

**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA**

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e
della musica

Corso di Laurea magistrale in Storia dell'Arte

L'avventura artistica di Roland Topor: dalla rivista Bizarre al film d'animazione La planète sauvage (1958-1973)

Relatore: Prof. Giovanni Bianchi

Correlatore: Prof. Marco Bellano

Laureando: Ragazzo Kristian

Matricola n° 1242735

Anno accademico: 2021/22

Indice

Introduzione.....	p.5
1. Il contesto socio-culturale della Francia negli anni Sessanta e Settanta del Novecento.....	p.9
1.1 La resistenza della corrente surrealista nell'ambito artistico e letterario.....	p.35
1.2 L'umorismo nero come arma satirica contro la società occidentale.....	p.41
2. Roland Topor e il primo periodo della sua vita.....	p.47
2.1 Gli anni della Guerra: la fuga da Parigi e il rifugio nella campagna savonese (1941-1945).....	p.49
2.2 Il padre Abram Topor e il tema del viaggio "finto"	p.57
2.3 Il percorso scolastico e l'iscrizione all'Istituto delle Belle Arti a Parigi (1950-1964).....	p.62
3. Il mondo di Roland Topor: la stampa giornalistica, i libri illustrati e il collettivo "Panico"	p.69
3.1 Gli inizi presso la rivista "Bizarre" e la pubblicazione de "Les Masochistes" (1958-1961).....	p.71
3.2 Il percorso iniziale presso la rivista "Hara-Kiri" (1961-1962).....	p.77
3.3 Il periodo Panico: la nascita, le opere e la fine del rapporto con "Hara-Kiri" (1962-1966).....	p.84
3.4 La parentesi politica (1962-1973).....	p.109
3.5 Un Topor all'italiana: Alice, Pinocchio e il Giornalone (1968-1973).....	p.117
4. Roland Topor e il cinema d'animazione per adulti	p.123
4.1 La collaborazione con René Laloux: "Les Temps Morts" (1964) e "l'Escargots" (1966).....	p.124
4.2 La realizzazione del "planète sauvage": la nascita del lungometraggio e la tecnica utilizzata.....	p.129
4.3 Il responso della critica.....	p.137
Note conclusive.....	p.139
Appendice iconografica.....	p.141
Bibliografia e sitografia.....	p.179

Introduzione

A distanza di venticinque anni dalla morte dell'eccentrico e camaleontico artista francese di origine polacca Roland Topor (1938-1997), l'elaborato in questione si prepone il compito di analizzare parte della sua corposa produzione grafica composta da illustrazioni, manifesti, stampe, litografie ed incisioni su linoleum, eseguita nel periodo compreso tra il 1958 e il 1973. Il suo lavoro, descritto dallo scrittore e giornalista madrilenno Francisco Umbral (1932-2007) come "un risultato progressivo di Bosch ed Alice nel Paese delle Meraviglie, una conseguenza agrodolce [sic] di Magritte e della stampa illustrata"¹, non è mai stato riconosciuto nel corso della sua vita col giusto valore da parte della critica specializzata e solo negli ultimi tempi gli sono state dedicate diverse mostre in particolare sul suolo francese che ne hanno riabilitato la sua immagine.

Dal canto mio, ho avuto il piacere di conoscerlo tempo fa dapprima grazie alla lettura del testo "Ciak si trema" della critica cinematografica italiana Daniela Catelli (1958), dove lo menziona nel ruolo di Renfield per il lungometraggio live-action "Nosferatu: Phantom der Nacht" (1979) di Werner Herzog², per riscoprirlo successivamente, grazie al corso di "History of Animation" tenuto dal professore Marco Bellano, con il film d'animazione "La planète sauvage" di René Laloux a cui ha collaborato nella fase di pre-produzione alla sceneggiatura ed alla creazione dell'aspetto visivo. Ciò mi ha garantito l'opportunità di progettare uno scritto sull'omonimo illustratore, suddividendolo in quattro capitoli ben distinti.

Nel primo viene affrontato il contesto storico-artistico e culturale della Francia tra gli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta del Novecento, con particolare attenzione al cammino politico di Charles de Gaulle ed ai moti studenteschi del '68, seguito da un'attenta analisi sull'attivismo del movimento surrealista affrontato mediante la rivista militante "Archibras" e l'VIII° "Exposition Internationale du Surréalisme (EROS)", fino ad un'esamina relativa all'evoluzione storica dell'umorismo nero connessa ai testi

¹ Redazione, 2018, *Roland Topor. El quimérico humorista*, Visual, Magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación: <http://visual.gi/roland-topor-el-quimerico-humorista/>.

² Catelli D., 2007, *Ciak si trema*, Guida al cinema horror, Costa & Nolan, Estetiche della comunicazione globale, p. 163.

ed agli autori presenti nell' "Antologia dello humour nero" di André Breton.

Nel secondo è stata tratteggiata una parziale biografia dell'oriundo polacco e ci si è concentrati in particolare sugli eventi della prima parte della sua vita, tra il 1938 e il 1958, integrati con un breve approfondimento apparso nel secondo paragrafo sul rapporto tra il padre Abram Topor e il figlio Roland: a tale proposito vengono analizzate alcune litografie e disegni ad inchiostro e matita colorata.

Il terzo effettua una dettagliata panoramica sugli iniziali sviluppi della sua carriera da artista, a partire dalle prime collaborazioni avute sia con le riviste umoristiche "Bizarre" ed "Haute Société", proseguite poi sotto l'ala di "Hara-Kiri", sia con i grandi editori "Edito-Service" ed "Olivetti", responsabile quest'ultimo di aver dato i natali all'edizione di Pinocchio del 1972. Il capitolo continua con uno studio dettagliato sulla fondazione del collettivo "Panico" assieme ad Alejandro Jodorowsky e Fernando Arrabal e l'implicazione che questo ha avuto sulla sua produzione artistica, confrontata con artisti quali René Magritte e Fransisco Goya y Lucientes. Infine, negli ultimi due paragrafi, viene descritto il tormentato rapporto di Topor con il contesto politico del suo Paese e il breve viaggio in Italia dove coopera con Giovanni Gandini nel Giornalone.

Per questi tre capitoli ho utilizzato diversi libri e materiali cartacei che mi hanno aiutato ad articolare nel miglior modo possibile la stesura del testo. In primis, sono stati molto importanti al fine di acquisire maggiori informazioni sulla vita e la produzione grafica dell'illustratore i cataloghi dedicati alle sue opere, tra i quali "Topor" uscito nel 1986 per la mostra curata da Gina Kehayoff e Christoph Stölzl a Milano, Palazzo Reale, "Topor: Dessins Panique" realizzato nel 2004 da Fabienne Keller e Robert Grossman per l'esposizione tenutasi nei Musées de Strasbourg e "Le Monde Selon Topor", una rassegna di più di trecento lavori organizzata dal 28 marzo al 16 luglio 2017 dalla Bibliothèque nationale de France presso la Galerie 1 di François-Mitterrand, senza dimenticare la corposa biografia "Roland Topor, ou le rire étranglé" scritta nel 2007 da Frantz Vaillant ed edito da Buchet Chastel. A ciò si aggiungono gli articoli in ambito storico-artistico pubblicati su riviste specializzate in lingua francese, inglese ed italiana come "Sociétés & Représentations", "Autrement. Série mutations", "Soundings", "Literature & Theology", "Beaux-Arts Magazine", "Graphis" e "Grafica d'arte", acquisite da "GalileoDiscovery", "Nilde", "Proquest" e servitemi come

approfondimento ed analisi per i disegni e le litografie da lui eseguite.

Il quarto e ultimo capitolo si focalizza, invece, sul coinvolgimento dell'artista nella produzione ed esecuzione, assieme al regista francese René Laloux, dei primi due cortometraggi “Les Temps Morts” (1964), “Les Escargots” (1966) e della pellicola d'animazione uscita nel 1973 “La planète sauvage”. In tal caso, per comprendere appieno lo sviluppo e le tecniche d'animazione, mi sono servito, oltre al saggio “Topor et le cinéma” e le recensioni pubblicate sui quotidiani dell'epoca quali “La Stampa” e “l'Unità”, anche di strumenti audiovisivi come il breve documentario di 27 minuti “Laloux Sauvage” incentrato sulla produzione cinematografica di Laloux e la sua collaborazione con Roland Topor.

1. Il contesto socio-culturale della Francia negli anni Sessanta e Settanta del Novecento

Le attività sociali e i valori culturali di una determinata epoca possono portare significativi sviluppi nell'espressione figurativa di un artista come nel caso di Roland Topor, la cui produzione artistica è il risultato di una serie di eventi che ne hanno condizionato sia il modus operandi sia la sua la visione del mondo. Perciò, al fine di avere un quadro completo delle vicende che intercorrono nella sua vita, è necessario concentrarsi nel periodo di maggiore produttività di quest'ultimo, annoverato tra i primi anni '60 e la seconda metà degli anni '70 e caratterizzato da una stabilità sociale, politica, economica e militare, a cui fanno eco l'ascesa di movimenti contro-culturali e per la giustizia sociale che contribuiranno a mutare il volto della società occidentale, così come la si conosceva.³

Tuttavia, questi fattori non intendono certo sminuire l'intervento stampo economico e sociale che la Francia, patria di Roland Topor, ha apportato tra il 1950 e il 1974, visibile nei cospicui investimenti sui trasporti, le telecomunicazioni, la cultura, gli svaghi e la locazione abitativa, sebbene sia importante sottolineare come ciò sia stato ad appannaggio delle classi sociali più abbienti, che hanno potuto usufruire in misura maggiore di tali comodità, rispetto alle famiglie "a bilancio modesto"⁴. Però, se si evidenzia una certa affinità tra le differenti classi sociali in relazione al possesso di beni facenti parte della "civiltà dei consumi", non è così per quanto riguarda la possibilità di frequentare servizi didattici più avanzati che possano garantire una migliore formazione culturale e lavorativa, che resta, fin dagli albori della Prima Repubblica, prerogativa delle classi sociali più elevate, le quali hanno la possibilità di accedere a cariche socialmente e politicamente rilevanti, dettate perciò da un'eredità di tipo culturale.⁵

³ Tra le diverse guerre e rivolte intercorse nel corso di questo biennio, vi sono la guerra in Algeria (1954 - 1962), la guerra in Vietnam (1955 - 1975), ma anche i colpi di stato avvenuti in Brasile (1964) e in Argentina (1966). Baum K., Bradnock L., Ryan Rivers T. (a cura di), 2017, *Delirious: Art at the Limits of Reason 1950-1980*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2017), Yale University, pag 9, pag 23.

⁴ Ivi, p. 1298.

⁵ In questo caso, è importante evidenziare il divario socio-culturale che si attesta tra i figli delle differenti classi sociali i quali, a seconda della famiglia di appartenenza, hanno l'opportunità o meno di accedere al sistema universitario. Ad esempio, si tenga in considerazione come solo l'1% di coloro che hanno come

In tale contesto, entra a pieno titolo Charles de Gaulle, conosciuto ai più come il Generale de Gaulle. Nato il 22 novembre del 1890 a Lilla⁶, in una famiglia cattolica di origine aristocratica (discendente da Thébault de Gaulle vissuto nel corso del XVI° secolo) e fortemente nazionalista, viene nominato provvisoriamente il 3 giugno 1944, Presidente della Repubblica ma, decretata la fine delle ostilità e con l'immediata cacciata dei nazisti dal suolo francese, ad elezioni libere avvenute nell'autunno del 1946, non viene riconfermato, portandolo a dimettersi come capo di governo e a ritirarsi volontariamente a vita privata. A seguito del fallimento della Quarta Repubblica nel riuscire a gestire un impero coloniale oramai in via di sgretolamento, data la richiesta sempre più pressante dei protettorati nordafricani di ottenere un'indipendenza a cui aspiravano da decenni⁷, nel corso del 1958 De Gaulle viene richiamato al potere al fine di risolvere la "questione" algerina⁸. Insignito dall'Assemblea Nazionale della carica e della funzione di Presidente del Consiglio, si consolida, in tal modo, il passaggio di consegna a Charles de Gaulle, che comporta la costituzione della V° Repubblica, conosciuta anche come "La repubblica gaullista", concedendo al Generale "l'occasione

padre un salariato agricolo, hanno la possibilità di accedere ad insegnamenti più elevati, mentre ciò non si rivela né per coloro che hanno come genitore un industriale, né per chi è figlio di un libero professionista, dove le chance di accedere all'università si attestano tra il 70 % e l'80 % del totale. Ibidem.

⁶ Salvadori L. M., 2005, *de Gaulle Charles*, Treccani, Enciclopedia dei Ragazzi:

<https://www.treccani.it/enciclopedia/charles-de-gaulle>

⁷ È doveroso ricordare che le prime forme di organizzazione politica, con l'intento di ottenere una maggiore autonomia dall'egemonia europea, sorgono dopo la Seconda Guerra Mondiale, in concomitanza con la decolonizzazione iniziata in Asia (ad esempio l'India nel 1947), che culmina con la conferenza di Bandung del 1955, volta a riconoscere i Paesi appena usciti dalla colonizzazione e in via di sviluppo come il Terzo Mondo. D'Auria F., 2020, *il 1960: l'anno dell'Africa e della sua decolonizzazione*, il BO Live: <https://ilbolive.unipd.it/it/news/1960-lanno-dellafrica-sua-decolonizzazione>

⁸ L'insurrezione algerina si manifesta il 1° Novembre 1954 tra le file del Fronte di Liberazione Nazionale, motivato dal desiderio di restaurare una visione sovrana, democratica e sociale del proprio Paese, che risponda ai principi dell'Islam e rispetti, a sua volta, senza alcuna distinzione, le libertà fondamentali di ogni singolo abitante. Una rivolta di tale portata sconvolge la popolazione francese, abituata a considerare l'Algeria come parte integrante del proprio Paese, dettata anche dalla presenza di una forte minoranza di origine europea presente nel medesimo territorio. Perciò, da questo momento, una Francia sempre più sospettosa, risentita ed isolata sia dai suoi alleati atlantici, come gli Stati Uniti, che dalle ex-colonie, le quali la considerano ostile, è costretta ad affrontare azioni sempre più repressive, che rischiano di inglobarla in una sanguinosa guerra civile. Con l'imperversare della lotta in Algeria, che diventa sempre più cruenta e difficile da contenere, la quale culmina con un'ulteriore rivolta registratasi il 13 maggio del 1958, i fautori della Quarta Repubblica sono costretti a trovare un'azione risolutiva, appoggiandosi all'intervento di una nuova personalità politica, dimostrando in tal modo la propria inefficienza e la risibilità del patto nazionale costituito nel 1946. Una soluzione finale venne attuata solamente a seguito del tentato colpo di Stato del 1961 da parte dell'esercito algerino e di numerosi tentativi di mediazione con i militanti del FLN, che consisteva nel garantire totali diritti ai coloni per un periodo di tre anni, al termine dei quali sarebbero dovuti diventare algerini o stranieri. Nel corso di un anno, questa scelta comportò 1.400.000 rifugiati, che furono accolti nella piana orientale della Corsica. Duby G., 2001, *Storia della Francia, i tempi nuovi dal 1852 ai giorni nostri*, Tascabili Bompiani, p. 1317 e Romano S., 2009, *Storia di Francia, dalla comune a Sarkozy*, Longanesi, Mauri Spagnol, Milano, pp. 162-163.

storica” di sciogliere il detestato vecchio regime instauratosi nel 1946 e di dotare lo Stato, mediante referendum popolare, di nuove istituzioni, al fine di rinvigorire un Paese che, fino ad allora, aveva sofferto molto.⁹

Ma, per perseguire un obiettivo così ambizioso, era necessario dotare la Francia di una nuova Costituzione, destinata ad adottare gli ideali fondamentali della Repubblica, a cui si accosta, a sua volta, un rinnovato interesse per un nuovo orientamento politico. Il testo, elaborato per la prima volta dal Governo, e non dal Parlamento, come stabilito dalla legge del 3 giugno 1958¹⁰, viene enunciato da de Gaulle in persona durante una manifestazione tenutasi il 4 Settembre presso Place de la République a Parigi, a cui segue la campagna referendaria per il voto del 28 settembre, in un clima di totale sconforto, data la disfatta della precedente Repubblica. Nonostante le barricate costruite da figure politiche di sinistra, quali Mendès France e François Mitterrand, insieme ai comunisti, per non far passare il referendum, poiché, a detta loro, avrebbe messo a repentaglio la tradizionale Repubblica Parlamentare a favore di un avvicinamento a posizioni istituzionali più autoritarie¹¹, il testo costituzionale viene approvato, a grande maggioranza dall’80% della popolazione francese, denotando il trionfo della destra.

