

LUIGI SASSO

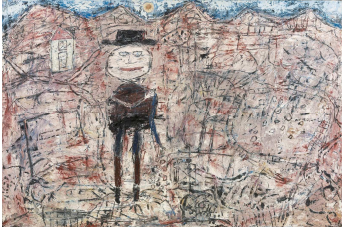
VOCAZIONI



*Quaderni delle Officine*, LXXII, Gennaio 2017



Luigi SASSO



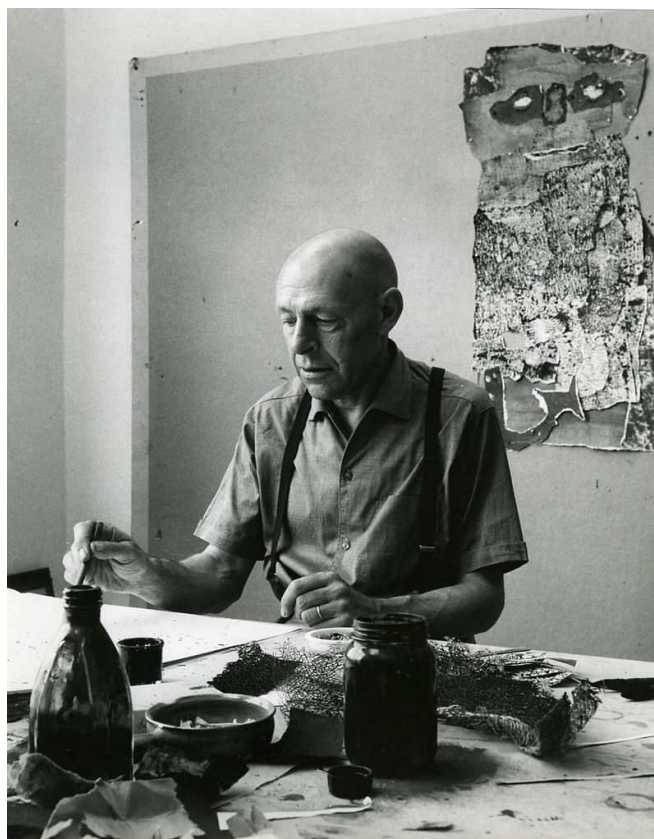
(Immagine: **Jean Dubuffet**, *Le voyageur égaré*, 1950)

(Fonte: <http://arthistorynewsreport.blogspot.it/2016/02/jean-dubuffet-metamorphoses-of-landscape.html>)

# VOCAZIONI



## A passo di corsa



Autunno 1942. A Parigi, da due anni sotto l'occupazione tedesca, manca tutto. Nelle case si cucina soltanto un po' di verdura, qualche rapa, di rado capita la fortuna di recuperare una salsiccia, un pezzo di burro. Le differenze sociali, evidenti prima della guerra, non ci sono più: i cittadini cercano in qualche modo di aiutarsi gli uni con gli altri, evitando, il più possibile, rapporti con gli occupanti. Jean Dubuffet, a quell'epoca già oltre la soglia dei quarant'anni, si guadagna da vivere col commercio dei vini all'ingrosso, un'attività imparata dal padre e condotta avanti negli anni con alti e bassi, tra debiti insostenibili e rapidi guadagni. Ma a mettere in dubbio la sua disposizione all'attività commerciale c'è soprattutto la passione per la creazione artistica. Dubuffet ne rintraccia le remote origini in alcuni astrusi dipinti realizzati durante la sua infanzia a Le Havre, conservati a lungo in un porta-documenti che gli piaceva spesso scartabellare, ma alla fine distrutti. La disposizione al disegno lo aveva portato, qualche anno più tardi, a iscriversi alla scuola di Belle Arti dove si recava tutte le sere a disegnare al carboncino le statue antiche. Ma a crescere in lui era soprattutto la voglia di indipendenza. Era andato a Parigi, aveva affittato una stanza nel Quartiere Latino e frequentato l'Académie Julian.

Disegnava con modelli dal vivo. Ma presto, anche se aveva soltanto 17 anni, si era reso conto che non poteva imparare niente in un ambiente simile. Dopo aver letto alcuni testi modernisti e visitato qualche esposizione di opere d'avanguardia, aveva maturato la convinzione che la creazione artistica dovesse affondare le sue radici nella vita pratica di tutti i giorni. Aveva gettato via il cappello nero da bohémien, abbandonato il Quartiere

latino per spostarsi in zone più periferiche, in locali molto più miseri. Con sé aveva poco materiale: una scatola di tubetti di colore. Cartoni telati che appoggiava sullo schienale di una seggiola.

Una vocazione artistica nasce anche dai legami di amicizia, dagli incontri, dalle esperienze che nel corso di una vita, e soprattutto della giovinezza, si fanno. Dubuffet in quel periodo stringe rapporti fraterni con Georges Limbour. Si innamora dei balletti e dei romanzi russi. Fa delle incisioni su legno influenzate da Derain, delle pitture in cui si avverte la lezione di Cézanne e Suzanne Valadon. Frequenta a Parigi un gruppo di artisti che si riunisce in un ristorante della butte Montmartre. Sono più grandi di lui, ma viene accolto con simpatia.

I suoi tentativi artistici gli danno però più tormento che soddisfazione. Ha la sensazione di muoversi in maniera timida e impacciata. E un senso di angoscia si insinua dentro di lui. Gli amici pensano che sia destinato a diventare uno scrittore e non un pittore. E questo accentua i dubbi sulle sue reali capacità. Poi la crisi si fa ancora più profonda, e pensa che tutta l'attività artistica abbia in sé qualcosa di sbagliato, perché riduce chi la pratica al ruolo del testimone, del passivo spettatore: il vero inventore, il vero poeta è l'uomo comune, anche il semplice garzone del panettiere. Legge Dos Passos e conosce l'esperienza Dada e comincia a diffidare della cosiddetta *ottica culturale*. Si sbarazza di libri e quaderni, fa a pezzi tutte le pitture tranne sette o otto piccole tele. Seguiranno alcuni tentativi – a Buenos Aires, dove lavora in un'impresa di riscaldamento; a Le Havre, nella ditta del padre – di dedicarsi completamente ad attività pratiche. Ma questo desiderio di normalità, in cui probabilmente rientra anche il matrimonio, all'età di 26 anni, con Paulette Bret, non è destinato a durare a lungo. Le incertezze economiche, affiorate dopo la morte del padre, la crisi del rapporto sentimentale con la moglie, lo riportano a coltivare la solitudine. E, insieme alla solitudine, la pittura.

