

PITTURA DI UN FOLLE

Oskar Herzberg o l'impossibile fabbricazione del sé in uno studio di Günther Anders

ROSANNA GANGEMI

UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES / UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

Abstract – Paris, 1934: the exhibition of Oskar Herzberg (1844-1917) *Peinture d'un fou. L'Art schizophrénique* opens with an introductory lecture. Among the speakers is a young Günther “Anders” Stern (1902-1992) during his first exile. The philosopher raises the question of what is at an existential stake for a painter condemned by mental distress to a state of alienation, while probing the procedures used in his peculiar creative process. In an attempt to study the art of this illustrious representative of “art brut” - to use a term that will only emerge in 1945 -, Anders seems to mobilize part of the heritage of the notions transmitted by his parents, renowned psychologists, put to the service of his first reflections on philosophical Anthropology. The human being is built in experience: this difficult balance between the impossibility of completely grasping a world of which man has no prior knowledge, and the possibility, as a necessity and a freedom, to act, despite this lack, *a posteriori*, which is illustrated in an emblematic way by Herzberg's pictorial production, it is at the center of the human paradox in Anders' reflections. At the same time, Herzberg's production also represents the former variation in Anders' sketching in arts his “man without a world”. *Peinture des fous* is therefore one of the first opportunities for the thinker, despite the conciseness of the text, to argue, through an analysis crossing Aesthetics, Psychiatry and Phenomenology, on the impossible overcoming of a constitutive extraneousness. My essay intends to comment on these “raw” and still almost forgotten lines, which are thematically exceptional for their theoretical contribution in terms of research/fugue from the world, but also because Anders will not treat again either of the artist in question – whose artworks today are also part of the famous Prinzhorn collection - nor will he look to other representatives of “art brut”.

Keywords: Günther “Anders” Stern; Oskar Herzberg; psychosis; art brut; man without a world.

1. Esilio e asilo

Siamo a Parigi nel gennaio del 1934 e, in occasione dell'inaugurazione della mostra *Peinture d'un fou. L'Art schizophrénique*, che presenta le opere di Oskar Herzberg (1844-1917) presso la libreria-galleria della Pléiade – situata, all'epoca, all'angolo tra la via Royer-Collard e il boulevard Saint-

Michel – viene tenuta una conferenza introduttiva. Tra i relatori, durante il suo primo esilio¹ a cui farà seguito quello americano, anche un giovane Günther Stern (1902-1992), non ancora ribattezzatosi “Anders” – nome che non solo non doveva suonare ebreo, ma che sottolinea una posizione eretica di insituabilità esistenziale e intellettuale che sarà sempre la sua.

La tesi che percorre *Peinture des fous*,² Anders, come da consuetudine, ce la rivela sin dalle prime battute: Herzberg è un pittore che non conosce “l’evidenza del sentimento di esistere”; condannato dal disagio mentale a una “individualizzazione” – nel senso di isolamento, di alienazione – “molto più radicale e più insopportabile della nostra”, recluso o autoconfinato, egli produce oggetti artistici “per trattenere e ritrovare il mondo, per ricrearlo per sé”, perché il mondo sia lì (Stern-Anders 2007, p. 300).

Il filosofo e scrittore tedesco si pone quindi il problema di quale sia la posta vitale in gioco dell’arte di Herzberg, mentre ne scandaglia i procedimenti plastici usati nel processo creativo e costruttivo.

La singolare allocuzione concepita per la mostra nella capitale francese ha dunque per oggetto un soggetto che non è da meno: un illustre, ma ancora oggi poco conosciuto, rappresentante dell’“art brut”. Il termine, qui usato *ante-litteram*, in realtà emergerà solo nel 1945 grazie a Jean Dubuffet, in un’Europa devastata dalla guerra, la quale ha pervertito gli ideali di progresso delle scienze positiviste in un impulso genocida. Dubuffet si interesserà alle creazioni di coloro che erano stati trattati come corruttori della “razza” e, in generale, di coloro che sono lontani dai circoli e dai codici artistici, e in particolare guarderà – fino ad accostare e far dialogare – ai disegni dei bambini, ai graffiti, alle arti “primitive”, al punto da provare a definire tutte queste espressioni “ingenuae” con un’unica etichetta, quella di “art brut”. Categoria nata, nondimeno, come perennemente mobile, andando a includere, così, anche opere senza pretesa intellettuale di autori singolari con problematiche di tipo psico-attitudinale che operano nella marginalità e l’esclusione.³

¹ Anders fuggerà dalle persecuzioni naziste a Parigi, dove vivrà dal 1933, raggiunto nello stesso anno dalla prima moglie, Hannah Arendt. Abiterà nella rue des Saint-Pères, non lontano da suo cugino Walter Benjamin, rifugiatosi in rue du Four. Le traduzioni di questo saggio, dove non specificato diversamente, sono dell’autrice.

² La bozza in tedesco e la versione francese di questo scritto di Anders sono conservate presso l’Österreichisches Literaturarchiv dell’Österreichische Nationalbibliothek di Vienna. L’intervento è corredato da schizzi dello stesso Anders.

³ Bisognerà attendere Harald Szeemann per vedere attribuite a queste forme estetiche uno status paragonabile all’arte vera e propria: all’opera di Étienne-Martin negli anni Sessanta e, in particolare, nel 1973 nell’ambito di *documenta 5* di Kassel, egli si riferirà in termini di “mitologie individuali”, sfumando ancora di più i limiti tra l’arte colta e quella allo stato grezzo, “brut”.