Le novità introdotte dalla carta costituzionale, approvata e pubblicata il 4 ottobre dello stesso anno, si attestano, secondo le consuetudini del popolo francese, nella suddivisione ben distinta dei poteri, ovvero il Parlamento, viene spogliato della maggior parte dei suoi compiti. Infine l’autorità parlamentare viene ulteriormente indebolita dalla fondazione di un Consiglio costituzionale, costituito da membri scelti appositamente dal Presidente della Repubblica, nonché dall’Assemblea Nazionale e dal Senato, volto a visionare il suo operato e ad impedire eventuali eccessi nell’utilizzo del potere medesimo.¹²

Le ragioni di questo cambio di rotta rispetto a quanto attuato nella situazione politica precedente in merito all’ambito parlamentare, sono da attribuire principalmente al

⁹ Sirinelli J. F., Vandenbussche R., Vavasseur-Desperriers J., 2003, *Storia della Francia nel Novecento*, Il Mulino, Le vie della civiltà, p. 277.

¹⁰ La legge viene considerata un primo passo verso l’esito della riforma istituzionale già delineata nel 1955. Ibidem.

¹¹ Tanto che François Mitterrand lo definisce come l’uomo che guida “un colpo di Stato permanente”. Sirinelli J. F., Vandenbussche R., Vavasseur-Desperriers J., 2003, *Storia della Francia nel Novecento*, Il Mulino, Le vie della civiltà, p. 283.

¹² Ivi, pp. 280-281.

sentimento antiparlamentarista di Charles de Gaulle, il quale accusa proprio il Parlamento, data la sovranità e la supremazia di cui disponeva, delle malefatte compiute durante la IV^o Repubblica.¹³ D'altro canto, il rinnovato sistema politico concede il 21 dicembre 1958 al Capo dello Stato Charles de Gaulle, attraverso un collegio elettorale di 80.000 persone (il 77% del totale)¹⁴, di disporre di una più ampia autorità, che gli garantisce numerosi poteri già usufruiti dalla medesima carica nel corso dei regimi precedenti.

A questi si aggiungono ulteriori competenze di maggiore importanza, dalla presidenza nel Consiglio dei Ministri, alla nomina o destituzione di quest'ultimi, poiché una volta scelti dal Presidente in persona, loro stessi avevano l'obbligo di prestarli fedeltà assoluta, e se ciò non fosse avvenuto, a quel punto sarebbe stato costretto a revocargli l'incarico. In effetti, la limitazione delle mansioni di ogni singolo ministro è visibile nel momento in cui, per poter far prevalere le proprie opinioni e stabilire determinate decisioni all'interno del Governo, doveva discutere dapprima con un consigliere, incaricato di sorvegliare il suo operato.

Ciò dimostra come Charles de Gaulle, non esegue più il solo ruolo di "paciere", ma di vero e proprio "comandante", tanto da decidere di cercarsi all'Eliseo, di un gruppo di intellettuali ed esperti in ogni settore, al fine di accompagnarlo nelle sue decisioni per il bene del Paese.¹⁵ In definitiva, il Presidente della Repubblica è riuscito nell'impresa di raggruppare nella sua persona gran parte dei poteri dello Stato, grazie alla sua capacità di far confluire le idee sottoposte alla popolazione nel celebre discorso tenutosi a Bayeux nel giugno del 1946 con alcune delle tesi innovative appartenenti all'ala

¹³ Ivi, pp.283-284.

¹⁴ A seguito delle elezioni legislative tenutesi il 23 e il 30 novembre del 1958, la destra, raggruppata nella formazione dell'UNR (Unione per la Nuova Repubblica) ottiene un'importante vittoria sia nel primo che nel secondo turno, a discapito della sinistra, che subisce una cocente sconfitta. Ciò determina la conquista di un'ampia maggioranza all'interno dell'Assemblea Nazionale e Charles de Gaulle da Presidente del Consiglio diventa Presidente della Repubblica, nominando come suo successore e primo ministro (l'utilizzo di un nuovo termine corrisponde, secondo DUBY, al potenziamento dell'esecutivo) l'ex resistente e commissario alla Repubblica della Liberazione Michel Debré, il quale afferma che le misure adottate dalla nuova Costituzione possano costituire il "vero regime parlamentare". Sirinelli J. F., Vandebussche R., Vavasseur-Desperriers J., 2003, *Storia della Francia nel Novecento*, Il Mulino, Le vie della civiltà, p. 279 e DUBY G., 2001, *Storia della Francia, i tempi nuovi dal 1852 ai giorni nostri*, Tascabili Bompiani, p. 1319.

¹⁵ Solo nel caso straordinario in cui le istituzioni repubblicane sono inabilite ad operare nella gestione della Nazione, il Presidente della Repubblica ha il diritto di assumere pieni poteri con il fine di operare all'interno di una dittatura temporanea. Sirinelli J. F., Vandebussche R., Vavasseur-Desperriers J., 2003, *Storia della Francia nel Novecento*, Il Mulino, Le vie della civiltà, pp. 282-283.

riformatrice della Quarta Repubblica. Di conseguenza, contribuisce a far pendere il regime verso un nuovo sistema presidenziale o “monarchico di matrice repubblicana”, secondo l’espressione coniugata da parte del giurista Maurice Duverger per spiegare l’evoluzione che interessa la V° Repubblica, malgrado lo stesso processo si sviluppi in contemporanea anche in altre democrazie occidentali del mondo, quale gli Stati Uniti d’America.¹⁶

D’altro canto, la riforma costituzionale iniziata nel 1958 volge alla sua conclusione solamente nel 1962, a conferma del fatto che per de Gaulle le istituzioni non possono essere racchiuse in uno stagnante immobilismo, bensì devono essere sviluppate ed adattate tenendo a mente il contesto in cui sono implicate e con esse lo stesso testo costituzionale, il cui contenuto è da considerarsi interpretabile dal singolo soggetto e non vincolato ad un’applicazione letteraria dello scritto in questione.

Considerato quest’ultimo un anno di crisi per la politica francese, vede il generale de Gaulle, dopo il fallito attentato del 22 agosto contro la sua persona avvenuto nei pressi di Petit-Clamart¹⁷, proporre un disegno di legge per l’elezione a suffragio universale del Presidente della Repubblica a dispetto di quanto avveniva all’epoca, dove la scelta spettava invece ad un gruppo di notabili che non battevano nessuna bandiera politica. Si tratta, senza ombra di dubbio, di un avvenimento straordinario nella storia contemporanea della Francia, dato che una decisione di tale portata non era mai stata discussa dal Generale né prima (non si trova menzione di questo argomento nel discorso di Bayeux) né durante il 1958 e, nonostante si possa sottintendere una messa in discussione dei valori del gollismo inerenti alla carica presidenziale, in realtà una tale

¹⁶ Duby G., 2001, *Storia della Francia, i tempi nuovi dal 1852 ai giorni nostri*, Tascabili Bompiani, pp. 1318-1319.

¹⁷ A quindici chilometri dalla capitale, nei pressi della località di Petit-Clamart, la sera del 22 agosto 1962 l’auto presidenziale, una Citroën DS nera, con a bordo Charles de Gaulle, sua moglie Yvonne, il colonnello Alain de Boissieu e l’autista (accompagnata a sua volta da un’automobile di scorta e due motociclisti), incorre in un agguato da parte di due gruppi armati franco-algerini appostati ai lati della strada, i quali sparano 187 proiettili, di cui 14 colpiscono la vettura del Generale. Una volta portato miracolosamente in salvo all’aeroporto militare di Villacoublay, scende dalla macchina, limitandosi ad affermare “Stavolta ci sono andati vicino. Ma non sanno sparare”, per poi salire assieme alla consorte sul velivolo diretto alla loro residenza di campagna a Colombey-les-Deux-Églises. Nelle settimane successive, i Servizi Speciali si attivarono per identificare ed arrestare gli attentatori e di questi, l’organizzatore dell’operazione, l’ufficiale dell’aviazione Jean Bastien-Thiry, viene fucilato all’alba l’11 marzo 1963 nel cortile di Forte di Ivry. Cicala M., 2021, *Frederick Forsyth: io e il mio killer preferito*, la Repubblica:
https://www.repubblica.it/venerdi/2021/07/09/news/forsyth_giorno_sciacallo_thriller_50_anni_venerdi_repubblica-309120800/

presa di posizione è stata sposata per legittimare ancor più il distacco con “il regime dei partiti” e confermare il consenso popolare di cui la Nuova Repubblica aveva bisogno.¹⁸

L’iniziativa in questione subisce, fin da subito, la resistenza della classe politica democratica costituita da parlamentari e giuristi, per impedire l’instaurazione di una “dittatura legale”, promossa, a detta loro, sia dall’aumento del potere presidenziale sia, secondo il presidente del Senato Gaston Monnerville, da una lettura non conforme ai principi della Costituzione, tanto che Reynaud e Mollet, all’Assemblea Nazionale, richiedono una mozione di sfiducia al nuovo governo di Georges Pompidou, in carica dal 14 aprile dello stesso anno, la quale viene accolta dalla maggioranza assoluta. Il voto in sé provoca una grave scissione tra il legislativo e l’esecutivo, a cui segue un’ulteriore battaglia che viene, questa volta, vinta dallo stesso de Gaulle, riuscendo a far passare, attraverso un referendum tenutosi il 28 ottobre 1962, il proprio progetto, grazie all’approvazione da parte di una modesta maggioranza di francesi, pari al 61,7%.¹⁹ Ad ogni modo, l’avanzata degli assertori del “no”²⁰ non frena gli animi di coloro che difendono la filosofia gollista, decisi ad unirsi nell’Associazione per la Quinta Repubblica, al fine di presentare un unico candidato per circoscrizione, patrocinato a sua volta da parte di un Capo dello Stato desideroso di prendere parte alla campagna elettorale in corso. Il suo intervento, d’altronde, incide efficacemente nell’esito dello scrutinio definitivo, che incorona l’UNR come primo partito gollista della Francia a maggioranza assoluta dell’Assemblea Nazionale (253 seggi su 482), comportando di conseguenza l’ennesima sconfitta dei membri del “cartello del no”, responsabili della caduta del precedente esecutivo attuata attraverso la mozione di sfiducia.

A questo punto, arriva per de Gaulle il momento di restituire al popolo francese una certa stabilità a seguito della crisi politica dell’anno corrente e per farlo, è tenuto a

¹⁸ Con il “regime dei partiti” viene intesa la Quarta Repubblica. Sirinelli J. F., Vandenbussche R., Vavasseur-Desperriers J., 2003, *Storia della Francia nel Novecento*, Il Mulino, Le vie della civiltà, pp. 284-285.

¹⁹ Duby G., 2001, *Storia della Francia, i tempi nuovi dal 1852 ai giorni nostri*, Tascabili Bompiani, pp. 1319-1320.

²⁰ Durante la campagna referendaria, i gollisti dell’UNR invitarono la popolazione a votare “sì”, mentre l’opposizione costituita da Reynaud e Mollet faceva pressione, affinché il disegno di legge sul voto a suffragio universale del Presidente non passasse, soffermandosi invece su una lettura parlamentare della Costituzione. Questa alleanza prosegue nelle seguenti lezioni legislative contro i sostenitori della politica di De Gaulle. Sirinelli J. F., Vandenbussche R., Vavasseur-Desperriers J., 2003, *Storia della Francia nel Novecento*, Il Mulino, Le vie della civiltà, p. 285.

consolidare il suo regime con un governo rimaneggiato, al cui vertice siede nuovamente il primo ministro Georges Pompidou, sostenuto da una maggioranza parlamentare coesa ed omogenea composta da moderati e conservatori che, sebbene non dispongano della medesima rappresentatività, sono determinanti per la corretta gestione dello Stato²¹.

Quindi, la peculiare armonia sorta tra parlamentarismo e maggioranza presidenziale, a cui aspirava il Capo dello Stato, garantisce alla V° Repubblica, attraverso il potere esecutivo, l'apice di indipendenza ed autorità necessaria per intervenire all'interno dei meccanismi economici e sociali che la Francia vive durante i primi anni Sessanta, pronta fin da subito a prendersi carico della responsabilità delle proprie scelte, a differenza degli interventi del regime precedente, utilizzati invece per risolvere le controversie scaturite tra i diversi settori dell'economia del Paese, a discapito delle problematiche più gravi, la cui risoluzione spettava, in una prospettiva futura, all'integrazione europea.²² Una soluzione decisamente opinabile per quegli anni, la cui applicazione non avrebbe di certo giovato nell'immediato allo sviluppo della Francia che invece, grazie alla politica condotta da parte dei governi Dubré e Pompidou, subisce un'accelerazione verso una crescita consistente tale da diventare uno dei Paesi a più alto reddito fra quelli presenti in Europa²³, tuttavia senza essere esente dalle differenti implicazioni sociali che ne conseguono.

Ad esempio, il regime precedente si era preposto di consegnare in mano ad associazioni autocratiche e conservatrici l'organizzazione del settore agricolo, prontamente smantellate dalla V° Repubblica, per far spazio ad un ridimensionamento dell'impresa agricola nonché al restauro delle condizioni di libero mercato, così da permettere la vendita di prodotti a prezzi competitivi, direttamente coltivati dai proprietari in un piccolo appezzamento di terreno alquanto contenuto, ma ben attrezzato. Se un intervento di tale portata garantisce un aumento del reddito per i coltivatori francesi, il loro livello di vita risulta essere comunque inferiore rispetto alla media delle altre classi sociali, tanto da portarli ad indebitarsi per far fronte ai costi di mantenimento del

²¹ Ivi, pp. 286-287.

²² Romano S., 2009, *Storia di Francia, dalla comune a Sarkozy*, Longanesi, Mauri Spagnol, Milano, p. 170.

²³ Cardi L., Primicerio D., Decleva E., Colesanti M., Schneider Equini E., Clair J., Piccinato G., 1978, *Francia, Condizioni economiche*, Enciclopedia Italiana, IV° Appendice: <https://www.treccani.it/enciclopedia/francia>

terreno, con conseguente emigrazione verso le grandi città nel caso in cui la situazione economica non trovi un riscontro appropriato. Di fatto, l'esodo dei lavoratori dalla campagna alla città, seppur più contenuto negli anni che vanno dal 1962 al 1968 rispetto al decennio precedente, comporta una diminuzione degli addetti al settore, tanto da costituire un incentivo per il Paese nel rilanciare, con materie prime e beni strutturali acquisite tramite la vendita per esportazione, un'attività industriale in ascesa²⁴. Non è un caso che la Francia della V° Repubblica si appresti a ridimensionare le attività tradizionali non più sostenibili quali l'estrazione del carbone e la lavorazione dell'acciaio, per poter investire con maggiore sicurezza su vecchie e nuove fonti energetiche del decennio corrente, come il petrolio, il gas naturale e l'energia nucleare. Una scelta decisamente coraggiosa che genera, d'altronde, forti proteste sociali di ferrovieri, metallurgici, contadini e minatori²⁵, minacciati dall'incombente transizione verso l'utilizzo di tecnologie inedite che avrebbero potuto colpire i loro settori. Nondimeno, anche gli artigiani e i commercianti si riuniscono in un acceso corporativismo per contrastare le politiche rivoluzionarie adottate dal Governo Pompidou, interessato a favorire lo sviluppo delle grandi società industriali e commerciali, a discapito delle piccole e medie imprese e delle numerose attività legate all'artigiano, le quali sono state, nel corso della III° Repubblica, la colonna portante dell'economia francese.

Per poter risolvere questa situazione, De Gaulle si appresta a cercare delle soluzioni nell'ambito sociale, che possano consentire un rapporto equo e solidale tra lavoratori ed impresa, attraverso l'applicazione dapprima dell'ordinanza pubblicata il 7 gennaio 1959, poi attraverso la medesima norma modificata nel 1967. In verità, entrambe le misure si dimostrano inadeguate nel garantire una partecipazione attiva dei dipendenti in un determinato luogo di lavoro e, nonostante le richieste sempre più pressanti di industriali, sindacati degli operai e responsabili gollisti, quali lo stesso Pompidou, di

²⁴ Si calcola che dal 1962 al 1968 siano stati 135.000 i lavoratori che hanno lasciato la campagna per cercare fortuna nell'industria rispetto ai 160.000 del decennio che andava dal 1954 fino al 1962, mentre per quanto riguarda le importazioni e le esportazioni, si registra nel decennio 1958-1968, un aumento rispettivamente del 126% e 175%. Romano S., 2009, *Storia di Francia, dalla comune a Sarkozy*, Longanesi, Mauri Spagnol, Milano, p. 170 e Sirinelli J. F., Vandebussche R., Vavasseur-Desperriers J., 2003, *Storia della Francia nel Novecento*, Il Mulino, Le vie della civiltà, p. 287.