Nei suoi lavori pittorici è intanto diventato un po' meno maldestro. Gli piace l'idea di fare dei dipinti di carattere popolare, insegne di negozio o decorazioni per bancarelle da fiera. Ma passa molto tempo anche a studiare i geroglifici maya, quelli egiziani, gli ideogrammi cinesi, le calligrafie latine. Nei caffè di Montparnasse incontra Lili, sposata a un pittore ungherese dopo essere stata la compagna di un mercante di quadri. Vanno a vivere in un alloggio della rue Lhomond: ci staranno nove anni. Lili diventa il soggetto di numerosi ritratti. Dubuffet prende a realizzare, modellando la terra o il gesso, delle maschere somiglianti a persone che conosce. Ben presto passa alla confezione di marionette. Scolpiva le teste in legno di tiglio, poi le dipingeva e Lili le addobbava. Pensa di guadagnarsi la vita così oppure suonando la fisarmonica. Pura utopia.

La guerra arriva quando le sue attività commerciali stanno precipitando sommerse da un'ingente quantità di debiti. Viene arruolato al forte di Saint-Cyr, quindi lo trasferiscono al Ministero dell'Aeronautica perché sa stenografare – lo sa fare fin dall'infanzia - e scrivere a macchina. Passa un paio di mesi a compilare rapporti e altri documenti fino a quando, per aver manifestato sentimenti antimilitaristi, viene spedito a Rochefort a fare 15 giorni di prigionia. Al suo ritorno rimpiazza il dattilografo del comandante che s'era ammalato. Nel tempo libero traduce le cronache di Gregorio di Tours studiando meticolosamente tutte le particolarità del latino medievale.

Quando la Francia capitolò, non prova nessun rammarico. La guerra aveva spazzato via tutti gli aspetti della vita sociale precedente, un mondo che detestava. Dopo varie tribolazioni si ritrova a Parigi e a Parigi ritrova anche Lili.

Senza un soldo, non gli resta che riprendere il commercio dei vini. Ma affida ben presto tutto a un procuratore. Siamo di nuovo all'autunno del 1942, quando inizia a provare un senso di stanchezza, che a poco a poco si trasforma in avversione, per le attività commerciali. Lo riprende, ancora una volta, il desiderio di dipingere. Ma ora le sue idee sono cambiate.

C'è davvero qualcosa di diverso rispetto ai tentativi precedenti. Non gli interessa la carriera dell'artista, né di ottenere qualche riconoscimento. Si preoccupa soltanto che i suoi dipinti gli offrano distrazione e piacere. Se ne infischia del valore artistico e rifiuta quelle competenze tecniche che in passato si era tanto sforzato di acquisire. L'arte gli sembra al contrario più semplice ed efficace quando non è altro che la traccia di un gesto disinibito e le sue risorse sono le più semplici, le più sommarie. Non a caso si interessa ai disegni dei bambini. Ora dipinge finalmente senza l'imbarazzo di gettare sul suo lavoro, durante l'esecuzione, uno sguardo critico. Vuole trarre profitto da ciò che viene sperimentando: in tutti i sensi ma soprattutto a dispetto del buon senso. Georges Limbour e Jean Budry, fratello del suo amico Paul, accolgono la svolta con entusiasmo e lo incoraggiano a continuare. Gli sembra indecente fare commercio dei suoi dipinti e finisce per donarli a chi li apprezza: uno, per esempio, lo regalerà a Le Corbusier. Offrire in forma gratuita le proprie opere è, paradossalmente, l'unico modo per garantirsi una completa indipendenza. Più tardi si lascerà convincere a vendere i suoi lavori, ma con un senso di rammarico, nella consapevolezza che la vera essenza dell'arte consista in qualcosa d'inconciliabile con una transazione commerciale. Ha sete di libertà e orrore di ogni limite: sta qui la vera svolta. I suoi dipinti hanno per soggetto i piccoli eventi della campagna o della città, a cominciare dal métro che diventa il tema di una serie. A Sins-le-Noble ha l'occasione di eseguire numerosi schizzi che documentano i lavori agricoli. Fa con Lili un viaggio in bicicletta in alcune splendide località di campagna. Niente auto, a quei tempi, lungo le strade. Con lei anche un breve soggiorno a Cassis, in Provenza, per ammirare Les Calanques.

Ora è un pittore, e a modo suo un artista.

Inizia un percorso contrassegnato da una frenetica instabilità, andate e ritorni, decisioni e ripensamenti. Ma soprattutto da un'estrema varietà di interessi, da un'assidua, irrefrenabile tendenza alla sperimentazione. Registrare tutti i suoi spostamenti, le caratteristiche diverse delle opere da lui realizzate, gli ambiti coinvolti, le tecniche, i materiali investiti dalla sua curiosità e dal suo desiderio di libertà e di innovazione, non è compito agevole. Si ha l'impressione di assistere a un'esistenza che si muove a passo di corsa, a una fertilità realizzatrice che solo alla medesima velocità può essere riepilogata. Nell'ottobre del 1944, in una Francia ormai liberata, si tiene, per interessamento di Jean Paulhan, la prima esposizione delle sue opere. L'anno dopo, nel corso di un viaggio in Svizzera con l'amico Paul Budry, inizia a interessarsi all'*art brut*. Cerca in quei dipinti, nelle sculture e nei disegni realizzati dagli alienati mentali, uno sguardo non vincolato alla prospettiva culturale e nel contempo la conferma della radice irrazionale della creazione

artistica. Più tardi, quando rifletterà sulle tappe della sua esistenza, riconoscerà il carattere in parte illusorio di quella ricerca: «Anche il pensiero degli illetterati, degli ubriachi, è condizionato dalla cultura. Le produzioni di *art brut* non sono mai del tutto immuni dall'influenza dell'arte culturale, lo sono soltanto più o meno».

