, la testa mozzata di un ladro condannato a morte, tenendola nel suo studio per due settimane in modo da ritrarre al meglio la progressiva decomposizione dei tessuti.<sup>4</sup>

Al Salon del 1819 il dipinto non ha tuttavia il successo che il suo autore aveva sperato ma viene, anzi, aspramente criticato per via dell'uso di colori cupi, lividi e per la scelta di un tema così lontano dal tenore più frivolo e delicato degli altri quadri dell'esposizione. Provato e sconsolato per le critiche, letteralmente ossessionato dalla sua opera, Géricault ha quindi numerose crisi nervose e deliri di persecuzione che gli impediscono, per un certo tempo, di alzarsi addirittura dal letto; è in questo momento che il pittore conosce Jean Etienne Georget.<sup>5</sup>



I ritratti di alienati<sup>6</sup> nasceranno da lì a poco, commissionati dallo stesso medico probabilmente per essere utilizzati durante le lezioni, o come punto di partenza per alcune incisioni da inserire nel trattato citato sopra; dei dieci dipinti realizzati in origine rimangono tuttavia solo cinque tele, le altre cinque sono andate disperse dopo la morte di Georget.

I soggetti rappresentati dall'artista sono, così come gli studi per la *Zattera della Medusa*, impressionanti nella loro realtà: gli alienati, ritratti a mezzobusto per focalizzare tutta l'attenzione sui volti storditi, confusi, hanno sguardi ora persi nel vuoto ora diretti ad un invisibile interlocutore, le labbra contratte in una smorfia o semiaperte. I colori terrei scelti dal pittore, che lascia davvero poche concessioni a tinte più vivide, rendono al meglio la miseria della follia.

I dipinti di Géricault, così esatti e accurati, anticipano e precedono di poco l'ingresso della fotografia nella descrizione di stati mentali alterati. Grande utilizzatore del mezzo fotografico fu, tra gli altri, Jean-Marie Charcot (Parigi 1825 – Nièvre 1893), primario della clinica delle malattie nervose della Salpêtrière. Il dottor Charcot aprì la clinica alle celebri lezioni del martedì, frequentate da chiunque fosse interessato all'aspetto clinico degli incontri, ma anche da gente annoiata che non trovava nulla di meglio che passare il tempo ridendo delle disgrazie degli internati. Le immagini raccolte durante le lezioni pubbliche, ma anche quelle realizzate in altri momenti, furono pubblicate nella monumentale *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, che vide come protagonista assoluta Augustine, paziente tra le più celebri dell'epoca, ritratte nelle varie fasi di un attacco acuto.<sup>7</sup>



L'interesse per la rappresentazione della follia travalica in breve tempo gli stretti confini dell'ambito puramente medico per coinvolgere molti artisti attivi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Il realismo letterario, le opere di Balzac, Flaubert e Zola, favoriscono l'attenzione verso una società sempre più sfaccettata, rappresentata senza più nessun intento idealistico ma con la sola intenzione di documentare la realtà, che è spesso la realtà dei poveri, dei miserabili, dei pazzi, in sostanza la realtà di tutti coloro che da questa società sono esclusi. Citiamo come esempi significativi due pittori italiani, Telemaco Signorini e Giacomo Balla.

Il primo, nella *Sala delle agitate* (1865), ritrae il reparto psichiatrico femminile all'interno del San Bonifazio di Firenze. Signorini mostra la misera condizione di quelle donne, rinchiuso nell'istituto con nessun altro intento se non quello della pura segregazione, dell'allontanamento dalla società "sana": nessun riferimento alle cure, quindi nessuna possibilità, nessuna speranza di tornare al mondo. Un'opera durissima e sconvolgente che viene apprezzata più in Francia che non in Italia, dove il gusto comune è poco avvezzo a immagini così crude e reali. Signorini è, in effetti, uno dei pochi che a quei tempi realizzano opere di denuncia sociale, ispirandosi appunto a quello che avveniva nella scena artistica francese.

Il secondo esempio è invece *La pazza* (1905) di Giacomo Balla: la donna ritratta, Matilde Garbini, era una vicina di casa di Balla che sceglie di mostrarla sulla soglia di una porta, come probabilmente era apparsa più volte ai suoi occhi. In questi anni Balla è particolarmente



interessato allo studio del comportamento degli squilibrati e dei dimenticati dalla società: il dipinto appartiene infatti al *Polittico dei viventi*, che comprende anche *Il mendicante*, *Il contadino*, *La giornata dell'operaio* e *I malati*.

Con Balla entriamo nel Novecento, un secolo in cui il folle non compare più (o almeno non soltanto) come soggetto dell'opera d'arte, ma diventa l'autore stesso dell'opera. Sono artisti che diventano folli, o folli che diventano, anche involontariamente, artisti.

Tutti più o meno sono convinti che gli artisti siano e siano stati sempre egocentrici, lunatici, nevrotici, ribelli, infidi, licenziosi, stravaganti, ossessionati dal proprio lavoro, e tali insomma che vivere con loro riesce quanto mai difficile.<sup>8</sup>

Sono parole di Rudolf e Margot Wittkover, che hanno realizzato uno dei libri più interessanti sull'argomento, quel *Nati sotto Saturno* che raccoglie un'incredibile quantità di informazioni su tante personalità di artisti dal temperamento tradizionalmente definito come saturnino, ossia personaggi "contemplativi, assorti, cogitabondi, solitari e creatori."<sup>2</sup>

Il materiale sull'argomento è davvero sterminato, anche perché l'associazione tra artista e follia ha sempre avuto un fascino particolare: testimone principe di questo legame è senza dubbio Giorgio Vasari che, nelle sue *Vite*, mette in evidenza il legame spesso indissolubile tra alterazione mentale e creazioni artistiche fuori dal normale; per questo il Pontormo risulta essere "uomo fantastico e solitario", "tanto



vario et instabile” appare invece Leonardo, mentre Parmigianino sembrava un selvaggio.

Gli esempi sono molteplici, ma alcuni dei più celebri artisti-folli non trovano spazio, per ragioni puramente cronologiche, nel libro dei Wittkover: si tratta di Vincent van Gogh e dell’artista italiano più spesso accostato a quest’ultimo per via della sua vita, Antonio Ligabue.

Van Gogh è tra gli esempi più noti di artista folle: la sua esistenza, i dipinti che riflettono alla perfezione il suo stato d’animo ora tranquillo, ora malinconico e inquieto, i suoi ricoveri e la sua tragica fine sono divenuti oggetto di numerosi studi, come quello celebre di Karl Jaspers<sup>10</sup> (Oldenburg 1883 – Basilea 1969), filosofo e psichiatra tedesco. L’analisi della personalità del pittore parte dalle lettere che scrive al fratello Theo; attraverso queste lo studioso ricerca i primi segnali della malattia e ne segue il decorso attraverso i giorni “terribili” e quelli in cui, invece, Van Gogh sembra stare meglio. Il mutamento dell’intensità creativa risiederebbe proprio nei diversi stati della schizofrenia del pittore, tanto da portare lo studioso ad affermare che:

C’è una differenza enorme tra il 1888 e gli anni precedenti, differenza che s’impone ad ogni lettore attento. Questo contrasto appare improvvisamente e coincide con l’inizio della malattia riconoscibile da tutt’altri sintomi. S’impone la conclusione che la psicosi è uno dei fattori responsabili di questo nuovo tono.<sup>11</sup>

Avvicinandosi al luglio del 1890 anno del suicidio dell’artista, Jaspers



nota che i dipinti si fanno più caotici e brutali, quasi ad anticipare la scelta di spararsi un colpo di rivoltella solo alcuni giorni più tardi. Nonostante la stretta corrispondenza tra vicenda umana ed artistica, Jaspers evita tuttavia di cadere nella trappola di far dipendere l'una direttamente dall'altra, e sottolinea come:

Bisogna guardarsi da qualsiasi esagerazione. La schizofrenia non può essere creativa senza la conquista di una tecnica pittorica, senza una completa padronanza artistica come quella che Van Gogh acquisì in quasi dieci anni di lavoro dopo essersi sforzato tutta la vita ad arricchire le sue possibilità interiori. La follia non gli porterà nemmeno niente di assolutamente nuovo, e sosterrà forze già esistenti.<sup>12</sup>

Se per van Gogh l'arte è quindi una scelta consapevole, derivata anche da una profonda conoscenza della pittura del suo tempo e dei grandi maestri del passato, per Antonio Ligabue il dipingere è totalmente legato da qualsiasi interesse per la storia dell'arte, ma si configura quasi come fuga dalla realtà, come mondo altro che gli consente di trovare un minimo equilibrio, quasi un attimo di "normalità". "Facile agli sbalzi d'umore, con improvvise eccitazioni e profonde malinconie [...]. La sua straordinaria capacità nel disegno, soprattutto di animali [...], appare del tutto rasserrenato"<sup>13</sup> cita la cartella clinica dell'ospedale psichiatrico di Pfäfers, dove viene ricoverato nel 1917; l'arte diventa quasi una terapia per sfuggire all'abbruttimento della ragione.

Con Ligabue entriamo quindi nell'ambito di personalità problematiche, che realizzano opere senza un vero intento artistico, senza studi preliminari e senza la conoscenza di tecniche o stili



codificati. Va a questo proposito considerato come buona parte dell'arte, chiamiamola ufficiale, del Novecento, si sia spesso rivolta verso manifestazioni artistiche spontanee, primitive, prive di quel bagaglio culturale che caratterizzava invece la maggior parte degli artisti dell'inizio del XX secolo. L'arte primitiva risulta essere più immediata, arriva al nocciolo, al significato delle cose senza troppi tocchi di pennello, senza necessità di essere perfetta, ma anzi apparendo spesso insensata e disarmonica.

Tra le prime dimostrazioni di interesse per l'arte dei folli non si può non citare l'esperienza di Hans Prinzhorn (Hemer 1886 – Monaco di Baviera 1933), storico dell'arte e psichiatra che nel 1919 si vede affidato il compito di curare la creazione di una collezione d'arte presso la clinica psichiatrica di Heidelberg.<sup>14</sup> Punto di partenza di Prinzhorn è proprio l'espressionismo tedesco e la sua ricerca di un'arte autentica, che lo psichiatra ritrova nelle opere realizzate dagli internati degli asili psichiatrici della zona. In breve tempo, partendo da questo presupposto, arrivano ad Heidelberg, provenienti nella maggior parte dei casi da istituti tedeschi, austriaci e svizzeri, più di 4500 opere dalle quali vengono escluse quelle realizzate da artisti riconosciuti come tali anche prima del ricovero. Un'arte totalmente anonima che ha un impatto inaspettato ed una eco vastissima, così come le esposizioni che vengono organizzate con parte di quelle opere, ed il saggio dello stesso Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken*, (*L'attività plastica dei malati mentali*), pubblicato nel 1922. I surrealisti, in particolare, mostrano grande attenzione per queste opere d'arte



molte delle quali vengono acquistate dallo stesso Breton per essere esposte in mostre surrealiste.<sup>15</sup> Lo stesso saggio, donato da Max Ernst al poeta Paul Eluard, servirà da stimolo all'idea della creazione automatica di opere d'arte, nate dalla sospensione momentanea della ragione e dell'intelletto, oltre che da un contatto diretto col mondo dell'inconscio, con una realtà onirica e surreale, appunto.

Jean Dubuffet e la sua Art Brut prendono sicuramente le mosse dalla concezione surrealista dell'arte, dall'esperienza di Prinzhorn e dall'arte anonima degli alienati. Dal 1945, infatti, l'artista ricerca:

[...] opere d'arte come dipinti, disegni, statue e statuette, oggetti di natura diversa e in nessun modo legate (o il meno possibile) all'imitazione delle opere d'arte che si possono incontrare nei musei, nei *salons* e nelle gallerie. Opere che, al contrario, si appellano a una originaria materia umana e a un'invenzione il più possibile spontanea e personale.<sup>16</sup>

Tre anni dopo, nel 1948, lo stesso Dubuffet fonda a Parigi, assieme a Jean Paulhan, Michel Tapié, Charles Ratton e André Breton, la Compagnia dell'Art Brut<sup>17</sup> che intende valorizzare le opere degli "irregolari", personaggi privi di ogni cultura artistica o storica ma dotati di un talento originale:

[...] ricercare produzioni artistiche nate da persone oscure, che abbiano una particolare e personale inventiva, spontaneità, libertà nei confronti delle convenzioni e abitudini ricevute.<sup>18</sup>

Il creatore dell'Art Brut viene all'inizio ricercato anche all'interno di



ospedali psichiatrici, seppure non sembra una condizione essenziale;<sup>19</sup> allo stesso modo ci si interessa infatti ai disegni dei bambini, all'arte popolare tradizionale ed agli oggetti etnici.

Accanto all'Art Brut bisogna considerare, per concludere, le testimonianze di tanti internati in istituti psichiatrici che hanno avuto spesso come unico mezzo espressivo il disegno o la scultura. Tra questi citiamo Paris Morgiani ( Sorano 1942 – Siena 1992), che passa in manicomio quasi tutta la vita e che lascia una straziante immagine di questa drammatica esperienza in undici terrecotte. La crudeltà di alcune pratiche mediche, l'elettroshock, il suicidio di una paziente, i medici che calpestano i malati pur di arrivare allo sportello bancario interno all'istituto e incassare così lo stipendio, insinuano il dubbio su chi sia veramente sano e chi sia il folle nella problematica società moderna.



## NOTE

---

1. Alessandrini M., 2002, p. 43. [[↑](#)]
2. Civita A., 2009, p. 28. [[↑](#)]
3. Alessandrini M., 2002, p. 119. [[↑](#)]
4. Thuillier J., 2005, p. 58. [[↑](#)]
5. Per curare il suo stato depressivo, Georget consigliò a Géricault di rivolgersi alla clinica del dottor Esquirol. [[↑](#)]
6. Secondo quanto stabilito da Esquirol, le malattie mentali potevano essere raggruppate in cinque gruppi a seconda dei sintomi presentati; tra questi la “monomania” ovvero una patologia ossessiva rivolta ad un solo elemento. Géricault ritrasse così *l'Alienata con la monomania del gioco*, *l'Alienata con la monomania dell'invidia*, *l'Alienato con la monomania del rapimento dei bambini*, *l'Alienato con la monomania del comando militare* e *l'Alienato con la monomania del furto*. [[↑](#)]
7. Alessandrini M., 2002, p. 189. [[↑](#)]
8. Wittkover R. e M., 1996, p. 3. [[↑](#)]
9. Wittkover R. e M., 1996, p. 8. [[↑](#)]
10. Jaspers K., *Genio e follia. Strindberg, van Gogh, Swedenborg, Hölderlin*, Milano, 1990. [[↑](#)]
11. Jaspers K., 1990, p. 159. [[↑](#)]
12. Jaspers K., 1990, pp. 165-166. [[↑](#)]
13. Serafini G., 2005, p. 20. [[↑](#)]
14. Bedoni G., 2009, p. 202. [[↑](#)]
15. Nel 1929 Breton aveva acquistato, ad esempio, un assemblage realizzato da un paziente psichiatrico che venne successivamente esposto alla Galérie Ratton di Parigi e alla mostra surrealista tenuta a Londra nel 1939 (Bedoni, 2009, p. 208). [[↑](#)]
16. Peiry L., 2009, p. 249. [[↑](#)]
17. Dissolta nel 1951, la compagnia si ricostituisce nel 1962. Due anni dopo viene pubblicata una monografia sulle opere della collezione esposta nel 1967 al Musée des art decoratifs di Parigi. Nel 1971 Dubuffet, deluso per il rifiuto del consiglio municipale di Parigi di riconoscere l'utilità pubblica della compagnia, decide di donare la collezione alla città di Losanna. [[↑](#)]



18. Peiry L., 2009, p. 250. [[↑](#)]
19. Se è vero che non tutte le opere di Art Brut sono opera di folli o comunque di pazienti psichiatrici, è anche vero che non tutti i disegni e le opere di questi alienati sono considerati Art Brut. [[↑](#)]



**BIBLIOGRAFIA:**

---

- Alessandrini M., *Immagini della follia. La follia nell'arte figurativa*, Roma 2002
- Bedoni G., “L'arte dei folli'. Omaggio ad Hans Prinzhorn”, in *Arte, Genio, Follia: il giorno e la notte dell'artista*, Milano 2009
- Civita A., “Terapia in manicomio”, in *Arte, Genio, Follia: il giorno e la notte dell'artista*, Sgarbi V. ( a cura di) catalogo della mostra, Milano 2009
- Corgnati M., Poli F., *Dizionario dell'arte del novecento*, Milano 2001
- Jasepers K., *Genio e follia. Strindberg, van Gogh, Swedenborg, Hölderlin*, Milano 1990
- Monnin F., *L'art brut*, Paris 1997
- Peiry L., “L'avventura dell'Art Brut: dalla clandestinità alla consacrazione”, in *Arte, Genio Follia: il giorno e la notte dell'artista*, Sgarbi V. ( a cura di) catalogo della mostra, Milano 2009
- Serafini G., *Ligabue*, Firenze 2005
- Sgarbi V. (a cura di), *Arte, Genio, Follia: il giorno e la notte dell'artista*, Milano 2009
- Thuillier J., *Géricault*, Firenze 2005
- Wittkover R. e M., *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dell'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino 1996



La Cerniera Polacca.  
Per una proposta di  
indagine su Bruno  
Schulz



di MASSIMILIANO CARETTO

---

Non solo gli uomini nascono giovani e muoiono vecchi, ma anche l'arte, che spesso nasce avanguardia e muore consuetudine, non si sottrae al "ciclo delle cose". Che lo si voglia vedere nel suo significato di "crescita", più connaturata all'uomo, o di "corrente", più connaturata all'arte, l'unico colpevole della caducità è il "movimento". E che non fosse attribuito di perfezione, del resto, era chiaro sin dai tempi di Parmenide. Si alternano così, nella storia del Novecento: "cubismo", "suprematismo", "surrealismo", "astrattismo" ..., correnti diverse legate dalla necessità di essere frutti dell'elaborazione di un "movimento" che, manco a dirlo, si muove. Il verso è la "corrente", che impone delle leggi a cui attenersi. Un corridoio, stretto quanto stringenti sono le sue regole, dove si è costretti a muoversi in un solo senso: avanguardia all'inizio, maturità alla fine, un flusso tanto più forte quanto maggiore è l'ampiezza del "movimento" al suo interno. L'esperimento distrugge questa struttura, quanto meno la rifiuta, perchè si muove libero: non ha regole, non costruisce il corridoio, rifiuta il "verso" (ci si può muovere sia per deduzione che per induzione) e manca della caratteristica del "movimento" perchè è frutto del genio di una sola persona. Nella sua anarchia evita la morte, forse perchè non nasce mai compiutamente.

Così l'opera di Bruno Schulz, forse perfettibile ma sicuramente unica, elabora il proprio esperimento nel dialogo tra immagini e parole. Non che sia cosa nuova, invero, ma proprio per il suo carattere sperimentale genera, di volta in volta, novità, libera com'è dal corridoio di regole che impone una data corrente. Egli lascia germinare nel terreno del suo operato le più disparate fonti, intercambiandole in maniera disinvolta tanto negli scritti quanto nella grafica, lasciando spesso disorientati lettori e critici. Schulz crea un caleidoscopio formato da



tasselli provienti da ogni dove e disponibili, per lui, in quella terra di mescolanze e confluenze che è la Polonia. Così come la regione polacca della Galizia è cerniera di popoli e culture, Schulz è, egli stesso, una cerniera tra arti grafiche e letterarie, tra tradizione semita e cultura europea, tra antico e contemporaneo. Una selva da cui, per districarsi, è necessaria un'asta da raddomante che si spinga in diverse direzioni e non abbia paura delle grandi profondità.

È il 12 luglio del 1892 quando Bruno Schulz vede la luce a Drohobycz in Galizia orientale, allora dominio asburgico. È l'ultimo figlio di Jakub Schulz, proprietario di un negozio di tessuti, e di Henrietta Hendel, appartenente ad una famiglia ebraica di commercianti di legname, entrambi ben inseriti nel tessuto sociale dell'epoca. Le carte son già scoperte: la nostra disamina non può prescindere dall'adesione di Schulz a tre diverse culture: polacca, ebraica e austroungarica.

È proprio il pragmatismo tipico dell'epoca a far rinunciare Bruno Schulz, ottenuto il diploma nel 1910, agli studi d'arte intraprendendo, su pressanti consigli familiari, gli studi di architettura al Politecnico di Leopoli. Nello stesso anno si manifestano i primi sintomi della lunga e grave malattia che accompagnerà il padre sino al 1915, anno della sua morte. È un periodo gravido di riflessioni per il giovane, tanto da far diventare la triste esperienza del padre il futuro tema cardine per alcuni suoi racconti.