²⁵ La primavera del 1963 viene ricordata per il grande sciopero realizzato da parte dei minatori, che causa anche l'intervento e lo scontro contro le forze armate. Romano S., 2009, *Storia di Francia, dalla comune a Sarkozy*, Longanesi, Mauri Spagnol, Milano, p. 172.

porre fine alla questione mediante una risoluzione pacifica, il regime non sembra in grado di attuare un nuovo progetto di riforma, soffermandosi invece sul contenimento dei salari, così da prevenire una possibile deriva inflazionistica. Nella situazione attuale, i rapporti tra la sfera politica e sociale non possono che peggiorare, data l'immediata mobilitazione della "Confédération française démocratique du travail" (Confederazione francese democratica del lavoro) nella ripresa delle manifestazioni sindacali, a seguito della tregua nata durante gli anni della guerra algerina e conclusasi con gli accordi di Évian, contro una "politica dei salari" che non tutela i lavoratori dipendenti ed un'economia interessata esclusivamente a promuovere la ricchezza e la competitività tra le differenti imprese.²⁶

Tuttavia, se le rivendicazioni salariali e le proteste vengono compiute unitariamente da gruppi di lavoratori della medesima estrazione sociale, non è detto che una soluzione di questo tipo risulti di facile attuazione anche per i cadres, una nuova categoria di "operai in camice bianco" a cui appartengono insegnanti, funzionari amministrativi di diverso ordine e grado, ingegneri e tecnici, visti come un punto d'appoggio non tanto per il regime al potere, quanto per le istituzioni volute dal Presidente della Repubblica tra il 1958 e il 1962. In effetti, la "nuova classe operaia"²⁷, rispetto agli operai di nazionalità francese e degli immigrati stranieri²⁸ richiesti dagli imprenditori per coprire la domanda ad un costo minore, ma considerati sempre più marginali nel caso facciano parte di un'industria in declino, risulta essere il nuovo volto di una società in fase di transizione. Questo è possibile soltanto grazie ad una migliore preparazione in ambito scolastico, che coincide con l'acquisizione di competenze indispensabili per poter operare all'interno del nascente settore terziario.

Non a caso Charles de Gaulle è promotore, nel dopoguerra, di una nuova istituzione denominata ENA (Ecole Nationale d'Administration), con lo scopo di formare giovani promesse destinate, di lì a poco, ad assumere posizioni di rilievo nel settore amministrativo ed istituzionale, in modo da assicurarsi, al posto delle vecchie leve

²⁶ Sirinelli J. F., Vandenbussche R., Vavasseur-Desperriers J., 2003, *Storia della Francia nel Novecento*, Il Mulino, Le vie della civiltà, pp. 288-289.

²⁷ Definita in questo modo dai sociologi Pierre Belleville e Serge Mallet. Ivi, p. 288.

²⁸ Provenienti, verso la fine degli anni Cinquanta, da diversi Paesi, quali Spagna e Portogallo, mentre all'inizio degli anni Sessanta si registra un'intensa presenza di lavoratori provenienti dal Maghreb, tanto che tutti i lavoratori stranieri sul suolo francese aumentano nel 1968 di 1.220.000 in più. Ibidem.

politiche, una nuova generazione di “tecnocrati” pronti a prendere le redini dei vertici del potere burocratico. Una decisione che, in parte, risulta vincente, poiché gli fornisce la garanzia di avere alla guida del Paese membri di spicco dell’élite gollista di cui potersi fidare, infiltrati sia nel Consiglio dei Ministri sia, come nel caso di Giscard d’Estaing, nella futura presidenza della Repubblica²⁹. D’altro canto, la scelta di accostarsi ad un unico gruppo sociale così acculturato e preparato su diverse questioni politiche, economiche e sociali gli si ritorce contro, giacché, malgrado l’impossibilità per questi ultimi di fondersi in una sola forza comunicativa a causa delle differenze che persistono nell’appartenenza ad una determinata estrazione sociale, negli studi perseguiti e nella posizione lavorativa assunta in seno alla propria organizzazione, permette in ogni caso ad alcuni settori della medesima classe sociale di assumere un atteggiamento ostile o “frondista” verso le misure attuate dalla V° Repubblica, specialmente quelle condotte in materia di politica estera³⁰.

In effetti, l’inasprimento dei rapporti diplomatici con gli Stati Uniti, determinato dal secco rifiuto del Generale nell’accettazione dell’egemonia americana sul mondo occidentale, come pure la condanna di qualsiasi forma di federazione europea a svantaggio della sovranità nazionale, influiscono pesantemente sulla rielezione di Charles de Gaulle a Presidente della Repubblica avvenuta il 19 dicembre del 1965, costretto, dopo un deludente risultato ottenuto al primo turno (44,65 % dei voti), ad andare al ballottaggio e a vincere con il 54,5% delle preferenze, contro l’unico candidato di tutta la sinistra, ovvero François Mitterrand.³¹ Di conseguenza, l’esito dello scrutinio presidenziale ottenuto da De Gaulle segna per la prima volta un sensibile arretramento della sua influenza su parte dell’elettorato popolare, non più disponibile a supportare le derive “autoritarie” di un potere oramai troppo elitario e per questo deciso

²⁹ A seguito dell’improvvisa morte di Georges Pompidou, Giscard d’Estaing assumerà la posizione di Presidente della Repubblica dal 1974 al 1981. *Giscard d’Estaing Valéry*, Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/valery-giscard-d-estaing/>

³⁰ Romano S., 2009, *Storia di Francia, dalla comune a Sarkozy*, Longanesi, Mauri Spagnol, Milano, pp. 173-174.

³¹ Le relazioni sempre più difficili con gli Stati Uniti si manifestano anche a seguito della volontà di De Gaulle di visitare i Paesi dell’America Latina, dell’Asia e dell’Est al fine di stabilire una forte cooperazione con questi ultimi. Per quanto riguarda, invece, l’ambito europeo, nonostante sia diffidente nei confronti di una costruzione europea di stampo federale, risulta favorevole invece alla nascita di un’ “Europa delle Patrie”, destinata a far cooperare i differenti Stati dell’Unione dei Sei nell’ambito economico, ma allargando tale influenza anche ai Paesi dell’Est e a quelli extraeuropei. Sirinelli J. F., Vandenbussche R., Vavasseur-Desperriers J., 2003, *Storia della Francia nel Novecento*, Il Mulino, Le vie della civiltà, pp. 292-296.

a spostarsi verso l'ala più moderata, costituita da liberali, centristi ed europei (nota come la Federazione nazionale dei repubblicani indipendenti fondata nel 1966), alla ricerca di un punto di accordo con le forze di maggioranza golliste. Analogamente la sinistra esce dalla recente tornata elettorale decisamente rinvigorita dal responso conquistato, tanto da prendere in esame, in una prospettiva futura, la ricandidatura di François Mitterrand come “nuovo Presidente” della Francia, considerato da diversi commentatori delle elezioni l'unico avversario risoluto in grado di tenere testa al Generale in persona. Pertanto, l'avanzata sempre più forte di un'alternativa alla maggioranza presidenziale gollista delinea un assetto politico del tutto inedito, destinato a ricoprire un'importanza fondamentale nel corso delle elezioni legislative della primavera del 1967.

Nelle circostanze attuali, la posta in gioco risulta essere, di conseguenza, molto più alta per le forze politiche al potere rispetto al passato, dato che nel caso di un'ipotetica sconfitta, il Capo dello Stato in carica sarebbe costretto a governare con un Parlamento in prevalenza costituito da membri dell'opposizione e questo contribuirebbe a mettere in crisi lo statuto semipresidenziale da lui fondato, creando a sua volta le condizioni per avviare una crisi costituzionale.³² Per far in modo che uno scenario di tali proporzioni non si verifichi, Charles de Gaulle è deciso, a differenza di quanto fatto per le precedenti elezioni presidenziali, a partecipare in prima persona nei comizi e nei dibattiti televisivi, con l'obiettivo di riconquistare l'elettorato perduto e contestare un possibile ritorno del regime dei partiti, a cui lui stesso si è opposto con fermezza fin dalla creazione della Repubblica gollista.

Una scelta che, in parte, lo premia, dato l'ottenimento, al primo turno, del 38 % dei voti favorevoli contro il 22 % del Partito Comunista e il 18 % delle preferenze acquisite dalla Federazione della sinistra democratica e socialista guidata da Mitterrand, facendo così sfumare il sogno di quest'ultimo di conquistare il Parlamento e sostituire l'attuale regime gollista. Il secondo turno, invece, ridimensiona notevolmente le aspettative del Generale, a causa della perdita di 25 seggi dovuta ad una coalizione mal organizzata dai partiti di destra e centro, sebbene consenta comunque al Governo in carica di ottenere una maggioranza parlamentare risicata, ma funzionale agli scopi dell'attuale esecutivo

³² Romano S., 2009, *Storia di Francia, dalla comune a Sarkozy*, Longanesi, Mauri Spagnol, Milano, p. 178.

nell'immissione di "ordonnances" per la previdenza sociale e la diminuzione della disoccupazione dei salariati.³³

Queste misure, però, vengono adottate senza la consultazione diretta delle principali organizzazioni sindacali, quali CGT (Confederazione Generale del Lavoro), CFDT (Confederazione Francese Democratica del Lavoro) e FO (Forza Operaia), tanto da far accrescere un forte malcontento tra i lavoratori interessati e causare, nei mesi successivi alle elezioni, lo scoppio spontaneo di forti scioperi sia nelle regioni di recente industrializzazione, sia nelle imprese che impiegano una manodopera rurale o immigrata. Ma le prime avvisaglie inscenate da dipendenti delusi e amareggiati dalla linea dura intrapresa dal Governo appena riconfermato non sembrano sortire l'effetto sperato, come dimostra bene un articolo del giornalista Pierre Viansson-Ponté dal titolo "La Francia si annoia" e pubblicato nel mese di marzo 1968 su "Le Monde", intento a supporre che nessun evento degno di nota si sarebbe verificato a seguito delle elezioni presidenziali e politiche. Un chiaro segnale di un Paese estraneo agli avvenimenti spontanei che, di lì a poco, avrebbero travolto a sorpresa gli stati maggiori di tutti i partiti e del Governo, nonché la società stessa, entrambi impreparati ad affrontare un contesto di tale portata.³⁴

Del resto, i fatti che si susseguono nei mesi di maggio e giugno 1968 hanno inizio non a Parigi, bensì nelle banlieue parigine³⁵, più precisamente a Nanterre, una piccola cittadina costituita per la maggior parte da operai ed immigrati, sede, dalla metà degli anni Sessanta, dell'Università di Paris-Nanterre, dove prende forma tra trozkisti della "Lega Comunista Rivoluzionaria" (LCR) ed anarchici "il movimento del 22 marzo", guidato da uno degli animatori della "rivoluzione di Maggio", ovvero Daniel Cohen-Bandit. Ispirata dalla verve rivoluzionaria del movimento controculturale e nonviolento dei Provo³⁶, la platea studentesca francese riunita in tale aggregazione si fa portavoce

³³ Sirinelli J. F., Vandenbussche R., Vavasseur-Desperriers J., 2003, *Storia della Francia nel Novecento*, Il Mulino, Le vie della civiltà, pp. 303-305.

³⁴ Ivi, p. 306.

³⁵ In questo caso s'intendono i sobborghi della capitale, anche se il termine stesso può essere usato per indicare tutte le periferie adiacenti alle grandi città e formatesi nel corso del tempo. *Banlieue*, Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/banlieue>

³⁶ Il movimento olandese Provo è stato un movimento giovanile di contestazione, responsabile nell'aver anticipato le pratiche culturali e le lotte politiche adottate dai giovani manifestanti nel 1968. Fondato nel 1965 per poi sciogliersi, a seguito delle elezioni amministrative di Amsterdam, il 13 maggio 1967, proponevano i cosiddetti "Progetti Bianchi" a sostegno dell'ecologia e contro il consumismo, attraverso

della necessità di un cambiamento nelle alte sfere politiche e sociali guidate per lunghi dieci anni da Charles de Gaulle, accusato di aver burocratizzato l'Università rendendola simile ad una moderna industria statale. In questo meccanismo ben consolidato, l'educazione viene utilizzata solo come mero strumento per indottrinare l'allievo a seguire un determinato percorso di studi essenziale all'acquisizione di un posto nell'ingranaggio di una società prettamente tecnocratica, senza però consegnarli le basi per acquisire le competenze necessarie a formulare un pensiero autonomo e ad agire per sé stesso.³⁷

Una visione senz'altro pessimistica, in quanto risulta perfettamente giustificata dall'alta percentuale di inattivi riscontrati tra coloro che hanno conseguito una laurea in una facoltà umanistica, da questo momento non più necessaria, malgrado le competenze acquisite durante gli anni universitari, a garantirgli uno sbocco professionale. Tuttavia, il contesto sociale già compromesso si aggrava ulteriormente nel momento in cui il Consiglio dei Ministri, nell'aprile del 1968, approva un progetto di legge, voluto dal Ministro dell'Interno Christian Fouchet e dal Ministro dell'Educazione Nazionale Alain Peyrefitte, in grado di rendere più selettivo l'accesso alle Università francesi attraverso i test d'ammissione.

Una decisione dichiaratamente provocatoria secondo il comitato studentesco, tanto da divenire il pretesto per dare vita il 2 maggio ad una forte mobilitazione che dall'Università di Nanterre coinvolge le sedi universitarie parigine del Quartiere Latino e della Sorbona. Quest'ultima, a seguito di un intervento piuttosto movimentato tenutosi il giorno seguente da parte di 300 manifestanti, viene chiusa per ordine del rettore in persona e fatta evacuare mediante l'intervento della polizia, reso necessario al fine di riportare l'ordine tra gli studenti insurrezionali. Ma il ricorso alla forza voluto dalla dirigenza universitaria in realtà comporta l'effetto opposto, dato l'arrivo di un ulteriore flusso di giovani a sostegno della causa provenienti persino da altri Paesi europei, quali Germania, Belgio ed Italia³⁸, intenzionati ad opporsi con violenza alla presenza

happening ed azioni non violente che venivano accolte, a loro volta, con aggressive repressioni da parte delle autorità competenti. Jobs R.I., 2009, *Youth Movements: Travel, Protest and Europe in 1968*, The American Historical Review, Vol. 114, No. 2, p. 382 e *Provo (Movimento)* Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/provo/>

³⁷ Rejai M., Mason L. W., 1971, *Revolutionary ideology: France 1968*, Il Politico, Vol. 36, No. 3, p. 508.

³⁸ Numerosi studenti romani partono dalla loro città per muoversi verso Nanterre a sostenere i compatrioti francesi e ad invitarli, a loro volta, a visitare il luogo da cui provengono. Jobs R.I., 2009, *Youth*

intimidatoria delle forze armate e a richiedere la liberazione dei propri compagni. La protesta prosegue fino alla notte del 6 maggio, con un bilancio finale di 72 poliziotti feriti, 400 dimostranti fermati e 6 studenti in sciopero che, invece di essere liberati, vengono condannati al carcere³⁹. Intenzionati a richiederne la scarcerazione, all'indomani della nottata turbolenta, diversi cortei si spostano dalle periferie per sfilare nella capitale in modo pacifico, seppur invano, poiché lo stesso De Gaulle, determinato a proseguire con fermezza sulla selezione universitaria, non intende indietreggiare contro coloro che minano alla stabilità del potere. In risposta ad una posizione così irremovibile, gli scontri tra studenti e forze dell'ordine si fanno sempre più intensi, fino a sfociare, nella notte tra il 10 e l'11 maggio⁴⁰, in una vera e propria guerriglia urbana. Al mattino, se l'ordine sembra essere stato ripristinato da parte della CRS (Compagnie Républicaine de Sécurité), lo spettacolo che si assiste lungo la rue Gay Lussac, nel Quartiere Latino, è tutt'altro che roseo. Il fondo stradale dissestato, gli alberi abbattuti e le automobili incendiate fanno da sfondo ad uno scenario apocalittico che lascia interdetta l'opinione pubblica, indignata dalla brutalità, non necessaria e a tratti zelante, con cui la polizia è intervenuta per demolire le barricate e sedare la rivolta iniziata dai giovani manifestanti.

Allo sdegno cittadino, segue anche la denuncia della stampa, in particolare del quotidiano francese "Le Monde"⁴¹, nei confronti della "Office de Radiodiffusion-Télévision Française" (ORTF), sotto il diretto controllo del Ministro dell'Educazione e dell'Informazione, per aver mantenuto riserbo assoluto sugli eventi recenti accaduti nelle strade parigine. Nelle circostanze attuali, trovare un'intesa con il movimento studentesco risulta l'unica possibilità di raffreddare gli animi tra gli scioperanti in subbuglio e Georges Pompidou, differenziandosi dalla linea politica ferrea perseguita

Movements: Travel, Protest and Europe in 1968, The American Historical Review, Vol. 114, No. 2, p. 384.

³⁹ Sirinelli J. F., Vandenbussche R., Vavasseur-Desperriers J., 2003, *Storia della Francia nel Novecento*, Il Mulino, Le vie della civiltà, p. 307.

⁴⁰ L'evento accaduto in quelle ore decisive viene definito nel saggio *French Revolution, 1968* dai testimoni oculari, nonché giornalisti Maureen Seale e McConville Patrick come la "notte delle Barricate". Rejai M., Mason L. W., 1971, *Revolutionary ideology: France 1968*, Il Politico, Vol. 36, No. 3, p. 513.