Allo stesso impulso, al rifiuto del bello stile, rispondono i suoi interessi per il linguaggio: scrive per esempio un testo, *Ler dla canpane*, in un francese che è in realtà la trascrizione fonetica del linguaggio parlato da un illetterato. All'inutilità dell'idea di bellezza e alla matrice irrazionale dell'opera d'arte dedica, suscitando scandalo e polemiche, un intervento in occasione delle mostra di 32 sue pitture all'*Arts Club* di Chicago. Molti saranno i suoi testi per così dire teorici, raccolti più tardi in due grossi tomi dall'editore Gallimard. Ma non disdegna altri impieghi del linguaggio, a cominciare dalle poesie. Nel 1954 realizza le prime sculture. Farà uso in prevalenza di materiali leggeri e facilmente modellabili, come il polistirolo. Alcune di queste opere assumeranno proporzioni gigantesche, più simili a realizzazioni architettoniche che a sculture nel senso classico. Nel 1961 inizia degli esperimenti anche in campo musicale – suona il piano - dapprima con Asger Jorn, poi da solo. E vengono le litografie, i collages con ogni tipo di materiale, anche le ali di farfalla, le ceramiche - come i pannelli lunghi 20 metri progettati per l'università di Nanterre - , i colori vinilici, gli acrilici, i grandi elementi sospesi nell'aria – li chiamerà *nuvole* o *aquiloni* – realizzati nel 1968 nell'atelier di Périgny-sur-Yerre. Lavora con una macchina, un pantografo elettrico dotato di un dente che col calore taglia i blocchi di polistirolo, per rendere più grandi le sue sculture. Nasce l'idea di trasformare i pannelli di *Cocou Bazar*, grazie a dei telai ruotanti, in un ambiente in movimento, la scenografia di un spettacolo rappresentato nel 1973 a New York.

Non si vuole dar conto qui di tutta l'opera di Dubuffet – quello che precede è un catalogo pieno di lacune – ma dirne abbastanza per potersi chiedere: fino a dove l'accompagna quest'inquietudine? E fino a quando?

Nel 1982 riceve un premio da una società americana di architettura per le opere realizzate in questo campo. Ma è chiaro che, in qualsiasi direzione si muova, è alla pittura che finisce per fare ritorno. È il febbraio del 1983 e inizia una serie di lavori – le *Mires* – che lo tiene occupato per un anno intero. Non s'intravedono più personaggi o figure, niente – dirà lui stesso – di nominabile. Come se uno sguardo del tutto estraneo alla dimensione umana osservasse per la prima volta il mondo. La sua pittura è ormai tesa verso un limite estremo. Dopo c'è spazio solo per i *Non-luoghi*. Un soffio nichilista li attraversa. L'essere non è altro, commenta Dubuffet, che la proiezione oziosa della nostra immaginazione. Si rende conto – e lo scriverà in *A ruota libera* – di essersi spinto un po' troppo lontano: «...la pittura ha forse perso ciò che costituiva la sua vocazione, ha perso il suo asse. Lo stesso dicasi del pensiero». Sulla tela resta soltanto l'incorporeità del mondo, restano i fantasmi che si agitano dentro di noi e che Dubuffet ha per tutta la vita, in sé e negli altri, inseguito. Ora cammina con difficoltà, fa fatica a respirare. Muore il 12 maggio del 1985.



## Scrivere o impazzire



In una delle conversazioni avute con Kurt Hofmann tra il 1981 e il 1988, Thomas Bernhard svolge alcune considerazioni sul modo in cui una persona diventa quello che è, sul proprio percorso intrapreso. E' un movimento – dice - che giunge alla sua fase decisiva quando il soggetto si ritrova parte di un gruppo - di solito costituito da individui che praticano lo stesso mestiere - e da quell'ambito finisce per sentirsi protetto al punto da non desiderare più di uscirne, da scambiare quegli elementi comuni a molti come l'essenza stessa della propria identità. Per Bernhard si tratta di un atteggiamento per niente condivisibile, anzi di un vero e proprio errore. Dal suo punto di vista è proprio l'apertura in ogni direzione a rappresentare qualcosa di assolutamente imprescindibile, come un respiro o un battito cardiaco. Tale apertura produce una sorta di contraccolpo, che spinge il soggetto a un'inevitabile solitudine: la straordinaria attenzione o sensibilità ai molteplici aspetti del reale attenua, o annulla, il senso di appartenenza a un circolo, a una categoria. È una regola che va bene per tutti, ma vale soprattutto per sé, per chi ha scelto, se si tratta di una scelta, di scrivere. Conviene a questo punto lasciar spazio alla voce di Bernhard: «Ognuno di noi deve continuamente assorbire il più possibile per poi liberarsene di nuovo. La maggior parte della gente incorre nell'errore di rimanere rinchiusa in una casta e in una classe; così i macellai frequentano soltanto i macellai, i muratori soltanto muratori, i manovali soltanto manovali, i conti soltanto i conti... Io appartengo soltanto a me stesso, quindi non ho bisogno di nessun altro. Siccome nessuno mi può insegnare o dire qualcosa, non ho

bisogno di rivolgermi a nessuno. Dato che l'uomo, di per sé, è bugiardo e stravagante, non ho bisogno di nessuno scrittore. Non so neppure come lo si diventa». Mestiere senza dubbio singolare, quello dello scrittore, anche perché, come abbiamo appena sentito, non sembra possibile rintracciarne l'origine, individuare il cammino che porti all'esito – a lungo e faticosamente, oppure in modo fulmineo, quasi una sorta di rivelazione – perseguito. Per quanto poi riguarda il suo caso personale, a chi gli domandasse ragguagli sul proprio essere diventato o sentirsi scrittore, Bernhard saprebbe senz'altro come aggirare la domanda, come sfuggire alla trappola di un'etichetta: «In questo senso non mi sono mai sentito uno scrittore, ma una persona che voleva principalmente scrivere e solo in un secondo tempo è emerso che questo significa, per caso, fare lo scrittore».

E' dunque un caso, una banale coincidenza, un argomento da considerare chiuso, da non ritornarci più su, a voler essere logici e coerenti. Ma Bernhard non teme le contraddizioni, le affermazioni che rimescolano le carte in tavola. Gli risulta impossibile – sostiene per esempio – spiegare la sua vita, dire chi è, oppure soltanto raccontarne i fatti essenziali nella ricerca di un senso, di un filo che non si perda. Ma poi, quasi inaspettatamente, ecco affiorare il ricordo di un momento significativo, di una traccia indelebile: «...a diciotto anni sono finito in ospedale, dove mi è stata somministrata l'estrema unzione, dopodiché, per molti mesi, sono stato in un sanatorio in alta montagna, avevo davanti a me sempre la stessa montagna. Non mi potevo muovere, e la noia e solitudine di tutti quei mesi davanti alla montagna o finiscono per farti impazzire, oppure ti spingono a scrivere. È stato là che, attraverso la scrittura, sono riuscito a superare l'odio che avevo per i libri, per le matite e per lo stesso atto di scrivere».