Nel 1917 si trasferisce a Vienna coi familiari e gli studi al Politecnico continuano travagliati. Schulz, infatti, sembra essere più attratto dalle raccolte di pittura viennesi che dallo studio. È un momento essenziale nella sua vita e per la sua opera che, da qui in poi, si ripiegherà così su luoghi e percorsi sempre più legati alla terra natia e su vie

autoreferenziali, che lo porteranno, fisicamente e artisticamente, sempre più lontano dalla capitale asburgica.<sup>1</sup>

Infine il ritorno alla terra natia, il nuovo lavoro presso il suo vecchio ginnasio, i primi vagiti della sua produzione artistica negli anni Venti, le più mature personali in Polonia (1928 e 1930) e il sempre maggior impegno per sostenere economicamente la famiglia, apportano dati alla teoria del suo progressivo distacco da Vienna. Nel 1924 Schulz si stanZIA definitivamente in Polonia; il suo lavoro come insegnante non lo impegna particolarmente, e ha il tempo per dedicarsi a una sempre più convinta produzione artistica personale, oltre che a fitte corrispondenze epistolari che lasciano intravedere rapporti intellettuali ben più frizzanti di quanto generalmente si sia ritenuto. La maturazione artistica lo porterà alla sua prima opera grafica *Il Libro Idrolatico*, mentre nel 1934 viene data alla luce la sua prima raccolta letteraria *Le botteghe color cannella*.

Solitamente l'accento viene posto sull'unicità del lavoro di Schulz, sulla crescita personale lontana dagli echi del surrealismo e dell'esistenzialismo europeo, su un brevissimo soggiorno viennese, un estemporaneo viaggio a Parigi, e sparuti spostamenti in Polonia.

In uno degli ultimi e più completi studi sull'artista tutto ciò viene smentito da una serie di documenti, presentati come inediti, da cui esce un'immagine di Schulz del tutto differente.<sup>2</sup> Gli archivi di Vienna ed il "catalogo delle schede dei residenti" conservato al Wiener Stadt-und Landserarchiv, infatti, ci mostrano testimonianze di una protratta permanenza di Schulz e della sua famiglia nella capitale imperiale. Si legge che:

Bruno Schulz, nato a Drohobycz (Galizia) il 12 Luglio 1892,  
di religione "mosaica", "celibe"



sosta in maniera pressochè continuativa a Vienna durante la Grande Guerra, dal 30 novembre 1914 al 15 dicembre 1915, poi dal 5 novembre 1916 al 3 agosto 1917, infine dall'ottobre del 1917 fino all'agosto del 1918.<sup>3</sup> Alla voce dedicata all'occupazione professionale è indicato come “studente dell'Università Tecnica”. Sono, invece, i registri universitari ad apportare dati nuovi alla nostra ricerca: Schulz risulta essere domiciliato al medesimo indirizzo delle coeve schede di residenza, ma iscritto nuovamente al primo anno, probabilmente a causa di qualche problema nell'esame di ammissione al secondo. Tra il '16 e il '18 sostanzialmente, non frequenta e non sostiene esami.

Nel periodo tra il '15 ed il '17 è anche ben documentata la presenza a Vienna di vari parenti di Schulz,<sup>4</sup> in particolare del fratello Izydor, spesso per soggiorni legati alla località termale di Marienbad. Anche dopo la fine della guerra, Schulz è a Vienna dal febbraio all'agosto del 1923, in compagnia della sorella e del nipote. Egli dichiara ai funzionari viennesi di essere pittore, dimostrando ancora una volta quanto negli anni Venti il suo interesse per l'arte grafica fosse preminente sulla letteratura.

Vienna esercita su di lui un'enorme attrazione, come su migliaia di ebrei orientali presenti nella capitale e, nonostante la dissoluzione dell'impero, la città rimane il centro culturale di maggiore influenza per via della miriade di Stati nati dopo il 1918.

In quei soggiorni viennesi trova importante nutrimento la sua personalità artistica, così permeabile ad influenze eterogenee. Schulz, in quegli anni, è come una spugna in grado di selezionare, col fare autodidatta che sempre lo distingue, ciò che più è congruo alla sua personalità e che meglio può servirgli come base d'espressione.



Questa libertà di interessi e spostamenti subisce un duro colpo dopo la morte del fratello, ma ancora nel '35 si dedica ad una traduzione con commento de *Il processo* di Kafka, partecipa ad una collettiva presso l'Unione degli Artisti di Leopoli e si parla di lui su diverse riviste specializzate.<sup>5</sup> Sempre di quell'anno è anche la pubblicazione di alcuni suoi articoli e racconti su varie riviste.

A Varsavia è in stretto contatto con personaggi del mondo letterario, tra cui Tadeus Breza e Zofia Nalkowska. In questi anni prende forma la sua seconda opera, *Il sanatorio all'insegna della clessidra*, un insieme di racconti corredati da disegni autografi, avviando di fatto la fusione tra scrittura e grafica tipica della sua arte.<sup>6</sup> Sempre nel 1937 continua una vivace collaborazione come recensore per riviste letterarie.

Il 1938 è ancora un anno prolifico e vede Schulz a Parigi, nel tentativo di organizzare una mostra delle sue opere su consiglio del pittore ebreo e amico Nathan Spiegel. Invia a Thomas Mann il racconto *Die Heimkehr*, assieme ad una lettera per lo scrittore tedesco. Nel Novembre dello stesso anno riceve il Lauro d'oro dall'Accademia Polacca di Letteratura.

Le prime testimonianze di una certa inquietudine che scuote nell'intimo l'animo di Schulz le abbiamo nel 1939. Leggiamo, infatti, in una lettera inviata ad un amico:

Sono in uno stato di profonda depressione [...]. Conosci un buon neurologo a Varsavia che mi possa curare gratuitamente? Sono assolutamente malato [...].<sup>7</sup>

Il primo di settembre la situazione precipita col patto Molotov-Rippentrop e la produzione letteraria di Schulz si ferma a questa data.



Nel biennio '40-'41 è costretto a lavorare come pittore a svariate opere di propaganda non pervenuteci, un lavoro che ritiene umiliante e mortificante, come si evince dalle sue lettere. Consapevole di non poter rispondere ai canoni del realismo socialista, tanto in letteratura quanto in pittura, la sua arte si trova nell'impossibilità di esprimersi.<sup>8</sup> Vi è come un congelamento artistico di Schulz, forse speranzoso di riprendere il lavoro solo dopo la conclusione delle vicende belliche. Ma di lì a poco, nel 1942, fisicamente esaurito, stremato dalla fame del ghetto, giunge la sua fine. Il 19 novembre, quando aveva deciso di scappare, verrà ucciso nella così detta "operazione selvaggia" ad opera della locale Gestapo.

Il luogo della sepoltura è sconosciuto e il cimitero, già devastato durante la guerra, fu in seguito totalmente distrutto.

Dell'*excursus* biografico due dati non vanno persi di vista: il primato cronologico della grafica e i soggiorni viennesi. Tra le primissime opere spiccano alcuni autoritratti<sup>9</sup> datati tra il 1919 ed il 1920.<sup>10</sup> Si evince un artista ancora in cammino verso una completa padronanza della tecnica e attento più alla resa fotografica del ritratto che non alla coerenza d'insieme. Entrambe le opere sono caratterizzate da qualcosa di comune: Schulz si percepisce come pittore-disegnatore, come artefice grafico. Nel ritratto del 1920 traspare lo scarso interesse per le architetture (dato che accompagnerà sempre l'arte schulziana) a vantaggio dell'indagine fisionomica non priva di una certa introspezione. Nell'altro, invece, il giovane artista è rappresentato all'interno di uno studio colmo di libri, con due quadri alle pareti. Sono rappresentate due donne nude, probabilmente delle Veneri (come lascerebbe intuire la vasca a forma di conchiglia) circondate da uomini in atto di prostrazione.



Un anno prima dell'uscita de *Il Libro idolatrico*, Schulz mostra, quindi, con l'espedito del "quadro nel quadro", le due costanti di quest'opera: il suo volto, lo strapotere femminile.

È stato molte volte affermato che Schulz trae ispirazione da alcuni artisti del simbolismo e, tramite questi, da quel campionario di figure grottesche che è l'arte grafica di Goya.<sup>11</sup> Del resto il legame tra i due artisti è presente anche al di fuori del *Libro Idolatrico* e lo possiamo ravvisare, in un altro autoritratto disegnato, anch'esso datato 1920.<sup>12</sup>

Ancora una volta Schulz mostra sullo sfondo ciò che lo interessa e che intende legare alla propria immagine. Nella scena retrostante è rappresentata una processione (religiosa?) costellata di volti caricaturali, bozzettistici, ai limiti del grottesco e il rimando a Goya, autore di svariate processioni legate al mondo dell'Inquisizione spagnola o della religiosità in generale, è evidente. Un esempio su tutti è il ben noto *Pellegrinaggio di San Isidro*,<sup>13</sup> appartenente al ciclo delle Pitture Nere: un carrozzone di "zombie" funerei procede lentamente al ritmo di una marcia, ed il campionario dei volti offre un caleidoscopio di espressioni tra lo sgomento ed il pagliaccesco.

È quasi impossibile stabilire il significato della presenza di quelle persone nel disegno di Schulz, ma quel che probabilmente ha voluto rimarcare è il suo interesse per un certo tipo di visione della figura umana. Dall'arte di Goya, il polacco riprende il modo di rendere graficamente i volti dei personaggi,<sup>14</sup> in particolare quelli maschili, ma il significato attribuitogli è differente. Se per Goya le tematiche ruotano attorno all'orrore ed alla paura generate dalla dimensione del metafisico e della religione, in Schulz la degradazione della figura maschile (e l'esaltazione della femminile a fare da contraltare)

è funzionale alla rappresentazione di una sfera patologica che esula dalle isterie religiose, per andare nel campo della psicanalisi sessuologica: il masochismo, termine, quest'ultimo, derivato dal connazionale Leopold Sacher-Masoch.<sup>15</sup>

In un celebre racconto di Schulz, *Lola*, la protagonista chiede ad un servo di toglierle le scarpe e metterle sopra un guanciale; l'operazione è la causa della perdita di controllo del servitore che si getta adorante ai suoi piedi. Di tutta risposta la donna inizia a punirlo calciando il suo volto ed infliggendogli venticinque frustate. Gli studiosi concordano nell'affermare che Schulz conosca molto bene gli scritti di Masoch e, sebbene sia più evidente ne *Il Libro Idolatrico*, le paranoie sessuali accompagneranno tutta la sua opera grafica. Ciò che è evidente è che Schulz non ha un rapporto lineare con la sua sessualità, come testimonia una lettera inviata all'amico ed insegnante Stefan Szuman, dove leggiamo:

In un sogno che faccio sono in una foresta di notte, nelle tenebre; mi taglio il pene con un coltello, scavo una piccola buca nel terreno e vi sepolgo il pene. Quello che segue è che io mi accorgo, nel sogno, di aver sognato e mi ridesto pieno di disperazione per quel che ho commesso, che è irrevocabile [...] sono condannato per sempre [...] Come posso spiegare, a distanza di tempo, il significato simbolico che fino ad adesso non son stato in grado di cogliere?<sup>16</sup>

La sottomissione e l'annullamento volontari sono caratteristici di specifici tipi di deviazione sessuale in cui la castrazione gioca il ruolo di simbolo dell'annullamento del proprio Io, relegato a mero strumento passivo di un padrone esterno.<sup>17</sup>

I tasselli fondamentali per *Il Libro Idolatrico*, quindi, vanno ad incastrarsi perfettamente negli intenti di Schulz. Gli scritti di Masoch

e le idee ivi espresse prendono forma attraverso la lezione di Goya, creando una sfilata di piccole donne ai cui piedi si prostrano numerosi ometti grotteschi, tra i quali spicca quasi sempre un autoritratto abbozzato di Schulz.

Nell'incisione intitolata *L'infanta e i suoi nani*<sup>18</sup> il filo con l'arte spagnola si irrobustisce ulteriormente. Egli sceglie proprio di chiamare la donna protagonista della scena con l'appellativo riservato alle principesse regnanti di Spagna e di Portogallo, ed è stato notato come l'idea compositiva sia mutuata dall'impostazione che Velàzquez adotta per *Las Meninas*, dove la corte reale è circondata, tra le altre cose, da alcuni nani.<sup>19</sup> Sicuramente il tipo di espressioni date ai volti non hanno nulla a che vedere con Velàzquez, ma l'esempio è importante, perchè attraverso la mediazione goyesca, Schulz rimarca ancora una volta in maniera abbastanza diretta le sue fonti, in questo caso l'arte figurativa spagnola largamente intesa.

I paralleli, così, continuano a susseguirsi in maniera abbastanza diffusa.<sup>20</sup>

I supini credenti di Goya cambiano oggetto delle loro idolatrie con Schulz, assogettandosi ad una schiera di donne. Il processo è simile, l'oggetto del culto è differente. Persino il tema del cavallo come allegoria delle energie sessuali trova un parallelo iconografico tra i due artisti.

Nell'Illustrazione *Stalloni ed unuchi II*<sup>21</sup> compaiono due cavalli visibilmente protesi verso una donna nuda, mentre una serie di uomini osserva impotente. Al masochismo, si assommano qui vuoyerismo e zoofilia. Goya potrebbe essere, in un'incisione dei *Capricci*,<sup>22</sup> un



precedente iconografico, specialmente per il riferimento al cavallo (che, in questo caso, rapisce una fanciulla) e alla donna, la cui espressione è tutt'altro che sgomenta. Del resto, iconologicamente, i cavalli sono simbolo di energia sessuale sfrenata e la rappresentazione di una donna che accetta di buon grado l'approccio equino non ha bisogno di molte spiegazioni. Rappresentarle in un *budoir* assieme a due stalloni mentre vengono spiate da una muta di rattappiti guardoni, è ancora più eloquente.

Infine, il parallelismo più interessante si pone con l'immagine conclusiva della serie de *Il Libro Idolatrico*. Qui è stato suggerito un paragone generico con le molte veneri dormienti che costellano la storia dell'arte, da Tiziano a Manet.<sup>23</sup> Ma, in ultima istanza, la similitudine più calzante è con la *Maja Desnuda*<sup>24</sup> di Goya stesso. La medesima trattazione della plasticità, le proporzioni delle gambe, persino i cuscini ed il pannello delle lenzuola fanno pensare a questo dipinto come fonte diretta per la stampa di Schulz. Le differenze rilevanti sono la presenza di un paesaggio e l'ennesimo autoritratto del pittore mentre porge un libro a Venere.<sup>25</sup> Questo potrebbe essere un riferimento alla città natale di Schulz, mentre la sua presenza conferma ancora una volta la volontà di inserire riferimenti personali nelle sue opere. *Il libro idolatrico*, nella sua mutezza, spiega sulla sessualità dell'autore tutto quello su cui i racconti non indugiano.

Tuttavia, sebbene Masoch fornisca una lettura relativamente coerente del *Libro Idolatrico* dal punto di vista dei contenuti, Goya non è del tutto sufficiente per spiegare ogni soluzione compositiva adottata da Shulz. Abbiamo voluto sottolineare la frequenza con cui il giovane passi dei soggiorni a Vienna; concordiamo infatti con

Caneppele sull'importanza di quel periodo per le opere che Schulz ha potuto visionare.<sup>26</sup> Una fornitissima serie di incisioni di Goya, proprio conservate al Kupferstichkabinett, oltre ad una serie di opere più vicine alla contemporaneità di Schulz, trovano riferimento nei suoi lavori.<sup>27</sup>

È probabile, ad esempio, una forte influenza di Schiele e Klimt rappresentati nella celebre mostra del 1918 sul Secessionismo Viennese. Se meno incisivo ci pare il paragone col primo dei due grandi artisti, scopriamo invece degli interessanti e inaspettati agganci con Klimt, in alcuni *ex libris* realizzati per Stanisław Weingarten.<sup>28</sup> Osserviamo infatti la ripartizione in sezioni incorniciate, tendoni e quinte teatrali di gusto antiquario, figure fantasmatiche a cavallo, scheletri e saltimbanchi di sapore klimtiano, oltre che al medesimo gusto per il prezioso e per una rigidità schematica<sup>29</sup> che Schulz deve aver interpretato come adatti ai due frontespizi letterari. Certo il livello di padronanza del decorativismo non è paragonabile a quello del grande artista viennese, ma più che ad una derivazione di stile, assistiamo a una derivazione di idea compositiva. Lo stile rimane personale, ma le immagini rimandano a quel mondo di raffinati giochi citazionisti di cui il Secessionismo è pieno. Schulz si rivela un'artista più vicino al Simbolismo di inizio Novecento di quanto si creda.

Anche Alfred Kubin è certamente da mettere in relazione con Schulz per forme, spessore di tratto ed atmosfere inquietanti, come pure Odilon Redon per similiarità di fantasie, la comune presenza ibridi uomo-animale, la ricchezza dei marcati chiaroscuri.<sup>30</sup> Ad esempio in due delle più interessanti incisioni del *Libro Idolatrico* si mostrano delle autentiche *Virago* in vesti di domatrici di circo, circondate da mostri tra i quali, uno ha proprio il volto di Schulz. È qui raggiunto il



massimo grado di umiliazione possibile. Per Redon gli esseri umani guizzano e scappano per terra ed aria sotto forma di artropodi e sirene, in Schulz le chimere sono ben strette al guinzaglio delle donne.

Resta, infine, almeno un'altra fonte che permette parrallelismi abbastanza concreti: Felicien Rops,<sup>31</sup> artista di origine belga, in lui confluiscono sesso, desiderio di distruzione, morte, gusto per l'estremo, tutti temi cari al Decadentismo e, parzialmente, a Schulz. Senza essere esplicito – a tratti pornografico – come Rops, è evidente in Schulz l'interesse per gli aspetti bizzarri del sesso, forse con fare più inconscio rispetto all'occhio compiaciuto del pittore belga. In almeno un caso il paragone è pregnante, sia per l'impostazione spaziale della scena, sia per la rappresentazione. Nell'opera *Il Libro idolatrico (I)*<sup>32</sup> si mostra una donna sopra un altare oltre il quale si estende una scala in ascesa verso un sole raggiante; appena dietro alle sue gambe, un libro di grandi dimensioni giace aperto, mentre un grande candelabro illumina un ambiente delimitato da tendoni. Ai piedi della composizione un uomo giace in adorante prostrazione della donna-idolo. Il paragone con due opere di Rops che mostrano praticamente la medesima soluzione compositiva, un'invocazione dell'*Alchimista* ed una *Tentazione di Sant'Antonio*,<sup>33</sup> è immediata. Esattamente come era avvenuto per Goya, Schulz decontestualizza scene di carattere più marcatamente metafisico, estrapolando ciò che gli serve e riadattandolo al contesto pratico, carnale, terreno del feticismo e del masochismo.

È chiara, quindi, la strada verso la quale indirizzare le successive ricerche su Schulz pittore, almeno per le opere del primo periodo: il mondo dei temi legati al Simbolismo ed al Decadentismo, che fungono da testa di ponte verso quel grande padre della modernità che è stato Goya.



Più personale, invece, apparirà la produzione di immagini legate al *Sanatorio all'insegna della Clessidra*, dove lo stile ha assunto delle peculiarità del tutto autonome, anche in funzione della simbiosi col testo letterario.

Viene, dunque, naturale proseguire affidandosi alle parole di Schulz stesso:

Alla domanda se nei miei disegni si manifestino gli stessi temi della mia prosa, risponderai affermativamente. Si tratta di aspetti diversi di una medesima realtà. Il materiale, la tecnica esercitano una funzione selettiva. La tecnica del disegno impone limiti più ristretti della prosa. Per questo ritengo di esprimermi più pienamente nella scrittura.<sup>34</sup>

Così affermava nel 1935, l'anno dopo l'uscita di *Le Botteghe Color cannella*. Ho già accennato all'imprescindibile e innovativo rapporto tra parole e immagini impostato da Schulz, ed è l'artista stesso a teorizzarlo chiaramente nell'illuminante affermazione riportata. Forse la preparazione artistica autodidatta e discontinua non gli ha fornito sufficiente padronanza pittorica o, forse, Schulz è semplicemente quello che è: né un pittore, né uno scrittore, ma "solo" un grande narratore per immagini.<sup>35</sup>

Anche la sola lettura superficiale di uno qualunque dei suoi racconti lo delinea come "scrittore di pitture": le scene descritte sono cariche di un'immaginario potente, onirico, di alta complessità fantasiosa. Il lato grottesco e cupo delle incisioni del primo periodo sembra sparire totalmente nella vastità dei cieli stellati sotto i quali si svolgono le vicende narrate. La minuzia nelle descrizioni ha fatto pensare che, anche per le opere scritte, possano essere utili dei paralleli con opere pittoriche.<sup>36</sup>



A fungere da “basso continuo” delle vicende come cornici indispensabili, sono le descrizioni di tempi e luoghi nei quali avvengono le vicende. Non si tratta di indicazioni spazio-temporali precise, (giacchè esse mancano sempre e totalmente) ma del contesto stagionale, per così dire, in cui avvengono i fatti. Schulz infatti specifica quasi sempre la stagione in cui si svolgono gli episodi prediligendone due: autunno e primavera, entrambi tempi di passaggio all’insegna della mutevolezza, stagioni dal connaturato aspetto cangiante, incerto, in divenire. Schulz porta al massimo livello queste caratteristiche, caricando le descrizioni con intensità e simbolismo, attingendo inoltre a campi della pittura totalmente inaspettati nell’autore de *Il libro idolatrico*. Se prima erano stati l’aspetto cupo del Simbolismo e le forme “basse” del mondo di Goya ad essere scelte (non bisogna dimenticare che egli stesso ammette di selezionare le sue fonti a seconda dello scopo), ora sono la grande stagione della pittura post-impressionista e Chagall ad essere evocati nei suoi racconti.