⁴¹ Il giorno 11 Maggio 1968 Le Monde decide di pubblicare un'edizione speciale intitolata *La Grande Mutie* (il silenzio assordante), in riferimento alla mancata copertura mediatica dell'evento, costringendo così i cittadini ad informarsi attraverso le radio portatili poste sui balconi o sui davanzali delle finestre aperte. Scott V. H. F., 2010, "*Le Carre Blanc*": *Censorship and the Posters of May and June 1968*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia, Serie 5, Vol. 2, No. 1, Censura, riscrittura, restauro, pp. 262-263.

dal Capo dello Stato, decide di farsi carico di questo compito come reale detentore dell'autorità dello Stato. Di qui, la scelta di scarcerare gli studenti, di riaprire le facoltà universitarie, come la Sorbona chiusa dal 3 di Maggio e di permettere la ripresa dei corsi.

Ma le misure conciliatorie impiegate dal Presidente del Consiglio non sortiscono l'effetto sperato, dato che il 13 maggio, i dirigenti delle sigle sindacali CGT, CFDT, UNEF e FEN, a eccezione della FO⁴², decidono, in un comunicato diffuso il 10 maggio, di indire uno sciopero generale per esprimere la loro solidarietà agli studenti coinvolti negli scontri con le forze dell'ordine, a cui si aggiungono le rivendicazioni settoriali e corporative in nome di una "riforma democratica dell'istruzione al servizio dei lavoratori, della piena occupazione e della trasformazione del sistema economico da parte e per i cittadini"⁴³. L'adesione calorosa di studenti, insegnanti, operai e gente comune, calcolata, nella fase iniziale, in duecentomila partecipanti per i servizi della prefettura della polizia e in circa un milione per gli organizzatori, segna per la prima volta l'allargamento della protesta al di fuori della cerchia universitaria ed investe, negli otto giorni successivi con quasi dieci milioni di scioperanti astenutisi dal lavoro, diversi settori dell'economia nazionale quali fabbriche, trasporti e servizi pubblici, causando di fatto una totale paralisi del Paese. In una situazione oramai fuori controllo, la Francia entra quindi in una profonda crisi politica e a Charles de Gaulle non resta altro che ripiegare il 24 maggio, in diretta televisiva, sulla promozione di un referendum relativo alla riforma universitaria. Una proposta che si rivela fin da subito fallimentare, tanto più che la sera stessa si manifestano nuovi scontri e disordini nelle strade parigine.⁴⁴

Pertanto, al fine di rimediare all'errore di calcolo commesso dal Capo dello Stato, Georges Pompidou ritiene opportuno intraprendere nuovamente la strada di una trattativa classica, questa volta con le organizzazioni sindacali ed industriali. I primi contatti, in vista della negoziazione ufficiale, hanno luogo nella medesima data presso il

⁴² In un comunicato pubblicato il 7 di maggio, La FO "ripudia gli eccessi compiuti dagli irresponsabili e le conseguenti violenze, con la quale non si risolve nulla e si crea solo un clima inadeguato alla ricerca del dialogo che si impone". Arriola C., 1969, *La participación obrera en los acontecimientos de mayo-junio de 1968 en Francia*, Foro Internacional, Vol. 10, No.1 (37), p. 59.

⁴³ "La reforma democrática de la enseñanza al servicio de los trabajadores, el pleno empleo, y la transformación del sistema económico por y para el pueblo."Ivi, p. 61

⁴⁴ Scott V. H. F., 2010, "*Le Carre Blanc*": *Censorship and the Posters of May and June 1968*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia, Serie 5, Vol. 2, No. 1, Censura, riscrittura, restauro, p. 267.

Ministero degli Affari Sociali di Jean Marcel Jeanneney, dove il primo ministro le convoca al fine di accogliere i loro punti di vista sulla situazione economica e sociale. Il negoziato, con il sostegno implicito del partito comunista intenzionato a non supportare “un movimento di ispirazione libertaria e borghese”⁴⁵, prosegue ininterrottamente per 48 ore, dal 25 al 26 maggio, fino alla proclamazione del “Protocollo di accordo di Grenelle”, in cui vengono garantiti un aumento del 35 % dello SMIG (Salario Minimo Interprofessionale Garantito) e del 10% del salario reale, nonché una riduzione delle ore di lavoro settimanali ad un totale di quaranta. Inoltre viene riconosciuta la creazione della sezione sindacale d’impresa, a cui si aggiungono le trattative su un possibile perfezionamento della formazione professionale e delle condizioni di vita dei pensionati. I risultati raggiunti da ambedue le parti soddisfano Georges Pompidou, a tal punto da voler firmare, fin da subito, un accordo scritto con i sindacati in delega, anche se questi ultimi, prima di concedere una risposta definitiva sul negoziato, si riservano di interpellare i lavoratori in sciopero, in modo che siano loro stessi ad accettare o meno le offerte presentate dal Governo.

Ma il progetto d’intesa conseguito nelle discussioni di Grenelle viene mal recepito dalla base operaia, non disposta a concedere il proprio consenso alla trattativa in atto e decisa a perseguire con lo sciopero.⁴⁶ La mancata collaborazione da parte delle classi sociali meno abbienti comporta un diffuso senso di inquietudine tra le file del Governo, incapace di trovare soluzioni alternative a quelle già proposte precedentemente e tale condizione sembra destinata ad aggravarsi nel momento in cui De Gaulle, il pomeriggio del 29 maggio, lascia Parigi per recarsi, prima di una breve sosta a Baden Baden allo scopo di conferire con il Generale Massu, nella sua residenza a Colombey-les-deux-Eglises⁴⁷. Il suo ritiro momentaneo dalle scene politiche viene visto dall’opposizione come una possibile fine del potere gollista, tanto che il 30 di maggio, il politico Valéry

⁴⁵ In questo caso, s’intende il movimento studentesco. Romano S., 2009, *Storia di Francia, dalla comune a Sarkozy*, Longanesi, Mauri Spagnol, Milano, p. 181.

⁴⁶ Arriola C., 1969, *La participación obrera en los acontecimientos de mayo-junio de 1968 en Francia*, Foro Internacional, Vol. 10, No.1 (37), pp. 72-75.

⁴⁷ Esistono diversi punti di vista sul perché De Gaulle si sia ritirato per 24 ore da Parigi per incontrare, nella breve sosta in Germania, il Generale Massu. Secondo il politico Jacques Foccart si è trattato solo di un incontro formale con il generale di stanza in Germania, mentre per Victoria H. F. Scott, è stata una riunione necessaria per comprendere come comportarsi nel caso di una possibile guerra civile. Scott V. H. F., 2010, “*Le Carre Blanc*”: *Censorship and the Posters of May and June 1968*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia, Serie 5, Vol. 2, No. 1, Censura, riscrittura, restauro, p. 267 e Cogan C. G., 1995, *Reviewed Work(s): Foccart parle, Entretiens avec Philippe Gaillard by Jacques Foccart*, French Politics and Society, Vol. 13, No. 4, pp. 95-97.

Giscard d'Estaing chiede, sulla scia delle affermazioni precedenti di Mitterand, un nuovo cambio di Governo presieduto da Mendès France. Niente di tutto questo si verifica, dato il ritorno tempestivo del Presidente della Repubblica nella capitale per assicurare, mediante il discorso pronunciato via radio, uno sbocco politico alla protesta che imperversa nelle strade da settimane.

Tra i diversi punti affrontati nell'intervento, vi sono l'abbandono definitivo del referendum, lo scioglimento dell'Assemblea Nazionale e la proclamazione di elezioni anticipate, tutte proposte accolte con grande fervore dai militanti gollisti, che scendono nelle principali città di provincia e soprattutto a Parigi, negli Champs-Élysées, per far sentire il loro supporto e vicinanza a Charles de Gaulle. Pertanto, l'esito della manifestazione spontanea insorta a favore del Generale, dimostra come la forza rivoluzionaria del Movimento sia, in realtà, circoscritta ad una minoranza rumorosa interessata a far prevalere il sogno di un'utopia libertaria, non necessariamente accolto dal resto della popolazione francese, più propensa a chiedere un ritorno all'ordine, che si verifica gradualmente a partire dal settore della comunicazione e del trasporto, rimasto paralizzato dal 18 maggio.

Tuttavia, i numerosi sit-in degli operai in alcune fabbriche e le contestazioni di diversi studenti proseguono ad oltranza, fino a sfociare nella notte dell'11 giugno in violenti disordini nella periferia parigina di Lione, con un bilancio totale di 1500 arrestati e 4 morti, le uniche di questa crisi. In risposta all'ennesima disobbedienza civile degli scioperanti, il Governo si vede costretto ad istituire una norma provvisoria, nella quale viene proibita ogni sorta di manifestazione di carattere politico sul suolo francese, favorendo in questo modo una costante diminuzione delle tensioni esistenti non che una più regolare e tranquilla consultazione elettorale, tenutasi nelle giornate del 23 e 30 giugno.⁴⁸ I risultati, nei due turni, evidenziano la forte avanzata del partito gollista con 291 seggi su 487, a discapito della Federazione della sinistra democratica e socialista che subisce una sonora *débâcle*, data la conquista di poco più di 57 seggi rispetto ai 118 della precedente legislatura. Persino il Partito Comunista, malgrado un'evidente prudenza rispetto alle altre forze politiche, perde gran parte del proprio elettorato, uscendo dalle elezioni attuali con 40 deputati in meno.

⁴⁸ Arriola C., 1969, *La participación obrera en los acontecimientos de mayo-junio de 1968 en Francia*, Foro Internacional, Vol. 10, No.1 (37), p. 89.

Ciò dimostra come “la crisi di Maggio”, scaturita da un’improvvisa partecipazione di studenti e giovani operai in lotta contro il sistema capitalistico di una società borghese ed un’istituzione autoritaria e regolatrice, abbia in effetti sortito l’effetto contrario, riportando in auge il potere gollista. Questo perché, nonostante l’iniziale simpatia della “maggioranza silenziosa” nei confronti dei rivoltosi, i disordini e le violenze scaturite dai cortei di bandiere rosse e nere, la porta, in un clima irrequieto, a consegnare nelle mani di De Gaulle un’Assemblea Nazionale, definita dagli studiosi come una “Camera Introvabile”⁴⁹, dato che nessun’altra maggioranza parlamentare si era trovata, dal tempo di Luigi XVIII, così a destra.

Quindi, l’acquisizione di un tale numero di seggi consente al Presidente della Repubblica di rimediare alla frattura sviluppatasi con il mondo universitario ed operaio attraverso l’attuazione di riforme inedite di più ampio respiro, idonee ad intaccare sulle strutture e sulla mentalità del consorzio politico. Dopo aver deciso di affidare, nel luglio del 1968, il compito di formare un nuovo Governo a Couve de Murville, escludendo per la prima volta Georges Pompidou⁵⁰, il Capo dello Stato si preoccupa anzitutto di evitare, mediante l’attuazione di un rigido piano per stabilizzare la moneta, una possibile svalutazione del franco causato dall’aumento delle imposte deciso dal nuovo Governo. A seguire, facendo leva sulla sua volontà di modernizzare le istituzioni, promulga nel novembre dello stesso anno la nuova legge universitaria del Ministro dell’Educazione Edgar Faure, che permette a tutti gli studenti di eleggere i propri rappresentanti e contribuire alla direzione dell’Istituto. Infine si dedica alla sua ultima battaglia per far approvare, in data 27 aprile 1969, un referendum molto importante sulla regionalizzazione e sull’aggiunta al Senato di figure di spicco provenienti da attività economiche e dal Consiglio economico e sociale.

Riguardo alla decentralizzazione dello Stato, lo stesso De Gaulle, inizialmente scettico, ammette già prima del 1968 che la creazione delle Regioni può favorire una migliore gestione dei bisogni effettivi della popolazione e su questo punto sia la maggioranza che l’opposizione si trovano d’accordo.

⁴⁹ Sirinelli J. F., Vandenbussche R., Vavasseur-Desperriers J., 2003, *Storia della Francia nel Novecento*, Il Mulino, Le vie della civiltà, pp. 311-312.

⁵⁰ La decisione di De Gaulle di destituire Georges Pompidou dalle sue funzioni viene presa a causa delle divergenze sorte tra i due durante la crisi di Maggio, ma anche per evitare che lo stesso primo ministro possa concorrere alla carica di Capo dello Stato, dato l’aumento di consensi ricevuto negli ultimi tempi da parte dell’opinione pubblica. Ivi, pp. 314-315.

Diverso, invece, è il riassetto del Senato, considerato irrilevante dai partiti per la mancanza di modifiche all'apparato legislativo, ma anche insidioso, dato che, una volta approvata la riforma, si sarebbe potuto assistere ad una limitazione indiretta del numero di senatori facenti parte dell'opposizione. Quest'ultimo progetto crea perplessità in ambedue le parti, tanto che i partiti di sinistra si ritrovano uniti, mediante la partecipazione di Valéry Giscard d'Estaing, nel sostenere il "no" alle votazioni, mentre l'asse politico fedele al Generale si vede costretto, con riluttanza, a garantirne l'appoggio. Anche il Presidente della Repubblica, non più pilastro dell'ordine pubblico dal giugno 1968, si trova in seria difficoltà nell'affermare la propria volontà su questo referendum, sebbene con forte insistenza continui a promuovere una campagna dai risvolti incerti.

Alla luce dell'esito fallimentare di quest'ultima, con oltre il 53 % degli elettori contrari al passaggio delle proposte di legge sopracitate, Charles de Gaulle decide di annunciare nell'immediato le sue dimissioni dall'incarico di Presidente della Repubblica, ritirandosi a vita privata fino alla morte improvvisa, avvenuta il 9 novembre 1970.⁵¹

In seguito alla breve fase interinale rimessa al Presidente del Senato Alain Poher, incaricato di preparare le elezioni presidenziali per il mese di giugno del 1969, gli succede Georges Pompidou, il cui mandato prosegue fino al 1974. Rispetto all'esecutivo precedente, in politica estera l'ex primo ministro si dimostra più incline a ricucire i rapporti con gli alleati d'oltreoceano, a partire dall'ingresso della Gran Bretagna nella Comunità Economica Europea (CEE) mediante l'approvazione di un referendum tenutosi il 23 aprile del 1972, fino alla preliminare riconciliazione diplomatica con gli Stati Uniti d'America, compromessa in poco tempo a causa della crisi del Medio Oriente, responsabile della mutazione improvvisa della situazione internazionale.

Sul piano interno, invece, Pompidou, per sostenere la politica industriale e sociale del

⁵¹ In una lunga conversazione con il figlio Philippe de Gaulle avvenuta nell'aprile 1969, Charles de Gaulle ammette che l'ultimo anno di presidenza è stato in assoluto il peggiore, tanto da colpevolizzarsi per non aver governato al meglio delle sue capacità, anche se, alla sua morte, diverse celebrazioni in suo onore vengono effettuate da una larga maggioranza di francesi per essere stato, nel corso degli ultimi dieci anni, un uomo d'autorità e sovrano dello Stato. Scott V. H. F., 2010, "*Le Carre Blanc*": *Censorship and the Posters of May and June 1968*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia, Serie 5, Vol. 2, No. 1, Censura, riscrittura, restauro, p. 271 e Romano S., 2009, *Storia di Francia, dalla comune a Sarkozy*, Longanesi, Mauri Spagnol, Milano, p. 182.

Paese, appoggia il progetto riformatore voluto dal nuovo primo ministro e suo seguace Jacques Chaban-Delmas, con il quale predispone misure inedite relative all'aumento salariale minimo, alla formazione professionale del lavoratore sostenuta dall'impresa e all'allentamento dell'autorità governativa sui mass-media. Per di più, a fronte di una situazione economica in costante crescita, il Capo dello Stato è deciso a promuovere, oltre alla rivoluzione tecnologica, anche uno sviluppo architettonico destinato a rivitalizzare la scena artistica della capitale parigina sempre più in costante declino⁵².

