

La pagina folle. Scrittura e immagine nell'arte schizofrenica

Francesco Fiorentino*

ABSTRACT

Il saggio presenta e analizza alcune opere di artiste e artisti schizofrenici, pazienti della clinica psichiatrica di Waldau e di altre cliniche psichiatriche tedesche. Si tratta di opere in cui la scrittura e l'immagine convivono in modi inusitati e la parola, lasciandosi alle spalle le sue dimensioni semantiche e le usuali attitudini comunicative, si trasforma essa stessa in immagine e disegno, oppure con essi si fonde.

This essay presents and analyzes some works by schizophrenic artists, patients of the psychiatric clinic of Waldau and other German psychiatric clinics. These are works in which writing and image coexist in unusual ways and writing turns into image and drawings or merges with them, leaving behind its semantic dimensions and usual communicative attitudes.

* Università Roma Tre.

Sulla quarta di copertina di un'antologia di poesia svizzera del Novecento uscita qualche anno fa leggiamo che «in Svizzera la poesia del Moderno inizia intorno al 1900 con una donna, Constance Schwartzlin-Berberat, che continua a essere sconosciuta, e con Blaise Cendrars, Robert Walser e Adolf Wölfli»¹. Forse è solo una coincidenza, ma comunque significativa, che il nome di tutti e quattro questi autori sia legato alla clinica psichiatrica di Waldau, la prima clinica psichiatrica svizzera, fondata nel 1855 nei pressi di Berna². Di essi solo Blaise Cendrars non vi ha soggiornato, ma si è ispirato a questa clinica e a Adolf Wölfli per la stesura del suo romanzo *Moravagine* (1926). Altri due hanno cominciato a scrivere a Waldau: Constance Schwartzlin-Berberat, che vi è internata con una diagnosi di schizofrenia e vi scrive testi sorprendenti senza considerarsi una poetessa e senza rivolgersi a un pubblico; poi, nello stesso periodo, Adolf Wölfli, anch'egli schizofrenico e gravemente, il quale a Waldau inizia a dipingere e scrivere opere che avranno una fortuna inaspettata nel mondo dell'arte come prime testimonianze di quella che viene chiamata *art brut* oppure *outsider art*³. Per Robert Walser, che vi è internato dal 1929 al 1933, Waldau è l'ultimo luogo in cui riesce a scrivere e a pubblicare. Si possono ricordare anche altri autori che hanno dovuto soggiornare nella clinica, come ad esempio Hans Morgenthaler oppure Carl Albert Loosli, o ancora Friedrich Glauser, il maestro svizzero del giallo, che a Waldau, tra il 1934 e il 1936, scrive tre romanzi che lo renderanno celebre.

Si potrebbe avere l'impressione che la clinica di Waldau sia uno dei centri della letteratura svizzera del primo Novecento. L'impressione è confermata dal fatto che questi autori internati a Waldau sono tra quelli che negli anni Settanta vengono convocati da una nuova generazione di scrittori come rappresentanti di una tradizione svizzera alternativa a quella ufficiale: «La Svizzera sembra essere per i suoi migliori autori un agente patogeno. È un caso che gli scrittori di maggior talento non si sentono a casa in terra elvetica?», domanda lo scrittore Dieter Fringeli nel 1974 in un libro il cui titolo proverbiale: *Dichter im Abseits*, poeti ai

¹ *Moderne Poesie in der Schweiz. Eine Anthologie*, hrsg. v. R. PERRET, Zürich, Limmat, 2003.

² Cfr. M. WERNLI, *Schreiben am Rand. Die «Bernische kantonale Irrenanstalt Waldau» und ihre Narrative (1895-1936)*, transcript, Bielefeld, 2014, pp. 77-85. In alcune sue parti, il presente saggio riprende e rielabora passi dell'articolo «Waldau, un mondo a parte», in *Antinomie*, 29 dicembre 2020, <<https://antinomie.it/index.php/2020/12/29/waldau-un-mondo-a-parte/>> (ultimo accesso 28.01.2021).

³ La prima categoria è stata lanciata da J. DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants. L'Art brut préféré aux arts culturels*, t. I, Paris, Gallimard, 1962, pp. 198-202; la seconda viene proposta da R. CARDINAL, *Outsider Art*, London, Studio Vista, 1972.

margini⁴. La marginalità come imposizione e insieme come scelta è il destino comune a tutti «gli autori più significativi della generazione di Robert Walser», scrive Fringeli. Walser, Glauser, Morgenthaler e molti altri vengono visti come scrittori che distruggono se stessi nell'opposizione contro la miseria elvetica⁵. Insieme a Fringeli, anche altri portano avanti questo ripensamento della tradizione letteraria svizzera: in fondo, si vuole creare un nuovo canone, che poi effettivamente si impone. Lo si crea ricorrendo a un topos, quello del genio incompreso e avversato da un ambiente borghese gretto e perbenista. A questo topos si dà una particolare connotazione spaziale: si riconduce la condizione dell'artista alla ristrettezza spaziale, ma ancora di più culturale, di un piccolo paese senza centri e senza aperture verso il mondo esterno. Secondo lo scrittore bernese Paul Nizon, la Svizzera è un «paesaggio culturale» incapace di fornire ai suoi artisti la materia per alimentare la fantasia, per cui non resta loro che la fuga: la fuga all'estero, la fuga in mondi fantastici, la fuga nella follia. Per l'artista l'unica possibilità è la «ribellione contro l'accettazione cieca del dettato della realtà», la quale ribellione, però, mortifica ogni energia creativa, la aliena dal mondo e forse pure da se stessa⁶. È una tesi che, in diverse variazioni, sta alla base della definizione di una particolarità della letteratura svizzera del Novecento⁷. In gioco è sempre la dialettica tra alienazione imposta, (auto)marginalizzazione e creatività, a cui molti scrittori svizzeri sono ricorsi per definire il luogo della loro enunciazione soggettiva e della loro identità storica. Ancora nel 2002, lo scrittore Thoma Hürlimann parla della Svizzera come di un paese in cui l'arte non convenzionale, in cui la creatività viene messa ai margini, viene dichiarata folle. Hürlimann ricorda che a Zurigo, nella celebre clinica dell'Università allora diretta da Eugen Bleuler, «venne scoperta la schizofrenia come malattia mentale. Non è un caso. La Svizzera, come osservò una volta Heiner Müller dopo aver fatto visita alla Colléction de

⁴ D. FRINGELI, *Dichter im Abseits. Schweizer Autoren von Glauser bis Hohl*, Zürich, Artemis, 1974, p. 8.

⁵ *Ivi*, pp. 7-13 e *passim*.

⁶ P. NIZON, *Diskurs in der Enge* (1970), in ID., *Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990, pp. 135-226, pp. 140 e *passim*.

⁷ Cfr. S. HAUPT, «Ich habe ein Leben wie ein Hund». Die Schweizer Literatur der Zwischenkriegszeit und die These vom «Abseits», e D. ROTHENBÜHLER, «Vom Abseits in die Fremde. Der Außenseiterdiskurs in der Literatur der deutschen Schweiz vom 1945 bis heute», entrambi in *Text+Kritik*, IX/1998, Sonderband: *Literatur in der Schweiz*, rispettivamente pp. 28-41 e pp. 42-53.

l'art brut a Losanna, ha i meglio pazzi»⁸. Questa celebre collezione comprende opere di oltre un migliaio di «pazzi», che però in realtà non sono soltanto svizzeri. Essa nasce dal lascito dell'inventore dell'*art brut*, il pittore francese Jean Dubuffet, che negli anni Venti si imbatte nella collezione di opere di malati mentali messa insieme dallo psichiatra Hans Prinzhorn a Heidelberg e inizia una raccolta sistematica di opere di malati psichiatrici e di carcerati, facendo visita, oltre che a diverse prigioni, a varie cliniche psichiatriche svizzere alla ricerca di archivi con opere di pazienti. Visita anche il manicomio di Waldau, dove scopre l'opera di Adolf Wölfli e ne rimane affascinato.