Se con l'introduzione di questo fortunato appellativo, non ci si rapporterà più a un'"arte dei folli", ai tempi dell'esposizione in questione, come attestato dal titolo stesso, l'etichetta – adoperata in particolare da psichiatri-collezionisti e dai surrealisti – è di uso comune, e tale impiego disinvolto è anche illustrativo di un giudizio sulla loro arte – la quale è libera, perché tendenzialmente non plasmata dall'accademia e non mossa da una destinazione mercantile – che mai prescinde dalla loro patologia. Anders non fa eccezione, ma offre una prospettiva critica personale che sembra dialogare con parte del patrimonio di nozioni e visioni controcorrente ereditato dai genitori,⁴ rinomati studiosi della psiche umana, messo al servizio delle sue prime riflessioni di antropologia filosofica, volte a definire l'uomo attraverso il suo rapporto con la natura e non ancora con la tecnologia. Il considerare l'individuo come senza fissa essenza – rispondendo così, a suo modo, al quesito scheleriano sulla "posizione dell'uomo nel cosmo" –, il difetto ontologico che Anders riconosce all'umano ben prima di Sartre e altri, lo spingerà a reperire in tutte le ricerche artistiche che lo interpellano le manifestazioni estetiche ed esistenziali di questa debolezza propulsiva.

L'essere umano, per il pensatore, può solo costruirsi nell'esperienza, perché, privo della tipica "naturalità" dell'animale nell'entrare in contatto con le cose, è estraneo al mondo in cui vive e inadeguato a coglierlo secondo schemi prestabiliti, ma soltanto nell'accettazione della propria irriducibile contingenza: Anders definirà questa condizione "mancanza d'inclusione", prolungando quel che per Freud era la *Hilflosigkeit* (Lolli 2014)⁵: "E è questa distanza che, in ultimo, lo rende capace di creare degli oggetti quasi-liberi, le opere d'arte, di avere un'esperienza artistica e di provare il "piacere disinteressato", per dirla con Kant" (Stern-Anders 2015, p. 61).

Tale equilibrio incerto tra l'impossibilità di cogliere completamente un mondo di cui non ha alcuna conoscenza a priori e la possibilità – che è

⁴ Suo padre, William Stern (1871-1938), uno dei fondatori dell'Università di Amburgo, fu uno psicologo e filosofo di grande fama, teorico di una sorta di "personalismo critico" che venne alimentato, con la moglie Clara Stern nata Josephy (1877-1948), dall'osservazione quotidiana dei suoi tre figli. Il che non è di poco conto, perché è proprio la scomparsa della persona in un mondo di cose che interessa ad Anders. La dedica che apre il primo volume de *L'uomo è antiquato* è un tenero omaggio alle nobili illusioni del padre, il quale cercò di collegare le sue convinzioni nazionali tedesche con i principi dell'*Aufklärung*, fondata sulla promessa di creare un mondo umano sotto il controllo umano.

⁵ Sul tema dell'incapacità dell'uomo di riconoscersi e di riconoscere il mondo in cui vive, C. Lolli scrive a p. 29: "La sua esistenza, infatti, sia per Lacan che per Anders, non è determinata dal suo essere-al-mondo, ma dalla sua posizione eccentrica, aspecifica, discordante. [...] la natura dell'umano [...] è la sua innaturalità. Tutto ciò con cui egli ha a che fare è cultura". Ricordiamo inoltre, come evidenziato anche da Lolli, che nell'allocuzione su Herzberg identifichiamo *in nuce* alcune prospettive antipsicoanalitiche che Anders svilupperà in seguito e, in particolare, tra gli altri, in Anders G. 2004 [1986], *Amare ieri. Annotazioni sulla storia della sensibilità*, Torino, Bollati Boringhieri.

soprattutto una necessità, con la vertigine della libertà – di agire a posteriori, è illustrato in modo emblematico dalla produzione pittorica di Herzberg, mentre rappresenta la prima variazione nel suo tratteggiare in arte come in letteratura il suo concetto plurale e prismatico di “uomo senza mondo”.⁶

“Peinture des fous” è dunque una delle prime occasioni per Anders, e anche la più ardua e misconosciuta, di proporre attraverso un *case study* un’analisi che si muove sciolta tra estetica, psichiatria e fenomenologia, intorno all’impossibile superamento di una estraneità costitutiva da parte dell’essere umano (Stern-Anders 2007).⁷

Vediamo dunque più in dettaglio queste righe “grezze”, concise e non risparmiate da certi passaggi opachi dal punto di vista stilistico e concettuale – che restano pressoché dimenticate negli studi su Anders, malgrado l’attenzione crescente di cui il pensatore va oggi godendo grazie ai suoi pamphlet politici e ecologisti, precorritori del dibattito attuale sull’Antropocene, l’obsolescenza programmata, il nucleare, l’affrancamento del singolo dalle strutture di dominio, l’uso della violenza come mezzo a priori non escludibile.

Rimanendo ancora nella prospettiva critica di un’arte psicopatologica dove il confine tra normalità e anormalità gode ancora di un certo valore in campo estetico, tale analisi pionieristica possiede comunque una sua eccezionalità: per il contributo nella comprensione di alcune tesi andersiane, e più in particolare le dinamiche di ricerca/fuga dal mondo a causa dell’insufficienza consustanziale dell’uomo e del suo paradossale bisogno di artificialità, ma anche per il fatto che il filosofo non tratterà più né dell’artista in questione né guarderà ad altri rappresentanti dell’art brut. Tuttavia, individuando sul fronte delle arti plastiche uno dei primi *casus belli* di questa antropologia negativa su cui poggia in ultima analisi tutta la sua opera, e individuandolo in una ricerca visiva di tutta originalità formale, riuscita a manifestarsi nonostante la sua “presenza” non scontata – perché Herzberg “non era affatto uno specialista nel campo delle belle arti” – e, sostanzialmente, rimasta ai margini, Anders si sforza anche di contribuire in

⁶ Si veda la raccolta di Anders, *L’uomo senza mondo* e la lettura critica che ne fa M. Latini in *Uomini senza mondo. Günther Anders tra antropologia filosofica e letteratura*, “Il giornale di filosofia”, 29.6.2011. <http://www.giornaledifilosofia.net/public/pdf/M.%20Latini%20Anders.pdf> (25.2.2022).