Di questa sua volontà modernizzatrice e gentrificatrice permane il Centre Georges Pompidou edificato dagli architetti Richard Rogers e Renzo Piano su Plateau Beaubourg, un'area di proprietà pubblica abbandonata dal 1940 adiacente alla zona commerciale Les Halles de Paris, come centro di creazione industriale ospitante una delle più grandi raccolte d'arte moderna e contemporanea europea del mondo ed inaugurato solo il 31 gennaio del 1977.⁵³ A questo considerevole istituto culturale se ne affianca un altro di altrettanto importante, il Musée d'Orsay, aperto al pubblico il 1° dicembre 1987 sotto la presidenza di François Mitterand, anche se il progetto di riconversione dell'ex stazione ferroviaria sul Lungosenna viene approvato da Pompidou già nel febbraio del 1973, in seguito ad una petizione promossa negli anni '60 da un comitato di cittadini volto ad impedire la demolizione per costruire un parallelepipedo di cristallo pensato per ospitare opere d'arte della seconda metà del XIX° secolo.⁵⁴

D'altra parte, da Primo Ministro, appoggia la volontà dell'allora Ministro della Cultura nonché abile romanziere André Malraux⁵⁵ di consentire che una cultura d'élite, rimasta

⁵² *Pompidou Georges*, 1981, Treccani, IV° Appendice: https://www.treccani.it/enciclopedia/georges-pompidou_%28Enciclopedia-Italiana e Cardi L., Primicerio D., Decleva E., Colesanti M., Schneider Equini E., Clair J., Piccinato G., 1978, *Francia, Condizioni economiche*, Enciclopedia Italiana, IV° Appendice, 1978: <https://www.treccani.it/enciclopedia/francia>

⁵³ *Informazioni pratiche*, Centre Pompidou: <https://www.centrepompidou.fr/en/italiano-informazioni-pratiche>

⁵⁴ *Museo d'Orsay*, Parigi.it: https://www.parigi.it/it/museo_dorsay.php e Angelo D., 2021, Musée d'Orsay, *la stazione dei treni che segnò una inversione di tendenza*, il Fatto Quotidiano: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2021/12/01/musee-dorsay-la-stazione-dei-treni-che-segno-una-inversione-di-tendenza>

⁵⁵ Oltre alle pubblicazioni *L'esquisse d'une psychologie du cinéma* (1947), *Psychologie de l'art* e *Les Voix du silence* (1951), Malraux viene ricordato soprattutto per l'opera letteraria *Il museo immaginario della scultura mondiale* (1947), dove pone al centro del suo interesse un'inedita modalità di fruizione dell'opera d'arte mediante l'utilizzo di riproduzioni fotografiche e stampe in bianco e nero da parte di coloro che sono interessati a godere della bellezza di dipinti e sculture conservati nei musei di tutto il mondo. DUBY G., 2001, *Storia della Francia, i tempi nuovi dal 1852 ai giorni nostri*, Tascabili Bompiani,

per troppo tempo appannaggio delle classi sociali più rilevanti, potesse diventare patrimonio di tutti i cittadini senza alcuna distinzione sul piano sociale e culturale.

Per far fronte ad un desiderio così ambizioso, Malraux decide di attuare un programma di decentramento in modo da redistribuire nelle diverse province francesi i luoghi della cultura fino ad allora appartenuti alla capitale parigina, tramite la fondazione dei teatri nazionali popolari e l'edificazione delle "Case della Cultura", di cui L'Espace Malraux Scène Nationale de Chambéry et de la Savoie risulta l'ultimo di questa serie ad essere stato costruito nel 1987.

Ciò non significa che Parigi rimanga esente da questa rivoluzione culturale, data la propensione del Ministro di riunire i maggiori esponenti della scuola de Paris, tra cui Picasso, Braque, Rouault, Mirò, Chagall, Giacometti e Zadkine per ridare lustro alla capitale e celebrare la restaurazione dello Stato come pure le virtù nazionali della Nazione. Oltre a far restaurare il palazzo di Versailles e il Musée d'Art Moderne di Le Havre (oggi conosciuto come Musée d'Art Moderne André Malraux), richiede l'intervento del pittore russo di origini ebraiche Marc Chagall nella decorazione della cupola dell'Opéra Garnier di Parigi inaugurata il 20 settembre del 1964, in sostituzione del precedente affresco realizzato dall'artista francese Jules Eugène Lenepveu nel 1869-1871 a cui segue un anno dopo la commissione al pittore francese André Masson del soffitto del Teatro dell'Odeon.⁵⁶

Il rapporto instaurato con gli artisti contemporanei non si limita al mero conferimento di un incarico lavorativo nelle arti figurative, bensì prosegue nella celebrazione di quest'ultimi, come avvenuto per una mostra tenutasi tra il 1966 e il 1967 nelle tre sedi istituzionali del Grand Palais, della Bibliothèque Nationale e del Petit Palais, dedicata alla celebrazione degli ottantacinque anni di Pablo Picasso, di cui lo stesso Malraux si fa promotore.⁵⁷ Tuttavia, l'incarico che lo Stato decide di accollarsi per rilanciare culturalmente, mediante investimenti pubblici, un Paese soggetto dal dopoguerra ad una forte penuria artistica viene accolto in modo contrastante. Se una critica serrata proviene dallo storico della letteratura, dell'arte e filologo francese Marc Fumaroli su uno Stato

pp. 1362-1363 e Romano S., 2009, *Storia di Francia, dalla comune a Sarkozy*, Longanesi, Mauri Spagnol, Milano, p. 174.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ *Homage to Pablo Picasso (1966-1967)*, Petit Palais :

<https://www.petitpalais.paris.fr/en/content/homage-pablo-picasso-1966-1967>

imprenditore che utilizza le sue capacità di amministrare, tutelare e gestire i beni artistici e culturali solo per trarne un proprio beneficio⁵⁸, al contrario, altre personalità come Philippe Poirrier, plaudono il tentativo di quest'ultimo di diffondere l'eredità nazionale in tutta la Francia con la promozione di eventi e l'istituzione di nuove realtà culturali.

A ben vedere, però, il disegno nazional-popolare promosso dall'esecutivo di De Gaulle per rilanciare l'immagine del Paese nel mondo, viene accolto in parte dalle correnti letterarie e cinematografiche francesi con evidente distacco, orientate ad abbracciare una differente oggettività ed allontanandosi di conseguenza dai temi della società contemporanea. Una tendenza così complessa, descritta da Italo Calvino nel saggio "Il Mare dell'oggettività" pubblicato nel 1960, s'insinua nella società francese e non solo, all'inizio degli anni Sessanta:

"La resa all'oggettività, fenomeno storico di questo dopoguerra, nasce in un periodo in cui all'uomo viene meno la fiducia nell'indirizzare il corso delle cose, non perché sia reduce da una bruciante sconfitta, ma al contrario perché vede che le cose (la grande politica dei due contrapposti sistemi di forze, lo sviluppo della tecnica e del dominio delle forze naturali) vanno avanti da sole, fanno parte di un insieme così complesso che lo sforzo più eroico può essere applicato solo al cercar di avere un'idea di come è fatto, al comprenderlo, all'accettarlo."⁵⁹

Se l'uomo, oramai sopraffatto da una realtà in costante evoluzione, non può più permettersi di dare sfogo alle proprie pulsioni interiori come fatto nel corso della prima metà del secolo, ora come ora è costretto a rifugiarsi negli aspetti più insignificanti che gli cadono sotto l'occhio, annegando il proprio io nel mare dell'oggettività, nel flusso ininterrotto di ciò che esiste.⁶⁰ Le prime riflessioni critiche su questa inedita corrente di pensiero vengono concepite dallo scrittore Alain-Robbe Grillet nel romanzo "Pour un nouveau roman" pubblicato nel 1963, in riferimento alla dottrina letteraria di tipo sperimentale sviluppatasi all'inizio degli anni Cinquanta (1953). Riuniti sotto la comune insegna dell'École de Minuit, questi scrittori rifiutano le forme tradizionali del romanzo, per spostare l'attenzione sulla forma e soprattutto sulle strutture della narrazione, con temi non più legati alla rappresentazione coerente dell'uomo, ma focalizzati su una descrizione precisa e minuziosa degli oggetti che li circondano.

⁵⁸ Fumaroli M., 1993 *Lo Stato Culturale, una religione moderna*, Adelphi, Saggi. Nuova Serie, 12, Risolto: <https://www.adelphi.it/libro> e *Fumaroli Marc*, Enciclopedia Treccani:

⁵⁹ Calvino I., 1995, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, p. 47

⁶⁰ Ibidem.

D'altronde lo stesso Grillet utilizza la medesima tecnica narrativa nei primi romanzi "Les gomme" (1953), "Il voyeur" (1955) e "la Jalousie" (1957), concentrandosi nell'analisi metodologica e priva di emotività delle cose ordinarie che cadono sotto l'occhio del protagonista, mentre il poeta Michel Butor si dimostra più propenso ad offrire una panoramica della città piuttosto che dei singoli oggetti, come avviene nei suoi primi testi "Passage de Milan" (1954), "L'emploi du temps" (1957) e "La Modification" (1957).

Al contrario l'opera letteraria iniziale dello scrittore Claude Simon è pervasa da ricordi, visioni ed immagini utilizzate per ricostruire determinate tematiche storiche, in particolare la guerra e tale apporto è avvertibile in particolare nei romanzi "La Route des Flandres" (1960) e "Le Palace" (1960).⁶¹

Parallelamente al contesto letterario di questo periodo, nella controparte cinematografica si fa strada a partire dal 1959, in una Francia afflitta dai singhiozzi della Guerra Fredda e dagli antagonismi della Guerra d'Algeria, una complessa corrente cinematografica che prende il nome di "Nouvelle Vague". Inizialmente utilizzata in un sondaggio di opinione condotto sulla gioventù francese da Françoise Giroud e pubblicato sul settimanale "L'Express", questa espressione è stata poi coniata in un'accezione quantomeno critica per indicare un numeroso gruppo di nuovi registi intenti a girare film con mezzi di fortuna, senza l'ausilio di costose attrezzature o di complesse scenografie, in scenari naturali, quali strade, appartamenti e vere e proprie città. D'altra parte, per spiegare al meglio il fenomeno in questione, il regista François Truffaut, in un'intervista dallo spirito goliardico, afferma che ciò che gli accomuna è la passione per il biliardino elettrico, ma aggiunge che:

"Non si è ancora sottolineato a sufficienza questo punto; la Nouvelle Vague non è né un movimento né un gruppo, ma un concetto di quantità. È una denominazione collettiva inventata dalla stampa per indicare i nomi dei cinquanta nuovi registi emersi in soli due anni in un campo professionale in cui in precedenza non si accettavano più di tre o quattro nuovi nomi all'anno."⁶²

In ogni caso, il distacco in sé non si manifesta solo in forma numerica, ma anche nella messa a punto del film, dove la realtà viene raffigurata così come si presenta agli occhi

⁶¹ Cardi L., Primicerio D., Declava E., Colesanti M., Schneider Equini E., Clair J., Piccinato G., 1978, Francia, *Letteratura*, Treccani Enciclopedia Italiana, IV° appendice:

<https://www.treccani.it/enciclopedia/francia>

⁶² Marie M., 2004, *Nouvelle Vague*, Treccani, Enciclopedia del Cinema:

<https://www.treccani.it/enciclopedia/nouvelle-vague>

del regista, deciso a portare sullo schermo avvenimenti personali del suo passato, rispetto a quanto fatto nelle pellicole precedenti, permeate da una produzione ed un'estetica fredda ed impersonale. I primi lungometraggi di questo filone, già pronti da mesi, vengono distribuiti solo in un secondo periodo nelle sale cinematografiche, ma riscuotono ad ogni modo un grande successo commerciale, tanto da presenziare al 12° Festival di Cannes del 1959, ovvero il "Festival della Nouvelle Vague". A rappresentare la Francia, ci pensano "Orphée noir" di Marcel Camus (1912-1982), vincitore della Palma d'Oro e "Les Quatre Cents Coups" di François Truffaut (1932-1984), premiato per la miglior regia, mentre "Hiroshima Mon Amour" di Alain Resnais (1922-2014), presentato fuori concorso, ottiene pochi mesi dopo un riscontro talmente positivo da parte di critica e pubblico, da essere candidato agli Oscar per la miglior sceneggiatura originale nel 1961, un fatto incomprensibile per una pellicola così scandalosa e caratterizzata da una scrittura d'avanguardia non particolarmente apprezzata dal pubblico di massa. Negli anni seguenti, a far da apripista a più di 150 giovani artisti, ci pensa Jean-Luc Godard (1930) con "À bout de souffle", a cui seguono Jacques Rivette (1928-2016) con "Paris nous appartient" (1961) ed Éric Rohmer con "Le Signe du lion" (1962), anche se le prime avvisaglie di una crisi che di lì a poco avrebbero portato alla fine di questo fenomeno cinematografico, si manifestano già a partire dagli inizi degli anni Sessanta, a causa di una serie di insuccessi commerciali segnati dai film di Chabrol (1930-2010), "Les Bonnes Femmes" (1960) e "Les godelureaux" (1961) e dalle pellicole di Godard, "Les carabiniers" (1963) e di Rozier, "Adieu Philippine" (1963). Di fatto, non è un caso che il lungometraggio dedicato ai quartieri di Parigi, "Paris vu Par" (1965) venga tutt'oggi considerato il canto del cigno della Nouvelle Vague e questo soprattutto per la vasta gamma di registi che partecipano al progetto, da Rohmer (1920-2010) a Godard, fino a passare per Douchet (1929-2019), Chabrol, Pollet (1936-2014) e Rouch (1917-2004). Nonostante il breve lasso di tempo in cui questi film sono stati protagonisti in territorio francese, hanno avuto comunque l'occasione di lasciare un segno incisivo a livello internazionale, cosa capitata solo a pochi altri film nel corso degli anni Cinquanta.⁶³ La letteratura e il cinema non sono le uniche categorie a presentare una disaffezione dai temi politici e sociali della vita quotidiana, ma persino nella vita artistica francese comincia a manifestarsi il desiderio di allontanarsi da un

⁶³ Ibidem.

contesto dominato dall'astrattismo, per abbracciare la realtà nella sua concretezza.

Si ha così una corrente asservita all'elevazione dell'oggetto comune ad opera d'arte che prende il nome di "Nouveau Réalisme", la cui prima esposizione si tiene nel mese di maggio del 1960, presso la Galleria Apollinaire di Guido Le Noci a Milano, ad opera del fondatore e critico d'arte Pierre Restany (1930-2003). In tale occasione, un certo numero di artisti, sedotti dal folklore urbano ed industriale di una società oberata dal consumismo e dallo sviluppo tecnologico, si riuniscono nel movimento per conferire ai "materiali desunti dalla realtà, anche quella più banale" una nuova forma e significato, pur nella grande eterogeneità di intenzioni, mezzi e stili.

Tra questi, si riscontrano inizialmente il pittore Armand Pierre Fernandez (1928-2005), specializzato nella creazione di opere d'arte con oggetti in disuso, nonché lo scultore César Baldacchini (1921-1998), maestro nell'elaborazione materica, a cui si aggiungono nei mesi seguenti a Parigi Daniel Spoerri (1930), capace di immortalare avanzi di pasto, trasformandoli in bassorilievi e Christo (1935-2020), rappresentante della Land Art ed esecutore di opere di larga scala.⁶⁴

Ad ogni modo, il 27 novembre del 1970, un nuovo festival organizzato nel medesimo capoluogo lombardo, sempre da Pierre Restany, insieme a Guido Le Noci ed a Paolo Pillitteri (1940), assessore alla Cultura del Comune di Milano, per celebrare il decimo anniversario dalla fondazione, constatata, in realtà, la fine del movimento, a causa di polemiche sorte nei giorni a seguire da parte dei benpensanti milanesi che coinvolgono gli esponenti del movimento.⁶⁵

In antitesi al Nouvelle Réalisme, si afferma quasi contemporaneamente nella capitale parigina un ritorno ad una pittura politica intenta a portare l'attenzione sulle problematiche da cui è afflitta la società contemporanea. Ciò lo si evince dai dipinti del pittore e scenografo francese Gilles Alliaud (1928-2005) che, sotto l'apparenza di istantanee oggettive su parchi zoologici e paesaggi in riva al mare, nascondono in realtà un autentico ritratto dell'artista o, più in generale, dell'uomo alienato nella società

⁶⁴ Cardi L., Primicerio D., Decleva E., Colesanti M., Schneider Equini E., Clair J., Piccinato G., 1978, Francia, Arti figurative, Enciclopedia Italiana, IV° Appendice:

<https://www.treccani.it/enciclopedia/francia>

⁶⁵ Bazzini M., 2020, *La storia del Nouveau Réalisme cinquant'anni dopo il suo funerale*, Artribune: <https://www.artribune.com/arti-visive/2020/11/nouveau-realisme-anniversario-milano/>

borghese.

Le stesse tematiche vengono desunte anche dal collettivo di artisti “La Coopérative des Malassis” costituito da Henry Cueco (1929-2017), Lucien Fluery (1928-2004), Jean-Claude Latil (1932-2007), Michel Parré (1938-1998) e Gérard Tisserand (1934), autori di affreschi che mettono in luce le discrepanze della vita politica e sociale francese, come si deduce dall’opera principale “Le Grand Méchoui ou douze ans de politique en France” (1972), costituita da 45 tele e realizzata con intento propagandistico.⁶⁶

A questi si aggiungono i padri spirituali della rivolta sociale, ovvero i situazionisti⁶⁷ che, in un atto di ribellione contro il sistema capitalistico e l’industria culturale osteggiata da De Gaulle e dal suo governo, promuovono la realizzazione di manifesti insurrezionali in grado di provocare in chi li guarda nuove consapevolezze che spingano all’azione. Dopotutto il Maggio Parigino coinvolge numerose personalità provenienti dal mondo dell’arte, tra le quali il pittore e incisore Pierre Soulages (1919), autore dello slogan “Potere all’immaginazione”⁶⁸ e l’esponente surrealista Joan Mirò (1893-1983) che, con l’opera a sfondo politico Maggio 1968 (1968-1973), dimostra come quest’ultimo movimento artistico e letterario risulti ancora vivo e vegeto nonostante i quarant’anni trascorsi dalla fondazione, seppur la sua influenza in Francia e nel resto del mondo appaia più contenuta rispetto al passato.