Wölfli è solo la punta di un iceberg di una massa anonima di pazienti che creano disegni, pitture, plastiche e testi poi riuniti in una collezione dallo psichiatra Walter Morgenthaler, il quale, prima di giungere a Waldau, era stato allievo di Freud a Vienna e di Bleuer a Zurigo.

Morgenthaler fu uno dei primi a credere nel valore curativo della pratica artistica per i pazienti psichiatrici, ma soprattutto fu uno dei primi a considerare e studiare come opere d'arte i loro disegni o dipinti o testi, o le loro sculture, che fino allora erano stati considerati semplicemente come lavori di folli, il cui valore poteva essere solo diagnostico e riguardare quindi solo gli psichiatri.

Per questo motivo la stragrande maggioranza di questi lavori va perduta, viene distrutta o abbandonata negli archivi. Sono tanti, perché nella clinica di Waldau, fondata nel 1855, si punta relativamente presto sulla terapia occupazionale. L'attività centrale è l'agricoltura: ci sono mucche, buoi, cavalli, maiali. Presto però si aggiungono il disegno, la pittura, infine la scrittura. Moltissimi dei testi, dei disegni, dei dipinti e delle sculture prodotte dai pazienti (che negli anni Trenta sono oltre un migliaio) non vengono conservati perché si ritiene che persone affette da malattie mentali non possano essere capaci di produrre opere d'arte, essendo l'arte – così si riteneva – un'attività che richiede un alto grado di riflessività e spiccate capacità cognitive, che i pazienti psichiatrici si reputava non potessero avere. Ma non è così, come dimostrano non poche di quelle opere di questi pazienti che hanno poi raggiunto la sfera pubblica. Che le si definisca *art brut* o *outsider art* o in qualsiasi altro modo non fa differenza: queste opere mostrano che l'arte non richiede necessariamente quella che – in modo sempre un po' generico – si definisce “sanità mentale”. È una verità alla quale ci mettono di fronte tutti i pezzi della collezione di Morgenthaler e di altri collezioni simili: tracce in forma di

⁸ T. HÜRLIMANN, «Die Schweiz hat die besten Verrückten», in ID., *Himmelsöbi hilf! Über die Schweiz und andere Nester*, Zürich, Ammann, 2002, pp. 119-125.

scrittura e di immagini lasciate donne e uomini «infami», nel senso che a questo termine ha dato Michel Foucault⁹. Sono donne e uomini sconosciuti, reietti, reclusi, strappati alla notte dell'anonimato solo perché qualche medico o qualche impulso li ha spinti a disegnare, a dipingere e a scrivere, talvolta a disegnare e dipingere scrivendo, come nel caso di Adolf Wölfli. Il quale non sarebbe mai diventato artista se non ci fosse stato lo psichiatra Walter Morgenthaler a curarlo, e se questi non avesse deciso di scrivere quel libro che rese celebri entrambi, l'autore e il suo soggetto, il medico e il suo paziente: *Ein Geisteskranker als Künstler*¹⁰. Il libro, pubblicato nel 1921, fece scalpore, soprattutto tra gli artisti, oltre che tra gli psichiatri, perché per la prima volta un malato psichiatrico veniva definito, già nel titolo, un artista; e veniva definito per nome e cognome, e non – com'era uso corrente – con le iniziali o con un semplice numero. Il malato psichiatrico diventa un artista con la propria personalità, la storia clinica si intreccia all'interpretazione estetica.

Wölfli è un bracciante con una vita di squallori alle spalle e episodi di seduzione di minori. È uno schizofrenico violento che scopre il disegno e la scrittura in clinica, nel 1900, e la pratica ossessivamente fino alla sua morte nel 1930. Compone innumerevoli disegni e scrive testi vari e, tra il 1908 e il 1912, un'autobiografia immaginaria, folle e gigantesca come il suo titolo: *Von der Wiege bis zum Graab. Oder, Durch arbeiten und schwitzen, leiden, und Drangsal bettend zum Fluch. Manifoldige Reisen, Abenteuer, Unglücksfälle, Jagten, und sonstige Erlebnisse eines verirrten, auf dem Erdball herum, Oder, Ein Diener Gottes, ohne Kopf, ist ärmer als der ärmste Tropf*¹¹. Sono decine di quaderni, oltre 25.000 pagine fittissime, con migliaia tra disegni e collage.

Quel che colpisce di queste pagine è l'intreccio di prosa, poesia, tabelle numeriche, disegni, collage e composizioni musicali, che coesistono nello stesso spazio. E poi il miscuglio di registri linguistici e generi testuali: dialetto, gergo militare, linguaggio infantile, linguaggio religioso e linguaggio sconcio, aneddoto, dialogo, lettera, commento, preghiera, testamento, racconto di viaggio, confessione intima. Ma gli elementi semantici, espressivi o figurali passano in secondo piano rispetto alle forme

⁹ Cfr. M. FOUCAULT, *La vita degli uomini infami*, Bologna, il Mulino, 2009.

¹⁰ W. MORGENTHALER, *Ein Geisteskranker als Künstler*, Bern-Leipzig, Bircher, 1921; ed. it. *Arte e follia in Adolf Wölfli*, Padova, Alet, 2007.

¹¹ A. WÖFLI, *Von der Wiege bis zum Graab. Oder Durch arbeiten und schwitzen, leiden und Drangsal bettend zum Fluch*, Bd. 2, bearb. von D. Schwarz, E. Spoerri, Frankfurt a. M., Fischer, 1985. Su Wölfli si veda E. Spoerri (Hrsg.), *Der Engel des Herrn im Kuchenschurz. Über Adolf Wölfli*, Frankfurt a. M., Fischer, 1987; B. Hunger et al. (Hrsg.), *Portrait eines produktiven Unfalls: Adolf Wölfli. Dokumente und Recherchen*, Basel-Frankfurt a. M., Stroemfeld, 1993.

ritmiche: la pagine di Wölfli è una composizione ritmica di parole, forme e colori disposti secondo criteri di ricorsività, enumerazione, ripetizione. Il tutto sembra riavvolgersi incessantemente su se stesso per poi continuamente tornare a dispiegarsi. L'istanza autoriale sembra di continuo perdersi e ritrovarsi, abbandonarsi a un movimento folle della creatività e, allo stesso tempo, dominarlo con la sua carica di ossessività. Ciò che colpisce particolarmente di questo movimento è che esso attraversa non soltanto i confini tra i generi testuali, ma anche le distinzioni tra media diversi. Sulla pagina di Wölfli, la scrittura e il disegno convivono in uno stato di promiscuità inusitato: il disegno a margine invade il corpo del testo, oppure la glossa invade il disegno, lo accompagna, lo assedia, ricalcando talvolta le stesse sue forme. La maggioranza dei disegni contiene elementi di scrittura: parole, frasi, versi, scritti ai margini o all'interno del disegno stesso. Tutto ciò rende i testi di Wölfli una sfida alla filologia e alla tecnologia editoriale classica. Le pagine sono tali da non essere riproducibili se non in forma di fac-simile. Certe volte nel testo si inseriscono delle immagini nelle quali è contenuto del testo, che però non si sa in che relazione sia con il testo al di fuori delle immagini. Altre parole sembrano riempire i vuoti della pagina in un modo puramente ornamentale. Il fatto è, però, che la distinzione tra ciò che è ornamentale e funzionale, di fronte a queste pagine, viene a cadere [immagine 1].