Possiamo, ad esempio, leggere nel racconto *La notte della grande stagione*:

Grandi folle nere scorrevano nell’oscurità, in uno strascicare di migliaia di piedi [...] brulicante migrazione lungo le arterie della città autunnale. Così scorreva quel fiume pieno di sguardi oscuri.<sup>37</sup>

È a descrizioni del genere che bisogna far risalire la citazione di Edvard Munch come supporto artistico alle descrizioni di Schulz. La sua arte ibrida, a cavallo tra origini impressioniste ed espressionismo, presenta sovente situazioni simili a quella testè riportata.

Un esempio su tutti è fornito dall’opera *Sera sulla via Karl Johann*,<sup>38</sup> del 1892, in cui è raffigurata una vera e propria processione di funerei



personaggi vestiti di nero, disposti lungo una via cittadina, sotto un cielo blu scuro.

La descrizione della luce nord europea accomuna l'opera di Schulz, oltre che a Munch, ai cieli lirici del Van Gogh più riuscito. Ne *Le botteghe color cannella* leggiamo:

[...] la mappa colorata dei cieli si allargava in una cupola smisurata sulla quale si sovrapponevano continenti, oceani e mari fantastici, disegnati dalle linee dei vortici e delle correnti stellari, linee luminose della geografia celeste [...] le trasformazioni del cielo, le metamorfosi delle sue molteplici volte in sempre più ingegnose configurazioni non avevano mai fine [...].<sup>39</sup>

Non può che venire alla mente la celebre *Notte stellata* di Van Gogh.

La penna di Schulz ha trasposto su carta l'immaginario di un'arte molto vicina alla lirica potenza di questi paesaggi che, esattamente come nell'artista polacco, diventano espressione del loro creatore, caricandosi di significati che vanno al di là della visione oggettiva. In Schulz le visioni paesaggistiche riportano sempre uno stato d'animo, diventando funzionali ad esprimere l'Io interiore.

“Espressione”: questa la parola chiave per leggere l'arte del pittore olandese e per comprendere la narrativa di Schulz. Siamo tra i massimi esempi di soggettività artistica.

L'atmosfera trasognata ed eterea delle visioni schulziane si riallaccia ad un altro grande artista, anch'esso di origini ebraiche: Marc Chagall. Spesso citato per il comune sentire con il Nostro, Chagall presenta un vasto e noto repertorio di immagini oniriche, letteralmente riprese in molti racconti di Schulz.



Leggiamo in *La notte di Luglio*:

Ma ecco che sento un caldo bacio vellutato, perduto nello spazio di labbra odorose, ecco che si aprono le stuoie di una finestra ed io oltrepasso con un balzo il parapetto e proseguo oltre, sotto parabole di stelle cadenti [...].<sup>40</sup>

oppure ne *Il Pensionato*:

[...] un attimo dopo facevo una capriola e prendevo il volo lungo una splendida linea ascendente. Ormai volavo alto sopra i tetti e così volando senza respiro vedevo con gli occhi dell'immaginazione [...].<sup>41</sup>

Sono i personaggi dei sogni di Chagall, che spesso si librano in volo sopra città dai tetti innevati o tra sconfinati cieli cangianti dall'azzurro al porpora.<sup>42</sup>

In un racconto intitolato *Il secondo Autunno*, il legame tra Schulz e la Pittura si palesa nel suo interesse per la Scuola Napoletana del XVII secolo. Schulz immagina che la causa dell'inquinamento cittadino, caratterizzato da foschie gialle, tinte brune dai colori di radica e terra di siena, dai tramonti infiniti, da una cappa di nebbia dorata che perdura tutto l'anno (creando il secondo *Autunno* del titolo del racconto) sia assurdamente causato dalla grande abbondanza di dipinti napoletani nel museo locale. Si narra di come, col passare del tempo, le atmosfere caliginose e dense delle scene di genere partenopee, distillandosi, abbiano fatto fuoriuscire dalle tele uno stillicidio di fumi e nebbie. È l'arte che non trova posto nella moderna città e diviene un agente inquinante: Schulz sostituisce la realtà con la pittura, ragionando per immagini e testimoniando, una volta di più, l'importanza dell'opera visiva per la comprensione di quella testuale.

Più complesso appare, invece, il problema dell'identificazione delle fonti letterarie nell'opera schulziana. Data per assodata la non univocità dell'ispirazione, i suoi racconti sembrano frutto di quello che, di volta in volta, aveva attratto la sua viva curiosità.

Di sicuro sarebbe scorretto prescindere dalla sua origine ebraica, sempre declinata concettualmente in tematiche profonde e arcane, raggiungibili solo ad un fine conoscitore della Bibbia e della tradizione filosofica ebraica. A tale proposito l'analisi di Jan Blònski apre la strada ad una serie di considerazioni fondamentali<sup>43</sup> che vedono nel culto del Libro, fonte di ogni sapere e di ogni sostanza, e nella "Parola Generatrice" i temi cardine del topos ebraico in Schulz. In più di un racconto il protagonista (che è sempre una trasposizione dell'autore), si definisce come un novello Adamo il cui compito è dare nomi a creature inesistenti, ad oggetti impossibili, ancora solo potenziali, portandoli alla vita reale.<sup>44</sup> La Parola assume valore creatore in Dio ed ordinatore nell'uomo, facendola così assurgere al ruolo di proprio "organo metafisico". A spiegarcelo è Schulz stesso:

[...] la realtà è l'ombra della parola. La filosofia in verità è filologia, è una profonda, creativa esplorazione della parola.<sup>45</sup>

Ciò introduce al tema delle creazioni eterodosse di cui è costellato l'universo di Schulz, dove nel padre Jakub si ritrova la figura del saggio di origine ebraica, conoscitore dell'intima essenza delle cose, che si erge contro il Dio creatore costruendo un mondo paradossale ed alternativo fatto di surrogati dell'autentica creazione. Come i rabbini delle leggende ebraiche Jehudah Loew, Ben Bazalel, o Ilijahu di Chelm e lo stesso Dottor Faust, Jakub è l'ebreo che si rivolta alla propria condizione di figlio incosciente per assurgere, attraverso la coscienza, al dominio del cosmo.<sup>46</sup> Un tentativo dal risultato



impossibile e sempre frustrato che riporta costantemente l'uomo alla sua condizione di partenza. Non solo nelle teorie, ma anche nelle pratiche di Jakub c'è molto della cabalistica nel suo senso più eversivo: il rapporto col mito e la ripresa di immagini e di simboli affini alla natura. Nella creazione di qualsiasi manufatto che si anima e muove, come i manichini che prendono vita, le statue di cera parlanti, i telegrafi umani che popolano tutti i racconti di Schulz, l'uomo si mette in concorrenza con la creazione di Adamo (primo "nomenclatore") e quindi con Dio.<sup>47</sup>

Schulz si ricollega anche all'idea della genealogia mitica come mezzo per dare alla propria origine un'autorità solenne e ancestrale: mito ed infanzia arrivano a coincidere, come nelle grandi genealogie bibliche. Così come gli antichi tracciavano la discendenza risalendo fino alle mitiche unioni con Dio, come nel caso di Davide, antenato di Cristo, Schulz si costruisce su misura un poema delle fittizie origini della famiglia.<sup>48</sup> Il dato reale si deforma alla luce di una seconda creazione, l'ennesima operazione alchemica che Schulz attua, appunto, con la parola. In questo processo creativo anche l'animale rinasce nella sua parola, (ri)assumendo un significato che rimanda all'araldica e quindi, in prima istanza, alla tradizione biblica ebraica. Nel racconto *Nemrod* possiamo leggere:

Animali! Oggetto di insaziabile curiosità, esemplificazioni dell'enigma della vita, creati quasi per rivelare l'uomo all'uomo, mostrandone la ricchezza e complessità in migliaia di possibilità caleidoscopiche, ognuna delle quali portata ad un livello paradossale, a un'esuberanza caratteristica. Non oppresso dal groviglio degli interessi eccentrici che turbano i rapporti umani, si aprì il cuore pieno di simpatia per quelle altre emanazioni dell'eterna vita, pieno di quella curiosità tenera e cooperatrice che era la voce mascherata della conoscenza di sé.<sup>49</sup>



Per bocca stessa del protagonista le martore ed i gatti del racconto *L'epoca geniale* divengono, così, simbolo di avidità e pigrizia, e lo stormo di pennuti del racconto *Gli uccelli* si carica di significati caledoscopici: allegoria delle fantasie perdute, dei sogni castrati, del padre sconfitto. E poi ancora ratti, cani, polipi, pesci. Il valore allegorico delle bestie risorge con controllato vigore nelle sue pagine, riallacciandosi al mitico serpente dell'Eden.

Imprescindibile è poi il rapporto con Kafka.<sup>50</sup> Addirittura, come accennato, Schulz fu autore nel 1935 della traduzione in polacco de *Il Processo* arricchita, peraltro, da un'interessante introduzione (in realtà oggi la sappiamo essere una postfazione) scritta sempre dall'autore polacco. Con lo scrittore ceco, Schulz condivide il radicato malessere esistenziale, l'incapacità di adattarsi alla società contemporanea e la fuga in universi alternativi. Si è spesso sottolineata la comune presenza del tema della "metamorfosi" nei due scrittori ed è probabile che Schulz abbia tratto ispirazione dal celebre racconto di Kafka per le innumerevoli trasformazioni zoologiche a cui il padre Jakub è sottoposto diventando, di volta in volta, una volpe, poi un crostaceo e, infine, uno scarafaggio. La scena, però, è differente rispetto a quella delle più celebri *Metamorfosi* kafkiane dove il protagonista/blatta, incapace di muoversi, è fonte di imbarazzo per parte dei parenti; in Schulz, al contrario, la veridicità della trasformazione non è mai completamente chiarita e lo scarafaggio/Jakub viene portato via da una massa brulicante di suoi simili. Pur nella diversità delle situazioni, però, la metafora appare comune: l'incapacità di adattamento, l'alienazione che rende mostruosi agli occhi altrui, trasforma in "alieni" chi è incapace di adattarsi alla società, causando il ripudio in Kafka e la scomparsa in Schulz. Anche la figura di

Adela, l'onnipresente nemica di Jakub, la serva che in molti racconti distrugge gli stravaganti progetti del vecchio, è leggibile alla luce del corpus kafkiano. Essa è simbolo della stolidità contemporanea, avversa verso chi non si adatta e conforma, noncurante dei progetti fantascientifici di Jakub da abbattere a tutti i costi. Basti pensare all'episodio del racconto *Gli Uccelli*, dove la creazione delle fantastiche creature da parte di Jakub-Demiurgo è dissolta a colpi di scopa, con la scusa di dover pulire il sottotetto, o al momento in cui manda nel panico Jakub agitando davanti a lui il piede scoperto (episodio, questo, che si riallaccia anche al tema del feticismo) e interrompendo, di fatto, il suo discorso/creatore.

Ascrivibile all'universo semita è anche un tema enucleato da Gad Lerner in un articolo uscito sul quotidiano Repubblica.<sup>51</sup> Emerge nell'opera di Schulz quel concetto di "sgradevolezza ebraica", l'idea che qualcosa di ontologicamente inadeguato, sgraziato e respingente sia *conditio sine qua non* dell'essere ebreo e che ciò spinga alla naturale repulsione tutte le comunità, siano esse politiche o religiose, con cui il popolo ebraico entra in contatto. In Schulz la ripugnanza fisica si proietterebbe, nei suoi disegni, sul contrasto emergente tra uomini e donne, a loro volta specchio dell'aspetto reale dell'autore. Si innescherebbe così un processo di sublimazione che in verità è di denuncia; di un malessere e di un'angosciata percezione di sé stesso e della propria razza. Non bisogna dimenticare, del resto, che la Polonia non ha bisogno della calata dei regimi totalitari per configurarsi come paese storicamente antisemita, o meglio, fortemente cattolico. Più che legare il malessere schulziano ai troppo veloci avvenimenti nazisti, sarebbe interessante analizzare le già difficili condizioni della pur nutrita comunità ebraica polacca, a cui il cattolicesimo nazionalista

e radicale polacco ha posto grandi coercizioni fin dal XVIII secolo.

Resta poi tutta un'area tematica di sapore surrealista che fa da continuum tra le *Botteghe color cannella* e l'opera successiva.

Identificare qui delle fonti precise risulta molto arduo, ma temi quali “le maschere” come finzione della realtà, il sogno che si confonde col mondo reale, la regressione alla condizione di bambino, la morte, i fantasmi, la natura come fucina di mostruosità vegetali, il mito pagano come epifania, sono tutti ampiamente rintracciabili nelle grandi pagine a cavallo tra Simbolismo, Decadentismo ed i suoi epigoni.

Fitzgerald, col breve racconto *Il curioso caso di Benjamin Button* potrebbe aver fornito l'ispirazione per *Il Pensionato* di Schulz, in cui l'autore narra di un uomo che vive la sua esistenza al contrario, ritornando bambino.<sup>52</sup>

Gli scritti teorici del contemporaneo Pirandello erano forse noti a Schulz quando parla del tema della menzogna e delle maschere sociali. Similmente, gli altri temi si trovano sparsi in tutta la letteratura di genere di quelle correnti.

Schulz, ancora una volta, si mostra quasi imprendibile nella ricchezza di sfaccettature che lo compongono.

Nel 1937 viene pubblicato *Il sanatorio all'insegna della clessidra*, la sua ultima opera completa. Qui l'insieme di racconti è accompagnato dalle immagini in un reciproco spiegarsi. Lo stile dei disegni appare mutato rispetto alle opere precedenti e, accanto ad una maggiore indipendenza dai suoi maestri spirituali, è evidente uno stile più essenziale, dai tratti rapidi e spesso assai asciutti. Le figure vengono



trattate con fare sempre bozzettistico, quasi caricaturale, ma con un tratto più docile rispetto ai volti grotteschi de *Il Libro Idolatrico*, dando vita a personaggi più simili a bambolotti che a mostri. Lo stile si evolve in un paradossale “maturare verso l’infanzia”, una regressione simbolica all’origine della crescita che, spogliandosi di ciò che è superfluo, diventa l’esperimento già esposto nella mia introduzione, una sorta di “pre-arte” che può diventare terreno fertile per nuove ingravidazioni.<sup>53</sup> La fisionomia dei personaggi può essere anche letta in chiave psicanalitica, proprio per il legame col desiderio di Schulz di regredire allo stadio infantile: le immagini sono la proiezione di quello che non è solo un desiderio intellettuale e metaforico, ma proprio una tensione fisica. I suoi irrisolti sessuali di gioventù che tante volte abbiamo incontrato nelle lettere e nei suoi disegni, si sublimano nella pulsione di ritorno all’utero materno, in un procedimento ampiamente argomentato da Freud.

Per quanto riguarda forma e contenuto dei racconti, non c’è sostanziale differenza rispetto al libro precedente ma, anzi, *Il sanatorio all’insegna della clessidra* viene considerato un’ideale continuazione de *Le Botteghe Color Cannella*. I personaggi ricorrono con gli stessi nomi, molte delle situazioni descritte si perpetuano anche qui e l’unità di tematiche crea un corpus decisamente omogeneo. Ciò è valido anche per lo stile letterario, che non ha subito nel corso degli anni sostanziali modifiche. Possiamo considerare le due opere un *continuum* artistico, salvo per la fusione di scrittura e pittura, dove solo quest’ultima ha ridefinito sè stessa.

Ciò pone dei problemi critici, in quanto si è spesso voluto vedere, nella valutazione complessiva di Schulz, un profeta dell’imminente olocausto ed un narratore che ha cantato in qualche maniera gli

incipienti orrori della guerra. Ma, per poterlo affermare, sarebbe necessario registrare dei mutamenti sostanziali in stile, forme e contenuti che non mi pare ravvisare.

Un ulteriore ostacolo al voler scorgere collegamenti tra il corpus di Schulz e la difficile situazione europea di inizio anni '40 è rappresentato dal fatto che quella che sarebbe dovuta essere la sua opera definitiva<sup>54</sup> è andata perduta durante la Seconda Guerra Mondiale. *Il Messia*, questo il titolo, sarebbe stata una serie di racconti illustrati elaborati appena prima della sua morte, la cui gestazione appare, dalle lettere di Bruno Schulz, lunga e laboriosa. Non possiamo escludere che la complessa stesura fosse figlia, oltre che della difficile condizione degli ultimi anni di vita, anche della volontà di farne un testamento spirituale, conscio, forse, che sarebbe stata la sua ultima opera.

Fatto salvo il giudizio su *Il Messia*, è evidente come il mondo di Schulz, oltre al velo dei sogni e dei mondi alternativi, celi una profonda angoscia ed un radicato malessere, riscontrabile oltre che nei racconti, anche nei carteggi e nelle lettere. Schulz, lo abbiamo visto, è gemello spirituale di Kafka e, come Kafka, è cantore dell'alienazione e dell'infelicità a prescindere dai fatti di guerra. Il loro risentimento si scaglia nei confronti della società che li castra in una condizione di immobilità quotidiana martellante, e delinea la necessità di una fuga che, forse, è stata frettolosamente ascritta ai rapidi e precipitosi fatti che investiranno la Polonia con l'arrivo della seconda guerra mondiale.

Certo, la nostra visione non può che essere doppiamente incompleta.



Ci si presentano grossi problemi sia per la mancanza del *Messia*, che per l'impossibilità di valutare in maniera lineare e completa anche una grossa parte dell'ultima produzione pittorica di Schulz, quella che fu costretto a realizzare poco prima di morire, al servizio del nazismo. Parliamo, ad esempio, delle "pitture tedesche" realizzate come imposizione da parte del gerarca Felix Landau per la propria villa.

Fino a pochissimi anni or sono si conoscevano solo per mezzo di alcune testimonianze, ma nel 2001 alcuni frammenti degli affreschi sono stati ritrovati, mostrando scene che spaziano nel mondo della favolistica, raffigurando anche Biancaneve ed i sette nani.

Dopo un furto avvenuto in seguito alla sensazionale scoperta ora, i pochi frammenti recuperati, sono esposti allo Yad Vashem di Gerusalemme e rimarranno in Israele (in base agli accordi presi con il Governo di Kiev) per vent'anni, appartenendo però allo Stato ucraino. Ciò che deduciamo da quest'opera è l'ennesima conferma del legame di Schulz con il mondo dell'infanzia, anche se dobbiamo ribadire che c'è un vizio di forma alla base in tali opere, essendo totalmente manovrate dal precipitare degli eventi, frutto più del tentativo di Schulz di sopravvivere attraverso i suoi servigi, che di un'ispirazione artistica spontanea.

Può esistere, forse, ancora qualche speranza di ritrovare *Il Messia*, se prestiamo attenzione a quanto testimonia Jerzy Ficowski. Nel catalogo a cura di Pietro Marchesani<sup>55</sup> è riportata in dettaglio proprio la testimonianza di Ficowski che, da massimo conoscitore dell'opera Schulz, spiega la propria teoria sulla scomparsa de *Il Messia*. Quest'ultimo, infatti, non sarebbe andato definitivamente distrutto, e Ficowski spiega di essere entrato in contatto, durante gli anni '80, con

un sedicente cugino di Schulz, cittadino americano di origine polacca. Questi sarebbe stato a sua volta contattato da un funzionario del KGB con l'offerta di vendergli un pacco di manoscritti di Bruno Schulz, di cui il contenuto non era definito. Dopo alterne e sfortunate vicende che fecero perdere le tracce del materiale, Ficowsky narra che solo nel 1990 un contatto con l'ambasciatore svedese in Polonia riportò alla luce il mistero del fantomatico materiale: l'ambasciatore avrebbe fornito notizie attendibili secondo le quali negli archivi del KGB era conservato del materiale certamente autografo di Schulz, confermando che notizie in merito erano giunte da fonti indipendenti le une dalle altre. Caduta L'Unione Sovietica, sembrò aprirsi una speranza per recuperare gli scritti autografi o, quantomeno, per studiarli. Lo studioso, però, conclude la testimonianza con l'amara notizia che la morte dell'amico ambasciatore ha gettato nuovamente nel buio le ricerche, essendo quest'ultimo in possesso di notizie riservate (e mai rivelate allo studioso) sui luoghi verso i quali indirizzare le indagini. A tutt'oggi, sebbene l'ipotesi sia condivisa da alcuni, non è ancora stata fatta luce sulla vicenda. La notizia è comunque importante, perchè lascia aperta la possibilità di restituire i tasselli mancanti alla figura di Schulz, risolvendo definitivamente il giudizio complessivo sull'autore. Se fosse possibile, infatti, studiare *Il Messia* e forse altri disegni perduti, si completerebbe la visione del rapporto tra letteratura e guerra, anche studiando attentamente un'eventuale evoluzione a livello stilistico e tematico. Finchè la questione rimane aperta, non è onesto attribuire a Schulz più di quello che è certo.