Forse è davvero là che, come alternativa alla follia, è nata la scrittura di Thomas Bernhard.

Il rapporto con la follia costituisce uno dei temi fondanti della scrittura di Bernhard. Esemplare, a questo proposito, un libro come *Il nipote di Wittgenstein*. Scritto nel 1982, il romanzo racconta la storia di un'amicizia, il legame tra l'autore e Paul Wittgenstein, nipote del celebre filosofo Ludwig. La vicenda ha inizio nel 1967, quando lo scrittore era ricoverato per l'asportazione di un tumore nel padiglione Hermann della clinica *Altura Baumgartner*, mentre Paul si trovava nel padiglione Ludwig che faceva parte del manicomio *Am Steinhof*. Il male di Paul è dunque di carattere mentale, una malattia per la quale ogni tentativo di definizione, a giudizio del narratore, risulta sbagliato: la riprova, a suo dire, della cialtroneria degli psichiatri. Il rapporto tra Thomas e Paul viene a stabilirsi e a rafforzarsi col tempo – un periodo durato una decina d'anni – sulla base di molti elementi che li accomunano. La musica, con una speciale predilezione per la sinfonia *Haffner* di Mozart; l'avversione per la natura e per la vita in campagna; la «malattia del contare», che li porta, per esempio, a enumerare con puntigliosa precisione, dal finestrino di un treno, gli spazi tra le finestre e le case; l'angoscia che fa assaporare un barlume di felicità, o perlomeno di sollievo, soltanto durante lo spostamento da un luogo a un altro, soltanto in viaggio, insomma; l'irritazione nei confronti dei caffè e degli altri ambienti letterari. A poco a poco si ha la sensazione di assistere, pur con le inevitabili differenze, a due esistenze parallele, o perlomeno accompagnate e sospinte dalle medesime ossessioni. A distinguerle è l'esito ultimo della loro vicenda: la differenza è data non dalla cartella

clinica, ma dalla presenza e dalla natura delle pagine che stiamo in qualche modo riassumendo: «...non c'è nessuno che mi sia più vicino del mio amico Paul. Insisto particolarmente sul *mio* perché le presenti note vogliono soltanto fissare sulla carta l'immagine che *io* ho dato del mio amico Paul Wittgenstein, nient'altro che questo».

Le «presenti note» seguiranno Paul fino alla malinconia dei suoi ultimi giorni, al suo aggirarsi scheletrico e sperduto, con la sporta della spesa, lungo i marciapiedi della città, alla sua agonia nel letto di un ospedale di Linz. Da tutto ciò Bernhard sarà indotto a qualificare il libro che stiamo leggendo non come un diario, o una biografia, ma soltanto come «la storia di una morte». E non apparirà affatto paradossale, a questo punto, che il destino di Paul, pur così compromesso dalla follia, consegnato allo sfacelo della sua identità, abbia infine esercitato un influsso positivo sul narratore. Può essere sufficiente una sola frase: «Paul si presentò istantaneamente ai miei occhi come un personaggio così nuovo, diverso, e per di più associato con un nome da me ammirato da decenni più di qualsiasi altro, che subito io ebbi la sensazione di avere davanti a me il mio salvatore».

La sinfonia *Haffner* ricompare in un'altra opera di Bernhard, un romanzo che già nel titolo, *Beton*, vibra di un risonanza musicale destinata a cancellarsi completamente nella versione in italiano: *Cemento*. Ma non si tratta dell'unico punto di contatto con *Il nipote di Wittgenstein*. A unirli sono soprattutto il tema della follia e la riflessione sull'origine e il ruolo della scrittura. Qui affrontati, tuttavia, in una prospettiva un po' diversa. Perché *Cemento* racconta la storia di Rudolf che da dieci anni, così ci racconta, progetta di scrivere un saggio sul suo compositore preferito, Mendelssohn Bartholdy, raccogliendo con questo proposito libri e materiali, disponendosi con la più accanita serietà all'impresa, ricercando una solitudine che lo porta a vivere in campagna e a considerare la presenza della sorella, venuta a trovarlo per qualche giorno, come un fastidioso impedimento. In realtà gli ostacoli al raggiungimento del suo scopo, alla stesura del suo saggio, sono di natura più grave e profonda. Già scrivere la prima frase si rivela un compito di impervia esecuzione, un peso di molto superiore alle forze del narratore: «Anche nel proposito di scrivere qualcosa su *Jenufa* ero fallito, questo accadeva a fine ottobre, poco prima che mia sorella arrivasse in casa, mi dicevo, ora fallisco anche con Mendelssohn Bartholdy, e fallisco proprio adesso che mia sorella non è più qui. Persino l'abbozzo *Su Schönberg* non l'ho portato a termine, lei me l'ha annientato, lei me l'ha prima distrutto e poi definitivamente annientato proprio nel momento in cui è entrata in camera mia, nel momento in cui credevo di poter completare la stesura dell'abbozzo».

Di qui derivano l'ossessione, al limite della paranoia, di essere perseguitato dalla presenza della sorella, la ricerca di una soluzione affidata a gesti propiziatori, a veri e propri esorcismi, come per esempio la lettura di alcune pagine di Dostoevskij o di Pascal, il sospetto di aver raccolto troppo materiale e troppi appunti, al punto da non riuscire più a tradurre quella mole di documenti in uno scritto in grado di distillarne una logica, un senso. Di qui ancora l'idea che gli altri, a cominciare proprio dalla sorella, si fanno di lui: «Non si fa scrupoli di chiamarmi pazzo davanti a chiunque. Uno che non ha più tutte le rotelle a posto, lo so che lei parla così di me e diffonde una fama che mi danneggia immensamente».