⁷ L’analisi dell’opera di Herzberg fa eco, sul fronte della psicologia dell’arte e dell’estetica, alle prime osservazioni sull’ontologia negativa che troveranno un primo approdo nell’articolo *Pathologie de la liberté* (frutto, come *Une interprétation de l’a posteriori*, di una conferenza a Francoforte del 1929 sull’acosmia dell’uomo), dove Anders evoca l’uomo che “vive se stesso come non-posto-da-sé”, e si colloca così, malgrado la sua postura anti-sistemica e anti-accademica, tra coloro che più fortemente e precocemente hanno denunciato i meccanismi di identificazione inautentica nel mondo della tecnica, la pericolosa sottomissione dell’uomo ai suoi stessi prodotti.

modo fecondo a definire alcuni contorni del complesso rapporto tra arte e follia su cui il Novecento si interrogherà senza soluzione di continuità.

2. Questa non è una mostra

Oskar Herzberg (1844-1917) fu un ex tipografo divenuto corriere e facchino, per poi essere rinchiuso in manicomio ad Altscherbitz, Vienna e Lipsia per “manie senili”. Questa anamnesi pare si riferisca al fatto che, affetto da schizofrenia, Herzberg aveva avuto l’ardore di iniziare a dipingere all’età di sessantacinque anni.

Il 16 gennaio del 1934, Ernst Jolowicz,⁸ e a seguire Günther Stern-Anders, presentano dunque al mondo dell’arte questo talento inclassificabile. Ma il successo, se così possiamo chiamarlo, di Herzberg prende avvio anni prima. Negli anni Venti, lo storico dell’arte e psichiatra di Heidelberg Hans Prinzhorn, inconsueto visionario votato a raccogliere opere di “malati di mente” individuandone la loro *Bildneri*, l’artisticità (scegliendo deliberatamente di non usare il termine *Kunst*) – oggi facenti parte della nota Collezione eponima – riceve dal suo collega Paul Schilder alcuni lavori di Herzberg, che apprezza e cataloga come “Caso 355” nella sua famosa raccolta *Bildneri der Geisteskranken* (Strube, Steinberg 2021).

Herzberg, il pittore schizofrenico, dipingendo, prova a trattenere, a ritrovare, a darsi un mondo. Per questa ragione, afferma Anders, non possiamo davvero giudicare l’esposizione parigina come una qualsiasi mostra d’arte (Stern-Anders 2007, p. 300).⁹ Oggi, a distanza di quasi un secolo, verrebbe invece trattata come una vera e propria mostra, poiché o la componente psicopatologica non sarebbe più essenziale nella valutazione critica dei risultati plastici, oppure si sentirebbe anche evocare l’arteterapia, che tiene in conto della possibilità offerta dall’esperienza artistica di trovare una via d’uscita riattivando le virtù primigenie, immaginative, spirituali, magiche e taumaturgiche dell’atto creativo. Anders, con le sue parole, abbraccia questa prospettiva, pur proponendo la sua personale fenomenologia dell’arte degli “alienati” (Stern-Anders 2007).¹⁰

⁸ Psichiatra che, come Anders, scelse di emigrare in Francia nel 1933. Si interessò molto all’opera di Herzberg, che senza dubbio incontrò nella sua città, Lipsia, e al quale dedicò diversi studi. V. nota 2 in Stern G., *Peinture des fous*. Tra i suoi titoli ricordiamo almeno *Praktische Psychotherapie* (1935).

⁹ “Quella che vedete non è una mostra d’arte. Ciò non significa che i dipinti appesi a queste pareti non abbiano un valore artistico. Ma chi li ha dipinti non ha voluto fare quadri. Perché in questo essere rinchiuso in se stesso, la differenza tra il mondo reale e la sua rappresentazione viene quasi abolita.”

¹⁰ “Supponiate di essere in una mostra di arte africana. Lì non avrete davanti a voi opere d’arte in senso stretto, delle rappresentazioni del mondo, ma piuttosto degli oggetti di uso pratico dotati di

Tenuto e tenutosi a distanza dal corpo sociale, l'individuo psicotico trova una ragione di esistere attraverso le sue fantasie e le sue finzioni, di cui è a priori il primo, o l'unico, destinatario. Quindi, prima di questo momento di “manifestazione” e di riconoscimento pubblico – effimero o destinato a contribuire a scrivere la storia dell'arte che sia – all'interno della cornice istituzionale, vi è stato un uomo che, afferma Anders, ha agito nel tentativo di fabbricarsi, di “creare struttura” (Fortin 2010). Perché con Herzberg abbiamo a che fare con un pittore che, come molti autori afflitti da malattia mentale, non conosce l'evidenza del sentimento di esistere (Stern-Anders 2007). Nella reclusione o nell'autoconfinamento, dipinge affinché il mondo sia lì: il mondo generato dalla follia è in realtà un tentativo di guarigione. In altre parole, Herzberg dipinge per aiutare se stesso e non per esprimersi (Stern-Anders 2007, p. 300).¹¹ Ricordiamo che all'epoca dello studio di Anders pochi autori mettono il proprio nome sulle loro creazioni, tuttavia la presenza di una figura-firma, indicante fin dall'inizio chi lo ha generato, in molti casi ha sostituito qualsiasi identificazione scritturale (Muzelle 2007).

Se l'artista alienato può certamente mancare di introspezione, la vitalità delle analisi di Anders intorno alla nozione di “espressione” dell'artista va ben oltre questo specifico stato, e tali posizioni sono racchiuse in un particolare lavoro del nostro autore, non scevro da accese polemiche, *Kafka. Pro e contro*, frutto di una conferenza a Parigi (Le Rider 1992, p. 94)¹² che si svolgerà nello stesso anno dell'allocuzione su Herzberg, e che è una sorta di processo allo scrittore ceco (Sonolet 2010).¹³

Senza l'ambizione di tratteggiare la storia delle raccolte manicomiali, che prendono vita tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento in luoghi tormentati come cliniche e ospedali psichiatrici,¹⁴ andiamo comunque a

carattere magico; oggetti propiziatori per placare o per trasformare il mondo [...]. Creando per sé i propri oggetti di magia, voleva realizzare individualmente ciò che può essere raggiunto solo collettivamente.”