Tutte le fonti che abbiamo analizzato, anche quelle lontane nel tempo dall'incubo dell'Olocausto, hanno in comune la corda della negatività, della fuga e della sofferenza sublimata. Così, l'atavico senso di colpa giudeo, il mondo grottesco di Goya e del Decadentismo, i vertiginosi



sogni di Chagall, l'assurdità dell'esistenza kafkiana, ne tracciano un profilo erudito e molto più legato al sogno della Vienna imperiale, varia, cosmopolita e colta. Schulz non è stato un profeta della catastrofe, ma un artista che la sua catastrofe l'ha vissuta giorno per giorno interiormente; è stato un "eclettico del disagio", un uomo che ha cucito in sé e su di sé pezzi disparati di sapienza, cultura, arte, fungendo da cerniera, una cerniera polacca incapace di relazionarsi al presente, che ne fa una figura sfuggente della storia dell'arte.

## NOTE

1. A tal proposito si vedano i seguenti contributi: *Memoirs of the Exhibition Bruno Schulz (1892-1942). Ad Memoriam in Muzeum Literatry in Warsaw*, Warsaw, 1995; Jarzebski J., *Schulz*, Wroclaw, 1999. [↑]
2. Si veda a tal proposito il volume di Caneppele P., *La repubblica dei sogni*, Kinoatelje, 2004. [↑]
3. Idem, p. 26. [↑]
4. *Ibidem*. [↑]
5. Marchesani P., 2000, p. 18. [↑]
6. *Ibidem*. [↑]
7. Idem, pp. 19-20. [↑]
8. *Ibidem*. [↑]
9. Tutte le immagini che da qui in poi verranno citate e che fanno parte dell'opera grafica di Bruno Schulz sono visionabili all'interno del catalogo *Memoirs of the Exhibition Bruno Schulz (1892-1942). Ad Memoriam in Muzeum Literatry in Warsaw*, Warsaw, 1995. Un'ampio numero di opere di Bruno Schulz sono tutt'oggi disponibili anche sul sito <http://www.brunoschulzart.org/> [↑]
10. *Autoritratto*, 1919, 43 x 29,5 cm ; *Autoritratto*, 1920, 52 x 37 cm. Gran parte delle opere che compongono il libro idolatrico sono conservate al Literary Muzeum di Varsavia. [↑]
11. A tal proposito si vedano i contributi di Cataluccio F. M., in *Le botteghe color cannella: tutti i racconti, i saggi e i disegni*, Einaudi, Torino 2001; Caneppele P., *La repubblica dei sogni*, Kinoatelje, 2004; Curci R., *Frustate e Frustrazioni di un solitario suo malgrado*, in Marchesani P., *Bruno Schulz il profeta sommerso*, Libri Scheiwiller, Trieste, 2000. [↑]
12. *Autoritratto*, 1920, 15 x 18 cm. [↑]
13. Goya, *Il Pellegrinaggio di San Isidro*, 1820 ca., Madrid, Museo del Prado. [↑]
14. Cataluccio F. M., 2001, pp. 504-505. [↑]
15. Leopold Sacher-Masoch (1836-1895), nacque a Lvov, dove studiò diritto. Interruppe gli studi per dedicarsi alla sola attività di scrittore. Assieme al Marchese De Sade, è considerato tra le figure di maggiore importanza come base del Decadentismo. [↑]
16. Ficowski J., *Lettere perdute e frammenti*, New York, 1988. [↑]
17. Si veda in proposito Freud S., *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Torino, 1975. [↑]
18. Schulz, *L'Infanta e i suoi nani*, 1920, 17,5 x 13 cm. [↑]
19. A tal proposito si veda *Il libro idolatrico: L'Infanta e i suoi nani*, in Marchesani P., 2000. [↑]
20. Rimandiamo all'intera serie dei *Capricci* di Goya, in grado di fornire un ampio numero di



- paragoni possibili, con, ad esempio, le incisioni di Schulz intitolate *La processione*, 1920, e *La città incantata (II)*, 1920. [[↑](#)]
21. *Stalloni ed eunuchi (II)*, 1920, 15,5 x 23,3 cm. [[↑](#)]
  22. Goya, *Capricci, La mujer y el potro, que los dome otro*, 1793 ca. [[↑](#)]
  23. *Drawings of Bruno Schulz: from the collection of the Adam Mickiewicz Museum of literature, Warsaw*, Gerusalemme, 1990. [[↑](#)]
  24. Goya, *Maja Desnuda*, 1799-1800, Madrid, Museo del Prado. [[↑](#)]
  25. *Il Libro idolatrico (II)*, 16 x 25 cm. [[↑](#)]
  26. Caneppele P., 2004, pp. 30-31. [[↑](#)]
  27. A tal proposito si vedano i contributi di Cataluccio F. M., 2001; Caneppele P., 2004. [[↑](#)]
  28. *Ex Libris per Stanislaw Weingarten*, 28, 5 x 17, 5 cm; *Ex Libris per Stanislaw Weingarten*, 11 x 7,5 cm. [[↑](#)]
  29. Gustav Klimt, *Giuditta II (Salomè)*, 1909, Venezia, Galleria D'Arte Moderna; Gustav Klimt, *Beethoven Frieze*, 1902, Vienna. [[↑](#)]
  30. Si rimanda ai contributi di Cataluccio F. M., *Maturare verso l'infanzia* in Cataluccio F. M., 2001; Caneppele P., 2004. [[↑](#)]
  31. *Drawings of Bruno Schulz: from the collection of the Adam Mickiewicz Museum of literature, Warsaw*, The Israel Museum, Gerusalemme, 1990. [[↑](#)]
  32. *Il Libro idolatrico (I)*, 1920. [[↑](#)]
  33. Felicien Rops, *L'Alchimista*, 1878; *Le Tentazioni di Sant'Antonio*, 1870. [[↑](#)]
  34. Il brano è tratto da un'intervista a Bruno Schulz di Stanislaw Ignacy Witkiewicz, in *Tygodnik Ilustrowany*, 17, 1935. L'intervista, concepita sotto forma di risposta sommaria dello scrittore alle domande postegli per lettere, era preceduta da una prefazione scritta da Witkiewicz stesso. [[↑](#)]
  35. Cataluccio F. M., *Maturare verso l'infanzia* in Cataluccio F. M., 2001, p. 500. [[↑](#)]
  36. *Ibidem*. [[↑](#)]
  37. *La notte della grande stagione*, in Cataluccio F. M., 2001, p. 105. [[↑](#)]
  38. Edvard Munch, *Sera sulla via Krl Johann*, 1892, Commune Rasmus Meters Collection. [[↑](#)]
  39. *Le botteghe color cannella*, in Cataluccio F. M., 2001, p. 71. [[↑](#)]
  40. *La notte di Luglio*, in Cataluccio F. M., 2001, p. 232. [[↑](#)]
  41. *Il pensionato*, in Cataluccio F. M., 2001, p. 351. [[↑](#)]
  42. Per le opere di Marc Chagal che possono aver ispirato Schulz, rimandiamo alle monografie su quest'autore. Tuttavia alcuni esempi significativi possono essere *Le Quai de Bercy; I ponti della Senna; Gli amanti nel sambuco*; nonché tutta la serie di vetrate per la Sinagoga

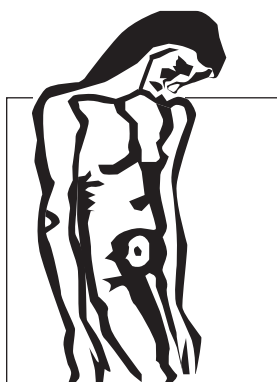
- della clinica universitaria Hazada a Gerusalemme. [↑]
43. Blonski J., *Autoritratto ebraico*, in Marchesani P., 2000. [↑]
44. Cataluccio F. M., *Maturare verso l'infanzia* in Cataluccio F. M., 2001, p. 519. [↑]
45. *Ibidem*. [↑]
46. *Ibidem*. [↑]
47. *Ibidem*. [↑]
48. *Drawings of Bruno Schulz*, 1990. [↑]
49. *Nemrod*, in Cataluccio F. M., 2001, p. 49. [↑]
50. A tal proposito si rimanda ai contributi di Cataluccio F. M., *Maturare verso l'infanzia* in Cataluccio F. M., 2001; Marchesani P., 2000; e il saggio di Citati P. contenuto nel medesimo volume. [↑]
51. Lerner G., *Viva le donne di Bruno Schulz*, in “Repubblica”, venerdì 15 agosto 2008. [↑]
52. In merito al racconto *Il Pensionato*, segnalo un interessante confronto con il film di Roman Polanski *L'inquilino del terzo piano*. L'opera ha come fonte il racconto dello scrittore francese Roland Topor, *La locataire chimérique*, il quale è però di origine ebreo-polacca. Nel racconto/film è narrata l'angosciosa vicenda di uno studente - che nel racconto è russo, ma nel film è polacco - (intepretato dallo stesso Polanski) trasferitosi a Parigi nell'appartamento di una studentessa di nome Simone Choule suicidatasi poco prima. Nel corso della storia si sviluppa una spirale di avvenimenti onirici e grotteschi che porteranno alla graduale identificazione del protagonista con la ragazza suicida, fino alla completa sovrapposizione nel finale, in maniera del tutto simile alle vicende che vengono narrate nel racconto *Il sanatorio all'insegna della Clessidra*. Parimenti interessante è il parallelo tra il racconto *La cometa* ed il capolavoro di Stanley Kubrick *2001: Odissea nello spazio*. Schulz immagina che un asteroide stia per colpire la terra, quando, in conclusione del racconto, quest'ultimo si tramuta -sotto l'osservazione telescopica del padre prima- in un gigantesco cervello e poi in un enorme feto, che si ferma a contemplare la terra poco prima di cambiare rotta ed evitare la collisione. La similitudine con l'immagine conclusiva del film sorge immediata, anche se resta ancora tutto da indagare il rapporto tra i due artisti. Il contributo di Schulz al mondo del cinema è ancora poco indagato, ma fornisce spunti interessanti per chi voglia osservarlo non sotto l'aspetto delle sue fonti, ma sotto quelle delle sue future influenze nel mondo dell'arte. [↑]
53. Marchesani P., 2000. [↑]
54. Idem. [↑]
55. Idem. [↑]



## BIBLIOGRAFIA.

---

- Caneppele P., *La repubblica dei sogni*, Kinoatelje, 2004.
- Cataluccio F. M., *Le botteghe color cannella: tutti i racconti, i saggi e i disegni*, Einaudi, Torino 2001.
- *Drawings of Bruno Schulz: from the collection of the Adam Mickiewicz Museum of literature*, Warsaw, The Israel Museum, Gerusalemme, 1990.
- Ficowski J., ed., *Lettere perdute e frammenti*, New York, 1988.
- Lerner G., “Viva le donne di Bruno Schulz”, in *Repubblica*, venerdì 15 agosto 2008.
- Marchesani P., *Bruno Schulz il profeta sommerso*, Libri Scheiwiller, Trieste, 2000.
- *Memoirs of the Exhibition Bruno Schulz (1892-1942). Ad Memoriam in Muzeum Literatary in Warsaw*, ed. Chumurzynski, Warsaw, 1995.



# Georges Rouault: il “dolore cristiano” di un artista dimenticato

di VALENTINA MARTINI

---

*Perché dunque questa creatura d'amore, quest'uomo dai sensi fini e ricchi, che poteva sentire ed amare con tanta intensità il profumo di un fiore, un sole mattutino, un cavallo, un volo d'uccello, una musica, perché dunque aveva la mania d'essere un sacerdote dello spirito, un asceta?<sup>1</sup>*

Il dissidio tra spirito e materia che Narciso e Boccadoro rappresentano, è il simbolo della dualità contenuta nella realtà, così come nella personalità di ciascuno di noi. Entrambi ricercano la verità, ma con modalità diverse, seguendo il proprio modo di essere e di sentire. Ma, forse, entrambe le modalità non sono sufficienti a soddisfare questa ricerca in quanto l'una utilizza solo lo spirito, e l'altra solo i sensi. Forse manca tra questi due elementi un equilibrio, una giusta commistione, o forse ciascuno deve imparare a vivere secondo la propria natura e realizzarsi in essa. Non c'è una ricetta valida universalmente.

Tra le grandi personalità dell'arte contemporanea, questo dissidio è rappresentato da Georges Rouault e Paul Cézanne, diseguali tra loro nelle modalità, ma profondamente affini nella ricerca di un senso religioso della realtà, di una dimensione morale della pittura.

Chi cerchi di personificare la bellezza morale nell'arte moderna, come dice Lionello Venturi,<sup>2</sup> si imbatte in Paul Cézanne, dal momento che le sue ricerche furono volte a interpretare proprio le cose della natura. Chi cerchi invece di incarnare la bellezza spirituale nell'arte moderna, si imbatte in Georges Rouault quale interprete profondo delle cose dello spirito.<sup>3</sup>



La dimensione morale dell'arte è quindi il loro tema, ma i risultati artistici di questa loro ricerca portano l'uno a soffrire con la materia, l'altro a soffrire con lo spirito. Cézanne ad addentrarsi nella dimensione del corporeo e Rouault ad addentrarsi nella dimensione dello spirito, entrambi con tutta la loro sete di verità.

La loro espressione nasce dall'esperienza concreta e si delinea quasi fosse un itinerario spirituale. Si parte dalla percezione del mondo e si giunge al senso di unità che emana dalla coscienza della propria presenza in questo, della loro concezione della vita e dell'uomo, che il loro stile deve rendere.

Entrambi, vanno oltre ogni esperienza della realtà, ma se Cézanne interpreta profondamente le cose della natura, Rouault interpreta profondamente le cose dello spirito.

Questa loro relazione fu compresa anche dai filosofi Jacques e Raissa Maritain grazie all'incontro con lo stesso Rouault, il quale fu per loro:

[...] la rivelazione dell'arte contemporanea. È da lui che noi andammo a Cézanne, nel quale egli ha una reale filiazione, benché con un'originalità assoluta; da lui andammo anche ai "Fauves", ai quali si può avvicinarlo per alcuni principi assai generali soltanto, perché la sua arte ha un'altra ispirazione, un'altra forma, un altro colore di quelli di un Matisse o di un Derain. Ma Rouault fu per noi la prima rivelazione del vero e grande artista. E in lui, in concreto, che noi comprendemmo dapprima la natura dell'arte, le sue necessità imperiose, le sue antinomie e il conflitto dei doveri assai reale, e talvolta tragico, di cui lo spirito di un artista può essere teatro.<sup>4</sup>



In questo campo di battaglia ci si batte per la qualità religiosa della sua arte, una religiosità che “non dipende infatti dal suo soggetto ma dal suo spirito”.<sup>5</sup>

[...] State per scrivere di me: vi prego, parlate della pittura, ma non dite niente o pochissimo del suo fedele servitore. La pittura è per me solo un mezzo come un altro per dimenticare la vita, e mi ha sempre ripugnato parlarne, perché la nostra lingua è forma, colore, armonia.<sup>6</sup>

Così sta scritto e così sarà fatto, dal momento che Rouault è stato ben chiaro:

Parlano di espressionisti. Più di trent'anni fa ero espressionista? Lo dicano pure, ma io non ne sapevo niente e non mi importa [...]<sup>7</sup>

e ancora:

I critici hanno la mania di definire il tuo stato civile in pittura, di collegarti a un movimento. Oppure vogliono che la tua arte aderisca a un vangelo sociale o politico, a volte abbastanza decorativo, di loro invenzione [...] non credo alle belle etichette sulle scatole, o alle magnifiche professioni di fede.<sup>8</sup>

Egli cristianamente sostiene che “l'arte è una confessione molto più commovente di qualsiasi parola possiamo dire. Il minimo tratto, la minima velatura ci insegnano più di tanti libri indigesti.”<sup>9</sup>

La sua unicità nella scelta dei soggetti e dell'espressione artistica, lo poneva al di fuori da correnti e filoni artistici. Rouault non si curava molto dei giudizi. Per arte intendeva quello che sentiva provenire



realmente dalle sue emozioni e intime sensazioni, ma questo non fermò comunque i critici nella ricerca di una spiegazione, di un commento ad essa.<sup>10</sup>

Tuttavia, sarà utile riportare alcune critiche alla sua arte che, paradossalmente, delineano la sua profonda spiritualità.

Léon Bloy, scrittore e amico di Rouault, vedendo le sue opere esposte al Salon d'Automne del 1905, rimase molto turbato dalla violenza di quelle che definì “caricature atroci e vendicatrici”, elaborate con una carica espressiva che colpiva consapevolmente; e aggiunse affermando perentoriamente all'amico che “se lei fosse un uomo di preghiera, un eucaristico, un obbediente, non potrebbe dipingere queste terribili tele.”<sup>11</sup>

Il filosofo Jacques Maritain, solo dopo un'intensa pausa di riflessione e dubbio, vedendo alcuni suoi schizzi “sbalorditivi, che sull'istante suscitano un senso di repulsione, ma che poi non puoi fare a meno di ammirare”<sup>12</sup>, giunse a capire e salutare il genio di Rouault scrivendo quanto l'artista avesse:

[...] colto nella realtà e fatto sgorgare per noi una certa luce che nessuno aveva scoperto in quel modo; quelle donne di strada e quei clowns, quelle carni mostruose e miserabili, captate negli accordi sordi e nelle preziose trasparenze della più complessa materia: è la ferita del peccato, è la tristezza della natura decaduta, penetrata da uno sguardo senza connivenza e da un'arte che non scende a compromessi. Quest'arte ha così un significato profondamente religioso.<sup>13</sup>



C'è da chiedersi perché l'artista dell'età contemporanea che maggiormente colse l'essenza del messaggio cristiano e lo rappresentò nelle sue opere, fu accusato di non essere un eucaristico: perché mai – e sorse perfino il dubbio se fosse realmente un vero eucaristico – un pittore dovrebbe fare delle terribili tele? Perché causare un senso di repulsione nel pubblico?

In realtà, paradossalmente, è proprio usando tali termini che questi intellettuali si avvicinarono maggiormente alla comprensione della sua arte. Indubbiamente c'è qualcosa di terribile nella sua opera, tanto terribile e spaventoso quanto profondamente religioso.

Non possiamo non rinviare questa frase al ricordo della fortuna critica di Michelangelo. Niente di nuovo sotto il sole, anche sotto il sole delle teorie artistiche. Il senso con cui la trattatistica rinascimentale utilizza il termine “terribile” possiamo trasporlo pienamente nella frase sopracitata di Bloy.<sup>14</sup> Anche i contemporanei di Rouault, forse, colsero l'associazione. André Marlaux, ad esempio, sintetizzò infatti con questo paragone il messaggio e le finalità dell'opera di Georges Rouault:

[...] Rouault si oppone a quasi tutti i pittori del proprio tempo. Non si aspetta dai colori un equilibrio, ma un significato, la sua arte non si esprime in funzione della parola bello, ma della parola Essere. E come Michelangelo elevava contro la rivendicazione della polvere dei morti, le figure sovrumane delle Sibille, così Rouault si sforza di elevare contro di essa la contemplazione della bassezza umana e della carità del Cristo.<sup>15</sup>



Terribile e grave. In quest'ultimo sinonimo si espresse anche il caro professore Gustave Moreau nei confronti del devoto allievo: “voi amate un'arte grave e sobria, religiosa nella sua essenza e tutto ciò che farete sarà segnato da questo sigillo.”<sup>16</sup>

Il senso religioso della pittura rouaultiana si chiarisce nella persistenza dell'idea del dolore che incontriamo in ogni periodo della sua pittura; è nella rappresentazione della sofferenza dischiusa al trascendente, l'arrivo del momento di liberare l'uomo dalla sua tragica e dolorosa esistenza a svelare la vita dopo la morte. La liberazione, coincide, per Rouault, nell'arte.<sup>17</sup>

I clown, dei quali anche le rughe sono morali, sono vittime della vita. Non c'è un uomo che non sia un clown, che non sia vittima della vita. Dirà Rouault del:

[...] vecchio pagliaccio seduto all'angolo del carrozzone che rammenda il vestito brillante e variopinto. Quel contrasto fra quelle cose brillanti, scintillanti, fatte per divertire e quella vita di una tristezza infinita, se vista un po' dall'alto [...] Poi ho approfondito tutto questo. Ho visto chiaramente che il “pagliaccio” ero io, eravamo noi [...] quasi tutti[...]”<sup>18</sup>

I nani, metafore di una vita difficile e nomade ma anche di un istinto di sopravvivenza più forte del dolore.