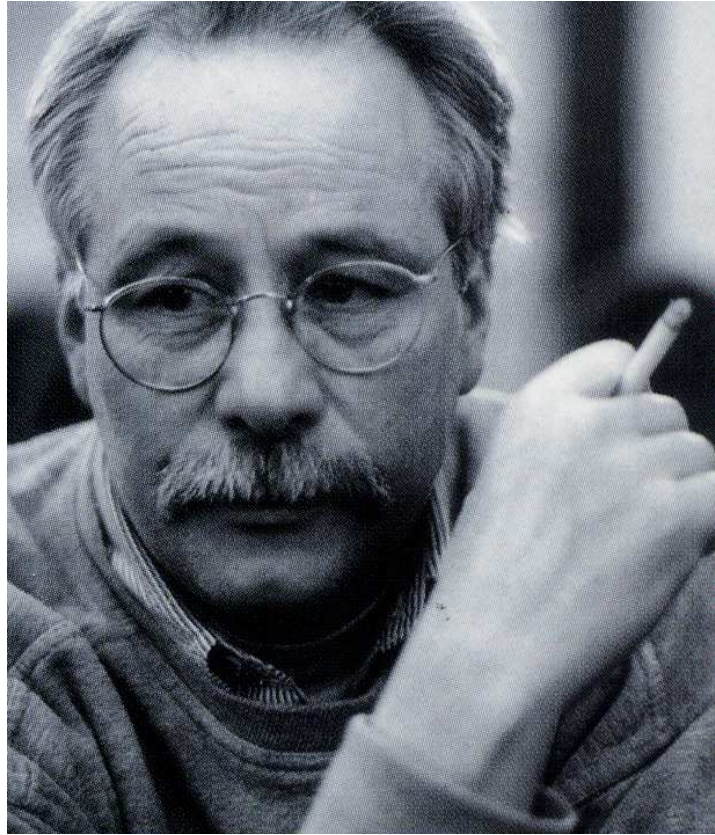
Difficile dire se le ossessioni, il senso di impotenza del protagonista siano una causa o una conseguenza della sua incapacità di scrivere, ma di certo la scrittura non appare fino

a questo momento, in *Cemento*, come una possibile alternativa alla follia. Forse la scrittura, o meglio il tentativo di generarla, non è altro che un modo per nascondere un fallimento esistenziale, una vita invasa dal vuoto: «E lei non ha forse ragione quando dice che il mio lavoro su Mendelssohn Bartholdy è solo una finta per giustificare il mio assurdo modo di vivere che, oltre a scrivere e a concludere qualcosa, non ha nessun'altra giustificazione?».

Eppure le difficoltà cui il narratore si trova inevitabilmente di fronte e che gli si rivelano insormontabili non spengono il desiderio, o più propriamente la necessità, di scrivere. Per tentare di uscire da una condizione bloccata e paradossale, dai suoi dubbi e dai suoi ripensamenti («Nel frattempo mi chiedevo se avesse poi senso iniziare *ancora* un lavoro come quello su Mendelssohn Bartholdy», osserva), Rudolf compirà un viaggio a Palma. Ma durante il soggiorno in quella città, mentre sorseggia un caffè in un locale del Passeig del Borne, riemerge in lui il ricordo della tragica sorte di una giovane donna, del suo suicidio in seguito alla morte improvvisa del marito. E si trasforma pertanto, quel ricordo, in una nuova, paralizzante ossessione, in una sensazione soffocante di angoscia.

Quanto si è visto sino a questo punto, cioè sino alla conclusione del romanzo, ci viene presentato da Bernhard come il racconto autobiografico di Rudolf fissato sulla pagina proprio nella stanza del suo albergo a Palma. Un dato apparentemente trascurabile, ma da cui forse possiamo ricavare un'indicazione importante. Il compito di scrivere viene deviato lungo una nuova direzione, porta a un esito differente: di Rudolf leggiamo non il saggio, di cui non gli riesce di partorire una sola frase, ma il puntuale referto del suo fallimento, l'impetosa cronaca di un obiettivo mancato. Lo si potrebbe insomma considerare, il diario di Rudolf, una lunga e puntuale dichiarazione di poetica di Thomas Bernhard: scrivere è andare a fondo dentro di sé, senza un attimo di respiro.

## Scarabocchi



Nel secondo racconto di *Vertigini*, intitolato *All'estero*, Sebald ricostruisce in prima persona il viaggio che nell'ottobre del 1980 dall'Inghilterra, dove viveva da circa 25 anni, aveva portato il narratore a Vienna. Scopo del viaggio: il tentativo di mettersi alle spalle un periodo piuttosto difficile della propria vita. Ma nemmeno nella capitale austriaca le cose sembrano andare bene, e il senso di vuoto e di solitudine lo sospinge a peregrinazioni senza meta. Durante tali vagabondaggi talvolta ha la sensazione di ravvisare persone di sua conoscenza o personaggi storici o letterari: una sorta di allucinazioni, come il profilarsi nella Gonzagagasse, davanti ai suoi occhi, della figura di Dante. Dopo una decina di giorni trascorsi tra caffè, trattorie e giardini pubblici, il protagonista si sente in parte trasformato in un'altra persona. Quando infine dalle finestre dell'edificio che ospita la comunità ebraica sente levarsi – curiosamente – dei canti natalizi, è come se un'immagine del passato riaffiorasse nella sua testa: «Cumuli di neve, cumuli di scarpe: con queste parole in mente mi coricai». Comprende allora che è di nuovo tempo di andarsene, raccogliere le sue cose e raggiungere Venezia. Del viaggio, buona parte del quale trascorso dormendo, gli restano ora nella memoria soltanto alcune immagini di un sogno e il paesaggio del Friuli sconvolto dal recente terremoto.

Venezia si rivela agli occhi del viaggiatore una città di una teatralità «spudorata», fatta di repentine epifanie e dissolvenze, invasa in un'atmosfera che suggerisce e genera «confusione mentale» fino a provocare, talvolta, un «gelido terrore». Per cercare di avvicinarsi al segreto della città si mette a sfogliare le pagine scritte da Grillparzer nel suo

*Diario* e relative al viaggio in Italia, i passi delle *Memorie* di Casanova dedicate alla prigionia nei Piombi, le sue riflessioni sui limiti, facilmente valicabili, della ragione umana. Ma sono giorni anche di incontri reali, come quello con un certo Malachio, che aveva studiato astrofisica a Cambridge, e che la sera del 31 ottobre accompagna il viaggiatore in un'uscita in barca nella laguna. Tra l'altro, ecco cosa vedono: «Con un cenno la mia guida mi indicò, dall'altra parte, l'inceneritore comunale sull'isola senza nome che si trova a ovest della Giudecca. Un blocco di cemento, immerso in un silenzio sepolcrale sotto un pennacchio di fumo bianco. Quando gli domandai, se fosse in funzione anche di notte, Malachio rispose: *Sì, di continuo. Brucia continuamente*».