¹¹ “Ma è proprio perché condannato a una individualizzazione molto più radicale e insopportabile della nostra, perché la malattia lo separava dal mondo, che ha prodotto questi oggetti: per trattenere e riscoprire il mondo, per ricrearlo per sé”.

¹² La lezione si svolse all'Institut d'Études Germaniques alla Sorbonne davanti a Walter Benjamin e al padrone di casa Henri Lichtenberg, che però, farà notare Anders, ammirava Stefan Zweig ma ignorava Franz Kafka.

¹³ “La filosofia di Anders, invece, è dominata dalla nozione dell'indelebile carenza dell'uomo, cui si può opporre solo un impegno morale inequivocabile di cui Kafka era incapace”. Scrive Lolli (2015, p. 20): “Se in Kafka [...] ciò che è [...] inquietante viene trattato con toni non appariscenti [...] in un'atmosfera antisensazionalista che introduce lo spaventoso nell'agio piccolo-borghese, in Anders il familiare, il sottotraccia, il confidenziale viene deliberatamente esagerato [...] affinché una tale amplificazione riveli le [...] direttrici di marcia dello spirito del tempo che in essi si nasconde.”

¹⁴ Ricordiamo brevemente il caso emblematico di Leo Navratil: influenzato dal lavoro di Karen Machover e dall'antipsichiatria, fonda nel 1981 la “Haus der Künstler” a Gugging, vicino Vienna: un luogo a parte, dove i pazienti sono descritti come potenziali futuri artisti e non come

ricordare a grandi linee i nomi più rilevanti che hanno favorito l'incontro virtuoso tra malattia e arte. Nel XX secolo, le radici di questa attenzione ai reclusi più talentuosi nella ricerca della singolarità e dell'autenticità di un discorso, le troviamo in Auguste-Armand Marie, primario dal 1900 del manicomio di Villejuif e collezionista di "documenti" realizzati dai pazienti.¹⁵ Con uno spirito assai prossimo, Marcel Réja¹⁶ riunisce queste opere per esaltarne il valore estetico e utilizza per il suo libro *L'Art chez les Fous* numerose illustrazioni tratte dalla collezione Marie. Iniziata nel 1906, dal 1917 questa raccolta conosce un enorme slancio grazie a Hans Prinzhorn.¹⁷ Il suo *Bildneri der Geisteskranken* (tradotto parzialmente in italiano ne *L'arte dei folli*), studio sulle manifestazioni artistiche dei malati mentali poste in relazione di volta in volta con le Avanguardie degli anni Venti, ha influenzato tra gli altri Paul Klee, Hans Arp, Max Ernst, che hanno salutato gli artisti riuniti come loro pari, ed è del tutto possibile che facesse parte delle letture di Anders.

È a Prinzhorn che dobbiamo riconoscere la capacità di andare "al di là della psichiatria e dell'estetica", a individuare negli psicotici l'impulso alla *Gestaltung* in modo più autentico perché meno compromesso dalla civilizzazione e a identificare i loro tentativi di andare oltre la disgregazione pulsionale fino a permettere alle loro opere un'appartenenza al mondo dal quale erano esclusi (Fortin 2010).¹⁸ In tal senso, assume un atteggiamento particolarmente contrario al diktat del *Blut und Boden*, con il quale la *Fremdkunst* non potrà che scontrarsi frontalmente, mettendo in pericolo l'immagine del corpo totale e incrollabile della nazione tedesca: la valorizzazione dello straniero, del "puramente altro", si impone come la

persone sradicate da reintegrare nella società. Difatti, alcuni dei "residenti" fanno ormai parte delle maggiori collezioni di art brut.

¹⁵ Auguste-Armand Marie divulga la sua collezione con l'articolo *Le musée de la folie*, apparso nella rubrica "Curiosités" del numero di ottobre 1905 di *Je sais tout*, periodico ad alta tiratura che si propone come "rivista enciclopedica illustrata".

¹⁶ Lo psichiatra, critico d'arte e poeta Marcel Réja, nel 1907 pubblica *L'Art chez les Fous. Le Dessin. La Prose. La Poésie*. In quest'opera essenziale, ordina le creazioni dei malati di mente secondo tre gradi della funzione espressiva: il più basso, mostra la traccia di una disintegrazione mentale, poi l'arte decorativa che privilegia la forma sul contenuto, e infine l'arte propriamente detta.

¹⁷ Hans Prinzhorn (1866-1933) seguirà le orme di Walter Morgestern, che, dal 1908, si interesserà a queste creazioni cercando di mostrare che l'artista prevale sul paziente: è lui a firmare, nel 1921, la prima monografia e la prima mostra dedicata a un internato, Adolf Wölfli, destinato a diventare uno dei nomi più rilevanti della storia dell'art brut.

¹⁸ Aggiungiamo che Prinzhorn fu assai interpellato da Kandinsky, che nel suo *Almanach der Blaue Reiter* (1912) unì disegni di bambini, di "primitivi" e di artisti moderni: Prinzhorn vedeva le opere della sua collezione come l'espressione più pura di un'autenticità perduta, poiché emanazione di qualcosa che vive al di fuori della società e delle sue norme, cioè in uno stato di "natura", ma capace di un potere di *Gestaltung*, la pulsione interna plasmante, originaria, che porta alla forma.

chiave “per accedere alla comprensione della dimensione propria dell’arte” (Fortin 2010).¹⁹

Tuttavia, questa celebre raccolta, che Alfred Kubin, altro appassionato del genere, definirà senza esitazione “magica” così come “cosmica” (Fortin 2010, pp. 79-80),²⁰ accoglierà un certo numero di opere di Oskar Herzberg, firmate come Oskar H.