I giudici, che nella poetica rouaultiana esprimono soprattutto la fallibilità del giudizio umano e l'ingiustizia nei confronti dei miseri:



[...] Se ho rappresentato i giudici come figure così penose è indubbiamente perché ho sempre provato angoscia alla vista di un uomo che deve giudicare un altro uomo. Se mi è accaduto di confondere il viso del giudice con quello dell'accusato, questo errore rivelava il mio smarrimento.<sup>19</sup>

Le prostitute. È significativa, a riguardo, una lettera indirizzata a Maritain che testimonia indirettamente l'esistenza di un carteggio intercorso tra il critico Pierre Courthion e Journet. In una lettera del 1959 Journet interroga Maritain sulla risposta da dare a Courthion poiché quest'ultimo:

[...] non comprende del tutto le cause dell'attenzione di Rouault per le prostitute. Mi domando cosa rispondere. Penso che sia causato dall'odio per ciò che è borghese ed anche perché sono come l'immagine della disperazione.<sup>20</sup>

La settimana seguente Jacques Maritain risponde:

[...] risponderei come voi. Mi domando se non ci sia anche l'idea che queste disgraziate sarebbero il prezzo dell'ordine borghese e più generalmente delle istituzioni sociali di questo ordine, sarebbero una sorta di vittime sacrificali.<sup>21</sup>

Cristo, che Rouault rappresenta sempre sofferente, penitente o in croce, è la personificazione di tutte le sofferenze del mondo e in quanto tale egli solo riesce ad ascoltare l'umanità sofferente.

Per ognuno dei suoi soggetti Rouault prova unicamente una solidale pietà. Benché ci sia denuncia delle miserie umane, la visione di Rouault non è giustiziera né giustificatrice. Rouault prova pietà per



l'uomo che soffre e cerca un senso alla sua sofferenza. Di lui si fa fedele compagno di viaggio nel "duro mestiere di vivere". Non cade nel facile moralismo né lancia la prima pietra. Questo si spiega alla luce della visione cattolica con cui Rouault risponde alla sua intima ricerca sul significato del dolore e della morte.

"Il Dolore, cari epicurei, non si farebbe in tempo a scacciarlo dal mondo che subito si ripresenterebbe."<sup>22</sup> Niente di nuovo sotto il sole. La sofferenza appartiene al mondo della storia in quanto vissuta dall'uomo, pertanto sfuma in una dimensione sovrastorica e universale. Proprio per la nostra natura umana soffriamo. La sofferenza appartiene al mistero dell'uomo tanto quanto la morte e la vita.<sup>23</sup>

Cristo dovette farsi carne per farsi carico di tutti i peccati, di tutte le sofferenze, di tutti i dolori dell'umanità, soffrire e morire sulla Croce. Gesù è "l'uomo dei dolori, che ben conosce il patire" (Is 53,3) e Maria, soffrendo per la morte del Figlio si è "associata al sacrificio di Lui"<sup>24</sup> e, quindi, in parallelo, è la personificazione della "donna dei dolori". Ella esprime anche il modello della perfetta unione con Gesù fino alla Croce. Il mistero della *mater dolorosa* letto in riferimento a Cristo e alla Chiesa, diventa esperienza vitale per il cristiano, non solo riguardo alla conoscenza della storia salvifica, ma anche singolare fonte di consolazione e di speranza per affrontare la vita quotidiana secondo il senso escatologico che Cristo ha dato al suo sacrificio pasquale, dalla passione-morte alla gloriosa risurrezione, per la salvezza dell'intera umanità nella vita eterna in Dio Trinità.



Il dolore ha un valore salvifico per la religione cattolica e tutti siamo chiamati a “completare” con la nostra sofferenza “quello che manca ai patimenti di Cristo”.

Cristo ha svelato fino in fondo il senso della sofferenza. Per soffrire bisogna essere uomini. Cristo ci ha introdotti al Regno di Dio mediante la sua sofferenza. Coloro che sono partecipi delle pene di Cristo sono anche chiamati, mediante le proprie sofferenze, a prendere parte alla gloria escatologica. Il mistero della redenzione del mondo è radicato nella sofferenza.

La sofferenza, il sacrificio di morte e la resurrezione di Gesù Cristo aprirono all'uomo il Regno dei Cieli, dandogli la certezza della resurrezione della carne alla venuta del tempo escatologico.

È questa la risposta cristiana data alla ricerca esistenziale sul significato della sofferenza e del dolore: una consapevole accettazione, senza disperazione, della propria condizione umana segnata dal dolore e dalla morte, in vista della speranza della risurrezione della carne. La morte, nella visione cristiana, non è il fine ma il compimento. Cristo stesso esclamò morendo sulla croce: “Tutto è compiuto!” (Gv 19, 30).

Di questa accettazione della sofferenza si trova traccia anche negli scritti di Rouault. Nei carteggi di Jacques Maritain è stata rintracciata una lettera scritta da Rouault nel 1910 nella quale si coglie il suo atteggiamento di fronte alla sofferenza umana:



Il Dolore ha mille forme. Non so se quelli che si abituanano a compiangersi e a mendicare siano più disgraziati di quelli che si abituanano a tacere e non ricevere che ciò che si offre loro con serenità e confidenza in Dio: le bestemmie, le ironie, gli odi, le indifferenze come la bontà, la carità, la simpatia intelligente e profonda, queste sono rare e la vita è un vasto arido deserto per colui che ha troppa coscienza della sua dignità di uomo e soprattutto di essere una creatura di Dio.<sup>25</sup>

A questa cristiana accettazione della dolorosa condizione umana Rouault si riferisce quando realizza le sue figurazioni del Cristo. Egli, che ha accettato la sua sofferenza e di accogliere su di sé i mali del mondo, è l'esempio da cui ripartire per rifondare i valori dell'uomo.

Cristo ha aperto la propria sofferenza redentiva ad ogni sofferenza dell'uomo. Dal momento che l'uomo, soffrendo, diventa partecipe della dolorosa Passione di Cristo – in qualsiasi luogo del mondo e tempo della storia – completa quella sofferenza, mediante la quale Cristo ha operato la redenzione del mondo.

Rouault trova nel Cristo sofferente non tanto una spiegazione logica alla sofferenza umana, quanto il fondamento di una speranza. La fiamma della speranza, tenacemente alimentata dalla Sua vittoria sulla morte.

Rileggendo la Passione di Cristo, Rouault rilegge la passione dell'uomo. Poiché, nel suo doloroso aderire alla tragedia di un'epoca caratterizzata dalla "morte di Dio", la sua opera è protesa a captare i cenni che annunciano la vicinanza della salvezza, la dolorosa conquista della grazia raggiunta attraverso la conoscenza e la compartecipazione all'abisso.



A questo punto, anche Léon Bloy si sarà avveduto dello sbaglio enorme nel dire che Rouault non era un eucaristico. Il rito eucaristico è testimonianza della Passione e morte di Cristo sulla Croce. E l'opera rouaultiana, nella sua rilettura dei dolori e delle sofferenze dell'uomo nella Passione di Cristo, era senza alcun dubbio eucaristica.

A ben vedere ritorna il termine “terribile” anche negli scritti di Rouault, il quale tuttavia migliora il commento:

Per rifare il terribile Cristo crocifisso di Matthias Grunewald, che sembra piegare la croce con le mani convulse e i piedi storti e rattrappiti, per rinnovare quel dramma insomma, bisogna avere nel cuore una fede come la sua!<sup>26</sup>

Alla base di questa affermazione è l'idea che la visione spirituale dell'artista si estrinsechi prepotentemente nella forma pittorica. È così che il suo modo di dipingere costringe a partecipare o ad opporsi al tema attraverso la comprensione della materia: non lascia l'alternativa dell'indifferenza. La sua opera è piena di dolore non solo in termini di soggetto, ma soprattutto a livello di tecnica pittorica e grafica. Se si comprende il senso del dolore cristiano non si può non comprendere il senso pittorico dell'arte di Rouault, anzi, è proprio dalla penetrazione di quest'ultimo che si arriva a individuare senza se e senza ma lo statuto ontologico della sua opera.

L'epoca in cui visse Rouault produsse soggetti anche più cupi e terribili, ma nessuno fu tradotto in un tale disfacimento di segno, così corroso e corrosivo.



È stato scritto, tuttavia, che secondo Rouault la tecnica pittorica o grafica doveva necessariamente essere secondaria rispetto all'idea, strumentale al suo "bisogno interiore". Tale idea secondo la quale l'importanza della sua arte non fosse da cercare nella materia, probabilmente si deve ad un'erronea interpretazione di una affermazione contenuta negli scritti di Rouault : "Per tentare di dipingere bene un'opera bisogna avere non soltanto spirito e cuore, ma anche mezzi espressivi appropriati e uno stile che si adatti perfettamente all'idea."<sup>27</sup>

In realtà, da una lettura più approfondita della sua arte e dei suoi scritti, emerge una personalità artistica il cui credo sostiene sia che la materia debba adattarsi allo spirito, sia che lo spirito si riveli nella materia, in quanto quest'ultima non è disgiunta dallo spirito. Al contrario, lo sguardo di Rouault vede una compenetrazione inscindibile tra le due componenti fondamentali della realtà percepibile. Ha una profonda consapevolezza dell'etica della sua estetica e del fatto che l'artista debba essere capace di riconoscere lo spirito nella materia.

È paradossale che, tra tutti i critici, il primo segno di questa consapevolezza del fare artistico di Rouault sia venuto da un uomo di chiesa, l'abate Maurice Morel. Fu il primo a riconoscere il senso del paradosso che fece "del pittore più spiritualista della nostra epoca il più ricco di materia."<sup>28</sup>

Il senso, concluse l'abate, consiste proprio nel fatto che "la vera spiritualità non è da cercare nell'evasione idealistica della terra, ma



da una penetrazione delle cose tanto rigorosa da trascenderle.”<sup>29</sup>

Il suo spirito lo condusse verso una sensibilità estetica che si tradusse nella sperimentazione di linguaggi tecnici che esasperano l'inconsistenza, lo sfaldarsi del segno quali l'acquerello, il pastello, la *gouache* e l'inchiostro. La necessità di creare un clima spirituale nella sua arte lo porta a creare una sovrapposizione di piani; a mancare di prospettiva; a usare un colore a volte dominato da un blu sulfureo. Questa sensibilità rouaultiana ebbe la sua traduzione in chiave filosofica nel concetto di *maladresse*, che fu candidamente spiegato in questi termini : “il valore spirituale (dell'arte) può passare attraverso un segno maldestro.”<sup>30</sup>

Come un novello alchimista, Rouault cerca di portare la materia pittorica ad uno stato di evoluzione superiore, ravvicinandola allo spirito. Egli, nel visibile, pesante e carnale, cerca di intravedere l'invisibile che vi è custodito.

È lui stesso a scrivere, citando Poussin, che l'artista “fa un'arte muta”. Di conseguenza scriverà: “Il colore e la forma che uso sono il fulcro del mio pensiero, hanno lo stesso valore del mio pensiero o almeno del mio sentimento.”<sup>31</sup>

Nei *Soliloques* scrive che il suo grande insegnante Moreau “intuiva che per me la materia era una necessità”.<sup>32</sup> Una necessità per esprimere il suo spirito, poiché “Per il pittore le immagini e i colori sono il suo modo di essere, di vivere, di pensare, di sentire.”<sup>33</sup>



Ancora nei suoi scritti possiamo trarre un'intuizione, consapevole o meno, del rapporto tra la sofferenza della carne e quella dello spirito: "e se a volte ho modificato la realtà, quello che ho visto nei primi anni della mia vita mi ha insegnato per sempre, come l'acido segna il rame."<sup>34</sup> Quanto c'è di vero in questa affermazione lo dice lui stesso nell'insistenza con cui tratteggia la sua esperienza di vita: "ho sofferto in silenzio, come altri, tante miserie: miserie che scavano rughe e solchi sul viso."<sup>35</sup>

La vita, le sue miserie scavano rughe profonde sui visi, così l'artista incide con l'acido la materia. Il parallelo nasconde l'idea di una funzione catartica dell'arte o del senso profondamente artistico dell'arte come vita? Propendo per quest'ultima.

È questo che fa del nostro Rouault uno dei più grandi autori di cicli grafici che la storia dell'incisione ricordi. È questo il motivo che lo spinge, a partire dagli anni Venti del Novecento, a dedicarsi quasi esclusivamente, con un impegno metodico e accanito, alle tecniche incisorie. L'incisione è un lavoro che obbliga l'artista ad accanirsi sulla materia, a corroderla con l'acido. Il brunitoio, la rotella e il raschietto diventeranno per Rouault indispensabili quanto sono gli strumenti della Passione per l'uomo dei dolori.

L'incisione tratta dalla serie celeberrima del *Miserere* "Sempre flagellato" è uno tra gli esempi più alti dell'intelligenza di Rouault e vale a titolo esemplificativo per quanto detto sopra. Lo sfondo è continuamente ritoccato fino a diventare un mosaico di macchie, così



la figura è attraversata da grumi e striature che hanno una motivazione realistica in quanto indicano i colpi dei flagelli. Il suo è un realismo esistenziale. La spiritualità di Rouault è nella sua penetrazione delle cose, nel far soffrire la materia tanto quanto la vita fa soffrire l'uomo.

Questo profondo addentrarsi nella dimensione dello spirito attraverso la pittura è il suo universo, la sua unica maniera di esistere. Proiettare l'esperienza umana nel sacro, la materia nello spirito è la sua arte.

Secondo Rouault, l'esperienza esistenziale del viaggio della vita è percorsa tanto dalla sofferenza quanto dalla speranza che dalla prima nasce. L'aiuto cristiano dato all'umanità dei diseredati consiste nella promessa della vita eterna. Il conforto che l'artista può dare al dolore esistenziale sta nella liberazione della sua arte e l'alba della speranza cristiana si compie nei suoi bellissimi paesaggi.<sup>36</sup> È un conforto per gli uomini e per lo stesso artista: “Quando dipingi devi dimenticare tutto: padre, madre, fratelli, sorelle, amici o nemici, opere antiche o moderne ed essere felice così”<sup>37</sup> e ancora: “Sono stato così felice di dipingere, così pazzo della pittura, che ho dimenticato tutto, anche in mezzo al dolore più nero”,<sup>38</sup> perché le miserie “non sempre tolgono il coraggio e il buon umore, e non impediscono al ciabattino di cantare”<sup>39</sup> ... ed al pittore di dipingere.



## NOTE

1. Hesse H., *Narciso e Boccadoro*, Milano, 2011. [↑]
2. Venturi L., *Cezanne: son art, son oeuvre*, Parigi, 1936. La dimensione religiosa della pittura di Cézanne è anche approfondita da Merleau-Ponty M., “*Il dubbio di Cezanne*”, in Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, 1948, traduz. di P. Caruso, Milano, 1962, che definisce l’esperienza cézanniana come un itinerario spirituale e come la fenomenologia della percezione aiuti a capire la sua arte. Questa comprensione della dimensione spirituale della sua arte è anche presente in un articolo di Virgilio Fantuzzi P., “*La ricerca solitaria di Paul Cézanne*”, in *Civiltà Cattolica* 125 (1974), pp. 554-565. Infine anche da Soffici A., *Scoperte e massacri*, Firenze, 1919. [↑]
3. Venturi L., 1940. [↑]
4. Viotto P., 2008. [↑]
5. L’affermazione è tratta da Jacques Maritain in Galeazzi G., 1985. Qui l’autore riprende un saggio pubblicato a Parigi da J. Maritain nel 1935 intitolato, *Frontières de la poésie et autres essais*. [↑]
6. Rouault G., *Parler de peinture*, 1926. [↑]
7. Lettera a Georges Chabot, 20 marzo 1927; in Pontiggia E., 2002. [↑]
8. Rouault G., “*En marge des doctrines*”, in *La Nouvelle Revue Française*, n. 217, ottobre 1931, Parigi. [↑]
9. Georges Rouault, “*Toque noire, robe rouge*”, tratto da Puy M., *Georges Rouault et son oeuvre*, in *Le peintre français nouveaux*, n.8, Parigi, NRF, 1921. [↑]
10. Per una visione d’insieme dell’opera di Rouault si rimanda ai cataloghi generali dell’artista: J. Favelle (J. Maritain), *Georges Rouault*, Galleria Druet, Parigi, 1910; Cogniat R. (a cura di), *Georges Rouault*, Parigi, 1930; Mancina A. (a cura di), *Georges Rouault. Miserere. Mostra di 58 incisioni originali*, Milano, 1984; *Georges Rouault*, Galleria d’Arte Moderna, Padiglione d’Arte Contemporanea, Milano, 1954; Galeazzi G. (a cura di), *Rouault*, Ancona, 1977; Dorival B. e Rouault I., *Rouault, catalogue raisonné de l’oeuvre peint*, Montecarlo, 1988; Chapon F. e Rouault I., *Catalogue raisonné de l’oeuvre gravé*, Montecarlo, 1978. Inoltre Hergott F. (a cura di), *Rouault, Première période 1903-1920*, Parigi, 1992; Chiappini R. (a cura di), *Georges Rouault*, Milano, 1997; Pontiggia E. (a cura di), *Rouault. Il circo, la guerra, la speranza. Opere grafiche dalle collezioni milanesi*, Milano, 2002; Dall’Asta



Andrea S.I., Gatti C., Pontiggia E. (a cura di), e Tavola M., *Georges Rouault. La notte della Redenzione. Opere grafiche e disegni*, Pisa, 2010. [[↑](#)]

11. Lettera di Léon Bloy a Georges Rouault, 1 maggio 1907, in Pontiggia E., 2002. [[↑](#)]
12. Lettera di Jacques Maritain datata 6 maggio 1911, in Pontiggia E., 2002. [[↑](#)]
13. In Maritain J., 1987. [[↑](#)]
14. Vasari G., 1993. [[↑](#)]
15. Marlaux A., 1933. [[↑](#)]
16. Rouault G., *Souvenirs intimes*, 1926. [[↑](#)]
17. Rouault G., *Soliloques*, 1944. [[↑](#)]
18. Lettera di Georges Rouault indirizzata a Edouard Schuré, 1905, in Pontiggia E., 2002. [[↑](#)]
19. Rouault G., *Entretiens avec Jacques Guenne*, 1924. [[↑](#)]
20. Il carteggio si trova in Viotto P., *Grandi Amicizie: i Maritain e i loro contemporanei*, Roma, 2008. [[↑](#)]
21. *Ibidem*. [[↑](#)]
22. Rouault G., *Soliloques*, 1944. [[↑](#)]
23. Il tema della presenza del dolore e della morte nell'esistenza dell'uomo e il suo valore salvifico fu affrontato nella Lettera Apostolica *Salvifici doloris* da Papa Giovanni Paolo II nel 1984. [[↑](#)]
24. In occasione della presentazione di Gesù al Tempio (quaranta giorni dopo la nascita) il vecchio Simeone pronunciò le profetiche parole: "Egli è qui per la rovina e la risurrezione di molti in Israele, segno di contraddizione perché siano svelati i pensieri di molti cuori. E anche a te una spada trafiggerà l'anima" (Lc 2,34-35). Spada come simbolo del cammino doloroso della Vergine Maria che, nella tradizione posteriore, sarà assunta quale segno plastico dei dolori sofferti dalla Madre del Redentore, e quindi raffigurate in numero di sette infisse nel cuore della Vergine. Il magistero del concilio Vaticano II ha sintetizzato così il mistero del cammino di fede di Maria, madre di Dio e della Chiesa, che ha conosciuto il grande patire umano: "Anche la beata Vergine avanzò nella peregrinazione della fede e serbò fedelmente la sua unione col Figlio sino alla croce, dove, non senza un disegno divino, se ne stette soffrendo profondamente col suo unigenito e associandosi con animo materno al sacrificio di lui, amorosamente consenziente all'immolazione della vittima da lei generata." [[↑](#)]



25. Viotto P., 2008. [[↑](#)]
26. Rouault G., *Soliloques* (Gioco Pittorico), 1944. [[↑](#)]
27. *Ibidem.* [[↑](#)]
28. *Georges Rouault*, 1954. [[↑](#)]
29. *Ibidem.* [[↑](#)]
30. Maritain J., 1986. Su Maritain e l'arte si veda De Carli C. (a cura di), *Paolo VI e l'arte. Il coraggio della contemporaneità. Da Maritain a Rouault, Severini, Garbari, Chagall, Cocteau, Fillia*, Milano, 1997. [[↑](#)]
31. Rouault G., *Stella Verspertina. Propos à batons rompus*, discorsi raccolti dall'abate Morel, Parigi, Editions René Drouin, 1947. [[↑](#)]
32. Rouault G., *Soliloques*, 1944. [[↑](#)]
33. *Ibidem.* [[↑](#)]
34. *Ibidem.* [[↑](#)]
35. *Ibidem.* [[↑](#)]
36. Sul tema del paesaggio in Rouault si veda Bruno G., *Il paesaggio "mistico" di Rouault*, in Chiappini R., 1997. [[↑](#)]
37. Affermazione di Rouault tratta da Georges Rouault, *Soliloques* (Gioco Pittorico) 1944. [[↑](#)]
38. Affermazione di Rouault tratta da Georges Rouault, *Stella Verspertina. Propos à batons rompus*, discorsi raccolti dall'abate Morel, 1947. [[↑](#)]
39. Rouault G., *Soliloques*, 1944. [[↑](#)]



## BIBLIOGRAFIA:

---

- Bruno G., *Il paesaggio “mistico” di Rouault*, in Chiappini R. (a cura di) *Georges Rouault*, Milano, 1997.
- Chapon F. e Rouault I., *Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé*, Montecarlo, 1978.
- Chiappini R. (a cura di), *Georges Rouault*, Milano, 1997.
- Cogniat R. (a cura di), *Georges Rouault*, Parigi, 1930.
- Dall'Asta Andrea S.I., Gatti C., Pontiggia E., e Tavola M. (a cura di), *Georges Rouault. La notte della Redenzione. Opere grafiche e disegni*, Pisa, 2010.
- De Carli C. (a cura di), *Paolo VI e l'arte. Il coraggio della contemporaneità. Da Maritain a Rouault, Severini, Garbari, Chagall, Cocteau, Fillia*, Milano, 1997.
- Dorival B. e Rouault I., *Rouault, catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Montecarlo, 1988
- Favelle J. (J. Maritain), *Georges Rouault*, Galleria Druet, Parigi, 1910.
- Galeazzi G. (a cura di), *Rouault*, Ancona, 1977.
- Galeazzi G. (a cura di), *Georges Rouault*, Vicenza, 1985.
- *Georges Rouault*, Galleria d'Arte Moderna, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 1954.
- Hergott F. (a cura di), *Rouault, Première période 1903-1920*, Parigi, 1992.
- Hesse H., *Narciso e Boccadoro*, Milano, 2011.
- Maritain J., “Georges Rouault peintre e litografo”, in Chapou F., *Rouault – Oeuvre Gravé, vol. II*, Montecarlo, 1987.