La pagina "folle" di Wölfli attraversa categorie e distinzioni, forza la prospettiva e le forme cosiddette "naturali" del linguaggio e dell'immagine, inventa sistemi propri di notazione musicale e di interpunzione, accoglie immagini ritagliate da riviste, come quella di un barattolo di zuppa Campbell [immagine 2], che viene incollata su un disegno del 1929, trentatré anni prima dell'opera di Andy Warhol che fece di quel barattolo un'icona della pop art. Morgenthaler non poteva sapere di questa sorprendente coincidenza, che non è del tutto o non è soltanto causale, se è vero che le postavanguardie sono segnate dall'elemento della serialità, che rinveniamo come tratto costitutivo anche nelle opere schizofreniche, non soltanto in quelle di Wölfli. Nel 1921, l'acuta attenzione di Morgenthaler poteva rilevare soltanto le analogie tra quest'arte schizofrenica e l'arte che lui chiamava moderna e che coincide più o meno con quella che per noi, oggi, è l'arte delle avanguardie storiche. In entrambi i casi, l'immagine diventa composizione di linee e di forme geometriche; in entrambi i casi sono in azione tendenze disgregatrici e un ritmo che organizza la disgregazione, che la produce e la trascende, trasformandola in una costruzione artistica. Ma ciò che nelle avanguardie è un progetto estetico più o meno consapevole, sostiene lo psichiatra, in Wölfli è frutto



immagine 1

di un «processo morboso che ha distrutto le funzioni mentali»¹².

Sul piano clinico, le opere di Wölfli mostrano la stessa tendenza disgregante che si rivela in tutti gli schizofrenici, gli stessi movimenti stereotipati, gli stessi automatismi catatonici, che sono una difesa estrema a un caos angosciante che viene da dentro. Ma nelle opere di Wölfli so-

¹² MORGENTHALER, *Arte e follia in Adolf Wölfli*, cit., p. 165.

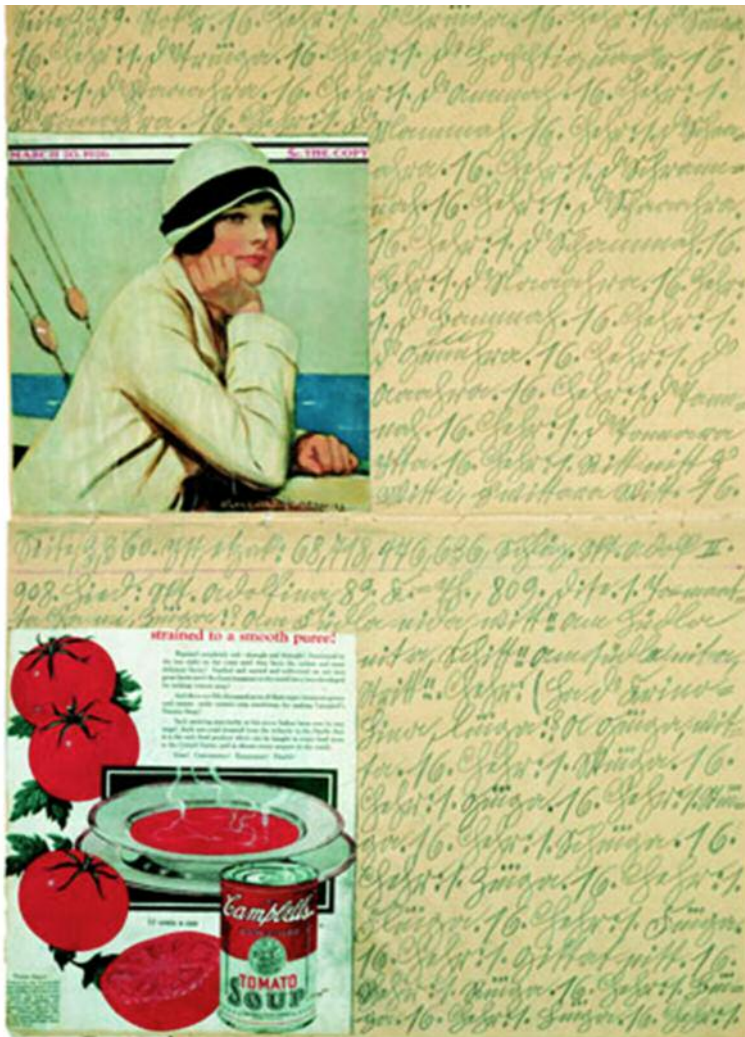


immagine 2

praggiunge qualcosa che trasforma tutto ciò in arte: una capacità di dar forma e quindi ordine attraverso un ritmo che organizza la materia psichica e le forme sulla pagina, che deforma e, nello stesso movimento, ricompono ciò che ha disgregato, in un'alternanza ossessiva di ripetizione e variazione¹³. C'è un codice insistente, assillante, martellante che co-

¹³ Cfr. *Ivi*, pp. 89, 107-108 e 148-149.

manda per decenni le giornate di Wölfli, che lo porta a consumare ininterrottamente matite nere e a colori per riempire pagine e pagine e pagine di parole, disegni, numeri, notazioni musicali. Riempirle fino all'orlo, fino ai margini, senza lasciare spazio vuoto, facendole traboccare. Il vuoto è una minaccia, perciò va subito riempito. Ma è anche uno spazio libero dove dispiegare un linguaggio proprio, un linguaggio che non è di nessuno, se non di sé stessi. Difesa e liberazione allo stesso tempo. È questa ambivalenza che deve aver affascinato i tanti artisti, scrittori, intellettuali attratti da quest'arte "schizofrenica", che ritrovano in essa un impulso compulsivo simile a quello da cui continuamente si sentono mossi.

Alla sua uscita, il libro di Morgenthaler suscita un interesse insaspettato. Rainer Maria Rilke lo legge appassionatamente e, in una lettera, il 10 settembre 1921, lo consiglia caldamente a Lou Andreas-Salomé:

Apparentemente, l'impulso all'ordine, la più implacabile tra le forze creative, è suscitato più energicamente da due tipi di stati interiori: da un sentimento di sovrabbondanza interiore e dal totale collasso interiore di una persona, che a sua volta genera anche una sovrabbondanza [...] Il caso Wölfli potrà un giorno essere d'aiuto per fornire nuovi chiarimenti sulle origini della forza creativa e ribadisce la singolare e sempre più autorevole opinione che molti sintomi di malattia sarebbero da incoraggiare (come "suppone" Morgenthaler), in quanto suscitano il ritmo tramite cui la natura tenta di riconquistarsi quanto le è diventato alieno e di strumentarlo in una nuova melodia¹⁴.

Lou Andreas-Salomé è colpita dall'effetto che il libro ha sul suo amico praghese e lo raccomanda caldamente a Freud. Carl Gustav Jung comprenderà tre disegni di Wölfli, in cui ravvisa il manifestarsi di figurazioni archetipiche. Dopo la sua morte nel 1930 Wölfli cadrà nell'oblio. A riscoprirlo dopo la Seconda guerra mondiale fu il già citato artista francese Jean Dubuffet, che dopo aver visto le sue opere a Waldau, inizia la raccolta sistematica di opere di malati di mente, carcerati e emarginati, che considera come manifestazioni di un'*art brut*, un'arte bruta, diretta, «incontaminata» dalla cultura «ufficiale», e capace di sfuggire ai luoghi comuni della tradizione e dell'attualità¹⁵. Dubuffet fa conoscere l'opera di

¹⁴ R.M. RILKE, L. ANDREAS-SALOMÉ am 10. September 1921, in E. Pfeiffer (Hrsg.), *Rainer Maria Rilke – Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel*, Zurich-Wiesbaden, Niehans – Insel, 1952, S. 450.