E ora il viaggio si configura sempre più nitidamente come un'esperienza sulla linea di confine tra la vita e la morte, tra la precarietà del presente e gli incubi che vengono dal passato. È di nuovo tempo, per chi narra, di ripartire: questa volta per Verona, e poi per Innsbruck.

Sette anni dopo, e cioè nell'estate del 1987, cedendo a un'esigenza che si agitava in lui da tempo, egli rifà lo stesso viaggio da Vienna a Verona passando per Venezia, con il proposito di riordinare i suoi ricordi e di riuscire a mettere per iscritto qualcosa al riguardo. Ora a balzare in primo piano è proprio il gesto di scrivere. Un gesto accompagnato da una sensazione di facilità, di felice sintonia con le cose. Siamo arrivati al punto nodale del discorso. Ecco: «Fino a metà mattina restai seduto alle Fondamenta Santa Lucia, occupato a prendere appunti. La matita correva leggera sulla carta, e di quando in quando si sentiva il canto di un gallo chiuso in gabbia sul balcone di una casa, dall'altra parte del canale». A restare sorpreso di tale armonia è lo stesso narratore, trascinato in un movimento che sembra non conoscere interruzioni, nemmeno quando, abbandonata Venezia, si trova sul Garda, a Limone: «Il 2 agosto fu una giornata tranquilla. Seduto a un tavolo, accanto alla porta spalancata della terrazza, avevo sparpagliato intorno a me carte e appunti e tracciavo linee di collegamento fra episodi che, pur molto distanti tra loro, mi sembrava appartenessero allo stesso ordine. Scrivevo con una facilità che stupiva persino me. Una riga dopo l'altra, riempivo i fogli del bloc-notes che mi ero portato da casa». Nessuna inibizione di fronte alla pagina, al contrario un piacere insieme mentale e fisico.

Ma è sufficiente un cambiamento di scena, gli amici che escono dalla stanza, lo sguardo che si spinge a rileggere quanto la mano ha scritto, perché tutto cambi, e le pagine si trasformino in un garbuglio senza nemmeno un barlume di senso: «Adesso scrivere andava facendosi sempre più faticoso, e presto tutto ciò che avevo messo per iscritto mi parve la più assurda e mendace sequela di scarabocchi».

L'immagine dello scarabocchio non è rara in Sebald e si fa testimone – come conferma un passo tratto dal racconto *Max Aurach* degli *Emigrati* – di una patologica relazione con lo scrivere: ce ne accorgiamo quando lo scrittore confessa i problemi riscontrati nell'imbastire, con il necessario puntiglio, la biografia dell'eponimo protagonista: «Tale scrupolosità riguardava sia l'oggetto del mio racconto, del quale, comunque lo prendessi, non riuscivo ad avere ragione, sia la problematicità della scrittura in genere. Avevo coperto centinaia di pagine coi miei scarabocchi a matita e a biro». Come si è visto, il problema si manifesta in Sebald non tanto come l'incapacità di iniziare a scrivere, ma come avversione per quanto si è già messo sul foglio, carta che ora sembra da quella distanza guardarci, e giudicarci. E spiega inoltre il suo forte interesse per figure

come Robert Walser o Rousseau, nelle quali, in un determinato momento della loro esistenza, si è affacciato il disinganno, il rifiuto per quanto avevano già realizzato. *Austerlitz*, forse il testo più rappresentativo e più distesamente narrativo di Sebald, nel quale la tragedia del secondo conflitto mondiale e l'ombra degli stermini di massa accompagnano il lettore dalla prima all'ultima riga, non si esime dal fare i conti con tale problematica. E la stesura di un saggio che consenta ad Austerlitz, il protagonista, di raccogliere ed elaborare i ricordi di tutta una vita si rivela un compito superiore alle proprie possibilità, un'ipotesi destinata a suscitare inquietudine e scoramento: «Ma quanti più sforzi dedicavo, mese dopo mese, a questo progetto, tanto più scarsi mi apparivano i risultati, e tanto più venivo colto da un senso di repulsione e di disgusto se solo aprivo le cartelle e mi mettevo a sfogliare le innumerevoli pagine da me scritte nel corso del tempo, disse Austerlitz [...]. Se nondimeno, per una sorta di autoinganno, riuscivo talvolta a ritenere adempiuto il mio penso giornaliero, la mattina dopo, al primo sguardo gettato sul foglio, vedevo immancabilmente venirmi incontro errori, incongruenze e abbagli della peggior specie. Poco o molto che fosse quanto avevo scritto, non appena cominciavo a leggerlo, mi pareva sempre sbagliato da cima a fondo, sicché dovevo cancellarlo subito e riprendere dall'inizio».

Vivere, per Austerlitz, vuol dire cancellarsi, e cancellare anche quanto altri hanno scritto, le tracce di ogni pagina, il senso e l'architettura del linguaggio: «... a ogni tentativo di cogliere con lo sguardo un'intera pagina, cadevo inevitabilmente in uno stato di estrema confusione. [...]. L'intera articolazione della lingua, l'ordine sintattico delle singole parti, la punteggiatura, le congiunzioni e infine persino i nomi degli oggetti comuni, tutto era avvolto in una nebbia imperscrutabile». Fino alla decisione di nascondere sotto terra, come il corpo di un defunto, ogni testimonianza del proprio lavoro: «Una sera, disse Austerlitz, portai fuori di casa tutti miei fasci di carte e i fogli sciolti, i taccuini e i quaderni di appunti, i raccoglitori e le dispense delle lezioni, qualsiasi cosa fosse coperta dalla mia grafia, e li gettai nella concimaia, laggiù in fondo al giardino, ricoprendoli a strati con foglie marce e qualche palata di terra».

A perdersi, insomma, è la consapevolezza di sé e del proprio lavoro. Se torniamo al racconto di *Vertigini*, vediamo il narratore aggirarsi per le strade di Milano dopo aver smarrito il passaporto, non più in grado, quindi – come puntualmente annota – di provare la propria identità. Una condizione anonima che sembra estendersi anche allo spazio circostante quando, dall'alto delle guglie del Duomo, egli osserva «il panorama offuscato dall'afa di quella città che mi era divenuta completamente estranea. Là dove sarebbe dovuta affiorare la parola “Milano”, altro non si manifestava se non un doloroso riflesso di impotenza».