3. Herzberg e i suoi fratelli (fabbricarsi da soli)

L’intero rapporto dello schizofrenico con il mondo circostante passa attraverso vani tentativi di oggettivazione. Anders affronta il problema in questi termini:

Rimangono in una fase intermedia, quella della mimica, dell’espressione. [...] Pochi schizofrenici dipingono. Il fatto che dipingano dimostra che non sono ancora in fondo all’abisso, ma ciò che dipingono e come lo dipingono rivela che sono già caduti. [...] Ora, nella pittura degli schizofrenici, così come l’oggettivazione abortisce, la comunicazione fallisce. (Stern-Anders 2007, p. 301)

Sono le avanguardie di inizio Novecento, che rimarranno un riferimento fondamentale nel discorso estetico dell’autore, che Anders mobilita qui attraverso un confronto con i procedimenti e gli esiti dei cubisti, facendo però astrazione della filiazione con Cézanne (Stern-Anders 2007, p. 302).

Il pittore cubista, pretendendo di costruire, si comporta “come se”: diventa allora “l’architetto più vigoroso sul piano immaginario della tela, un piano che non impegna a nulla e sul quale nessuna costruzione può crollare”. La sua espressione è un “magro ersatz [sic] di oggettivazione”: la traduzione in oggetto di ciò che era nel pensiero produce solo un surrogato, una falsa copia concepita da un architetto “irreale”, perché “nessuno abiterà in una pittura cubista” (Stern-Anders 2007, p. 302).

¹⁹“Il termine ‘degenerato’ è completamente legato alla scienza. Questa nozione non è una scoperta nazista. La dobbiamo al dottor Seligman che avrebbe voluto fare il pittore e che fu il primo a usare questo termine all’inizio del secolo, secondo le stesse parole di Kokoschka, per insultare su un giornale viennese (*Neuen Freien Presse*) sia i malati mentali che i subumani che gli artisti degenerati”.

²⁰Queste opere, che hanno il duplice statuto di documento clinico e opera d’arte, servono a Prinzhorn come materiale per la scrittura del *Bildnerei der Geisteskranken*. Nel 1937, le opere della sua collezione furono utilizzate dai nazisti per stigmatizzare l’arte moderna, accostandole alle opere delle avanguardie, nella mostra *Entartete Kunst* organizzata a Monaco, e poi presentata in altre città del Reich fino al 1941. I malati di mente cominciarono a essere uccisi nel 1933 e sistematicamente dal 1939.

Ma c'è di più. Molto spesso, i dipinti degli schizofrenici mostrano dei tratti sdoppiati, come li si può notare in Edvard Munch, come “aloni affamati di realtà” (Stern-Anders 2007, p. 302). Si tratta, secondo Anders, di un tentativo di rivolta contro le due dimensioni della superficie piana attraverso la costruzione di percorsi che permettano di aggirare l'oggetto rappresentato, di mostrarlo anche da dietro, di attraversarlo il più possibile.

L'oggetto creato non riconosce un unico angolo di prospettiva: è il dominio del pittore e intende circolarvi a suo piacimento, per scegliere il suo punto di vista – “è il mondo che è guardato e noi che lo guardiamo” (Stern-Anders 2007, p. 304).

In questa dimensione topologica dell'umano e, in particolare, dell'universo psicotico, il potere della prospettiva equivale alla possibilità della libertà. Individuiamo qui delle declinazioni delle sue prime nozioni di antropologia filosofica – affrontando l'*anthropos* attraverso il suo rapporto con la natura e non ancora con la tecnica –, sviluppate in questi anni: l'uomo, non essendo pienamente nel mondo, ha la libertà di poterne fare astrazione, oggettivandolo e trascendendolo, il che sottolinea la sua natura artificiale.²¹ Come il bambino che disegna, lo schizofrenico crea delle pseudo-realizzazioni: entrambi esigono la realtà dei loro dipinti, ed è per questo che possono solo fallire. Ora, è precisamente *Visione (Die Vision)* che traduce con successo il senso della mancanza di libertà, che risulta pietrificata, da parte dello spettatore dell'opera: l'uomo-Herzberg è reso una minuscola figura respinta verso di noi e prossima a cadere dal quadro nel quale il mondo ci guarda attraverso la cornice-finestra: ed è proprio nella bellezza che lascia il posto allo stupore, al terrore e alla maschera, che l'opera assume il vero carattere di opera d'arte (Stern-Anders 2007).²²

È impossibile riportare tutti i dipinti di Herzberg ad un solo principio. Il primo principio di cui abbiamo parlato, quello dell'oggettivazione abortita, e il secondo, quello della maschera, che emergono entrambi da quadri diversi, non possono essere ridotti a un unico principio generale. A meno che non li vediamo come due diversi sintomi di un'interruzione della comunicazione

²¹ “È il secondo saggio di Günther Anders, *Pathologie de la liberté. Essai sur la non-identification*, che ha ispirato a Henri Ey la famosa definizione della psichiatria come patologia della libertà che ha proposto nello studio n. 15 “Anxiété morbide” negli *Études psychiatriques*, la cui riedizione ha avuto un successo che ha superato tutte ogni più rosea speranza. Questa definizione è stata all'origine di un dialogo fra Henri Ey e Jacques Lacan, dialogo lasciato in sospeso per dieci anni, come ricordato da quest'ultimo in *D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose*”, in Garrabé 2010.

²² “Invece di entrare nello spazio del dipinto come attraverso una finestra [...], veniamo respinti e il mondo ci guarda attraverso questa finestra. La nostra libertà è pietrificata dallo stupore e al posto della bellezza sorge il terrore, la maschera. [...] La maschera conferisce quella solidità che manca ad altri dipinti di Herzberg”.

con il mondo; il primo rivela l'impossibilità di raggiungere il mondo; il secondo l'impossibilità di resistergli (Stern-Anders 2007, p. 305).