¹⁵ Cfr. J. DUBUFFET, *L'art brut préféré aux arts culturels*, in ID., *Prospectus et tous écrits suivants*, vol. I, Paris, Gallimard, 1967, pp. 198-201.

Wölfli ai surrealisti. Nel 1948 Breton acquista due disegni di Wölfli e successivamente definirà la sua opera «una delle tre o quattro più importanti di tutto il Novecento»¹⁶. A metà degli anni Cinquanta si reca alla clinica di Waldau insieme all'amica Meret Oppenheimer. Nel 1947 aveva fondato insieme a Dubuffet e altri la Compagnie de l'Art Brut, che avrà tra i suoi soci artisti e intellettuali come Albert Camus, Paul Eluard, Jean Cocteau, Henri Michaux, Claude Lévi-Strauss e Tristan Tzara. È l'inizio dell'istituzionalizzazione dell'*art brut* e in particolare dell'opera di Wölfli, che nel 1948 viene presentata per la prima volta in una personale a Parigi, poi esposta in varie occasioni in Europa e negli Stati Uniti. Ormai fa il suo ingresso nei musei e in grandi esposizioni internazionali come alla Documenta 5 di Kassel nel 1972. Wölfli entra nel canone; e non solo come artista figurativo. Per Peter Bichsel, uno dei protagonisti della letteratura svizzero-tedesca del secondo Novecento, Wölfli è «forse uno dei più grandi autori di lingua tedesca, certamente uno dei più folli»¹⁷. Grandezza e follia sembrano implicarsi, per Bichsel, come per altri scrittori elvetici di lingua tedesca della sua generazione e di quella successiva. Non è un caso che uno dei loro modelli più venerati sia un altro paziente di Waldau: Robert Walser, uno dei più grandi e folli scrittori della modernità. Anche nel suo caso, quella che la psichiatria allora definiva *dementia praecox* e che poi chiamerà schizofrenia tende a trasformare la scrittura in immagine, a cancellare la sua dimensione semantica per farla emergere nella sua dimensione grafica, visuale.

Walser viene ricoverato a Waldau nel 1929, a cinquantuno anni. Prima di allora non era mai stato in una clinica psichiatrica, dopo di allora non vivrà più fuori da una clinica psichiatrica. È perseguitato dalle voci, si rifiuta di dormire in una camera singola, rifugge i contatti con altri pazienti, ma comincia piano piano a scrivere di nuovo. Scrive un centinaio di poesie, testi in prosa e scene drammatiche, che in parte poi riesce a pubblicare su giornali tedeschi e praguesi, dopo averli ricopiati in una forma leggibile. Perché nella loro stesura originaria essi si sottraggono alla leggibilità. Hanno la forma di microgrammi. Sono scritti a matita su piccoli pezzi di carta: pagine di riviste, biglietti da visita, buste da lettere, fogli di calendario, sottobicchieri, cartoline, tovaglioli e cose del genere. Sono scritti in una grafia minutissima: la grandezza delle lettere può arrivare a essere un millimetro. Sono oltre 500 testi, trovati in due scatole

¹⁶ A. BRETON, *Générique. Préface au catalogue de l'Exposition internationale du Surréalisme 1965-1966: L'écart absolu*, in ID., *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 238-242.

¹⁷ P. BICHSEL, *Alles und noch mehr*, in Spoerri (Hrsg), *Der Engel des Herrn im Kuchenschurz. Über Adolf Wölfli*, Frankfurt a. M., Fischer, 1987, pp. 135-139, qui p. 138.

di scarpe, rinvenuti da due medici a Waldau e poi a Herisau. Contro il volere di Carl Seelig, esecutore testamentario di Walser, che voleva andassero distrutti, furono trascritti, dopo un lunghissimo lavoro di decifrazione, e pubblicati con il titolo *Aus dem Bleistiftgebiet* in sei volumi dal 1985 al 2000¹⁸.

Walser inizia a scrivere in questo modo – cioè con la matita e con caratteri minutissimi – verso il 1924, per superare un odio improvviso per la penna, in cui lui vede uno strumento della «determinatezza», dell'irrevocabilità [immagine 3]. La scrittura a matita, invece, che appare sempre modificabile e quindi aperta, costitutivamente incompiuta, gli permette mitigare un suo «nervosismo», riesce perfino a procurargli un «divertimento» che è curativo¹⁹. Di più: attraverso questo nuovo «sistema», si libera da una «nausea per lo scrivere» e trasforma la nausea in piacere, impara nuovamente a scrivere come un fanciullo²⁰. Tra i vari testi scritti a matita, Walser poi ne sceglie alcuni da ricopiare e inviare per la pubblicazione. Ma quel che conta è che il momento creativo è affidato alla matita, uno strumento che – come scrive una volta – lo fa lavorare in modo «più trasognato, tranquillo, confortevole, meditabondo». Sì, questo modo di lavorare gli procura una «strana felicità»²¹. La matita ovvero la minutissima scrittura a matita sono per Walser sostanzialmente un modo per aggirare le proprie inibizioni e le pressioni che vengono da fuori, un modo per nascondersi e conquistare, nel nascondimento, uno spazio libero per la una creatività ludica, sottratta a obblighi e ansie, uno spazio libero da bisogni di riconoscimento, da desideri di approvazione, insomma dalle aspettative e dalle pressioni, spesso contraddittorie, della società e della propria interiorità. Per mantenere una certa libertà della fantasia, Walser si nasconde, si sottrae all'opinione pubblica di cui sente troppo la presenza inibitoria dentro di sé. Giustamente è stato detto che la micrografia di Walser esprime una volontà di scomparire: scomparire al controllo sociale, scomparire anche di fronte alla propria paura, che del controllo sociale è un effetto interiore. La particolarità di Walser, scrive Elias Canetti, sta nel fatto che egli non esprime mai le sue motivazioni. Resta del tutto esteriore per negare la sua interiorità, che è tutta

¹⁸ R. WALSER, *Aus del Bleistiftgebiet*, hrsg. v. Bernahrd Echte u. Werner Morlang, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985-2000.

¹⁹ WALSER, *Bleistiftskizze* (1927-28), in ID., *Das Gesamtwerk*, Bd. IX, hrsg. v. Jochen Greven, Zürich u. a., Suhrkamp, 1972, p. 128.

²⁰ Così in una lettera a Max Rychner del 20 luglio 1927, in WALSER, *Das Gesamtwerk*, vol. 12.2, hrsg. v. Jörg Genf, Hamburg, Kossodo, 1975, p. 301.

²¹ WALSER, *Bleistiftskizze* (1927-28), cit., p. 128.