⁶⁶ La Coopérative des Malassis : <https://www.cnap.fr/la-cooperative-des-malassis>

⁶⁷ Fondato il 28 luglio 1957 da Guy Debord, Asger Jorn, Raoul Vaneigem e Giuseppe Pinot-Gallizio, il situazionismo è un movimento filosofico ed artistico che ha le sue radici dal Surrealismo. Caratterizzato da una forte verve politica, il movimento nel corso degli anni ‘60 si fa sempre più pressante nella critica radicale contro il capitalismo e la società borghese, tanto da ispirare con le loro idee la contestazione sessantottesca alla quale aderiscono. A seguito di scissioni ed esclusioni, il movimento si scioglie nel 1972. *Il situazionismo*: <http://www.situazionismo.it/situazionismo/> e Ciaponi F., 2020, *L’arte serigrafica al servizio della rivoluzione del Maggio 68 parigino: l’Atelier populaire*, Underground Press, Edizioni del Frisco:

⁶⁸ M.C., 2012, *L’immaginazione al potere*, Italianistica: Rivista di letteratura italiana, Vol. 41, No. 2, p. 254.

1.1 La resistenza della corrente surrealista nell'ambito artistico e letterario

La morte di André Breton avvenuta il 28 settembre del 1966 non segna la fine del Surrealismo come pronosticato da alcuni, ma al contrario rafforza il legame tra gli esponenti del gruppo in attività, nella redazione della nuova rivista "L'Archibras".

Già prevista dal fondatore negli anni in cui si stava dedicando alla direzione del magazine "La Brèche: Action Surréaliste" (1961-1965), si tratta di un'importante testimonianza sulle posizioni critiche assunte dai membri in relazione ai problemi quotidiani che affliggono la società contemporanea, quasi mai accolte con favore dalla maggioranza in procinto di esprimere il proprio parere. Composto da 7 numeri di circa 80-90 pagine (a differenza dei due numeri di dicembre 1968 e marzo 1969 che ne contano solo 50), pubblicati tra il 1967 e il 1969, in formato 21 x 27 cm⁶⁹, viene curato soprattutto dall'editore Jean Schuster (1929-1995), autore di numerose riviste letterarie sul surrealismo e dall'artista visuale Gérald Legrand (1927-1999), proficuo collaboratore con Breton nel volume "L'Art magique" uscito nel 1957 ed autore di numerosi scritti come "Das Pierres de Mouvance" (1953) e di "Puissances du Jazz" (1953). Se Schuster viene menzionato principalmente per il suo contributo al primo numero con l'articolo sottotitolato "Le Surréalisme en avril 1967", dove rimprovera coloro che hanno dubitato delle sorti del Movimento in seguito alla dipartita del fondatore con le parole "Ciò che viene detto è più importante di ciò che non viene detto. Ciò che resta da dire è più importante di ciò che è stato detto"⁷⁰, Legrand ha invece portato un autentico contributo alla critica teorica surrealista, tanto da prendere parte, oltre alla realizzazione di testi quali "Quelques aspects de l'ambition surréaliste" e "Pour demander le bon usage de Sade", alla stesura dello speciale numero quattro dell'"Archibras" dal titolo "Le Surréalisme le 18 juin 1968" di soli 16 pagine senza copertina né illustrazioni dedicato al movimento contestatario di Maggio. In elaborazione dal 25 maggio, con la data scelta per la divulgazione che riesuma ironicamente l'appello telefonico del Generale De Gaulle a Londra, vede la

⁶⁹ D'Urso A., 2011, *Poesia e repressione: il surrealismo censurato, da Vichy a De Gaulle (e oltre)*, Convegno annuale dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura, Davanti alla legge tra letteratura e diritto, Trieste, p. 3.

⁷⁰ Matthews J. H., 1970, *Surrealism in the Sixties*, University of Wisconsin Press, Contemporary Literature, Vol.11, No. 2, p. 231.

partecipazione di Vincent Bounoure (1928-1996), Claude Courtot (1939), Annie Le Brun (1942), José Pierre (1927-1999), Jean-Claude Silbermann (1935), a cui si aggiunge lo stesso Schuster, il quale viene invitato, il 17 novembre dello stesso anno, a rispondere a domande inerenti ai principali eventi degli anni Sessanta.⁷¹ Alla richiesta di tracciare un resoconto sullo speciale contributo avanzato dal Movimento nel medesimo periodo, replica dicendo che:

“Il gruppo surrealista, negli anni Venti, Trenta, Quaranta, Cinquanta e Sessanta è stato direttamente ed indirettamente preparato per il Maggio 1968. Questa è una rivoluzione totale – cambia la vita – trasforma il mondo – oggi il gruppo surrealista sta lavorando così che il Maggio 1968 possa essere riesumato nel modo più rapido ed efficace possibile.”⁷²

Di fatto, già a partire dalla fondazione della rivista “La révolution surréaliste” in attivo fino al 1929, traspare una lotta politica rivoluzionaria contro le istituzioni mortifere, proseguita sino alla mostra “Princip slasti/ Le principe de plaisir” tenutasi a Brno, Praga e Bratislava da febbraio a maggio del 1968, nella quale il surrealista Vincent Bounoure, tra le pagine del catalogo, auspica “l’idea di una società non repressiva quale la immaginò Charles Fourier, soprattutto nel suo “Nuovo Mondo Amoro”⁷³ dove l’informazione sia libera da qualsiasi forma di limitazione confacente all’asservimento delle masse. Un desiderio non esaudito data l’immediata censura abbattuta sull’ultimo numero di “Archibras” poco dopo la sua uscita, accusato di vilipendio nei confronti del Presidente della Repubblica e di calunnia verso la polizia. In effetti, l’intenzione della testata è quella di fronteggiare e denunciare le malefatte compiute dalle forze politiche durante il Maggio francese. Ciò si concretizza prettamente nel capitolo tre intitolato “Ritratto del nemico”, in cui De Gaulle, il partito Comunista Francese, i sindacati e le istituzioni tutte vengono associate al Realismo, nemico giurato fin dai tempi del Primo Manifesto redatto nel 1924, per la loro diffida verso l’immaginazione, garante di una fuga verso una nuova realtà, assoggettata ora come ora alla brutalità poliziesca e all’autoritarismo di cui si fa partecipe l’esecutivo, considerato dagli stessi surrealisti

⁷¹ D’Urso A., 2011, *Poesia e repressione: il surrealismo censurato, da Vichy a De Gaulle (e oltre)*, Convegno annuale dell’Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura, Davanti alla legge tra letteratura e diritto, Trieste, p. 5.

⁷² La seguente risposta è presente nell’articolo “Mai 1968” scritto da Joe Schuster in risposta ai più importanti eventi politici e sociali degli anni Sessanta. Matthews J. H., 1970, *Surrealism in the Sixties*, University of Wisconsin Press, Contemporary Literature, Vol.11, No. 2, p. 233.

⁷³ D’Urso A., 2011, *Poesia e repressione: il surrealismo censurato, da Vichy a De Gaulle (e oltre)*, Convegno annuale dell’Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura, Davanti alla legge tra letteratura e diritto, Trieste, p. 4.

dispotico ed accecato dal potere. Del resto, il testo in questione si conclude dicendo che:

“Tutto ciò che è realista è senile. Tutto ciò che è senile è realista. Il 3 maggio 1968 il realismo è stato condannato a morte. L’obiettivo della Rivoluzione, oggi integra nella realtà, è di passarlo alle armi.”⁷⁴

Si tratta perciò di un monito per i militanti surrealisti impegnati nelle contestazioni parigine ad abbracciare una filosofia più reazionaria contro un’autorità in cui loro stessi non credono, con il fine di schernirla, lacerarla e dividerla non solo mediante manifestazioni e cortei, ma soprattutto come hanno sempre fatto nel corso degli anni Sessanta, attraverso l’arte, la letteratura e la poesia che, messe assieme, si coniugano in un intento offensivo. Un’azione mirata ad indignare una società ancora fin troppo bigotta e chiusa in sé stessa sta nel riportare al centro dell’attenzione il desiderio, che sia esso di natura logica o carnale, così da smuovere le masse e svegliarle dal loro torpore, come si evince dalle parole inconfutabili dello scritto “Per una morale dell’ubiquità”:

“In un mondo in cui i diritti sono fittizi di fronte a desideri reali, suggerisco: contro il razionalismo – la perversione logica; contro l’utile – il pervertimento che dà piacere lì per lì; contro il sofisma della responsabilità collettiva, l’irresponsabilità diretta in senso aggressivo. Qui, ora, dappertutto, potrebbe allora sorgere l’internazionalismo del desiderio. Un uomo libero non parla della sua libertà, la inventa pubblicamente, intimamente. La inventa contro gli altri, per gli altri.”⁷⁵

Una testimonianza di ciò che accade è ravvisabile nell’VIII° “Exposition Internationale du Surréalisme” (EROS) svoltasi nella Galerie Daniel Cordier, a Parigi, dal 15 dicembre 1959 al 29 febbraio 1960 e dedicata all’erotismo. Definito nel periodico “Arts” dall’organizzatore André Breton “la sola arte a misura dell’uomo”, la mostra si prefigge di riportare in auge un tema che per troppo è stato in balia di una società gretta e puritana ricolma di pregiudizi e divieti, responsabile di aver negato all’uomo il desiderio lascivo di sperimentare un piacere “mutuato in scariche furtive, in piacevoli dissimulazioni, in allusioni”⁷⁶. L’unica garanzia in grado di scuotere la sua coscienza intorpidita risiede nell’accettazione di una sessualità libera, priva di vincoli e limiti sociali, ravvisabile nella figura femminile “attraente, calda e nutriente, ma allo stesso tempo minacciosa e violenta”⁷⁷, protagonista di numerose opere plastiche e pittoriche presenti all’esposizione. Suddivisa da una parte retrospettiva, con capolavori di artisti situati al di fuori del Movimento e da una parte corrente, nella quale vengono messe in

⁷⁴ Ivi, p. 6

⁷⁵ Ivi, p. 9

⁷⁶ Breton A., luglio 1959, *Exposition Internationale du Surréalisme* (EROS), p. 5.

⁷⁷ Boite Alerte, Tate, 1959 : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/parent-boite-alerte>

mostra performance progettate dai membri ufficiali come “L’Exécution du Testament du marquis de Sade” tenutasi il 2 dicembre, oltre ad opere conosciute quali “Boule suspendue” di Alberto Giacometti (1901-1966) e “La Poupée” di Hans Bellmer (1902-1975), precursori di “Le Bed” di Robert Rauschenberg (1925-2008), ve n’è una che trova per la prima volta spazio all’interno di un’esposizione surrealista, ovvero “L’objet du couchant” di Joan Mirò del 1935. Caratterizzato da un’iconografia marcatamente sessuale, l’oggetto si compone di un blocco di legno di carrubo dalla pelle ruvida raccolto dall’artista a Montroig a cui vengono aggiunte catene di ferro, corde e molle del materasso che ne fanno un congegno metallico provocatorio e scioccante per la sua brutale simbologia di stampo sadomasochista visibile nel disegno preparatorio esposto al pubblico, dove viene rappresentato un tentativo di strangolamento di una dama da parte di un uomo.⁷⁸

In effetti, anche le altre opere d’arte esposte durante l’evento si dimostrano alquanto trasgressive, così come per ogni aspetto della mostra, inclusa la “Boîte Alerte”, il catalogo in versione limitata ideato, per volere di Bréton, dall’artista canadese residente a Parigi Mimi Parent, autrice inoltre di una delle stanze dell’esposizione EROS, “La Crypt du fétichisme” e di una composizione artistica intitolata “Masculin-Feminin” del 1959. Come oggetto da collezione, la “scatola in allerta” (un gioco di parole su boîte à lettres), comprensiva di lettere, immagini e opuscoli di natura umoristica e leggermente pornografica forniti dai medesimi partecipanti, richiama il “museo portatile” “La Boîte-en-Valise” di Marcel Duchamp (1887-1968), a cui si affianca un volume brossurato che, oltre ai testi di Breton, Hans Bellmer, Man Ray (1890-1976), Jean Arp (1886-1966), Leonora Carrington (1917-2001), Benjamin Péret (1899-1959) e Jean-Jacques Lebel (1936), presenta nelle pagine finali il “Lexique succinct de l’érotisme”, un dizionario etimologico che verte su tematiche legate al mondo dell’eros e della sessualità.⁷⁹ Al di fuori della mostra, le medesime tematiche si presentano nei dipinti fantastici e surrealisti della pittrice italo-argentina, ma di adozione francese Leonor Fini (1907-1996), dove il sesso femminile non è più racchiuso in un’iconografia aulica e passiva, bensì viene

⁷⁸ Ottinger D., 2015, *La Sculpture au défi. Surréalisme et matérialisme*. Centre National d’art et de culture Georges Pompidou (France). Sculpture challenge. Surrealism and materialism, pp. 174-175 e De la Beaumelle A., *Joan Miró, L’objet du Couchant*, Centre Pompidou :

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/>

⁷⁹ *Boite Alerte*, Tate, 1959: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/parent-boite-alerte>

esaltato nella sua componente erotica, reinterpretata in chiave onirica e simbolica, a sfondo mitologico.

Ciò è ravvisabile soprattutto nell'opera pittorica "La pastorella delle Sfingi" (1941), ritratto di una donna dalla capigliatura folta con indosso una veste succinta, accerchiata da un gruppo di sfingi immortalate in una posa provocante le quali sono reduci da un banchetto, come evidenziato dai resti distribuiti lungo il terreno, che ne fanno un dipinto dalle connotazioni decisamente trasgressive.⁸⁰ A questa segue "Le bout du Monde" (1948), in cui una giovane dalla bellezza serafica riemerge fino al busto dalle profondità di uno stagno o di una palude, circondata da foglie secche galleggianti, teschi di animali ed occhi che fissano lo spettatore in modo inquietante, trasformandosi in simbolo di rinascita dalla morte.⁸¹

Nondimeno, l'immaginazione erotica e surrealista fa la sua apparizione anche nel contesto letterario contemporaneo, specialmente nella produzione multiforme dello scrittore francese André Pieyre de Mandiargues (1909-1991), caratterizzata da un linguaggio molto ricercato fatto di immagini, sensazioni e parole, presente nei romanzi "Le Musée Noir" (1946), "La Motocyclette" (1963) e "La Marge" (1967). Ma coloro che riescono maggiormente a scioccare la società dell'epoca con contenuti crudi e violenti sono lo scrittore e pittore francese Pierre Klossowski (1905-2001), e il drammaturgo e poeta francese Jean Ginet (1910-1986), entrambi appartenenti alla posterità di Sade, poeta dell'illegalità, dell'assurdo e della rivolta.

Se quest'ultimo è in grado di dare vita nei suoi scritti come "Notre-Dame-Des-Fleurs" (1944), "Pompes funébres" (1946), "Haute Surveillance" (1947) e "Journal du Voleur" (1949) a mondi malfamati che hanno per protagonisti personaggi ambigui e talvolta corrotti, contraddistinti da pulsioni omoerotiche mai nascoste nell'ombra, l'altro mette in scena una narrativa impregnata da una teologia eretica, visibile in "Roberte, ce soir" (1953), "La révocation de l'edit di Nantes" (1959) e "Le Souffler" (1960).

Anche lo scrittore e filosofo francese Georges Bataille (1897-1962) con "Histoire de l'oeil" (1928) "Ma mère" (1966) e "Madame Edwarda" (1976), si colloca ai limiti

⁸⁰ *La Pastorella delle Sfingi*, Venezia, Peggy Guggenheim Collection: <https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/the-shepherdess-of-the-sphinxes/>

⁸¹ Scappini A., 2018, *Leonor Fini, maga del trasformismo*, Università degli Studi di Firenze, IQual, rivista de género y igualdad, p. 206.

dell'indicibile, affascinato da tutto ciò che poteva considerarsi proibito e lontano dal buon costume.⁸² Provocazioni su questo tema si registrano, verso la metà del secolo, anche nel teatro contemporaneo che, sebbene sia ancora dominato da scrittori tradizionali come Henry de Montherlant (1895-1972) e Jean Anouilh (1910-1987) autori di numerose tragedie teatrali, vede la nascita di nuove esperienze dal punto di vista registico e scenografico, mutate nel Teatro d'Avanguardia.⁸³

Uno degli esponenti più importanti di questo genere risulta essere il drammaturgo e saggista franco-rumeno Eugène Ionesco (1909-1994), responsabile, nel 1950, della creazione di una breve commedia in un atto, un'“anti-pièce” piuttosto insolita dal titolo “La cantatrice chauve” che, alla prima tenutasi a Parigi, lascia piuttosto interdetti gli spettatori. Afflitta da un umorismo tragico, tanto più crudele quanto più consona ad una comicità paradossale e grottesca correlata all'esistenza surreale dei personaggi, ricorre con notevole insistenza al tema della coppia, mettendo in evidenza le contraddizioni basate sul linguaggio e sui comportamenti che gravitano intorno a frasi fatte, dialoghi contrastanti e a luoghi comuni.⁸⁴ Nonostante ne abbia fatto uso per molto tempo, Ionesco afferma nella sua autobiografia “Note e contronote” del 1962, di non aver mai compreso fino in fondo, la differenza tra comico e tragico:

“Essendo il comico l'intuizione dell'assurdo, esso mi sembra più desolante del tragico. Il comico non offre scampo.”⁸⁵

Dopotutto, la corrente surrealista a cui appartengono molti scrittori e artisti sopracitati si sviluppa in un contesto assai difficile, dove la vita di tutti i giorni è sormontata da continue minacce in grado di demoralizzare chiunque ne faccia parte, così che l'unico strumento idoneo a sfidare una realtà assai oppressiva, mediante una critica mascherata da provocazione, risulta essere l'umorismo, specialmente lo “humour noir”.