Tale oscillazione tra questa impossibilità di cogliere completamente un mondo di cui manca una conoscenza *a priori* e la possibilità, che è soprattutto una necessità, di un agire, nonostante questa mancanza, *a posteriori* (Anders 2015, p. 17),²³ che è illustrata in modo emblematico dalla produzione pittorica di Herzberg, è al centro del paradosso umano delle osservazioni filosofico-antropologiche di Anders, rappresentando al contempo la prima declinazione della sua teoria di uomo senza mondo.

Un terzo elemento ricorre nella pittura del malato, precisa il filosofo, rappresentato dalla ripetizione ostinata di uno stesso motivo: quella che vede come la maschera della sua immobilità, esprime, dopo l'astrazione dello spazio, quella del tempo.

Il principio quantitativo della ripetizione dispiega la virtù qualitativa della simmetria, che potrebbe essere giudicata come un primo motivo ornamentale. Questo è stato il caso di Prinzhorn, ricorda Anders, che non ha mai completamente rinunciato a sottolineare il carattere decorativo dei dipinti degli alienati. Tuttavia, sostiene il filosofo, per decorare bisogna prima saper riconoscere l'oggetto di uso pratico su cui si interviene; inoltre, queste decorazioni non servono a adornare, ma a "cercare di stabilire da sole i principi di stabilità, ordine ed equilibrio, di cui le necessità tecniche degli oggetti pratici sono di solito la base" (Stern-Anders 2007, p. 307).

Inoltre, afferma, la simmetria implica centralizzazione e concentrazione. Gli elementi comportanti degli assi di simmetria, come ci ha insegnato la teoria della Gestalt, sono più facilmente percepiti come una forma complessiva.

Ogni simmetria è "una nuova variazione sul tema del centro" (Stern-Anders 2007, p. 308). Posizionare le cose a destra e a sinistra del punto centrale è per Anders un modo per sottolineare la padronanza dell'oggetto: l'uomo ha una posizione "eccentrica" rispetto alla natura animale – afferma Anders nel solco di Helmut Plessner –, posizione che è all'origine della sua libertà; questa posizione, però, si traduce in una radicale e costante indeterminatezza dell'uomo rispetto al proprio posto nel mondo, perché ogni ricerca di un punto preciso del suo universo è destinata a non riuscire.

Tuttavia, è attraverso la devozione alla simmetria che il pittore cerca di difendersi da tutto ciò che gli è estraneo, "da una potenza che gli è superiore come la visione del Cristo, la cui asimmetria è così caratteristica" (Stern-Anders 2007, p. 308).

²³"all'epoca vedevo 'l'uomo' come *non fissato ad un mondo determinato* e vedevo la sua *specificità in questa non-specificità*".

Se si dice che questi dipinti simmetrici sono una proiezione del corpo umano – simmetrico nella sua struttura così come nel suo movimento, con la sua destra e la sua sinistra, la sua parte inferiore e la sua parte superiore –, è molto più che una metafora. I dipinti sono quindi come una tastiera che, essa stessa, corrisponde alla fisiologia anche se non tradisce in un primo momento la struttura di questa mano umana che la condiziona. Considerato da questo punto di vista, il dipinto non è più un *microcosmos*, ma un *macroanthropos*. Ma poiché ogni dipinto nonostante la sua struttura antropologica rappresenta qualcosa, questo ‘qualcosa’ sembra essere il centro del mondo” (Stern-Anders 2007, p. 308).

Il filosofo sottolinea l'evidente parentela tra questa ossessione per la simmetria e la mania per la gerarchia che gioca un ruolo così importante nell'arte religiosa. La gerarchia si concretizza nella “sovrapposizione di elementi diversi che portano sempre a un punto supremo, con il quale il paziente si identifica o identifica il suo medico” (Stern-Anders 2007, p. 309).



Immagine 1

Oskar Herzberg - «Erklärung über Erduntergang», presumbilmente prima del 1912).

La gerarchia, in questa simmetria spesso fatta con la precisione di un bisturi, permette all'artista di rassicurarsi dandosi un posto, oppure di riservarlo a un referente della sua esistenza, raggiungendo così la vetta. Questi procedimenti, così come il geometrismo, l'intreccio di disegni e di testi, i

fenomeni dei doppi contorni, la necessità di riempire tutti gli spazi, sono piuttosto ricorrenti nelle opere dell'artista afflitto da schizofrenia: egli agisce con una modalità sensibile di procedere, che è insieme infantile e rassicurante, per scongiurare l'avvicinarsi di una minaccia o per assicurarsi, in termini andersiani, un minimo di identificazione con se stesso, un certo legame con l'esistenza.

Per comprendere meglio questo processo, Anders cerca di tracciare i diversi stadi che si presentano contemporaneamente in questi dipinti, sottolineando che il lavoro inizia senza un'idea preconcepita: scarabocchiando, l'artista crea accidentalmente una materia prima che da nulla può diventare tutto. Se la prima riga è accessoria, la seconda è già alla ricerca di una costruzione simmetrica mentre denuncia la sua vocazione all'*horror vacui*, perché "i vuoti che si creano devono essere riempiti" (Stern-Anders 2007, p. 310).

Qual è la differenza di procedimento con il pittore non afflitto da disturbi mentali? Nell'opera dello schizofrenico, il momento eternizzato è costantemente trasformato, "portato avanti dal susseguirsi dei suoi stati interiori. Un'opera del genere viene spesso abbandonata solo per motivi tecnici, quando non c'è più spazio da riempire, quando è stracolma" (Stern-Anders 2007, p. 311).

Anders si interroga sui criteri che consentono di determinare il confine che separa la creazione di uno psicotico da un'opera d'arte. E per far questo, volge lo sguardo a Vincent van Gogh, nome che ritornerà nei suoi successivi scritti sull'arte.

che un abisso lo separasse dal mondo, noi lo sappiamo non solo dalla sua biografia, ma anche dai suoi dipinti e soprattutto dalle sue nature morte. Cosa significano questi alberi che escono dal suolo come cavatappi? E quelle pennellate che non lasciano riposare il viso? [...] Tutti questi fenomeni significano che anche lui deve ricreare il mondo.