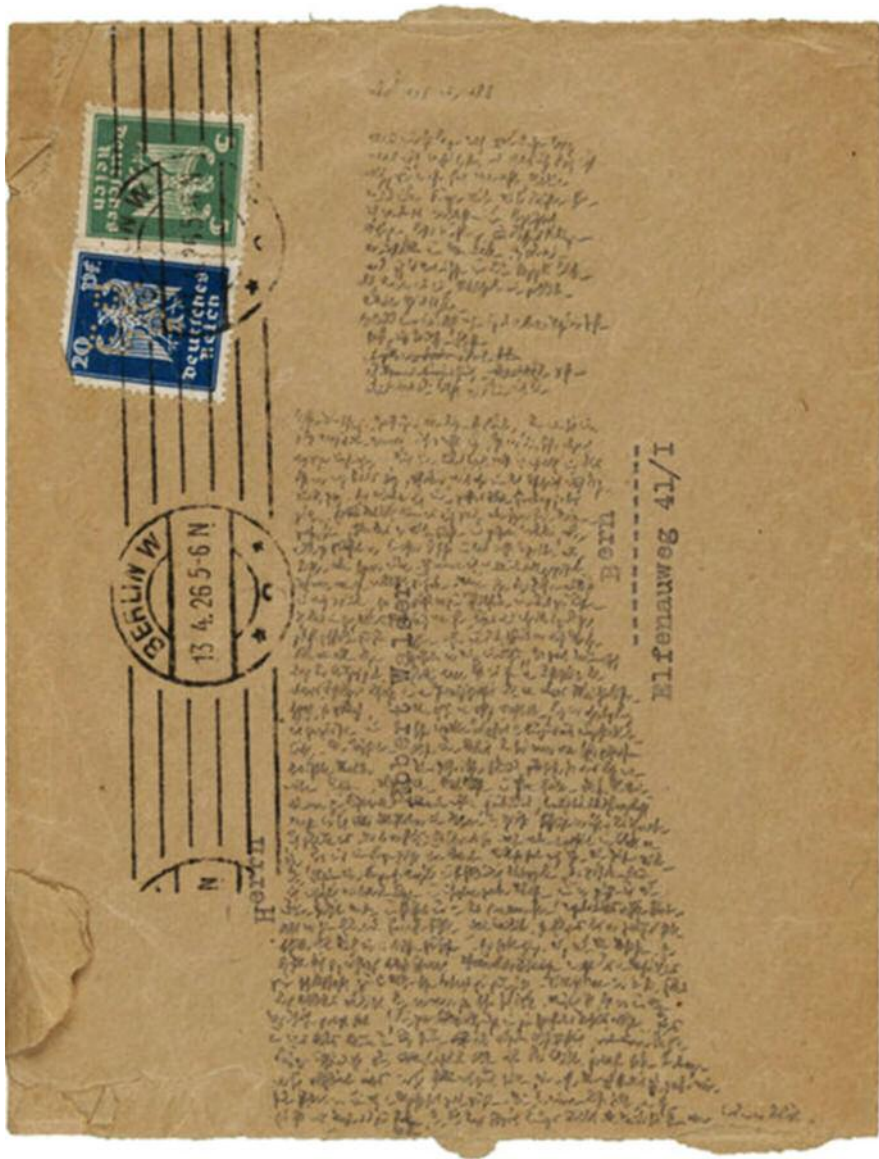


immagine 3

occupata dalla paura. La sua scrittura è il tentativo inesausto di nascondere questa paura che ha dentro, di sfuggirle facendosi piccolo, sottomettendosi, assumendo il ruolo di servitore²². È il prezzo da pagare per salvare la sua ispirazione artistica: l'esclusione dalla collettività, l'autonegazione come essere sociale. Farsi piccolo per poter essere scrittore, fino a scomparire come scrittore. Questa scomparsa ha luogo quando, nel 1933, viene trasferito contro la sua volontà dalla clinica di Waldau a quella di Herisau, nell'Alpenzello, dove resta fino alla morte nel 1956. Dopo questo trasferimento Walser cessa di scrivere.

Sulle cause di questa improvvisa sterilità poetica sono state fatte molte ipotesi. Molti indizi lasciano pensare che questo ammutolimento fosse stato preparato da tempo, fosse da tempo coltivato come una tentazione e temuto come una minaccia. Alcuni di questi indizi li si trova in una poesia scritta probabilmente tra il 1928 e il 1929, dove si parla dello spegnersi della vena comunicativa in uno scrittore di lettere che ha a lungo intrattenuto gli altri, ma poi sente «improvvisamente il bisogno di scoprire nel silenzio il suo piacere». E così tace allegramente, perché il riserbo «lo anima e gli procura svago». I destinatari delle lettere non riescono a comprendere per quali strane ragioni lui non continui a parlare, mentre lui scopre «nell'andar su e giù per la camera una sconosciuta e squisita piacevolezza e bellezza»²³. È come se Walser trovasse nel silenzio una fonte di piacere estetico. Come se si rifugiasse nel ruolo di malato schizofrenico per poterlo praticare, sottraendosi alle richieste continue di comunicazione e alle trappole dolorose del riconoscimento. Per alcuni, come lo psichiatra Theodor Spoerri che andò a trovare lo scrittore a Herisau nel 1954, ciò avviene in una consapevole imitazione di Hölderlin²⁴. Infatti, già in una prosa del 1915, Walser gioca ironicamente con la tesi di un Hölderlin che sceglie consapevolmente di perdere la ragione²⁵. Però un'altra prosa sul poeta svevo riporta la sua malattia a cause sociali e politiche: all'indigenza e alla conseguente necessità di vendere la propria libertà, che portano il poeta all'autodistruzione²⁶. Il poeta è vittima della

²² E. CANETTI, *Robert Walser*, in ID., *Über die Dichter*, München, Hanser, 2004, pp. 93-94.

²³ WALSER, *Der Briefschreiber*, in ID., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Jochen Greven, Bd. 13, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986, pp. 225-26.

²⁴ R. MÄCHLER, *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003, pp. 250-54.

²⁵ WALSER, *Hölderlin*, in ID., *Das Gesamtwerk*, Bd. 3, hrsg. v. Jochen Greven, Zürich, Suhrkamp, 1972, pp. 116-17.

²⁶ WALSER, *Geburtstagprosastück*, in ID., *Das Gesamtwerk*, Bd. 8, hrsg. v. Jochen Greven,

società che è fuori di lui ma anche dentro di lui.

Sono tali rappresentazioni dello scrittore a far sì che, a partire dagli anni Sessanta, Walser diventi la figura di riferimento centrale per più di una generazione di autori svizzeri, attirati dal suo linguaggio disgregato fino all'autoreferenzialità e dalla sua opzione per il piccolo e per l'ammutolimento dell'ambizione²⁷. Da Peter Bichsel a Gerhard Meier, da Paul Nizon a Franz Böni, Jürg Amann, Jürg Laederach, Urs Widmer, Matthias Zschokke e altri ancora: sono molti gli scrittori elvetici di lingua tedesca che eleggono Walser a modello e riferimento, estetico ed etico, a fonte di ispirazione e figura di proiezione. L'arte della sparizione praticata da Walser appare ai loro occhi come una resistenza al narcisismo della società dello spettacolo. L'attenzione che egli rivolge alle piccole cose, alle cose considerate insignificanti, assume per loro la forma di una protesta contro le consuete gerarchie della significazione o anche – come direbbe forse Rancière – contro le usuali «partizioni del sensibile»²⁸. La scrittura sfuggente di Walser, che continuamente ricorre al travestimento, alla simulazione, al camuffamento della voce, appare come una strategia per eludere il mito dell'immediatezza.

Quello che continuamente colpisce in Walser è il doppio movimento di una prosa in cui la tendenza alla decomposizione o – come scriveva Walter Benjamin – all'«inselvaticamento linguistico» si accompagna a un rigoroso, quanto inappariscente esercizio formale. La forma – osservava ancora Benjamin – si afferma sul significato fino a cancellarlo; una totale mancanza di intenzionalità e una intenzionalità estrema si producono in una «completa compenetrazione»²⁹. È questo un tratto che ritorna continuamente anche nella cosiddetta arte schizofrenica, ma in maniera estremizzata: in essa la scrittura si emancipa più radicalmente dalla dimensione semantica, per sottomettersi più radicalmente a una coazione formale, spesso per trasformarsi in pura immagine, per comunicare in quanto immagine che non sembra avere altro scopo se non quello di creare uno spazio proprio, ma raccolto in se stesso, e senza fondamento, senza sostanza comunicativa.