⁸² Duby G., 2001, *Storia della Francia, i tempi nuovi dal 1852 ai giorni nostri*, Tascabili Bompiani, p. 1366.

⁸³ Ivi, p. 1349.

⁸⁴ Ulteriori pièce teatrali del medesimo drammaturgo vengono sviluppate negli anni a seguire, basandole sempre sull'assurdità della coppia, con una maggiore attenzione verso tematiche quali l'eroticismo e la senilità, come è possibile constatare in “Les Chaises” (1952) e “Victimes du devoir” (1953). Duby G., 2001, *Storia della Francia, i tempi nuovi dal 1852 ai giorni nostri*, Tascabili Bompiani, p. 1349.

⁸⁵ Fernandez D., *La Cantatrice Chauve*, Teatro, Enciclopedia del Novecento, Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/la-cantatrice-chauve/>

1.2 L'umorismo nero come arma satirica contro la società occidentale

Secondo il parere supportato da Sigmund Freud (1856-1939) nelle ultime pagine del saggio “Il motto di spirito” (1905) e ripreso nell’importante scritto pubblicato a posteriori ovvero “L’umorismo” (1927), quest’ultimo viene identificato in origine come un processo prettamente individuale di natura descrittiva, intento a sdrammatizzare su circostanze sfavorevoli con smisurata ilarità, provocando nella vittima del danno, dolore o simili un certo godimento. Il piacere umoristico si sviluppa, dunque, da un risparmio del dispendio emotivo di cui si serve l’individuo che necessita di un narcisistico Super-ego, indispensabile per non farsi affliggere dai traumi e le sofferenze che imperversano nella vita reale.⁸⁶ In questo modo, l’umorista, definito da Henri Bergson (1859-1941) in “Le Rire” (1900) “un moralista che si veste da sapiente”, oltre a richiamare l’attenzione sugli aspetti tragicomici della realtà socio-culturale umana, si fa portavoce di una sfida contro le avversità della vita, senza mai negarla.⁸⁷ Un concetto che ben si presta all’umorismo che “sottolinea con crudeltà, amarezza e talvolta disperazione l’assurdità del mondo” a cui André Breton ha dedicato un’intera antologia nel corso del 1935.

Ma prima di introdurre questo tema, è necessario effettuare un piccolo passo indietro al fine di comprendere lo sviluppo del fenomeno conosciuto dalla fine degli anni Quaranta come “humour noir”. Se le prime avvisaglie si hanno già a partire dall’Ottocento nelle elaborate illustrazioni dei caricaturisti francesi Honoré Daumier (1808-1879), Jean-Ignace-Isidore-Gérard (1803-1847) e Charles Philipon (1800-1861), è nella letteratura umorista dove si hanno i primi contributi sui meccanismi che regolano lo humour. Oltre al già citato saggio di Bergson incentrato sul significato sociale della risata⁸⁸, seguito poco anni dopo dal tentativo fallito del critico Fernand Baldensperger (1871-1958) di definire tale concetto in “Les définitions de l’humour” (1907)⁸⁹, a smuovere le acque

⁸⁶ Freud S., Orlando F., 1975, *Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio*, Torino, Boringhieri, Universale scientifica, Corpus Freudiano minore, p. 13, p. 251 e Freud S., Musatti C. L., *L’umorismo* 1927, Opere, Boringhieri, Torino, Vol. 10, p. 499.

⁸⁷ Bergson H., 1983, *Il riso*, Saggio sul significato del comico, Universale Laterza, p.82

⁸⁸ Secondo la filosofia Bergsoniana, oltre all’importanza della risata nel contesto sociale, l’essenza dello humour è da ricondurre per lo più alla meccanizzazione della vita. Zijderveld A. C., 1968, *Jokes and their relation to social reality*, social research, Vol. 35, No. 2, p. 289.

⁸⁹ A seguito dell’analisi condotta dalla rivista “Aventure” nel corso del 1921 sullo humor, un ulteriore tentativo nel dare un senso a questa nozione viene effettuato senza successo da Paul Valéry, arrivando alla fine a considerarla “una parola intraducibile”, mentre Louis Aragon in “Traité du style” del 1928 invece di interpretarlo, si limita ad indicare “che cosa non lo è”. Breton A., 1996, *Antologia dello humour nero*, Einaudi Tascabili, Torino, pp. V-VI.

nel dibattito iniziato tra le pagine di “Aventure” sia sulle origini del termine, sia sulla ricerca di nuovi modelli da opporre a quello originale⁹⁰, ci pensa nel 1925 la ripubblicazione, in una ricca edizione illustrata, del volume di Charles Baudelaire (1821-1867) “De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”. Editto nel 1855, il poeta delle “Fleurs du Mal” si limita ad analizzare con perspicacia le differenze che intercorrono tra comico e grottesco, soffermandosi specialmente su quest’ultimo per la sua possibilità di essere colto solo tramite l’intuizione, dato che, a differenza della comicità volgare, risulta maggiormente sopraffino e legato ad una risata “profonda e primitiva”. Lo stesso argomento viene ripreso dall’autore nell’opera postuma “Fusées” (1855-1862), in cui afferma la volontà di:

“narrare pomposamente cose comiche”, caratterizzate da “l’irregolarità, cioè l’inatteso, la sorpresa, lo stupore” le quali “sono una parte essenziale e la caratteristica della bellezza.”. A ciò segue “La combinazione del grottesco e del tragico riesce gradevole alla mente, così come le discordanze sono gradite a un orecchio raffinato.”⁹¹

Anche i surrealisti risultano particolarmente interessati ad affrontare tale questione in un’ottica esplicativa, come dimostra l’apporto fornito dal commediografo francese Roger Vitrac (1899-1952) nel definirlo, all’interno del periodico “Comœdia,” come “un meccanismo in cui confluiscono sogno, intelligenza e immaginazione”. A questo si aggiungono ulteriori tentativi promossi dal poeta francese Robert Desnos (1900-1945), intento a concepire lo humour della pellicola muta di René Clair (1898-1981) “Le Fantôme du Moulin-Rouge” “metafisico”, mentre lo scrittore e saggista francese Philippe Soupault (1897-1990) sembra più propenso a considerarlo ne “I Canti di Maldoror” “tragico e splendido”.

Tuttavia la svolta si verifica solo a partire dal 1930 con l’analisi dettagliata dell’opera di Freud (Il motto di Spirito e la sua relazione con l’inconscio) pubblicata sulla rivista “Le surréalisme au service de la révolution” da parte dello psicanalista francese Jean-Frois Wittmann (1892-1937), responsabile nell’aver dato peso alle nozioni sullo humour e le tecniche linguistiche del motto di Spirito, in modo da creare un legame con l’immaginazione poetica. Ben presto, il rapporto nato tra queste pagine si appresta ad essere riportato alla luce per mano dello scrittore serbo Marko Ristić (1902-1984),

⁹⁰ Il titolo dell’elaborato, scritto da René Crevel, che ha scatenato tra gli intellettuali un acceso dibattito s’intitola “Fallimento dell’humour?”. Ivi, p. VII.

⁹¹ Ivi, p. 110.

intenzionato a delineare la natura ribelle ed anticonvenzionale dell'umorismo mediante la rottura delle regole presenti da sempre nella morale borghese:

“L'energia nascosta, tipica dell'indifferenza umoristica una volta innescata, diventa un motore dell'azione [...]. Lo humour può essere un'arma non trascurabile.”⁹²

Un ideale che si sposa particolarmente con le tematiche affrontate nell'*Antologia* da André Breton, considerando la definizione da lui stesso coniata sullo *humour noir*:

“L'umorismo nero è l'opposto della giovialità, dell'arguzia o del sarcasmo. Piuttosto, è una svolta d'animo in parte macabra, in parte ironica, spesso assurda che costituisce il "nemico mortale del sentimentalismo" e oltre a ciò una "superiore rivolta della mente”⁹³

Accostandosi inizialmente all'“umorismo oggettivo hegeliano”, concepito da un lato come sintesi dell'imitazione della natura nei suoi aspetti accidentali, caratterizzata dal servilismo verso il mondo esterno e dall'altro come uno humour costituente il più alto grado d'indipendenza⁹⁴ per poi proseguire verso la concezione freudiana del “gallows humour” (letteralmente umorismo da forca), l'autore di Nadja grazie al coetaneo dandy ed anticonformista Jacques Vaché (1895-1919), entra in contatto con la portata rivoluzionaria dell'umorismo tinto di nero, manifestatasi in un atto di disubbidienza contro i principi cardini che regolano il rapporto tra l'individuo e la realtà che lo circonda.

Di conseguenza, tutto ciò che in quell'epoca risulta fondamentale, da un momento all'altro viene ridotto a qualcosa di insignificante, comportando un ribaltamento dei valori morali fino ad allora sopravvissuti in un contesto sociale conformista.⁹⁵ Secondo lo stesso Bréton, il vero precursore di questa tendenza risulta essere il satirista irlandese Jonathan Swift (1665-1745), artefice di numerose opere letterarie dedite a mettere in mostra, nella sua contraddittorietà, il disprezzo provato per il genere umano⁹⁶, a cui si

⁹² Ivi, pp. VII-IX

⁹³ “Black humor is the opposite of joviality, wit, or sarcasm. Rather, it is a partly macabre, partly ironic, often absurd turn of spirit that constitutes the ‘mortal enemy of sentimentality,’ and beyond that a ‘superior revolt of the mind’”. Jones M., 2017, *Vomiting on New Friends: Charlie Hebdo and the Legacy of Anarchic Black Humor in French Comics*, University of Wisconsin System, #143, Vol. 46, no. 2, p. 74.

⁹⁴ Erickson J.D., 2016, *Surrealist black humor as opposition discourse*, McMaster University, pp 196-197.

⁹⁵ Jones M., 2017, *Vomiting on New Friends: Charlie Hebdo and the Legacy of Anarchic Black Humor in French Comics*, University of Wisconsin System, #143, Vol. 46, no. 2, pp. 74-75.

⁹⁶ “Ho sempre detestato tutte le nazioni, le professioni, le comunità, non posso amare che degli individui. Aborro e odio soprattutto quell'animale che porta il nome di uomo, mentre amo con tutto il mio cuore

affianca il bisogno sfrenato di ottenere giustizia contro le oppressioni esercitate nella società vissute attraverso la povertà (*A modest proposal* 1729) e la distinzione di classe (*Directions to Servants* 1745).

Da un certo punto di vista, se in quest'ultimo pamphlet satirico, lo scrittore, capace di dar vita ad un umorismo di stampo glaciale, richiama il trionfo dell'Io e l'esaltazione del principio di piacere, individuabile nella rivalsa dei servitori obbedienti sui padroni per cui lavorano, d'altra parte nel breve saggio pubblicato all'inizio del Settecento, facendo leva su "un metodo onesto, facile e poco costoso" volto ad offrire i figli dei poveri in pasto ai ricchi al fine di risolvere la situazione economica dell'Irlanda, anticipa di qualche anno l'affresco delle iniquità sociali e delle perversioni umane presenti nelle opere del Marchese De Sade (1740-1814).⁹⁷

In fin dei conti, nonostante lo humour nero differisca dal motto "tendenzioso" (in questo caso il motto "osceno") nell'aggressività brutale con cui si pone nei confronti della vittima, condivide con esso il piacere preliminare verso la componente sadica della pulsione sessuale scaturita dall'allontanamento di repressioni e censure insite nella civiltà umana.⁹⁸ Un impulso di cui lo stesso Marchese si è servito per provare piacere nella soddisfazione dei suoi istinti carnali trasgressivi e perversi, presenti in misura maggiore nelle opere letterarie da lui eseguite, tra le quali l'episodio di "Orgre des Apennins" incluso nel volume "Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice" (1797). Esempio cruciale della filosofia sadiana, la depravazione è riscontrabile nell'estrema violenza compiuta dal "libertino, empio, dissoluto, sanguinario e feroce" castellano Minski su quattrocento giovani ragazze relegate in due differenti harem, uno utilizzato per servire la sua tavola, l'altro per soddisfare i suoi libidinosi appetiti, dato che, come racconta ai suoi ospiti, "l'universo intero non mi pareva abbastanza vasto per soddisfare la portata dei miei desideri: mi poneva dei limiti e io non volevo averne." Questa inclinazione, maturata a seguito dei viaggi da lui effettuati per studiare i vizi e i popoli del mondo, viene perseguita dal momento in cui ha scoperto che la dissolutezza "altro

Giovanni, Pietro, Tommaso ecc." Breton A., 1996, *Antologia dello humour nero*, Einaudi Tascabili, Torino, pp. 19-20.

⁹⁷ Erickson J.D., 2016, *Surrealist black humor as opposition discourse*, McMaster University, p. 203 e Haynes D., 2006, *The persistence of irony: interfering with surrealist black humor*, Textual Practice, pp. 26-27.

⁹⁸ Freud S., Orlando F., 1975, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Boringhieri, Universale scientifica, Corpus Freudiano minore, pp. 120-129.

non è che la condizione naturale dell'uomo, e più spesso ancora il frutto dell'ambiente naturale".⁹⁹ Con riferimento alla sua vasta bibliografia, il poeta francese Paul Éluard (1895-1952), citato anche da Breton, vede nell'opera di Sade un intento politico nel quale:

“ha voluto ridare all'uomo moderno la forza dei suoi istinti primitivi, ha voluto liberare l'immaginazione amorosa dai suoi propri oggetti. Ha creduto che da ciò, e da ciò soltanto, possa nascere la vera eguaglianza. Poiché la virtù porta in sé stessa la sua felicità, egli s'è sforzato, in nome di tutto ciò che soffre di abbassarla e di umiliarla, di imporle la legge suprema della sventura, contro ogni illusione, contro ogni menzogna, perché possa aiutare coloro che essa condanna a costruire sulla terra un mondo alla misura immensa dell'uomo.”¹⁰⁰

Una visione condivisa dalla maggior parte dei surrealisti, che lo considerano il più grande umorista nero mai vissuto. Del resto, sesso, morte, violenza e scatologia sono solo alcuni degli argomenti tabù affrontati dai letterati nella raccolta antologica¹⁰¹ per provocare tra i lettori sdegno ed incredulità e proprio a causa dei suoi contenuti ambigui, ironici ed assurdi tipici dello humour noir, faticherà a vedere la luce se non nel Dopoguerra. Effettivamente, pressato da problematiche tecniche e finanziarie che intercorrono tra il 1936 e il 1939, il libro viene stampato dall'“Editore Sagittaire” nel 1940 ma, a causa del mancato visto della censura rifiutato il gennaio dell'anno seguente dal Governo di Vichy per “non attirare di nuovo l'attenzione su un autore che era la negazione dello spirito di rivoluzione nazionale”, la distribuzione avviene solo verso il 1945. In un clima culturale post-bellico, governato dagli intellettuali del Partito Comunista, il trattamento ricevuto risulta piuttosto freddo e critico, tanto da essere accusato dal drammaturgo francese Raymond Queneau (1903-1976), seguito dal poeta rumeno Tristan Tzara (1896-1963) e Jean-Paul Satre (1905-1980) di “anarchismo da salotto” convogliato verso un surrealismo oramai obsoleto:

“Ecco, nell'humour noir quel che mi disturba è che la sua realizzazione pratica è essenzialmente reazionaria. L'opera è un po' datata, e non parlo delle allusioni politiche [...]. L'humour si rivolta, dice

⁹⁹ Erickson J.D., 2016, *Surrealist black humor as opposition discourse*, McMaster University, pp. 207-209.

¹⁰⁰ “Il voulait redonner à l'homme civilisé la force de ses instincts primitifs, Il a voulu délivrer l'imagination amoureuse de ses propres objets. Il a cru que de là, et de là seulement, naîtrait la véritable égalité, La vertu portant son bonheur en elle, il s'est efforcé, au nom de tout ce qui souffre, de l'abaisser et de l'humilier, de lui imposer la loi suprême du malheur contre toute illusion, contre tout mensonge, pour qu'elle puisse aider tous ceux qu'elle reprouve à construire sur la terre un monde à la mesure immense de l'homme.” Breton A., 1996, *Antologia dello humour nero*, Einaudi Tascabili, Torino, p. 37.