Finalmente raggiunge Verona, prende alloggio all'hotel *Colomba d'oro* firmandosi Jakob Philipp Fallmeyer, storico di Landeck. Qui ha un colloquio con un certo Salvatore Altamura, dal quale apprende gli ultimi sviluppi di un noto caso di cronaca nera: gli omicidi commessi dalla banda Ludwig, composta da due giovani di famiglie benestanti e rispettabili. Un racconto che lascia spazio alle immagini della prima rappresentazione dell'*Aida*, nel 1913, per l'inaugurazione del festival di Verona, al film muto che dall'opera fu ricavato, ai costumi e alle scene delle moderne rappresentazioni all'Arena, copia esatta di quelli del 1913. Quando rimane solo, il narratore annota sul suo taccuino quanto ha da poco udito. Ed è proprio questa registrazione a rappresentare l'ultima immagine

significativa del racconto *All'estero*, offrendoci lo spunto per una decisiva osservazione sul rapporto dell'autore con la scrittura. Una mano che traccia dei segni sul foglio, che tenta di dare forma alle immagini e alle vicende di cui è venuta da poco a conoscenza. Il lavoro della memoria, lo abbiamo visto, in Sebald è sempre un processo difficile e doloroso, un movimento tra lacune e ostacoli, sgomento e ostinazione. La posta in gioco è la fisionomia della propria identità, il proprio destino di scrittore. Alla fine qualcosa emerge: non un racconto, e nemmeno un romanzo, ma più probabilmente «i fogli dell'unico libro vero».



## Ogni buon artista dipinge ciò che è



Gli autori sin qui presentati – Jean Dubuffet, Thomas Bernhard e W.S. Sebald – pur nelle rispettive specificità e differenze, sembrano condividere alcuni tratti interessanti. Per tutti l'attività creativa – artistica o letteraria che sia – nasce da un'insopprimibile esigenza interiore, come se una forza li attraesse e li portasse davanti a una tela, a un blocco di polistirolo, a una pagina ancora bianca. Per tutti scrivere o dipingere si configura come un processo non lineare, destinato a scontrarsi con dubbi talmente gravi da mettere in discussione la loro stessa identità o da diventare l'oggetto, il tema fondamentale intorno al quale ruota la loro ricerca. Anche un autore come Dubuffet, che a prima vista sembra vedere in modo meno tormentato il rapporto tra l'autore e la propria opera, si rivela mosso da una profonda inquietudine, tale da spingerlo a una sperimentazione febbrile e inesauribile, a misurarsi con le manifestazioni della follia, a giungere a una critica delle nozioni stesse di arte e di bellezza, alle soglie del nulla, del vuoto.

Ma esistono anche personalità per le quali l'arte si presenta, sin dall'adolescenza e sin dalle prime manifestazioni, come un'occasione di riscatto, una possibile via d'uscita da una condizione turbolenta e confusa. Di fronte a una figura come Jackson Pollock, per esempio, si ha la sensazione di vivere una realtà per certi aspetti un po' diversa dalle precedenti. Converrà partire da alcuni documenti marginali, ma straordinariamente rivelatori. Le sue lettere sono una testimonianza preziosa per comprendere come si manifesti e si imponga la forza del proprio talento, quella che altrimenti si potrebbe definire una vocazione. Jackson invia una lettera ai suoi fratelli, Charles e Frank, il 22 ottobre del 1929. Ha diciassette anni, è stato appena espulso da scuola e rischia una condanna al riformatorio. Che cosa adesso debba fare, proprio non lo sa. Forse la cosa più semplice sarebbe rientrare a scuola, cercare di cancellare la fama di ribelle che si è

creato. Ma ha molti interessi: la religione, anche se per il momento pare averla messa da parte, la politica, la letteratura americana, l'architettura, sebbene in misura più contenuta rispetto alla pittura e alla scultura. Le idee sono ancora confuse, le immagini del suo futuro gli si affastellano in testa, ma un progetto, o perlomeno un'aspirazione, sembra farsi strada. Leggiamo: «Che cosa vorrei diventare è difficile dirlo. Un artista, in qualche modo».

Ma non si tratta di un percorso facile. Quando l'anno successivo, il 31 gennaio del 1930, scrive al fratello Charles, lamenta uno stato di disorientamento, ma soprattutto una profonda delusione per i lavori che ha realizzato: «Ho cominciato una cosa in creta che mi è valsa l'incoraggiamento dell'insegnante. I miei disegni francamente non valgono niente, mancano di libertà e di ritmo, sono freddi e senza vita. Non valgono il bollo per spedirli».

Eppure un bilancio così poco incoraggiante non scalfisce quella che ormai è una sensazione netta e precisa, quasi una certezza: «L'acquerello mi appassiona, ma non l'ho mai praticato molto. Sento che un giorno sarò, in un modo o nell'altro, un artista...».

A testimoniare di una svolta, di un procedere più spedito nella direzione intravista è una lettera indirizzata al padre probabilmente nel 1932. Se la data è giusta, Jackson ha vent'anni. Racconta quello che combina tutti i giorni, la scuola e i progressi in campo artistico. Non ha cambiato idea sul suo futuro, ma adesso la formula con un pizzico d'ironia: «Ora è solo questione di tempo e di lavoro per assimilare queste conoscenze. Ancora una settantina d'anni e sarò un buon artista». Pensa di essere portato soprattutto per la scultura: lavorare la pietra, magari con un piccone, è ciò che lo soddisfa di più. È convinto dell'importanza, per un artista, di lavorare col carpentiere, col muratore, ma è persuaso soprattutto dell'identità tra arte e vita, che gli appaiono come due realtà inscindibili. È già l'abbozzo di una dichiarazione di poetica: «Essere artista è la vita stessa: è vivere, voglio dire. E quando dico artista, non lo dico in senso stretto, penso all'uomo che costruisce le cose, che crea, che lavora la terra, le pianure dell'ovest come le miniere di ferro della Pennsylvania. È sempre un problema di costruzione: con un pennello, con un badile, con una penna».