È questa l'impressione che si ha spesso, ad esempio, di fronte ad al-

Zürich, Suhrkamp, 1972, pp. 230-231.

²⁷ Cfr. U. WIDMER, «Fragmentarisches Alphabet zur Schweizer Literatur», in *Text+Kritik*, IX/1998, Sonderband: *Literatur in der Schweiz*, pp. 11-12.

²⁸ J. RANCIÈRE, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Roma, Derive Approdi, 2016; ed. or. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éds., 2000.

²⁹ W. BENJAMIN, *Robert Walser*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. II. 1, hrsg. v. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, pp. 324-328, qui p. 325.

cune delle opere raccolte nella celebre Collezione Prinzhorn, alla quale si ispirò quella di Morgenthaler. La collezione nasce a partire dal fondo messo insieme da Emil Kraepelin, direttore della Clinica psichiatrica dell'Università di Heidelberg, che cominciò a raccogliere disegni e altri lavori dei degenti per un piccolo museo psichiatrico aperto nel 1896. Nel 1919 fu poi incaricato di ampliare la raccolta il trentatreenne Hans Prinzhorn, psichiatra e storico dell'arte, che invitò i direttori delle cliniche psichiatriche tedesche a inviargli lavori dei loro pazienti. In pochissimo tempo Prinzhorn raccoglie migliaia di opere e nel 1922 pubblica un libro sull'arte dei malati mentali che fa scalpore tra artisti e intellettuali, non da ultimo perché mette in relazione le opere dei «maestri schizofrenici» presentati nel volume con quelle di movimenti dell'avanguardia di quegli anni quali l'espressionismo e del surrealismo³⁰. Il libro, che si intitola *Bildneri der Geisteskranken* e che nel sottotitolo si presenta come un contributo alla psicologia e alla psicopatologia dell'attività plastica³¹, contiene alcune straordinarie lettere di una paziente di nome Emma Hauck.

È una giovane donna di Ellwangen, un paesino nel Württemberg. Aveva fatto la commessa, si era sposata, nel 1905, poi aveva avuto due bambine, in quattro anni. Ma a un certo punto è presa da una paura della sua giovane famiglia, crede di essere infettata dalle figlie, avvelenata da quello che mangia, intossicata dai baci del marito. Chiede di vivere da sola, e invece la portano nella clinica psichiatrica dell'Università di Heidelberg e, dopo la diagnosi definitiva di schizofrenia ovvero, come si chiamava allora, di *dementia praecox*, la trasferiscono nel manicomio di Wiesloch, dove resta fino alla sua morte nel 1920. Una volta rinchiusa, Emma Hauck passa le ore, i giorni, i mesi, gli anni a scrivere lettere al marito da cui si sentiva tanto minacciata. Gli scrive di venire da lei, forse per riportarla a casa, per liberarla. Le sue intenzioni sono imperscrutabili, sono cancellate da qualcosa che la spinge a ripetere sempre le stesse parole: «herzensschatzi komm», “tesoro mio, vieni”, oppure «komm», “vieni” [immagine 4 e 5]. Migliaia e migliaia di volte, infinitamente, queste parole si ripetono sulla pagina, riempiendola spesso totalmente,

³⁰ Cfr. I. von Beyme, T. Röske (Hrsg.): *Ungesehen und Unerhört. Künstler reagieren auf die Sammlung Prinzhorn*, 2 Bd., Heidelberg, Wunderhorn, 2013-14.

³¹ H. PRINZHORN, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin, Springer, 1922; trad. it. *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, Mimesis, Milano 2011). La Collezione Prinzhorn è oggi un museo, annesso alla Clinica psichiatrica dell'Università di Heidelberg: il *Museum Sammlung Prinzhorn*, <<https://prinzhorn.ukl-hd.de/sammlung-prinzhorn/?L=0>>. Su Prinzhorn si può vedere T. RÖSKE, *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933)*, Bielefeld, Aisthetis, 1995.

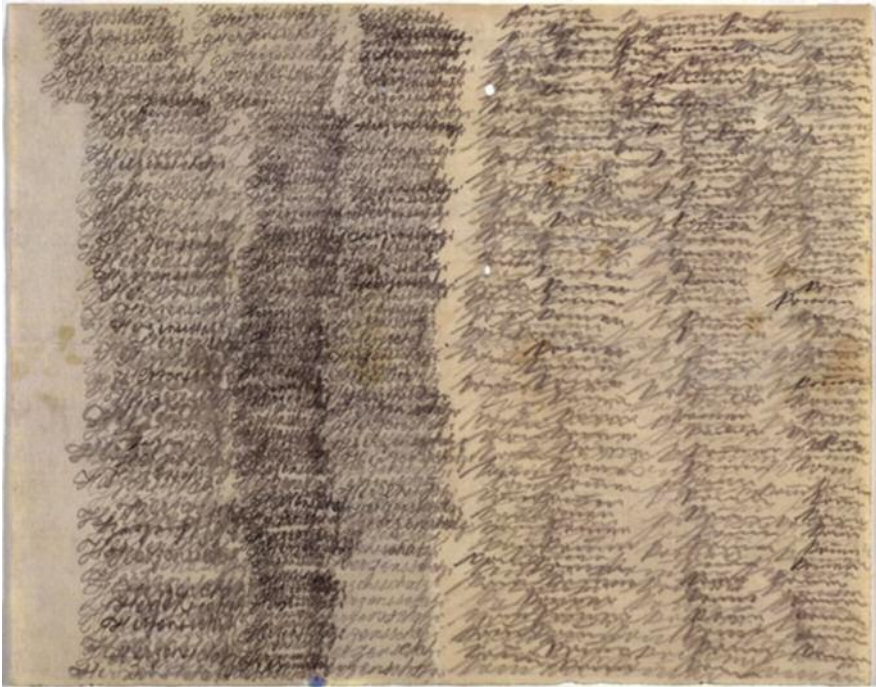


immagine 4

senza lasciare spazi liberi, sovrascrivendo più volte quel che era scritto. Altre volte formano come dei vortici, delle colonne vorticosi di varia densità. Sciame di lettere girano su se stessi, si spargono su tutta la pagina, si dispongono in un ordine insensato. È come se la scrittura prendesse a delirare, come se abbandonasse l'intenzione comunicativa che la muove per essere catturata da qualcos'altro. Si può immaginare la condizione terribile che produce queste immagini fatte di lettere: la sofferenza cieca, il senso di impotenza e di abbandono, una solitudine estrema, una richiesta disperata di affetto che cancella se stessa. Perché quelle parole che si ripetono senza fine non danno spazio a altre parole, non permettono la formulazione di nessuna richiesta concreta, di nessuna emozione comunicabile. Viene da pensare a una reazione irriflessa a un dolore fisico, come quando per una fitta improvvisa, senza accorgercene, stringiamo il pugno o emettiamo un grido, un grido che è propriamente un grido di aiuto, che non esprime niente, non rappresenta niente, non è segno di niente, non è un rivolgersi concreto a qualcuno. Non è un atto di comunicazione. Così è anche in queste lettere di Emma Hauck: è come se l'intenzione di implorare affetto e aiuto si perdesse, venisse smorzata,