- Lettera Apostolica *Salvifici doloris* da Papa Giovanni Paolo II, 1984.
- Lettera di Georges Rouault indirizzata a Edouard Schuré, 1905. in Pontiggia E., 2002.
- Lettera di Georges Rouault indirizzata a Georges Chabot, 20 marzo 1927, in Pontiggia E., 2002.
- Lettera di Jacques Maritain datata 6 maggio 1911, in Pontiggia E., 2002.
- Lettera di Léon Bloy a Georges Rouault, 1 maggio 1907, in Pontiggia E., 2002.
- Mancina A. (a cura di), *Georges Rouault. Miserere. Mostra di 58 incisioni originali*, Milano, 1984.
- Maritain J., *Art et Scolastique*, Friburgo-Parigi, 1986.
- Maritain J., *Frontières de la poésie et autres essais*, Parigi, 1935.
- Marlaux A., *La condition Humaine*, Parigi, 1933.
- Merleau-Ponty M., “Il dubbio di Cezanne”, in Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, 1948, traduz. di P. Caruso, Milano, 1962
- Pontiggia E. (a cura di), *Rouault. Il circo, la guerra, la speranza. Opere grafiche dalle collezioni milanesi*, Milano, 2002.
- Rouault G., “Toque noire, robe rouge”, tratto da Puy M., *Georges Rouault et son oeuvre*, in *Le peintre français nouveaux*, n.8, Parigi, NRF, 1921.
- Rouault G., “Entretiens avec Jacques Guenne”, in *Le Nouvelles Littéraires*, 15 novembre 1924, Parigi.
- Rouault G., “Parler de peinture”, prefazione al libro di Charensol G., *Georges Rouault. L'Homme et l'oeuvre*, Parigi, 1926.



- Rouault G., *Souvenirs intimes*, Parigi, 1926.
- Rouault G., “En marge des doctrines”, in *La Nouvelle Revue Française*, n. 217, ottobre 1931, Parigi.
- Rouault G., *Soliloques* (Gioco Pittorico), prefazione di Roulet C., Newchatel, 1944.
- Rouault G., *Soliloques*, prefazione di Roulet C., NewChatel, 1944.
- Rouault G., *Stella Verspertina. Propos à batons rompus, discorsi raccolti dall'abate Morel*, Parigi, Editions René Drouin, 1947.
- Soffici A., *Scoperte e massacri*, Firenze, 1919
- Vasari G., *Vita di Michelangelo*, a cura di Bomba I., Pordenone, 1993.
- Venturi L., *Cezanne: son art, son oeuvre*, Parigi, 1936.
- Venturi L., *Georges Rouault*, New York, 1940.
- Viotto P., *Grandi Amicizie: i Maritain e i loro contemporanei*, Roma, 2008.
- Virgilio Fantuzzi P., “La ricerca solitaria di Paul Cézanne”, in *Civiltà Cattolica* 125 (1974), pp. 554-565.





# Iperrealismo onirico o spettacolarizzazione del dolore? L'opera dei fratelli Chapman

di ELISA BERGAMI

---

*Je fis de macabre la danse  
Qui tout gent maine à sa trace  
E a la fosse les adresse*

Jean Lefebvre, *Respit de la Mort* (ca. 1376)

Rappresentare con il pennello della mente l'abominevole e quasi irreale sterminio nazista germinato nella mente di un folle, o spettacolarizzare uno dei dolori capitali che lo scorso secolo ha conosciuto?

Quali delle due alternative hanno adottato i fratelli Chapman? È doveroso premettere che a tale domanda non s'intende dare risposta in questo saggio, ma lasciamo aperta la possibilità all'osservatore-lettore di trarne la propria, nella totale libertà di estrapolare il male da una risposta positiva, e il bene da una negativa.

Iakovos "Jake" Chapman (Cheltenham, 1966) e Konstantinos "Dinos" Chapman (Londra, 1962) sono certamente sensibili, se con questo termine intendiamo l'occasione di percepire il possibile attraverso i sensi. Sono per lo più allergici all'idea che l'arte sia una delle tante manifestazioni della personalità, e al tentativo di indagine per capire il significato di tale affermazione hanno spesso risposto che il loro atteggiamento non è conseguenza dell'incapacità di provare emozioni, ma del semplice ritenere che le persone siano sempre meno interessate alle continue manifestazioni di natura e indole degli artisti.<sup>1</sup>

Il discorso appare tanto più comprensibile osservando le loro opere



che, ad una prima occhiata, farebbero pensare a menti originali ma parimenti fortemente disturbate, le uniche in grado di concepire lavori di siffatta natura, shoccanti quanto basta per rimanere impresse nella mente.

Lo shock in campo artistico svela e libera le frustrazioni represses. Concetti, questi, rintracciabili nei paradigmi sviluppati da Hilton Kramer (Gloucester, 1928) e dedicati alle insoddisfazioni suscitate da una sorta di estetica nostalgica, entro la quale la scossa artistica diventa riprova della mancanza, nell'arte contemporanea, di serie e specifiche ambizioni.

In definitiva lo shock è il nervo scoperto che tocchiamo e premiamo senza riserve, con lo scopo di giungere alle più decise e severe controversie espressive; è uno dei punti fermi del labirinto ricettivo della cultura coeva e, spesso e volentieri, viene usato dagli artisti come arma per malmenare il già dato e il già appreso.

Purtroppo, però, ad una deflagrazione improvvisa e potentissima consegue sempre una parabola discendente, un abbandono delle scene giustificato, in questo caso, dal fatto che esso non è omologato per durare, perché preda sicura di un sentimento di familiarità e ripetizione tale da prosciugare tutto il suo potere disturbativo. Una sola è l'occasione per stupire.

A provocare un senso di straniante sorpresa è quasi sempre l'altro-danoi, cioè l'ignoto nelle sue varie forme sia fisiche che psicologiche. In questo senso già Sigmund Freud, nel 1919, aveva definito il *perturbante* come costituente da rilevarsi nella paura di un elemento ben noto e



radicato da tempo nella psiche che, per svariati motivi, riemerge alla luce dopo che il processo di rimozione lo aveva preso e relegato in un angolo nascosto della mente.<sup>2</sup> Così, ciò che una volta era familiare e noto diventa successivamente spaventoso perché non più riconosciuto come tale e, mutando nella forma, assume una valenza sconvolgente. Proprio perché fortemente simile al nostro ambiente domestico, il sembiante manifesto amplifica sempre più l'angoscia suscitata.

Tra i principali fenomeni che secondo Freud creano paura ci sono le tematiche della morte, le forme del doppio e la malattia psichica: tutti elementi riscontrabili nella poetica creativa dei fratelli inglesi che, in misura maggiore o minore, ne infarciscono le loro opere.

*Fucking Hell* vede la luce nel 2008 ed è da considerarsi una sorta di fenice risorta dalle ceneri di un precedente lavoro intitolato *Hell*, andato distrutto in un incendio. Fiamme infernali come semi di germinazione, punto di partenza per una rielaborazione la cui creazione ha impegnato per tre anni gli artisti e che ha portato alla luce la cruda ingegnosità che li ha caratterizzati fin dagli esordi.

Una svastica formata da otto parallelepipedi ed un cubo centrale è scelta come simbolo di una gigantesca versione dell'Olocausto, un Inferno in cui non esiste più la dantesca suddivisione tra i vari gironi, ma solo e soltanto un'apocalittica orgia di violenza e devastazione.

Ciò che viene posto in essere è uno scenario che si fa beffa di qualsiasi sentimentalismo, preferendo trasferire sul piano simbolico l'irrazionalità della vita e della morte, e mettendo totalmente a nudo



la coscienza del tempo da tutti condiviso.

Circa trentamila figure in fibra di vetro, costruite e dipinte a mano, popolano e animano questo delirio terreno: scheletri con elmetti tedeschi della seconda guerra mondiale, armati di lunghe lance di legno, avanzano impietosi attraverso paesaggi di morte; uccidono e soprattutto torturano soldati ed ufficiali nazisti in un marasma di corpi, interiora e resti umani.

L'opera racchiude una totale detonazione dell'umanità; si focalizza, certo, sui nazisti e sul decennio che li ha visti rappresentanti del Terzo Reich, ma idealmente raffigura anche gli orrori delle purghe staliniste sui contadini e della guerra civile spagnola, così come del conflitto sino-giapponese, del Vietnam, del Rwanda etc...<sup>3</sup> Sono tanti e tali i conflitti passati presenti, e purtroppo futuri giocati sullo scacchiere mondiale, che non appare tanto strano vedere nelle teche dei Chapman un riflesso multiplo di tali scontri.

Le figure in scala ridotta riportano in vita una storia; non si parla infatti di un passato comune, ma della narrazione di una vicenda preguata di simboli e riferimenti a noi familiari e, allo stesso tempo, così distanti da provarci quell'effetto perturbativo di cui parlava Freud. La storia in quanto tale viene piegata alla rappresentazione dell'essenza della distruzione, mostra il dolore di altri che noi osserviamo con il naso incollato ad un vetro. Siamo messi nella posizione di essere inermi spettatori di teste mozzate, torture medievali, impalamenti e aborti anatomici; possiamo solo scrutarli dall'esterno godendo di un punto di vista globale, provare (dis)gusto per ciò che vediamo o rimanere



rapiti dall'algida maestria artigiana della creazione.

Tutto è talmente verosimile da far sì che ogni più piccolo dettaglio ci accompagni sul sentiero dello straniamento dal reale entrando in una dimensione di onirica illusione del presente.

Con l'eterna immobilità e l'ermetica logica interiore che tutto regola, la teca conterrà per sempre la promessa di una fine, la ripetizione in *loop* della morte che tale non è più.<sup>4</sup>

In un ambiente distrutto, tappezzato di taniche e pneumatici, "rallegrato" dagli avvoltoi appollaiati su alberi spogli o su consunti pali dell'alta tensione, ci sono topi e un numero esagerato di maiali di cui viene esaltata, non solo la natura onnivora, ma anche il significato assunto dalla parola nel gergo corrente. Se maiale identifica ciò che è sporco, maleodorante, basso e bestiale, ecco che qui lo ritroviamo sottomesso ai più biechi bisogni: bestie da carico e traino, allegri partecipanti ad un banchetto di carne che provoca defecazioni di teste umane. Nel serraglio qui presente non mancano all'appello agnelli con teste di lupo o squali con pinne su cui sono tatuate o incise delle svastiche, quasi queste creature fossero state prelevate direttamente da un bestiario mostruoso medievale e torturate con esperimenti genetici.

In tutto questo caos non manca l'acqua o, quantomeno, ciò che in precedenza si presume fosse tale, perché ora trasformata in un liquido rosso sangue all'interno del quale si ammassano e vengono calpestati resti di ogni genere.



A ben guardare lo spettacolo nel suo complesso, sono particolarmente evidenti numerosi riferimenti cinematografici. In una soffitta, presumibilmente quella che fu di Anna Frank, c'è un abito cucito con parti di cadaveri tanto realistico che avrebbe potuto suscitare "l'invidia" del Dott. Frankenstein, mentre Buffalo Bill de *Il silenzio degli Innocenti* si sarebbe commosso per il citazionismo posto in essere. Andando a pescare negli anni Ottanta, sfondo di alcuni dei film più grotteschi della storia del Cinema, si può cogliere la vicinanza con *Zombie Lake* di Jean Rollins, la cui trama è tanto semplice da risultare disarmante: i corpi di un manipolo di soldati nazisti uccisi, celati dalle torbide acque di un lago, ritornano in vita e, animati da un ragionevole spirito vendicativo, si aggirano affamati di carne e sangue umani.

Distogliendo per un attimo lo sguardo dagli orrori dell'Olocausto, un'ipotesi interpretativa potrebbe coincidere con l'immaginario sequel della resurrezione dei morti viventi, anche se sarebbe alquanto riduttivo e non giustificherebbe la miriade di particolari inseriti in ogni singola sequenza.

Non mancano, parimenti, alcuni spunti tratti dalla storia dell'arte come il *Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch animato da esseri composti da più arti e corpi, o i *Diecimila martiri sul monte Ararat* dipinti dal Carpaccio, dove le membra contratte e deformi ricordano i soldati scheletrici dei Chapman; le allucinazioni cannibalistiche di Goya sono altresì citate al suo interno in tutta la loro potenza espressiva.

I riferimenti al passato si sprecano, mostrando la capacità di attingere al bagaglio artistico e culturale europeo; non vengono risparmiati i



cancelli dell’Inferno medievali, le anime imprigionate negli Inferi e nel Limbo, i martiri dei santi, pensando soprattutto alle rappresentazioni nord europee dei diecimila cristiani crocefissi sul monte Ararat o gettati dalle sue vette nella foresta sottostante, crudamente sventrati dai rami spezzati degli alberi su cui cadono.<sup>5</sup>

*Fucking Hell* non è un elaborato gioco per la camera degli orrori di Madame Tussauds, ma un concentrato di immaginazione, introspezione e giocosa irriverenza.

Escludendo il richiamo diretto al mondo dei bambini, visto l’uso di piccole figure e soldatini simili a quelli che essi amano dipingere e collezionare, è verosimile pensare che le dimensioni ridotte siano funzionali al progetto di realizzare dei piccoli diorama in grado di contenere le migliaia di esseri, umani e non. Nei *wargame* che utilizzano questo espediente è piuttosto comune trovare scenette statiche di guerra, rivolte a stupire gli astanti per l’incredibile precisione della rappresentazione o dell’originalità dell’idea: possono rappresentare scene di guerriglia o battaglie particolarmente spettacolari, momenti di attesa quali quello prima dell’imboscata da parte di una creatura ad un’altra, oppure semplici appostamenti.

Come esistesse un asse storico parallelo a quello che da sempre ci ha accompagnato, non è così inverosimile vedere in questi plastici una riproposizione, una reinterpretazione dei fatti successivi alla caduta del Führer: e se i soldati nazisti fossero gli unici rimasti? Se il loro piano criminoso di sterminare chiunque non incarnava i “sacri” principi della razza ariana avesse raggiunto il successo?



Ecco che ora sarebbero i soli sopravvissuti ... ma privi di qualsiasi sentimento di umanità e civiltà, fomentati dall'impossibilità di trovare capri espiatori li ritroviamo pronti a distruggersi l'un l'altro con quella macchinosa, fredda e studiata cattiveria di cui furono portatori.

L'iperrealismo con il quale i fratelli Chapman mettono in essere questa scena apocalittica, rappresenta una sorta di sfida morale che li vede prendere le vesti di una divinità che, muovendo i fili del *continuum* temporale, si fa artefice di una visione alternativa di alcuni degli anni più bui della storia umana.

È senza dubbio uno spettacolo ipnotico quello celato dietro i vetri. L'occhio è insaziabile indagatore degli ammassi di corpi, degli anfratti bui creati dalle costruzioni decadenti e diventa lucido osservatore delle smorfie tormentate e della devastazione rintracciabili su quei mille volti deformati.

Le urla di dolore che ci si immagina potrebbero sprigionarsi se la teca venisse infranta, sarebbero così dense da provocare brividi lungo tutto il corpo.

Eppure ogni contenitore rappresenta il frammento di una storia raccontata da due fratelli che collaborano, a partire dal 1991, in virtù della condivisione di idee e metodi operativi, e non come risultato di un biologico legame di sangue. Sembra quasi di udirli:

Un'isola tropicale popolata di donne deformi, i cui corpi mutati geneticamente non si vergognano di indossare un bikini e di giocare sulla sabbia, si accostano ad un uomo su una sedia a rotelle cingolata<sup>6</sup>



mentre si gode il sole attraverso un ampio paio di occhiali. Accanto all'isola sfila un'interminabile processione di scheletri che, una volta attraversato il mare, puntano verso la terra ferma e più precisamente verso una chiesa diroccata in legno posta sul ciglio di un dirupo. Uno scheletro aracnide suona qui un vecchio organo con le sue otto braccia, mentre dei caproni antropomorfi con indosso delle giacche di pelle nere camminano verso l'ingresso trattenendo la propria Bibbia in mano. All'interno della chiesa l'occasione è solenne: si celebra il battesimo di un bambino con il volto di Hitler.

Una parte della processione prosegue dirigendosi verso una fabbrica. Nel sottosuolo, degli scheletri muniti di tute protettive ricevono del materiale e prontamente lo lavorano, trasformandolo in qualcosa di molto simile a cloni del Führer. In una sorta di approccio bio sostenibile, a dare energia a tutta la linea produttiva, è un nazista che pedala instancabile su una cyclette.

Il cubo centrale, il più piccolo, accoglie una montagna meta dei tanti cloni precedentemente prodotti. Dalla cima dell'altura esce, nel frattempo, un fungo atomico di proporzioni tali da invadere le diverse sezioni e distribuire corpi un po' dappertutto. Ci sono scheletri che catturano i soldati, soldati che scappano cercando la salvezza verso il mare, altri che sembrano avventarsi sui loro simili come belve feroci. Di fronte a tutto ciò, sospesa dall'acqua appare una zattera;<sup>7</sup> dalla terraferma si raggiunge, poi, una seconda altura su cui si erge un tempio greco, sul cui timpano è istoriato un frammento del delirio esplosivo attorno.

Via terra e via acqua si perviene ad una zona diversa da tutte le altre, una landa spoglia e piatta in cui è una grande fossa ricolma di fango e cadaveri che raccoglie sia morti che vivi, qui scaricati meccanicamente.

In un angolo scorgiamo Hitler che dipinge una veduta;<sup>8</sup> al contrario di ciò che verrebbe naturale pensare, l'opera non raffigura affatto la distesa di morti che gli si palesa davanti, bensì uno scorcio rilassante e pacifico totalmente estraneo ai fatti coevi.



All'ultimo lato della svastica si giunge alla parte finale del plastico: è un campo di concentramento il cui vessillo, dominato da uno spiccato humor nero, non è più 'Arbeit macht frei' ma 'Work hard play hard'. L'accesso avviene o con un vecchio treno a vapore o attraverso corridoi di filo spinato; all'interno del campo tutto è in uno stato di abbandono tale, da creare un'immagine visibilmente contraria alla perfetta e ordinata organizzazione dei campi nazisti. Incessanti continuano, però, ad essere le violenze, sempre avidi di sofferenza e incubi gli aguzzini protetti da rudimentali maschere fatte con teste di maiale. Gli esperimenti genetici, così come i forni crematori impegnati in un lavoro perenne, rappresentano solo un altro triste aspetto di un mondo dove non c'è né un inizio né una fine.<sup>9</sup>

*Fucking Hell* si presta a svariate interpretazioni. Alcuni potrebbero ritenerla una dilatata allegoria degli eventi della prima metà del Novecento; rappresenta, infatti, la nascita del nazismo, il culto della potenza e di una millantata superiorità razziale legata a filo doppio con l'esaltazione di una perfezione inesistente. La progressiva ed inesorabile distruzione auto inflitta dipesa dal cieco assoggettamento ad una ideologia ha trasformato, in un certo senso, i tedeschi in vittime di loro stessi.