Vita e arte, insomma, coincidono, in un modo però diverso da quello che pensavano gli esteti del primo '900, che della vita facevano un'opera d'arte. Qui, al contrario, è l'arte a diventare una forma di vita, una realtà autentica e pulsante, sensibile come un movimento del corpo. Al punto da modificare l'ambiente, l'aspetto delle cose.

A distanza di parecchi anni – ci spostiamo nell'inverno 1947-48 – queste convinzioni di Pollock si rafforzano e si chiariscono. Nella dichiarazione apparsa in *Possibilities* con il titolo *La mia pittura*, Pollock, che ormai ha raggiunto un'identità di artista, avendo tra l'altro allestito nel '43 la sua prima personale presso la galleria di Peggy Guggenheim, mette a fuoco il momento del suo passaggio alla pratica del *dripping*. Non si tratta di una semplice innovazione tecnica, ma di una radicale trasformazione del rapporto tra il pittore e la propria opera: «La mia pittura non nasce sul cavalletto. Non tendo praticamente mai la tela prima di dipingerla. Preferisco fissarla non tesa sul muro o per terra. Ho bisogno della resistenza di una superficie dura. Sul pavimento mi sento più a mio agio. Mi sento più vicino, più parte del quadro, perché, in questo modo, posso camminarci intorno, lavorare su quattro lati, ed essere letteralmente nel quadro. È un metodo simile a quello degli Indiani dell'Ovest che lavorano sulla sabbia».

Per ottenere questo risultato, ha dovuto liberarsi degli strumenti tradizionali del pittore – pennello, cavalletto ecc. – scegliere una pittura fluida, smalti liquidi, e soprattutto far sgocciolare il colore sulla tela, quasi che il quadro non fosse che la traccia di un impulso, la memoria di un gesto istintivo. Abbandonando la dimensione razionale, l'arte attinge ad altre risorse, alla fisicità del corpo, alle ombre dell'inconscio: «Quando sono nel mio quadro, non sono cosciente di quello che faccio. Solo dopo una specie di “presa” di coscienza vedo ciò che ho fatto». A questo proposito Leonhard Emmerling ha commentato: «L'opera di Pollock [...] ha rappresentato il limite estremo della soggettività, la domanda provocatoria su ciò che si deve ancora intendere per pittura». Si tratta di un punto ormai saldo della poetica dell'artista, che riaffiora in un'intervista rilasciata a William Wright, nell'estate del 1951. Dopo aver sottolineato l'importanza della componente inconscia, alla domanda circa la distanza che separa gli artisti moderni da quelli dell'epoca classica, Pollock così risponde: «L'artista moderno, mi pare, lavora per esprimere un mondo interiore; in altri termini: esprime l'energia, il movimento e altre forze interiori».

Questa visione delle cose lo porta ad ammirare il lavoro svolto da Dubuffet, di cui apprezza non soltanto i manufatti artistici - «Sono rimasto entusiasta della mostra di Dubuffet», scrive lo stesso anno ad Alfonso Ossorio – ma anche le riflessioni teoriche, ogni sua prova di creazione e di intelligenza: «I due libri di Dubuffet sono appena arrivati. Sono veramente molto belli».

Proprio il lavoro compiuto *dal* e *sul* corpo fa sì che il quadro, per Pollock, abbia una sua vita propria, e a lui non resti altro che portarla in superficie. La tela è quasi un *doppio* dell'artista, un'altra parte di sé, il punto di soluzione di ogni conflitto. La certezza di aver lavorato bene nasce dal senso di armonia provato, dalla possibilità di riconoscersi in quanto si è fatto: «Solo quando perdo il contatto col quadro il risultato è caotico. Altrimenti c'è armonia totale, un rapporto naturale di dare e avere e il quadro riesce».

La tecnica è un mezzo per raggiungere questo stato di grazia, dice Pollock, ma non c'è dubbio che essa faccia parte integrante della sua concezione dell'arte e del mondo: utilizzando non soltanto i colori del barattolo, ma anche sabbia, schegge di vetro, sassi, cordicelle, chiodi, sigarette e molti altri elementi estranei alla pittura è come se l'artista volesse far entrare frammenti della natura e dell'ambiente nello spazio della tela, dare a ciascuno di essi un nuovo significato. Non c'è più un limite, forse nemmeno un inizio o una fine. Dipingere è muoversi negli spazi più profondi, la tela è il racconto di questo viaggio. In un'intervista pubblicata a New York nel 1957, Pollock confesserà: «La pittura è uno stato dell'essere... La pittura è la scoperta di sé. Ogni buon artista dipinge ciò che è».

Però doveva trattarsi, per lui, di un'operazione non proprio così agevole, o perlomeno tale da poterla portare a termine soltanto quando sentiva meno il peso della propria sofferenza, il senso di angoscia e di vuoto. Pollock sembra infatti incarnare lo stereotipo dell'artista maledetto, tra crisi a cui tentava di sfuggire con l'alcool, ricoveri in clinica, ricadute. L'ultima intervista citata uscì postuma. L'anno precedente, in un giorno d'agosto, mentre accompagnava a un concerto, in stato di ubriachezza, Ruth Kligman, una studentessa d'arte da poco conosciuta, e una sua amica, era finito con la sua auto fuori di strada, schiantandosi contro un albero.

## Nota

Di Jean Dubuffet si vedano *Biographie au pas de cours*, Paris, Gallimard, 2001 e *A ruota libera*, tr. it., Genova, Graphos, 1997.

Le citazioni di Thomas Bernhard sono tratte da *Conversazioni di Thomas Bernhard*, tr. it., Parma, Guanda, 1989; *Il nipote di Wittgenstein*, tr. it., Milano, Adelphi 1994 e *Cemento*, tr. it., Milano, SE, 1990.

Le edizioni a cui si fa riferimento per W.G. Sebald sono: *Vertigini*, tr. it., Milano, Adelphi, 2003; *Gli Emigrati*, tr. it., Milano, Bompiani, 2000; *Austerlitz*, tr. it., Milano, Adelphi, 2006 e *Gli anelli di Saturno*, tr. it., Milano, Bompiani, 2001, da cui è tratta la citazione che chiude il paragrafo.

Le parole di J. Pollock sono citate, con qualche modifica, dal volume *Lettere, riflessioni, testimonianze*, tr. it., Milano, SE, 1991. La monografia di Leonhard Emmerling su Pollock è edita da Taschen, Köln, 2004.



*Quaderni delle Officine, LXXII, Gennaio 2017*