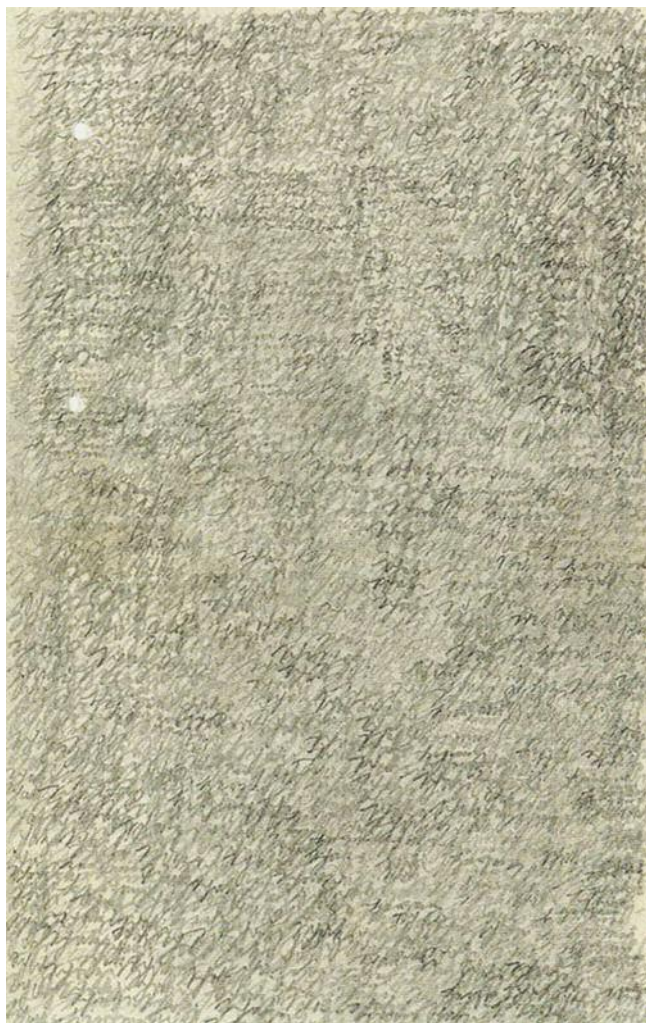


immagine 5

invasa, soverchiata, sommersa da qualcos'altro, che si manifesta in una ripetitività tanto potente da ingoiare ogni proponimento, ogni possibilità di rivolgersi all'altro in una vibrazione ritmica irresistibile. Quel che vediamo emergere dalle pagine di Emma Hauck alla fine è un ritmo che si impone su tutto e si emancipa da tutto: dalle finalità, dai bisogni, dai dolori, dai desideri attorcigliati su se stessi, dalla cecità crudele della pulsione. È quasi insopportabile constatare come l'ossessività crudele che si rivela in questo ritmo produca qualcosa in cui noi oggi possiamo rav-

visare una bellezza, qualcosa di cui noi possiamo godere esteticamente all'interno dell'istituzione "arte", che ha fatto sue le lettere di quella donna reclusa. Ovviamente esse non furono mai inviate al marito, e sarebbero andate perdute, come è accaduto per innumerevoli altri documenti simili, se non fossero state accolte nella collezione di Hans Prinzhorn, attraverso la quale poi sono giunti nel mondo dell'arte, dei musei, delle esposizioni in Europa, in America.

Sono opere che ci affasciano, ci toccano perché sono folli, eppure in qualche modo pienamente comprensibili. Un dolore incomunicabile (ma quale dolore, in fondo, non lo è?) diventa tanto insopportabile da produrre bellezza, senza volerlo, senza avere neanche la possibilità di scegliere. Lo psicotico sperimenta una forma di soggettività spossessata. È come se cercasse di catturare la pulsione attraverso un codice sconosciuto, ossessivo, stringente, eteronomo, che si lascia alle spalle le convenzioni comunicative, le necessità semantiche, persino le differenze mediali. Le lettere di Emma Hauck ci fanno vedere la scrittura in un gesto di metamorfosi, ci fanno vedere la scrittura nell'atto in cui si emancipa dalle sue funzioni consuete e si trasforma in qualcos'altro: in immagine, in un'immagine fatta di scrittura, anzi di lettere che si riversano sulla pagina, inondandola, prendendo forme sorprendenti, rivelando potenzialità espressive inaspettate.

Anche l'arte moderna ha messo continuamente in questione i confini e le distinzioni tra singoli media; ha intrecciato parole, linee, immagini in modi molteplici, trasportandoci in una zona di indeterminatezza, facendoci intuire una terra di nessuno che si apre tra i media attraverso i quali comunichiamo. Ma forse questo spazio di indistinzione mediale non si rivela mai in modo più evidente che in opere come quelle di Emma Hauck o di altri artiste e artisti schizofrenici. Di fronte a queste opere comprendiamo in modo tangibile e lampante che – come dice W.J.T. Mitchell – nessun medium è puro, che esistono soltanto *mixed media*, fatti di un insieme variabile di elementi simbolici e sensoriali che non sono mai puramente visivi, auditivi, tattili, olfattivi³². Ciò vale non da ultimo per la scrittura, non soltanto perché essa associa al significato letterale sempre un significato figurale, ma anche perché presenta una dimensione visiva che si affianca a quella acustica, per cui – scriveva ancora Mitchell – «writing is thus the medium in which the interaction of image and text, pictorial and verbal expression, adumbrated in the tropes of ut pictura theoria and the "sisterhood" of the arts, seems do be lite-

³² W.J.T. MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2017, pp. 125-126.

rally possible»³³.

Si potrebbe dire che l'arte degli schizofrenici disorganizza l'insieme di elementi che configurano il medium scrittura, per poi riorganizzarlo secondo una logica stringente quanto oscura, per portarlo fuori di sé, farlo convivere, in modo spesso promiscuo, con il disegno, la figura, il colore. Un movimento delirante crea un nuovo ordine tra elementi costitutivi di vari media, un ordine del tutto arbitrario e, insieme, estremamente regolare, una sorta di codice impenetrabile, perché assolutamente privato e tuttavia sottratto al soggetto che lo realizza, vissuto da esso come estraneo e allo stesso tempo come significativo, irresistibile: dettato da voci, che lo inseguono, lo tormentano, che gli ordinano di gridare, di correre, di bestemmiare, di picchiare, ma anche di scrivere, ininterrottamente, per ore e ore, giorno dopo giorno, anno dopo anno. Così è, ad esempio, per Barbara Suckfüll, una contadina bavarese, madre di sette figli, che viene presa progressivamente da una furia incontenibile, e infine portata di forza dalla polizia nella clinica psichiatrica di Werneck, nel 1907. Lei ha cinquant'anni, è intrattabile, riversa sugli altri fiumi di impropri, picchia. Dice di ubbidire a delle voci telefoniche. Subito dopo l'internamento comincia a scrivere, sempre seguendo il dettato delle voci. Nella sua cartella clinica, in una nota del 24 luglio 1907, viene riportata questa sua frase:

Datemi della carta, quanta ne volete, io la scrivo tutta, non c'è bisogno che rifletta e mi sforzi, mi scorre tutto da sé nella penna, la voce mi dice tutto quello che devo scrivere e basta che io intinga la penna e scriva. Non l'ho scritto di mia spontanea volontà, oh no, questo sicuramente non avrei potuto scriverlo, oh no, questo passa dal telefono direttamente nella penna³⁴.

La scrittura non esprime la posizione del soggetto, ciò che pensa o sente o vuole o conosce. Lo psicotico sperimenta una forma solo e completamente negativa di soggettività. Non c'è pensiero, non c'è parola che sia sua. Tutto quello che appare sulla carta viene da fuori, dalle voci che passano attraverso un medium, il telefono, per riversarsi sulla pagina at-

³³ MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 113.