Parimenti, altri potrebbero vedere nel plastico dei Chapman uno degli infiniti universi paralleli ipotizzati da tanti studiosi: una realtà in cui i nazisti sono usciti vincitori dalla seconda guerra mondiale e hanno soggiogato e conquistato il mondo circostante, distruggendolo con sistematica e lucida cattiveria fino al momento di rendersi conto che gli unici sopravvissuti alle stragi sono diventati proprio loro; impossibile fermare lo sterminio, inesorabile l'implosione.

Un terzo fronte potrebbe intendere la svastica e il nazismo come simboli premonitori del futuro e della cultura occidentale ormai



dominante; in ogni sezione è possibile rintracciare qualche riferimento alla nostra cultura: la religione cristiana (la chiesa), il pensiero filosofico (il tempio greco), il capitalismo (la fabbrica), l'arte (Hitler che dipinge e il plastico in sé), la tecnica e i suoi pericoli (il fungo atomico), la guerra e la scienza, l'ingegneria genetica ormai senza limiti (i corpi deformi), la natura alterata e corrotta (animali mutanti e l'arida distesa di una vegetazione assente).<sup>10</sup>

La contemporaneità è particolarmente avvezza alla spettacolarizzazione di qualsiasi cosa, che sia una disgrazia o un evento dai connotati più "rilassati", tutto diventa esaltazione delle peculiarità degli avvenimenti. Anche e soprattutto l'arte ha visto, negli ultimi decenni, una vera e propria proliferazione di tale atteggiamento e se, a volte, può essere facile capire dove finisce lo spettacolo e inizia il reale, nell'opera dei fratelli Chapman pare che tutto resti in sospeso: il tempo, l'azione, la raffigurazione.

La ricetta da loro proposta potrebbe, quindi, così presentarsi: versare un po' di corruzione dell'animo umano riflesso in una società disfunzionale, aggiungere un pizzico di uomini contro uomini o, a piacere, di un uomo contro sé stesso; mescolare con cura fino ad ottenere un impasto omogeneo a cui aggiungere una generosa quantità di iperrealismo onirico o, a piacere, qualche goccia di teatralizzazione...ecco a voi un Maledetto Inferno. Gustare freddo e a stomaco vuoto...e a voi il giudizio in merito.



## NOTE

---

1. Bearn E., *Torture for the masses*, 29/10/2002 da [www.telegraph.co.uk](http://www.telegraph.co.uk) [consultato nel febbraio 2011] [↑]
2. Garreffa M. (a cura di), *Terrore o Orrore, due reazioni a confronto*, da [www.letteraturefantastiche.com](http://www.letteraturefantastiche.com) [consultato nel febbraio 2011] [↑]
3. Sewell B., *Hell is first great work of the 21st century*, 06/06/2008 in [www.thisislondon.co.uk](http://www.thisislondon.co.uk) [consultato nel febbraio 2011] [↑]
4. Grunenberg C., Barson T., Wallis C., Turner C., 2007, p. 22. [↑]
5. Sewell B., 2008. [↑]
6. Secondo molti studiosi questo punto rimanda a Stephen Hawking (Oxford, 1948) matematico e astrofisico britannico conosciuto a livello mondiale. Pur essendo condannato all'immobilità per via dell'atrofia muscolare progressiva, Hawking è attivo in ricerche, relative soprattutto ai buchi neri, tanto importanti da farlo considerare uno dei più autorevoli cosmologi al mondo. [↑]
7. Riferimento quasi certo alla *Zattera della Medusa* di Gericault, emblematica raffigurazione di sentimenti quali fame, cannibalismo, sopraffazione, disperazione e disillusione. [↑]
8. Adolf Hitler, come molti artisti amatoriali, pensava di essere piuttosto brillante con il pennello. Finita la scuola decise di fare domanda per entrare all'Accademia di Belle Arti di Vienna, ma da questa venne rifiutato a causa di un certificato mancante. Tentò di persuadere gli addetti dimostrando le sue capacità, ma qualsiasi tipo di ricorso fu negato. Il suo gusto estetico si alimentava di paesaggi romantici e sentimentali e tutto ciò che non incarnava queste caratteristiche era da lui considerato decadente. Istruì il ministro e braccio destro Josef Goebbles a portare avanti una purga purificatrice contro la cosiddetta arte degenerata (virtualmente tutta l'arte moderna). [↑]
9. Labrown M., *Nazi Nazi - Zombie Zombie - Caos Chaos*, in "Waa Mulena Magazine", anno 1, numero 0, 29/12/2009. [↑]
10. *Ibidem* [↑]



## BIBLIOGRAFIA

---

- Adams S., *Chapman brother's Hell back from the flames*, [www.thetelegraph.co.uk](http://www.thetelegraph.co.uk), 29 May 2008
- Bearn E., *Torture for the masses*, [www.thetelegraph.co.uk](http://www.thetelegraph.co.uk), 29 October 2002.
- Gareffa M. (a cura di), *Terrore o Orrore, due reazioni a confronto*, [www.letteraturefantastiche.com](http://www.letteraturefantastiche.com)
- Grunenberg C., Barson T., Wallis C., Turner C., *Jake and Dinos Chapman: bad art for bad people*, Tate Publishing, 2007.
- Labrown M., *Nazi nazi - Zombie zombie - Caos chaos*, in “Waa Mulena Magazine”, anno 1, numero 0, 2009.
- Sewell B., *Hell is first great work of the 21st century*, [www.thisislondon.co.uk](http://www.thisislondon.co.uk), 06 June 2008.





*Ready made*  
cinematografico:  
dalla rappresentazione  
alla presentazione.  
Il dolore degli altri tra  
esposizione e rimozione

di ANDREA MANCANIELLO

---

La visione cinematografica può essere considerata, forse estremizzando, un supremo atto di voyeurismo, in quanto assistiamo sullo schermo allo scorrere delle vite degli altri e, per quanto si possa parteciparvi emotivamente, quelle storie restano sempre altrui. In considerazione di ciò qualsiasi film drammatico potrebbe perciò definirsi pellicola sul dolore degli altri, ma nel corso del viaggio filmico che ci apprestiamo a compiere gli “altri” saranno tali in relazione all’io narrante o, più ampiamente, al punto di vista narrativo del film. La visione cinematografica, passando attraverso la macchina da presa, finisce col far coincidere e sovrapporre il punto di vista narrativo e lo sguardo dello spettatore, ma i due non vanno confusi e il pubblico non può essere considerato soggetto per definire i diversi da sé.

Il dolore è parte preponderante del vivere, perciò il Cinema lo ha raccontato spesso nelle forme più varie e il territorio in cui si potrebbe potenzialmente spaziare si presenta, quindi, vastissimo. È necessario operare una selezione, quindi prenderemo in esame un numero ristretto di film nei quali l’approccio al tema, in toni diversi, è contraddistinto da un punto di vista non convenzionale. Inizieremo dalla rappresentazione in pellicole di finzione per passare poi ad alcuni film documentari che presentano il dolore mostrando realtà sconosciute.

I film scelti per tessere questo percorso sono la favola *Lezione Ventuno* di Alessandro Baricco, la commedia nera di *Burke & Hare – ladri di cadaveri* di John Landis e il dramma in *Non si uccidono così anche i cavalli?* di Sidney Pollack, uniti ai documentari *H.O.T.* di Roberto Orazi e *El sicario – room 164* di Gianfranco Rosi.



*Lezione Ventuno* di Alessandro Baricco presenta un approccio originale nella rappresentazione della vecchiaia di un anziano Ludwig van Beethoven. Egli è così “altro” rispetto ai protagonisti del film da non venir mai mostrato, eccezion fatta per un’inquadratura di pochi secondi nella quale il musicista appare di spalle in campo lungo dentro un bosco, mentre s’inoltra metaforicamente nelle profondità della sua solitudine.

Il film di Baricco è tratto da una sua sceneggiatura originale che incastona il tema della solitudine, amplificato dalla condanna alla sordità che colpì il grande musicista negli ultimi anni della sua vita, nel cuore della narrazione, come una pietra preziosa al centro di un diadema.

La storia si snoda su quattro piani temporali incastrati uno dentro l’altro, anticipando i sogni dentro i sogni del sopravvalutato *Inception* di Christopher Nolan. Un gruppo di studenti si ritrova anni dopo la fine dei loro corsi all’università per tentare di ricostruire, con appunti scritti e il confronto dei ricordi, la mitica Lezione Ventuno del professor Mondrian Kilroy. Il docente sosteneva con le sue lezioni che, nel patrimonio artistico del sapere umano, si troverebbero ben 141 opere ampiamente sopravvalutate e, quindi, usurpatrici di un immeritato posto di rilievo nella storia dell’umanità. La mitica Lezione Ventuno tendeva a dimostrare come la *Nona sinfonia* di Beethoven fosse uno sterile esercizio di stile, frutto di un genio ormai al tramonto in cerca dell’effetto stupore sul pubblico, ma privo di ogni valore innovativo in sé.

Mentre vediamo gli studenti che raccontano, passiamo alla rievocazione dell’insegnamento di Kilroy e alla visione del racconto



stesso al centro della lezione. Il violinista Anton Peters ne è protagonista e nelle sue ultime ore, prima di morire assiderato in un bosco con il suo fedele violino saldamente in mano, incontra una strana comitiva di personaggi che tentano di convincerlo dell'assenza di ogni valore artistico nell'ultima sinfonia del grande musicista tedesco. Come un ulteriore livello narrativo, la storia si sposta nella cronaca di quel venerdì 7 maggio 1824 in cui ebbe luogo la prima esecuzione pubblica della *Nona sinfonia* che contiene l'*Ode alla gioia* oggi inno ufficiale degli Stati Uniti d'Europa.

Il racconto di un fiasco spacciato per trionfo, nella versione di chi assistette all'esecuzione, diventa narrazione fatta dai personaggi che ruotano attorno al violinista protagonista della mitica lezione, rievocata nelle parole degli studenti che cercano di ricostruirla per conferirle immortalità e salvarla dall'oblio della dimenticanza.

Quattro livelli di racconto strutturati come anelli concentrici con, al centro, il dolore senile di un vecchio sprofondato nel vuoto assoluto dalla malattia, raccontano il suo isolamento acustico che diventa anche morale, in una costruzione narrativa di sublime bellezza.

Come le religioni ebraica e islamica proibiscono ogni rappresentazione visiva dell'entità divina, così nella struttura di *Lezione Ventuno* l'evocazione del dolore altrui, l'essere solo davanti alla morte di un anziano cui è ormai precluso ogni momento di gioia, diventa il ritratto della condizione umana stessa, affidato alla sola forza evocativa della parola. Il dolore e la solitudine dell'altro diventano propri del



violinista che, nel momento estremo, prova sulla sua pelle, oltre ogni limite fisico imposto della propria corporalità, la sofferenza del vecchio Ludwig van Beethoven. Anche per questo, facendo propri i rimproveri di retorica banalità scagliati contro l'invito alla fratellanza tra gli uomini espresso nell'*Inno alla gioia*, il film, che usa il linguaggio della fiaba, rompe ogni legame con la realtà per rappresentare lo struggimento della poesia.

Il dolore evocato nel film di Baricco è un dolore morale, l'essenza stessa della condizione umana consapevole della propria transitorietà e sempre poco incline ad accettarla. Ma è anche la rappresentazione del dolore fisico, probabilmente per un'evidenza maggiore rispetto a quello intimo spesso nascosto nelle piccole pieghe della vita, che più diffusamente è stata rappresentata sullo schermo.

Ambientato in epoca praticamente contemporanea all'esordio della *Nona sinfonia* di Beethoven, *Burke & Hare - ladri di cadaveri* di John Landis sceglie, ispirandosi a fatti realmente accaduti, una via piuttosto macabra e un taglio inedito da commedia nera per rappresentare la mercificazione del dolore degli altri. Il film narra le gesta di William Burke e William Hare,<sup>1</sup> una coppia d'immigrati irlandesi a Edimburgo che, nel 1828, si procuravano da vivere fornendo cadaveri per la dissezione ai dottori delle prestigiose università scozzesi.

L'impostazione narrativa provoca lo spettatore costringendolo a sospendere ogni giudizio morale e, anzi, spingendolo a parteggiare per i cattivi. Poiché non viene mostrato praticamente nulla del



vivere delle vittime, è fisiologico sentir crescere l'empatia con i due riprovevoli, ma simpatici, protagonisti.

All'epoca, scrupoli di ordine morale e sociale, consentivano alla scienza di procurarsi corpi da sezionare scegliendoli solamente tra coloro che erano stati riconosciuti colpevoli di crimini e giustiziati dal boia. La crescente domanda di corpi "freschi" spinse i due comparì ad avviare un florido mercato fondato sul dolore altrui e, quando i corpi di uomini passati a miglior vita per cause naturali risultarono insufficienti, iniziarono a uccidere le vittime schiacciando loro la cassa toracica causandone la morte per soffocamento.<sup>2</sup>

I due William uccidevano per denaro, senza dover assecondare un impulso interiore, ma la quantità elevata di vittime che fecero, prima che Burke fosse impiccato, ha conferito loro un posto di rilievo nella memoria collettiva inglese a fianco di altri famosi assassini seriali come Jack lo squartatore. Il dolore e la morte che i due seminarono furono concreti e reali, su di essi basarono i loro guadagni indifferenti a ogni remora morale, ma le esigenze della commedia portano a prendere distanza dal dolore rappresentato, coperto dall'ironia macabra della comicità tanto che, assistendo agli omicidi, è impossibile non riderne.

È insita nell'essere umano una componente morbosa che genera curiosità per la visione di violenze e mutilazioni, in molti modi si è speculato sulla sofferenza e, in questa civiltà dell'immagine, i limiti di ciò che può essere mostrato sono spinti continuamente oltre, in cerca di nuove frontiere del profitto. La spettacolarizzazione della



sofferenza approfitta di quel misto di sadismo e attrazione perversa per la somministrazione del dolore rispetto al cui fascino in pochi sanno resistere, spinti da una sorta di inconfessabile curiosità su azioni proibite che tutti sappiamo essere male. È su questo che si basa l'uso del dolore altrui nella società dello spettacolo, dove i delitti più efferati sono sempre sbattuti in prima pagina con tutti i dettagli.

Questa cinica abitudine, usare le sofferenze di gente senza scampo, trova perfetta rappresentazione nel bellissimo *Non si uccidono così anche i cavalli?* di Sidney Pollack in cui l'approccio alla rappresentazione del dolore è diametralmente opposta a quella presente in *Burke & Hare – ladri di cadaveri*; il dramma sostituisce la commedia e il punto di vista si ribalta. Nel film di Landis i due assassini sono ritratti in primo piano senza spazio narrativo per le vittime degli omicidi, nel film di Pollack protagonista è l'umanità dolente che subisce fatica e sofferenza, mentre chi si arricchisce sfruttando il loro dolore resta sullo sfondo.

Tratto dall'omonimo romanzo di Horace Mc Coy,<sup>3</sup> *Non si uccidono così anche i cavalli?* racconta una maratona di ballo in un locale sulla costa della California nell'anno 1931, nel bel mezzo della Grande Depressione. Attratti da un premio finale di 1500 dollari d'argento e dalla possibilità di pasti regolari, un campionario eterogeneo di uomini e donne si iscrive alla gara che già dalla premessa si presenta come un vero e proprio gioco al massacro. Le coppie concorrenti dovranno ballare ininterrottamente ventiquattro ore su ventiquattro, con piccole pause di soli dieci minuti ogni due ore, la coppia che riuscirà a resistere più a lungo avrà diritto alla gloria della vittoria e al denaro in palio.



Il film si apre mostrando i provini dove interminabili file di disperati sono pronti a perdere il diritto ad ogni dignità umana, apponendo una semplice firma sul contratto di adesione. Lo spietato cinismo dell'operazione è subito evidente nelle parole di Rocky,<sup>4</sup> il direttore della sala da ballo: "L'elemento patetico fa presa sul pubblico", mentre invita medici compiacenti ad ammettere una gestante alla gara contro ogni scrupolo morale. L'osceno spettacolo raggiunge l'apice in quello che, con una punta di sadismo, viene definito il *derby*, "dieci appassionanti e sconvolgenti minuti di autentico massacro" in cui le coppie interrompono il ballo per correre sulla pista come concorrenti di una gara d'atletica; le tre che per ultime taglieranno il traguardo saranno eliminate. Nel corso del film assistiamo a due *derby*, il primo più lungo e descrittivo, il secondo più breve, caratterizzato da un montaggio veloce di piccole inquadrature sui volti deformati dalla fatica dei disperati rimasti in gara. La sequenza arriva al culmine in una ripresa al rallentatore che mostra la trasfigurazione della persona umana in una maschera di dolore, muscoli contratti, corpi inermi trascinati di peso, bocche spalancate in attonite urla senza suono, epico equivalente cinematografico dell'opera pittorica più famosa di Edvard Munch, *L'urlo*.<sup>5</sup>

I superstiti ancora in gara sono trasformati in carne da macello, immolati al successo dello spettacolo. Nell'immonda confessione in cui Rocky definisce l'interesse del pubblico ad assistere alla maratona di ballo, è racchiuso tutto il senso di questa giostra oscena: "[...] loro vogliono solo vedere la gente che soffre! Così loro si sentono meglio, e ne hanno tutto il diritto!"



L'impossibilità di condividere sulla propria pelle il dolore dell'altro, associata a un'assenza di empatia, può portare in superficie istinti nascosti in ogni essere umano che, in quanto tale, è sempre un potenziale "carnefice", come efficacemente ricorda la canzone *Serial killer* di Franco Battiato<sup>6</sup> che nella strofa finale lancia il suo tragico monito: "[...] di questo invece devi avere paura, io sono un uomo come te!"

Non mancano, nel panorama cinematografico, nemmeno casi in cui il dolore altrui è stato rappresentato in modo perverso, situazioni nelle quali è difficile stabilire un confine preciso tra attrazione e repulsione delle immagini. Susan Sontag, intelligentemente, nel suo libro *Davanti al dolore degli altri*<sup>7</sup> associa questa riflessione alla nudità del corpo della vittima esposta all'occhio dell'osservatore, l'apprezzamento di una bellezza anatomica può fuorviare e distrarre l'attenzione dalla violenza di un'immagine efferata generando sentimenti contrastanti, inclusa una qualche eccitazione.

Un corto circuito emozionale tra vittima e carnefice è contenuto nel film *Strange days* di Kathryn Bigelow. In un futuro non troppo lontano la tecnologia ha creato un sistema per registrare emozioni su piccoli supporti, come una droga esse vengono spacciate clandestinamente. Collegando direttamente al cervello i piccoli dischi, è possibile per l'acquirente, vivere come fosse sua l'esperienza registrata da chi l'ha vissuta davvero fisicamente. In una sequenza si assiste all'omicidio di una donna collegata telepaticamente da quest'impianto di registrazione alla mente dell'assassino. Immaginare la fusione delle emozioni, con la vittima che prova la paura e il dolore di



morire unitamente all'eccitazione di uccidere del maniaco, rende difficilmente accettabile una sequenza così insostenibile e malsana.

Parlando di fotografia di guerra, reportage che dovrebbero denunciare l'orrore rinunciando a ogni aspirazione estetica, Susan Sontag evidenzia un complesso meccanismo per cui si prova quasi un senso di colpa ad apprezzare e scorgere bellezza in un'immagine che dovrebbe solo testimoniare dolore:

[...]riconoscere la bellezza nelle fotografie delle rovine del World Trade Center nei mesi successivi all'attentato sembrava frivolo, sacrilego. Tutt'al più ci si arrischiava a dire che quelle foto sembravano "surreali", ricorrendo a un affannoso eufemismo dietro il quale trovava riparo la screditata idea della bellezza. [...] Una bella fotografia sposta l'attenzione dalla gravità del soggetto rappresentato al medium in sé, compromettendo così il carattere documentario dell'immagine.<sup>8</sup>

Se il Cinema, anche quando ricostruisce eventi realmente accaduti, mette la coscienza al riparo da ogni complesso di colpa con la consapevolezza della finzione di ciò a cui assistiamo, davanti a un documentario non possiamo aspirare ad avere la stessa ancora di salvezza emotiva.