Perché il mondo finito, il mondo dopo il settimo giorno della Creazione è per lui solo una natura morta. Per crederlo vivo, ha bisogno di ricomporlo, di riprodurre l'intero processo. [...] Grazie a lui [Van Gogh], vediamo apparire un mondo in cui il colore non è solo un fenomeno luminoso, ma ci dona l'essenza stessa dell'oggetto; un mondo in cui il volto umano non è solo un segno di identità, ma una biografia [...]. Gli schizofrenici, loro, ci danno solo un Ersatz di mondo. (Stern-Anders 2007, pp. 311-312)

La differenza, per Anders, è evidente: van Gogh e l'alienato sono entrambi separati dal mondo, ma il primo riesce ad appropriarsene e a ricrearlo, mentre il secondo, pur volendo agire con lo stesso intento, ne confeziona un surrogato che ci dice ben poco sul mondo reale. Operando al di fuori della cultura artistica tradizionale, esclusa dalla storia collettiva, per il filosofo "possiamo presumere che i dipinti degli alienati del XIII e del XIX secolo

siano più o meno gli stessi” (Stern-Anders 2007, p. 312). Nel collettivo accanimento a voler costruire la cornice in cui si esiste, “la tela del mondo” si fa presupposto di uno spazio in cui il soggetto appare anche se non riesce a storicizzarsi, e opera la creazione di uno spazio che rende lo spazio possibile (Fortin 2010).

Eppure, con Herzberg – è il caso, ad esempio, di una placida rappresentazione di un campo di grano, dove l’urgenza della ripetizione si traduce in “una sorta di puntinismo perfettamente adattato alle vibrazioni della luce” che ci rivela che è un mezzodì d’estate – “le tracce di anormalità che potremmo reperire sono state messe al servizio dell’arte in modo sovrano” (Stern-Anders 2007, p. 313).

Anders conclude così la sua presentazione, non senza un certo afflato retorico: “È questo carattere eterno che ci ha incoraggiati a montare questa mostra. Herzberg non è solo se stesso. Sebbene non ne abbia conoscenza, assume la causa dei suoi fratelli che, come lui, sono esclusi dal mondo” (Stern-Anders 2007, p. 312).

4. Note conclusive

Il tema dell’estraneità dell’uomo al mondo attraversa tutta la letteratura di Anders, fino a dare corpo, in particolare con i due volumi del suo *opus magnum Die Antiquiertheit des Menschen (L’uomo è antiquato)*, a fecondi contributi in termini di “psicologia della cosa” – la cosa come mondo artificiale grazie al quale l’uomo compensa il fatto di essere estraneo al mondo naturale – e, in generale, alla costruzione di un’antropologia filosofica della condizione umana che designerà come una “antropologia filosofica nell’era della tecnocrazia” (Anders 1992, p. 3).

Il difetto ontologico che Anders riconosce all’essere umano lo spingerà a identificare in tutti i discorsi artistici che lo interpellano le manifestazioni estetiche di questa debolezza propulsiva. Per il filosofo, l’uomo, prima di tentare di darsi, di costruirsi e di trasformare i mondi a suo piacimento, nasce senza riparo come le sculture di Rodin, è un senza dimora, perché la sua essenza “non è predeterminata” (Stern-Anders 1934-35, n. 1, p. 74).²⁴ Non sorprende, quindi, che l’attenzione del filosofo sia stata colpita da un uomo per eccellenza senza mondo, Oskar Herzberg: un individuo che non conosce l’evidenza del sentimento di esistere e che, tuttavia, è dotato di un innegabile talento artistico. Ecco l’occasione migliore per Anders, anche se

²⁴Dell’antropologia filosofica “sistematica” che intendeva scrivere negli anni ’30 sulla scia di Scheler e Plessner, Anders afferma in un’intervista del 1979 che “sono rimasti moltissimi pezzi” e che “nell’improbabile caso che un giorno qualcuno sarebbe interessato [a essi], sono un buon numero i documenti che si troveranno” (Anders 2014, p. 31).

la più “estrema”, e nonostante la concisione dell’allocuzione, per misurare attraverso un’analisi serrata tra estetica, psichiatria e fenomenologia, l’impossibile sostanziale recupero da una estraneità costitutiva.

Come il presidente della Corte d’Appello Schreber con le sue *Memorie di un malato di nervi*, caso da antologia commentato anche da Freud, che Anders menziona nel suo intervento (Stern-Anders 2007), Herzberg si esprime, visualmente, alla ricerca di un sollievo.

Se i pazienti degli asili spesso assemblano come i bambini ogni sorta di materiale raccolto, Herzberg si limita alla pittura, ma è l’atto di riunire le parti sparse della sua mente che suscita l’interesse del pensatore, che vede in lui l’incarnazione di tutti gli artisti marginali ed emarginati fuori dalle norme, che trasgrediscono, volontariamente o meno, i codici comuni per esprimere realtà impossibili da esternare altrimenti, e talvolta finiscono per inventare universi simbolici altri. Ma non è forse questa pressoché totale sovrapposizione tra arte e vita, con lo sfarinamento dei confini tra lo spazio dell’esperienza vissuta e lo spazio della rappresentazione, che fa, almeno dalle avanguardie storiche, il vero artista? E di certo i pochi artisti visivi su cui Anders ha scritto hanno in comune con Herzberg queste caratteristiche: hanno fatto dell’assemblaggio una costante plastica e dell’insufficienza di mondo – di verità, di posto per sé stessi e per la loro arte – un’urgenza esistenziale e poetica, che primeggia sull’idea di opera come oggetto destinato alla vendita e all’ornamento di classe (Gangemi 2021).

Pochi sono i cenni storiografici a nostra disposizione su questa mostra parigina da cui origina il testo di Anders, ma il filosofo sembra aver compiuto il gesto potente di contribuire a riunire e certamente a discutere pubblicamente la produzione estetica dell’artista, consentendo così la manifestazione sia dell’opera che dell’uomo, la sua presenza – anche se non più in carne e ossa – nel mondo.