³⁴ Cit. da VON BEYME, HOHNHOLZ, *Vergissmeinnicht – Psychiatriepatienten und Anstaltsleben um 1900. Aus Werken der Sammlung Prinzborn*, Berlin, Springer, 2018, p. 152. Su Suckfüll, Hauck e altre artiste schizofreniche si veda M. ANKELE, *Alltag und Aneignung in Psychiatrien um 1900. Selbstzeugnisse von Frauen aus der Sammlung Prinzborn*, Wien, Böhlau, 2009.



immagine 6

traverso un altro medium, la scrittura. È un'esperienza teorizzata dal pensiero francese del secondo Novecento, da Barthes a Foucault e oltre, come «morte dell'autore»³⁵. Nelle opere degli schizofrenici quest'esperienza torna in una forma parossistica, lancinante. Lo scrivere coincide qui con lo spossessamento ad opera di un'alterità perversa, ma è anche un tentativo di difendersi da essa ubbidendole e ripristinando una forma, dando ordine al profluvio delle voci, per affermare qualcosa come una posizione soggettiva rispetto a quel flusso che scorre da medium a medium e travolge ogni posizione soggettiva. È una singolare, disperata soluzione di compromesso tra ciò che la voce dell'Altro intima e impone, e il tentativo estremo e impotente di contrastarla. Ogni giorno Barbara Suckfüll riempie le pagine di parole: ognuna inizia con una maiuscola, ognuna è seguita da un punto. Dopo il punto lettera maiuscola: così recita la regola. È come se, con quei punti, Suckfüll tentasse vanamente di porre un argine a quel flusso di voci che la percorre, come se cercasse in esso un sostegno, la possibilità di un arresto, di un attimo di tregua, una qualche stabilità. Ma quella regola poi sembra fagocitare tutto, anche quello stesso bisogno, sembra togliere spazio a ogni altra possibilità di strutturazione sintattica, per imporre unicamente il movimento crudele

³⁵ R. BARTHES, *La mort de l'auteur* (1968), in ID., *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, tr. it. *La morte dell'autore*, in ID., *Il brusio della lingua. Saggi Critici*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56; FOUCAULT, *Qu'est-ce un auteur* (1969) in ID., *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, tr. it. *Che cos'è un autore?*, in ID., *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1-21.

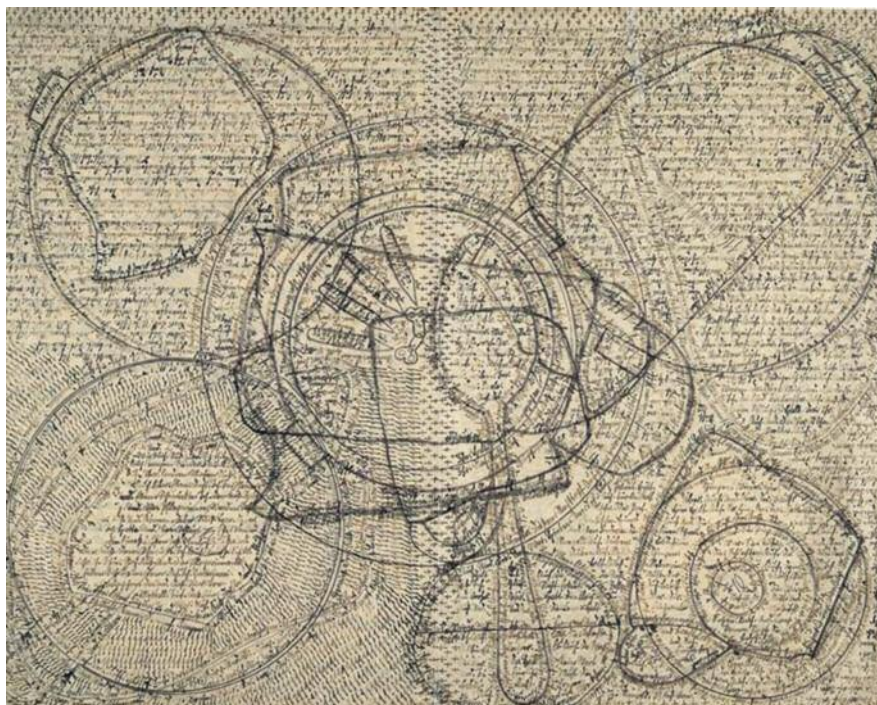


immagine 7

della coazione a ripetere. C'è però qualcosa nelle opere di Barbara Suckfüll che trascende questo movimento e produce una singolare bellezza, uno sguardo che si sottrae alle voci che giungono da telefoni immaginari e potenti per volgersi agli oggetti della quotidianità più immediata, per ritrarla attraverso il disegno, che poi però viene come sommerso o assediato dalle parole imposte dalle voci. La paziente sta seduta per ore a lavorare sui suoi fogli, poi improvvisamente si alza, comincia a girare intorno al tavolo, poi ritorna rabbiosa al suo lavoro per scrivere e disegnare: «disegna i contorni del suo cibo, delle stoviglie», si legge ancora nella sua cartella clinica, disegna e poi «riempie tutta la carta di scrittura, in lungo e in largo, pinza insieme i fogli e li consegna al dottore. Crede di aver fatto un lavoro prezioso, richiede anche [...] grandi somme di danaro per il suo lavoro»³⁶ [immagine 6 e 7]. In queste opere la scrittura imposta da fuori non trova il campo libero: il foglio è già occupato dal disegno di oggetti – un piatto, un cucchiaio, una tazza – con cui deve

³⁶ Cit. da VON BEYME, HOHNHOLZ, *Vergissmeinnicht*, cit., p. 152.

entrare in contatto, con cui qualche volta si accorda seguendone i contorni, avvolgendoli come un ornamento, altre volte inonda quegli oggetti, li copre, ma senza poterli del tutto oscurare. È come se il principio di realtà riuscisse a resistere e infine a imporsi, seppur debolmente. Nel 1928, dopo più di vent'anni di degenza, Barbara Suckfüll viene dimessa e può tornare al suo paesino, dove vive assistita da un'infermiera, ma non più da reclusa.

Le sue opere, come quelle di Wölfli, di Emma Hauck e di tanti altri, possono essere lette anche come una dimostrazione straziante e sublime della forza creatrice che può albergare nella ripetizione, nella coazione a ripetere. La scrittura perde il suo senso comune, smette di essere veicolo di significati, diventa ornamento di un vuoto, ornamento che si riproduce infinitamente e diventa figura, immagine, si apre a altre forme, mettendo in scena un'attività plastica che contrasta la chiusura della ripetizione e si nutre di essa, le soggiace, ma forse proprio per questo non si cura delle distinzioni consuete tra i media e le attraversa con noncuranza. Le energie estetiche corrono lungo binari ossessivi, eppure producono forme stupefacenti, che attraggono l'arte moderna e postmoderna, forme che rivelano le tracce di traumi incurabili e le atmosfere angoscianti dei luoghi di reclusione in cui venivano rimossi. La follia – dice Prinzhorn, dice Morgenthaler, dicono tanti artisti moderni affascinati da questa *art brut* – sembra rivelare una forza essenziale dell'arte che si sottrae a ogni fine, a ogni intenzione, a ogni sofferenza per dispiegarsi come puro gioco. Ma le opere degli artisti schizofrenici non mostrano soltanto questo: mostrano anche che chi gioca questo gioco è giocato da qualcos'altro, da un Altro che non è dominabile e che in certi casi, quando le forze che lo contrastano e lo compensano vengono meno, si rivela nella sua forma forse originaria: quella della pulsione di morte.