Marcel Duchamp teorizzava il *Readymade* in campo artistico incarnando l'opera d'arte nell'azione di "fotografare" la realtà attribuendo ad un oggetto comune un diverso valore, esponendolo in un diverso contesto. Perciò i film documentari che mostrano aspetti già esistenti e non costruiti per la finzione filmica possono, forse estremizzando



provocatoriamente, esser considerati *Ready made* cinematografici.

La realtà più aberrante è nascosta nelle nostre opulente società, coperta dal silenzio di deboli vittime, dall'omertà di chi, complice, vive nella paura, e dalla colpevole distrazione delle cronache. Ci sono storie terribili e scioccanti che chiedono solo di essere documentate, *H.O.T.* di Roberto Orazi porta alla luce una di queste scomode realtà, invisibile a chi non vuol sapere. *H.O.T.* sta per Human Organ Traffic e, come è facile intuire, è un'indagine accurata, senza la pretesa di essere esaustiva date le dimensioni mondiali del problema, di un fenomeno che anche recentemente alcuni dei maggiori quotidiani italiani non hanno esitato a definire una leggenda metropolitana: il traffico illegale di organi umani.

Partendo dalle favelas brasiliane e attraversando altri Stati in qualche modo connessi a questo traffico clandestino, il film di Roberto Orazi documenta situazioni che travalicano ogni immaginazione, coinvolgendo una grossa parte dell'umanità più povera, dal Brasile alla Turchia fino al Nepal. Mentre i giornali si occupano spesso di raccontare le storie di chi ha salva la vita grazie al trapianto, la vasta umanità di donatori di organi resta invisibile e il loro dolore sembra non avere diritto di cittadinanza. *H.O.T.* ha il merito di portare alla luce alcuni di questi drammi attraverso le voci di "donatori" per forza o necessità.

In un'epoca in cui il colonialismo tradizionale è estinto, le sue nuove forme sono meno evidenti e si mimetizzano in un mercato globale



senza regole, dando un prezzo anche alla vita umana e dimostrando che non è scomparsa nella società moderna la prevaricazione del più forte sul più debole. Squarciando il velo di un'ipocrita omertà *H.O.T.* porta all'attenzione del pubblico una moltitudine di storie diverse, e costruisce un puzzle globale di dolore e sofferenza mercificata conducendoci per mano, girone dopo girone, in un inferno sempre più profondo al cui centro sta la domanda che Paulo Ayrton Pavesi, padre di una vittima, indirizza attraverso la macchina da presa a tutti noi: se aveste bisogno di un rene disponendo delle possibilità economiche per comprarlo, voi cosa fareste? Questo il nocciolo della questione, perché da sempre è la richiesta che genera l'offerta in un mercato, qualunque esso sia. Davvero ogni essere umano è disposto, per eludere il proprio dolore, a non tenere in nessun conto quello di altri cui è richiesto essere vittime sacrificali?

Il 19 aprile 2000 in Brasile, il figlio di Paulo Pavesi di dieci anni viene portato al pronto soccorso in seguito a un incidente domestico. I medici rassicurano i genitori che con una semplice operazione tutto sarà risolto, ma quando parlando capiscono che la famiglia è disponibile alla donazione di organi la diagnosi cambia bruscamente e il caso diventa senza speranza. Solo due giorni dopo il ricovero qualcuno aveva attentato alla vita del bambino cercando di tagliargli un'arteria del collo, poi il piccolo è stato trasferito improvvisamente in un'altra clinica e, sotto anestesia totale, gli sono stati asportati cuore, fegato, reni e occhi mentre era ancora vivo. Il padre si batte da allora per affermare la verità, denunciando le responsabilità di un gruppo mafioso dello Stato



di Minas Gerais, che fa capo a un potente uomo politico, come autore dell'omicidio e la diretta complicità del governo brasiliano. Ha subito sette processi per diffamazione e ne è uscito sempre assolto perché ha le prove delle sue accuse, ma nessuno è stato perseguito per un crimine tanto efferato. Adesso Paulo Ayrton Pavesi vive in esilio in Italia perché un ritorno in Brasile metterebbe a rischio l'incolumità della sua stessa vita ma continua a cercare giustizia per suo figlio.

L'antropologa americana Nancy Scheper-Hughes<sup>9</sup> intervistata nel film, ha avuto qualche difficoltà a comprendere la paura di cui parlavano gli abitanti delle favelas brasiliane rispetto ai rischi di mortalità infantile. Ronde della morte percorrono le strade sparando ai bambini che, poi, i genitori ritrovano all'obitorio già svuotati degli organi trapiantabili, "pezzi di ricambio" ad alto costo per chi può pagarne il prezzo.

Ma gli scenari sono a volte più complessi della semplice brutale violenza, e vedono l'instaurarsi di rapporti di complicità tra mercanti e donatori. Quando Gaddy Tauber, ex militare israeliano arrestato in Brasile per traffico illegale di organi umani venne condannato, il donatore di rene Marcander, con tutta la sua famiglia, si recava la domenica a fargli visita in carcere, mostrando un senso di riconoscenza verso il mediatore che con la vendita del rene gli aveva consentito di aprire un'officina in proprio.

L'antropologa racconta anche come non si possano considerare le cose da un unico punto di vista, perché la percezione del proprio



corpo e la morale variano secondo cultura, insegnamenti religiosi e appartenenze sociali. In buona parte dell'Asia si ha un approccio al proprio corpo di tipo utilitaristico, che non contempla la sacralità di derivazione cristiana propria della cultura occidentale; così mentre nelle bidonville di Manila le persone che hanno venduto un organo per la sopravvivenza della loro famiglia ricevono stima dai gruppi sociali cui appartengono, nei villaggi della Moldavia rurale i giovani "colpevoli" di aver venduto una parte del loro corpo sono emarginati, esclusi dal lavoro o dalla possibilità di contrarre matrimonio e considerati alla stregua di prostitute.

Molti mediatori che in Nepal organizzano il mercato degli organi hanno iniziato spesso la loro "carrera" vendendo un rene. Alla luce del loro modo di percepire le cose, alcuni sono addirittura orgogliosi del proprio lavoro, convinti di aiutare persone malate a guarire. Qui sta l'ambiguità di un commercio deprecabile perché basato sulla povertà di chi vende parti di sé per bisogno, escluso da scelte consapevoli, e gli innegabili aspetti positivi di guarigione per i compratori. Ambiguità che impongono una riflessione, ma porre la dogmatica visione della vita, per cui tutto è lecito pur di allungarla anche solo di un minuto, è pietra tombale che pesa su ogni libera ricerca bioetica e indagine filosofica del pensiero.

Improvvisamente irrompono sullo schermo nel finale del film le immagini vere di esecuzioni capitali in Cina, eseguite con un colpo di pistola alla nuca. L'effetto è scioccante proprio come è richiesto alle immagini di denuncia, l'impatto è ancor più deflagrante perché quest'immagine



di violenza esplicita arriva, senza alcun preavviso, dopo inquadrature di paesaggi alternati a primi piani degli intervistati in cui l'orrore è evocato solo dal contenuto delle parole.

La ferocia delle esecuzioni cinesi introduce la testimonianza di Harry Wu, presidente della fondazione Laogai<sup>10</sup> per la tutela dei diritti umani, che spiega come in Cina la questione dei trapianti di organi sia un affare governativo, il 95% degli organi trapiantati provengono da esecuzioni capitali e quindi, oltre a motivi politici repressivi che supportano queste pratiche disumane, ve ne sono altri speculativi meno evidenti.

Le condizioni di povertà di buona parte della popolazione mondiale tolgono loro ogni possibilità di scelta reale, la decisione del giovane nepalese Deepack Lama<sup>11</sup> di vendere un rene è frutto di una vita disperata come sfruttato tessitore di tappeti a Kathmandu. Quando il giovane racconta le condizioni di lavoro, dalle 3:00 alle 22:00 con un'ora sola di pausa e un solo giorno libero al mese in cambio di 300 rupie (corrispondenti a 4 dollari USA), è impossibile non vedere analogie con le regole del massacro sulla pista da ballo di *Non si uccidono così anche i cavalli?*

L'inclinazione dell'essere umano alla curiosità che lo spinge ad assistere al dolore degli altri ha, in sé, una componente di sadismo latente. Infatti, mentre inorridisce, una punta di desiderio inconfessabile, che aspira all'oscena visione dell'inferire sulla vittima, si affaccia in fondo alla coscienza.



Tutto ciò è valido solo finché chi subisce violenza rimane un oggetto agli occhi dell'osservatore, bersaglio su cui sfogare ogni istinto aggressivo, senza che acquisti un'identità, un volto o un nome che possano elevarlo allo status di persona. Scorgere umanità, attribuendo sentimenti e individualità all'agnello sacrificale, staccandolo dalla massa indistinta dell'anonimo gregge, è il primo passo per iniziare a nutrire empatia, avviando il meccanismo di immedesimazione nel dolore dell'altro che apre la strada alla compassione e alla condanna di azioni deprecabili, inibendo ogni istinto di prevaricazione.

È questo anche il valore simbolico del cappottino rosso indossato dalla bambina che appare nel film sulla shoah *Schindler's list* di Steven Spielberg, unica piccola macchia di colore in un film completamente in bianco e nero, rappresentazione visiva del momento in cui l'industriale nazista protagonista prende coscienza della natura umana del popolo ebraico.

La tragica fine del piccolo Alfredino Rampi<sup>12</sup> a cui la nazione intera assistette in diretta tv in quel maledetto giugno 1981, portò alla creazione della Protezione Civile come ente per dare soccorso in caso di calamità, e rappresenta un esempio della capacità umana di sviluppare empatia anche verso sconosciuti.

In fondo è quello che cinicamente esplicava la celebre frase "La morte di un uomo è una tragedia, quella di milioni è statistica" erroneamente attribuita a Stalin, ma proveniente dal romanzo *L'obelisco nero*<sup>13</sup> di Erich Maria Remarque.



La costruzione di un circo mediatico intorno a un singolo individuo in pericolo è ben rappresentato nel film di Billy Wilder *L'asso nella manica*, in cui Kirk Douglas è un giornalista senza scrupoli che ostacola le operazioni di salvataggio di un minatore vittima di un crollo, per non porre fine troppo presto allo *scoop* in corso.

Un altro squarcio aperto su una realtà sconosciuta, per osservare il dolore degli altri da un'angolatura inedita e molto inquietante, è rappresentato dal documentario *El sicario – room 164* di Gianfranco Rosi, ispirato da un articolo pubblicato sul periodico *Harper's Magazine* dal giornalista Charles Bowden.<sup>14</sup>

La pellicola mostra sostanzialmente una lunga intervista a un uomo, incappucciato per proteggere la propria identità, ex manovale del crimine che, per venti anni, ha “lavorato” al servizio del narcotraffico messicano. Un mondo assurdo evocato dalle sue parole, lontano da ogni comprensione comune, prende vita in una stanza di motel da qualche parte lungo il confine tra Messico e Stati Uniti, luogo non casuale perché proprio quella camera è stata teatro delle torture e degli omicidi narrati.

Il sicario racconta il reclutamento dell'organizzazione quando, ancora ragazzo, non ha saputo sottrarsi alla seduzione di una vita nel lusso, l'ingresso all'accademia di polizia grazie a conoscenze occulte, l'addestramento dell'FBI e gli anni di servizio come comandante della polizia statale di Chihuahua.<sup>15</sup> L'anonimo assassino racconta la sua *vida loca*, la cieca obbedienza agli ordini del Cartello qualunque



essi fossero, senza mai un cedimento emotivo, totalmente scollegato da ogni considerazione etica o morale sull'efferatezza delle sue azioni. Centinaia di omicidi e lunghe sedute di tortura, le modalità usate per infliggere dolore, tutto è descritto con una lucidità e una perizia tecnica da manuale che non possono lasciare indifferenti. Una vita intera fondata sulla menzogna di apparire al servizio dello Stato mentre, spesso sotto effetto di alcool o stupefacenti, infliggeva mutilazioni e torture agghiaccianti. L'incoscienza era l'unica via per eludere il nascere di ogni scrupolo morale, ma un tale stile di vita non si può sostenere per sempre e quando il sicario ha deciso di chiudere con fumo, droga e alcool il suo capo, dopo averlo esposto alla derisione degli altri, gli ha chiesto: "Riuscirai a fare il tuo lavoro così?"

La consapevolezza del rischio di uccidere casualmente, anche chi aveva la sola colpa di passargli accanto, ha raggiunto l'apice quando, in preda a un incubo notturno, il sicario ha quasi strangolato la moglie che gli stava asciugando la fronte dal sudore. Lo stato persistente di aggressività in cui era costretto a vivere ha innescato una reazione automatica mentre era ancora immerso nel sonno. Una volta di più è stato il proprio dolore, vissuto direttamente sulla propria pelle, lo stimolo per un cambiamento radicale che ha portato a una conversione plateale al servizio di Dio. Quando poi è iniziato il distacco dall'organizzazione criminale si è trovato a non poter dormire più, notti insonni nel terrore scrutando il silenzio in attesa che arrivassero a stanarlo. Oggi vive in fuga, lontano da moglie e figli perché la separazione è l'unico modo per proteggerli, ha una taglia di



250 mila dollari sulla testa e si sposta continuamente perché nessun luogo è sicuro per lui.

Da spietato carnefice, automa programmato per infliggere torture, a vittima della sua stessa violenza, il sicario è diventato parte di quell'umanità dolente che paga il conto di scelte sbagliate. Impossibile provare pietà per un uomo con delle responsabilità così pesanti, anche se irrimediabilmente vittima di se stesso.

Considerando l'impossibilità naturale a condividere realmente il dolore degli altri, anche quando ci indigna e ci offende o crea compassione in noi, quello che arriva al nostro animo è solo un pallido riflesso della sofferenza imposta alla vittima che abbiamo davanti. Perfino il protagonista di *El sicario - room 164* ha trovato la forza di mettere argine a una vita scellerata solo provando la propria intima ragione di dolore, perciò l'unica conclusione possibile è la stessa con cui Susan Sontag chiude il suo *Davanti al dolore degli altri*. Tutti coloro che nel corso della vita, a causa di una professione o di situazioni contingenti, hanno dovuto affrontare il dolore, sanno che chi non ne è stato toccato da vicino non può avere davvero idea di cosa sia. Questa difficoltà alla comprensione è alimentata da un rapporto malsano e distorto che la nostra società ha verso il dolore, prevalentemente risolto in due estremi opposti, l'eccessiva esposizione o una vergognosa rimozione. L'esposizione della sofferenza altrui, usata come esca per aumentare ascolti televisivi e tirature di stampa, è evidente in tutte le tragedie familiari sbattute continuamente in prima pagina. Più difficile venir a conoscenza del dolore negato, nascosto, magari a pochi passi da



noi che raramente vede la luce, come accaduto di recente con le rivelazioni della commissione SSN del Senato.<sup>16</sup>

In una situazione di questo tipo, la capacità del Cinema di raccontare e dare visibilità al dolore degli altri può rappresentare una risorsa per educare le persone ad una sensibilizzazione su problemi verso i quali, nell'era della globalizzazione, nessuno deve sentirsi estraneo.



## NOTE

1. A cavallo tra il 1827 e il 1828 furono almeno diciassette gli omicidi attribuiti a William Burke e William Hare, ma solo il primo dei due fu impiccato il 28 gennaio 1829 all'età di 37 anni, perché l'avvocato dell'accusa offrì ad Hare l'immunità in cambio delle confessioni e delle accuse indispensabili per inchiodare il complice. Oggi lo scheletro di Burke è esposto in una teca nel museo dell'Università di Edimburgo. [↑]
2. Proprio dal nome di William Burke, in relazione alla tecnica usata negli omicidi compiuti, è stato coniato il verbo *burking* (soffocare). [↑]
3. Mc Coy Horace, *Non si uccidono così anche i cavalli? (They Shoot Horses, Don't They? - 1935)* Milano, 2007. [↑]
4. Gig Young vinse l'Oscar 1970 al Miglior Attore non Protagonista con il ruolo di Rocky. Nel 1978 l'attore è morto suicida sparandosi un colpo di pistola, dopo aver ucciso la quinta moglie, creando una drammatica sovrapposizione tra finzione e realtà. [↑]
5. Edvard Munch, *L'urlo*, olio tempera e pastello su cartone, 1893, Oslo, Galleria Nazionale. [↑]
6. *Serial Killer* (testo: Manlio Sgalambro / musica: Franco Battiato) fa parte del disco *L'imboscata* (1996) di Franco Battiato. [↑]
7. Sontag S., *Davanti al dolore degli altri (Regarding the pain of others)*, Milano, 2003. [↑]
8. Idem, pp. 66-67. [↑]
9. Nancy Scheper-Hughes, antropologa dell'Università di Berkeley, California, USA, è direttrice dell'Organs Watch, un'organizzazione fondata nel 1999 che indaga a livello mondiale il fenomeno del mercato clandestino di organi umani. [↑]
10. *Laogai* è il termine con cui si definisce un tipo preciso di lavori forzati e, per estensione, i campi di lavoro cinesi in cui migliaia di persone sono tenute in schiavitù, costrette a contribuire al prosperare del regime dittatoriale e delle tante multinazionali estere che si arricchiscono grazie allo sfruttamento del loro lavoro. [↑]
11. Deepack Lama nel 2007 aveva deciso di vendere un rene, il suo destino si è incrociato con quello del giornalista italiano Alessandro Gilioli che si fingeva



malato per svolgere un'indagine pubblicata, poi, su *L'Espresso* nel maggio 2007. I rischi per la salute di cui è diventato consapevole solo dopo il fortunato incontro, l'hanno fatto desistere dall'intento. [↑]

12. Alfredo Rampi, di soli sei anni, la sera del 10 giugno 1981 cadde in un pozzo artesiano vicino alla strada di Vermicino che collega Roma a Frascati. Morì dopo vari, inutili e goffi, tentativi di salvataggio la mattina del 13 giugno 1981. Polemiche successive imputarono alla presenza delle telecamere televisive una responsabilità nel fallimento delle operazioni di salvataggio. [↑]
13. Remarque, Erich Maria, *L'obelisco nero* (*Der schwarze Obelisk* - 1956) Milano, 1957. [↑]
14. Bowden Charles, "The Sicario: A Juárez hit man speaks", in *Harper's Magazine*, Maggio 2009, pp. 44- 53. [↑]
15. Lo Stato messicano di Chihuahua ha conquistato nel 2009, nel rapporto del Mexican Attorney General's Office (PGR), un triste primato con più di duemila morti violente. La città di Juárez, in particolare, con più di 1600 esecuzioni sommarie nel corso dell'anno precedente, è stata definita la più violenta del Messico, vi sono stati registrati anche venti omicidi in un solo giorno. [↑]
16. La commissione SSN (Sistema Sanitario Nazionale) del Senato, presieduta dai senatori Ignazio Marino e Michele Saccomanno, ha ispezionato a sorpresa i sei O.P.G. (Ospedali Psichiatrici Giudiziari) attualmente in funzione in Italia. All'interno di questi istituti, che dovrebbero essere curativi più che detentivi, vi sono mille e cinquecento prigionieri in larga parte finiti in queste discariche umane per futili motivi. È sufficiente che qualcuno decreti con un certificato l'incapacità della persona per far sì che questa possa essere rinchiusa senza alcun processo, inizialmente per due anni e poi, con proroghe infinite di sei mesi in sei mesi, condannata a quello che è stato chiamato "ergastolo bianco". La disperazione e lo smarrimento di uomini sottoposti a trattamenti definiti torture dagli stessi parlamentari, sono stati documentati nelle immagini girate dalla commissione, in parte trasmesse in tv su RaiTre dal programma *Preso Diretto* il 20 marzo 2011. [↑]



## FILMOGRAFIA

---

- *L'asso nella manica* (*Ace in the hole* - 1951) di Billy Wilder
- *Burke & Hare - ladri di cadaveri* (*Burke & Hare* - 2010) di John Landis
- *H.O.T. Human Organ Traffic* (2009) di Roberto Orazi
- *Lezione ventuno* (2008) di Alessandro Baricco
- *Non si uccidono così anche i cavalli?* (*They Shoot Horses don't They?* - 1969) di Sidney Pollack
- *Schindler's list* (*Schindler's list* - 1993) di Steven Spielberg
- *El sicario - room 164* (2010) di Gianfranco Rosi
- *Strange days* (1995) di Kathryn Bigelow



---

Finito di impaginare e pubblicato su <http://www.artearti.net/iperurano> a Firenze  
il 7 Maggio 2011

---

**IPERURANIO** - SUPPLEMENTO QUADRIMESTRALE ALLA TESTATA  
GIORNALISTICA ARTE E ARTI REGISTRATA AL TRIBUNALE DI  
FIRENZE IN DATA 26 GENNAIO 2008 AL N. 5629

<http://www.artearti.net/iperuranio>

---

**Copyright**

Testi © 2010 - Arte e Arti Associazione Culturale - Tutti i diritti riservati  
Progetto grafico / illustrazioni © 2010-2011 Caterina Chimenti