In conclusione, concordiamo con le riflessioni di Béatrice Fortin (2010), che ci sembrano appropriate anche al nostro caso: il fatto di riconoscere l’arte di questi eterni sommersi, naufraghi dell’auto-riconoscimento soggettivo, come un’arte a sé stante ci riporta a “ciò che fa esistere l’atto di creazione, nella misura in cui questi esseri vi giocano direttamente la loro pelle poiché la loro decostruzione li spinge, li fa tendere verso qualcosa che è questo movimento patetico di cercare sempre l’impossibile fabbricazione di se stessi”.

Bionota: Rosanna Gangemi (Torino, 1976) vive a Bruxelles. Si occupa di forme estetiche moderne e contemporanee, esplorando le intersezioni fra filosofia, letteratura, storia culturale e arti visuali. Specializzata in Filosofia dell’arte ed Estetica, ha pubblicato numerosi articoli su Günther Anders e ha insegnato la teoria dell’immagine, la video arte e

le arti visive all'Università Paris-Est Marne-la-Vallée. Attualmente insegna Metodologia della storia dell'arte contemporanea all'Università di Lille. Collabora regolarmente attraverso corsi e conferenze con l'Iselp di Bruxelles. Critica d'arte, per undici anni è stata caporedattrice della rivista internazionale di arte e cultura *DROME magazine*. Sta concludendo un dottorato in Filosofia dell'immagine (ULB) e Studi germanici (Università Sorbonne Nouvelle). Ha co-curato l'opera collettanea *Tra due rive. Autrici del Novecento europeo sul confino e sull'esilio* (Aracne, 2020) e per le edizioni PULM sta co-dirigendo la raccolta di saggi *HOME. Re)construction d'un imaginaire domestique*.

Recapito autrice: rosanna.gangemi@sorbonne-nouvelle.fr

Bibliografia

- Anders G. 1956, *Die Antiquiertheit des Menschen: Über die Seele im Zeitalter der Zweiten Industriellen Revolution*, C.H. Beck, München.
- Anders G. 1991 [1984], *L'uomo senza mondo. Scritti sull'arte e la letteratura*, trad. it. di Portinaro P.P., Spazio Libri, Ferrara.
- Anders G. 1992 [1980], *L'uomo è antiquato II. La terza rivoluzione industriale*, trad. it. di Mori M.A., Bollati Boringhieri, Torino.
- Anders G. 2006 [1951], *Kafka. Pro e contro*, trad. it. di Gnani P., Quodlibet, Macerata.
- Anders G. 2014 [1979], *Et si je suis désespéré que voulez-vous que j'y fasse?*, trad. it. di David C., Allia, Paris.
- Anders G. 2015 [1937], *Patologia della libertà. Saggio sulla non-identificazione*, trad. it. di Clemente L.F. e Lolli F., Orthotes, Napoli-Salerno.
- Fortin B. 2010, *L'homme du sous-sol et l'art brut*, in "Le Coq-Héron" 3 [202], pp. 68-74.
- Gangemi R. 2021, *Sovversioni del fotomontaggio politico: l'immagine agitata di John Heartfield*, in "Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario" 26. <https://elephantandcastle.unibg.it/web/saggi/sovversioni-del-fotomontaggio-politico-l-immagine-agitata-di-john-heartfield/403> (22.3.2022).
- Garrabé J. 2010, *Le traumatisme du point de vue de la psychiatrie de la personne*, in "Journal français de psychiatrie" 1 [36], pp. 26-29. www.cairn.info/revue-journal-francais-de-psychiatrie-2010-1-page-26.htm (10.9.2022).
- Latini M. 2011, *Uomini senza mondo. Günther Anders tra antropologia filosofica e letteratura*, in "Il giornale di filosofia", pp. 1-10. <http://www.giornaledifilosofia.net/public/pdf/M.%20Latini%20Anders.pdf> (14.9.2022).
- Le Rider J. 1992, *Günther Anders et l'identité juive*, in "Austriaca" 35, pp. 87-99.
- Lolli C. 2014, *Günther Anders*, Orthotes, Napoli-Salerno.
- Muzelle C. 2007, *Au-delà du handicap : l'art brut et ses créateurs*, in "Reliance" 3 [25], pp.107-114. www.cairn.info/revue-reliance-2007-3-page-107.htm (08.9.2022).
- Padularosa D. 2020, *Il malato di mente come avanguardia mistica. Dada e psicoanalisi*, in Guerra G. et al. (a cura di), *Acrobati del futuro. L'uomo nuovo delle avanguardie storiche*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 79-94.
- Prinzhorn H. 1922 [1991], *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati di mente*, trad. it. di Di Carlo C., Mimesis, Milano.
- Réja M. 1907, *L'Art chez les Fous. Le Dessin. La Prose. La Poésie*, Société du Mercure de France, Paris.
- Sonolet D. 2010, *Habitus et Modernité. Günther Anders, Hannah Arendt et Theodor W. Adorno : interprètes de Kafka*, in "Sociologie de l'Art" 1 (OPuS 15), pp. 35-58. www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2010-1-page-35.htm (14.9.2022).
- Stern-Anders G. 1934-1935, *Une interprétation de l'a posteriori*, trad. it. di Levinas E., in "Recherches Philosophiques" 4, pp. 65-80.
- Stern-Anders G. 1936-1937, *Pathologie de la liberté. Essai sur la non-identification*, in "Recherches Philosophiques" 6, pp. 22-54.
- Stern-Anders G. 2007, *Peinture des fous*, in "Tumultes" 1 [28-29], pp. 299-313.
- Strube S. and Steinberg H. 2021, *The Work of Oskar Herzberg – Did Psychosis or the Residence in a Psychiatric Institution Serve as a Catalyst for Creativity?: A Thought-Provoking Impulse to Reconsider the Interrelationship Between Mental Illness and Art*, in "The journal of nervous and mental disease" 209 [6], pp. 409-414.