¹⁰¹ È bene ricordare che l'Antologia, oltre ai già sopracitati Swift e Sade, include 45 autori di nazionalità differente, tra cui Lautrémont, Jarry, Baudelaire, Nietzsche, Lewis Carroll, Kafka, Marchel Duchamp, Gisèle Prassinos e Leonora Carrington. Haynes D., 2006, *The persistence of irony: interfering with surrealist black humor*, Textual Practice, p.26.

Breton, anche contro il mondo borghese. Ne dà un'immagine esagerata che ha un forte valore dissociativo. Ma questa immagine esagerata è realizzata solo dal nazismo, che fa passare nel reale i brutti scherzi di un Sade o del Rajah di Alphonse Allais. Ma la lotta contro il nazismo non s'è fatta sul piano di questo humour noir. Si è fatta a colpi di mitragliatrice e di bombe da dieci tonnellate".¹⁰²

La giusta riconoscenza viene ricevuta unicamente grazie alle numerose ripubblicazioni in lingua francese apparse nel 1950 e nel 1966 che influiscono sui numerosi artisti, i quali, nonostante non siano necessariamente affiliati in senso stretto al Movimento surrealista, presentano comunque diverse affinità con quest'ultimo. A differenza degli autori classici confinati nella stesura di racconti umoristici pubblicati in numerose antologie, nella seconda metà del XX° secolo la satira si presta a numerose riviste di natura crudele e macabra quali "Hara Kiri" e "L'Enrage", incentrate su un umorismo "Bête et Méchant" disposto ad affrontare volgarmente qualsiasi argomento a disposizione, poiché, come stabilito dall'editore François Cavanna (1923-2014):

"Niente è sacro. Principio numero uno. Nemmeno tua madre, non i martiri ebrei, nemmeno le persone affamate...Ridere di tutto, ferocemente, amaramente, per esorcizzare i vecchi mostri".¹⁰³

Di questo mondo fanno parte diversi pittori e disegnatori, autori di numerose opere familiari ad una comicità caustica, alle emozioni thriller e ai rivoli di sangue, tra cui l'affascinante nonsense di Oliver O. Oliver (1931-2011), i calembours visivi di Christian Zeimert (1934-2020) ed infine la perversione fantastica di Roland Topor (1938-1997).

¹⁰² Breton A., 1996, *Antologia dello humour nero*, Einaudi Tascabili, Torino, p. XVIII.

¹⁰³ Jones M., 2017, *Vomiting on New Friends: Charlie Hebdo and the Legacy of Anarchic Black Humor in French Comics*, University of Wisconsin System, #143, Vol. 46, no. 2, p.77.

2. Roland Topor e il primo periodo della sua vita

Chi è Roland Topor?

“E’ quasi impossibile rispondere a questa domanda. Le opinioni sul suo conto sono piuttosto divise, e circolano umori contraddittori. Si potrebbe spiegare tutto con Janus. Topor è nato in gennaio e pare che abbia due facce. Lo si loda per il coraggio (rifiuta di prendere l’aereo), ma tutti quelli che lo conoscono ne ammettono la vigliaccheria. Grande è il suo egoismo, ma compensato da una generosità senza limiti (non cessa mai di dire al suo prossimo che ha ragione). Così, tornando al punto: qual è il vero Topor e quanto c’è di Topor? Io penso di poter chiarire questo mistero. Conosco Topor da trent’anni. Sono andato a scuola con lui durante la guerra, in Savoia, guadagnavo le vacche insieme. Per farla breve, sono stato a letto con sua moglie. Ben pochi possono dire di conoscerlo più intimamente...Accadde la notte scorsa. Dormivo tranquillamente nel mio alloggio di rue Faubourg St. Denis, Paris Xe, quando improvvisamente, senza saper perché, mi svegliai. Stavo là, disteso nel mio letto, gli occhi spalancati, pervasi da una strana paura. Un’ombra si materializzò nel vano della finestra aperta, sullo sfondo di una luce molto flebile. L’ombra divenne un uomo che scavalcò silenziosamente il davanzale. S’incamminò cauto fino al mio scrittoio: c’era un disegno che avevo appena finito, mi piaceva. Alla luce della luna potevo distinguere la matita del mio visitatore che piroettava sul foglio di un taccuino. Per un istante si fermò, esaminò il mio disegno, riprese a muoversi. Copiava! Lo stava rubando il mio disegno! A fatto compiuto, ritornò passo passo verso la finestra, ci s’infilò...Un filo di luce gli cadde sul viso... non potrei trattenere un grido di stupore, era...Roland Topor! L’amico! Mio fratello! Il mio doppio! Il mio grido doveva averlo spaventato. Perse l’equilibrio e fece un tuffo di cinque piani. Si schiantò sul marciapiede. Adesso c’è un solo Roland Topor, e checché ne dica la gente, penso proprio di essere io”¹⁰⁴.

È così che ama descriversi Topor, una personalità artistica e polimorfa, conosciuta da una stretta cerchia di appassionati in qualità del suo lavoro di illustratore, pittore, scenografo, sceneggiatore, costumista, scrittore, drammaturgo, attore, regista, fotografo ed autore di canzoni¹⁰⁵.

Spesso criticato dai benpensanti degli anni Sessanta per la carica destabilizzante del suo lavoro grafico (lui stesso si giustifica dicendo che “le persone non amano vedere attaccato al muro quello che hanno nella testa”¹⁰⁶), il Goya della “fin de siècle” presenta in uno scenario classico o sperimentale, al di fuori di una qualsivoglia contemporaneità, un’umanità mutilata e raccapricciante, parodiata nei suoi difetti e nelle sue colpe, in toni perlopiù macabri e sadici.

Ciò nondimeno, gli orrori palpitanti presenti nel mondo di Topor, ma lontani dalle mode del suo tempo, rispondono perfettamente alla nostra realtà, come dimostrano le diverse creazioni umoristiche e trasgressive penetrate nell’immaginario pop collettivo degli ultimi decenni. Dalla comicità slapstick di “Squeak the Mouse”, opera a fumetti del 1982 creata dal non mai troppo compianto Massimo Mattioli, dove i brividi, le risate, il

¹⁰⁴ Reberschak Furlotti S., 1978, *Il sonno della ragione genera Topor*, Bolaffiarte, n°82, anno IX, p. 52.

¹⁰⁵ Topor R., Galanti C. M., 2013, *Memorie di un vecchio cialtrone, L’arte sottile della brutalità*, Collana intrecci, Voland, p. 145.

¹⁰⁶ Ivi, p. 146.

sesso e la violenza la fanno da padrona agli omologhi “Itchy & Scratchy” (in Italia “Grattachecca & Fichetto”), protagonisti dell’omonimo talk show satirico presente dal 1988 nella serie televisiva americana “The Simpsons” ad opera di Matt Groening (1954), i personaggi presenti nei medium appena citati, sembrano vere e proprie estensioni delle strane creature a cui Roland ha dato vita nelle sue opere.

Basti pensare alla truculenta e spietata raccolta di disegni conosciuta sotto il nome di “Les masochistes” del 1960 oppure a “Max Lapin” (che si dice sia probabilmente ispirato a De Gaulle), un piccolo ometto occhialuto in giacca e cravatta, ideato da Topor nel 1968 e al quale riserva ogni tipo di vessazione e tortura, senza dimenticare il monsieur Laurent, protagonista dell’opera “Le bébé de M. Laurent” del 1972, nel quale inchioda un neonato sulla porta e infierisce incurante sul suo corpicino¹⁰⁷.

Tuttavia, uno stile di vita sregolato, all’insegna dell’eccesso (fumo, alcol, cibo, donne, un lavoro disordinato, notti in bianco)¹⁰⁸ ed un atteggiamento noncurante delle convenzioni e degli obblighi presenti nella sua epoca, lo portano a rallentare i suoi successi nella patria natale, rischiando l’oblio postumo alla morte avvenuta per emorragia cerebrale il 16 aprile 1997 a Parigi¹⁰⁹, se non per qualche mostra tenutasi negli anni 2000, tra cui, ad esempio, quella di Strasburgo del 2004 sui “Dessins Panique”, tenutasi presso il Cabinet d’art graphique del Museo d’Arte Moderna e Contemporanea di Strasburgo, la mostra per i 20 anni dalla morte di Roland del 2017 intitolata “Humor y Vanguardia: 20 años sin Roland Topor”, nella Sala de Las Francesas, a Valladolid, in Spagna, ma anche l’esposizione “Le monde selon Topor”, la quale ha avuto luogo sia nella Bibliothèque Nationale de France nel 2017, sia al Musée de l’Illustration jeunesse de Moulins tra il 2019 e il 2020.

Resta così un autore piuttosto interessante, anche se difficile da inquadrare nella memoria culturale della Francia per via del suo essere irriducibile, sfuggente e anche un po' disturbante, così che l’unico modo per poterlo conoscere in modo più approfondito risulta essere la biografia, di cui si parlerà nel paragrafo successivo.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Elkann A., ottobre 1999, *Il padre francese*, Milano, Bompiani, p.16.

¹⁰⁹ Accatino A., 18 ottobre 2017, *Outsiders. Storie di artisti geniali che non troverete nei manuali di storia dell'arte*. Ediz. a colori, Giunti Editore Illustrated, Firenze-Milano, p. 144.

2.1 Gli anni della Guerra: la fuga da Parigi e il rifugio nella campagna savonese (1941-1945)

Nato il 7 gennaio 1938 presso l'Hospital St. Louis di Parigi, il secondogenito Roland, nome scelto da Abram Topor (1903-1992) e Zlata Binsztok, entrambi immigrati polacchi, in omaggio allo scrittore e drammaturgo francese Romain Roland per il suo ideale di pace e fratellanza, trascorre spensierato i primi anni della sua infanzia con la famiglia nel quartiere popolare a maggioranza ebraico situato lungo il decimo distretto della rue Corbeau. Quest'ultimo viene descritto dall'abitante Annette Zaidman nella sua biografia "Mémoire d'une enfance volée" (1938-1948) come:

"un villaggio di Parigi dove la moltitudine di artigiani e di venditori ambulanti donavano l'impressione di un'attività intensa e offrivano, a noi bambini, un divertimento permanente. Nelle strade, nei cortili, i servizi offerti erano consistenti: vetrai, arrotini, riparatori di sedie, fabbricatori di materassi, antiquari... Ciascuno lanciò la particolare melodia della sua società (...). Tra tutti questi venditori vi erano i cantanti di corte, più modesti dei loro omologhi di strada, ai quali lanciavamo qualche soldo attraverso le finestre, avvolti nella carta perché non si perdessero. La rue Corbeau è stata il centro di un universo che va da Belleville alla République. Da una parte, la rue di Faubourg-du-Temple, dall'altra, il canale Saint-Martin. Per incontrare la poesia e il sogno, non c'era bisogno di andare lontano!"¹¹⁰.

Ma la situazione prende ben presto un'altra piega. Con l'occupazione tedesca della Francia iniziata il 4 maggio 1940 e proseguita con l'entrata delle truppe il 14 giugno, a seguito della divisione del Paese in due zone ben distinte, viene emanata il 27 settembre dello stesso anno un'ordinanza che prevede la convocazione, dal 3 al 19 ottobre, di tutti gli ebrei presenti sul territorio presso il commissariato di polizia al fine di essere riconosciuti e schedati.

Il padre di Roland Topor, convinto che si tratti di un mero procedimento burocratico per regolarizzare il suo stato di cittadino francese, si presenta da solo, il 14 maggio 1941, all'indirizzo indicato sulla carta verde, per venire, come accaduto ad altri 3710 ebrei, immediatamente arrestato e deportato verso il campo di Beaune-la-Rolande et

¹¹⁰ "D'un village de Paris où la multitude d'artisans et de colporteurs donnait une impression d'activité intense et offrait, à nous les enfants, un divertissement permanent. Dans les rues, dans les cours, les offres de services étaient constantes: vitriers, rémouleurs, rempailleurs de chaises, matelassiers, brocanteurs... Chacun lançait la mélodie particulière de sa corporation (...). Parmi tous ces démarcheurs venaient se glisser les chanteurs de cours, plus modestes que leurs semblables de la rue, à qui nous jetions par les fenêtres quelques sous, enveloppés dans du papier pour qu'ils ne perdent pas. La rue Corbeau était le centre d'un univers allant de Belleville à République. D'un côté, la rue du Faubourg-du-Temple, de l'autre, le canal Saint-Martin. Pour rencontrer la poésie et le rêve, pas besoin d'aller loin !" Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris. pp. 24-25.

Pithiviers. Nel medesimo giorno il quotidiano “Paris-midi” pubblica un articolo di chiaro orientamento antisemita:

“Cinquemila ebrei sono partiti, cinquemila ebrei hanno passato la loro prima notte in un campo di concentramento. Cinquemila parassiti in meno della Grande Parigi che hanno contratto una malattia mortale”¹¹¹.

Per Zlata, Roland ed Helene da questo momento inizia un lungo calvario. Senza cibo, né lavoro, per sfamare i propri figli la madre è costretta ogni giorno ad affrontare una lunga fila per recuperare qualcosa da mangiare. Inoltre, una volta appreso che suo marito risulta internato nel campo di Pithiviers, decide, assieme ai bambini, di fargli visita un giorno alla settimana.

Il viaggio in treno risulta piuttosto lungo e faticoso per la famiglia Topor, data la distanza di circa 24 km da Parigi, sebbene il ricordo più doloroso di Roland non risulti essere il tragitto in sé, bensì, come lui stesso confida in una rara intervista condotta dal giornalista belga Eddy Devolver, la visione terribile di suo padre costretto a nutrirsi, alla stregua di un animale, in un secchio collettivo nonché a dormire su letti ricoperti di paglia e ad usufruire di servizi per lo più rudimentali¹¹².

Dopo tre lunghi mesi di prigionia, approfittando dell’opportunità concessa dalle autorità ai detenuti di lavorare nel contado e nelle industrie come manodopera a basso costo e su suggerimento di sua moglie ad evadere il più rapidamente possibile da quel luogo, Abram, nell’agosto del 1941, durante la vendemmia, riesce a fuggire dai campi di Pithiviers e di Beaune-la-Rolande. Una volta libero, il suo unico interesse è quello di ricongiungersi con la sua famiglia e per farlo si avvia verso il vecchio quartiere della rue Corbeau, ormai divenuto:

“una destinazione privilegiata per la polizia che vi si recava regolarmente, liste alla mano, per radunare gli ebrei scelti dai loro fascicoli secondo criteri sempre più numerosi”¹¹³.

Il padre, dunque, è costretto a ripiegare sull’abitazione di un amico studioso della lingua

¹¹¹ “Cinq mille juifs sont partis, cinq mille Juifs ont passé leur première nuit dans un camp de concentration. Cinq mille parasites de moins dans le Grand Paris qui avait contracté une maladie mortelle.” Ivi, p. 26.

¹¹² Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 20.

¹¹³ “Une destination privilégiée pour les policiers qui venaient là régulièrement, listes en main, y rafler les juifs sélectionnés dans leurs fichiers selon des critères qui ne cessaient de s’élargir” Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Paris, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, pp. 31-32.

polacca, impiegato nel suo piccolo atelier della rue Broca, nel tredicesimo distretto e ciò gli permetterà, con le dovute precauzioni, di vedere sua moglie e i suoi figli.

Per non mettere a repentaglio la vita di suo marito, Zlata insegna a Roland e ad Hélène a mentire nel caso qualcuno avesse fatto domande riguardo al loro padre, un ammonimento che si rivela efficace, dato l'interesse morboso da parte della proprietaria dell'immobile nell'ottenere informazioni su Abram al fine di compiere "una buona delazione"¹¹⁴.

Già responsabile dell'arresto della giovane polacca incaricata di occuparsi dei due bambini, la locatrice, di tanto in tanto, prova ad estrapolare con l'inganno una confessione ai due piccoli, anche se tale tentativo risulta inutile, data la perspicacia di Hélène prima e di Roland poi nell'asserire di aver visto suo padre "à Petit Vieux" (a Pithiviers), dimostrando fin da ragazzino una certa precocità di spirito.

A questa spiacevole situazione, seguono nuove disposizioni del Governo in vigore dal 1° giugno 1942, in aggiunta a quelle già emanate a luglio 1941 in merito alla requisizione di tutti i beni appartenenti agli ebrei, che prevedono l'obbligo, per tutti coloro che sono di origine ebraica dai 6 anni in su, di indossare la stella gialla da richiedere presso il commissariato della capitale. Un'ordinanza che viene mal digerita soprattutto dalla sorella di Roland, incapace di trovare una motivazione a questa infame distinzione:

"L'ho trovata di una grave ingiustizia. E ci poniamo la domanda: Che cosa significa essere ebreo o non essere ebreo? Noi non credevamo in Dio, non siamo mai entrati in una sinagoga – non sapevamo nemmeno chi è un rabbino – non celebravamo nessuna festa religiosa! Allora, siamo ebrei agli occhi degli altri, se non siamo ebrei noi stessi? È una grande domanda che mi sono posta all'età di sei, sette anni"¹¹⁵.

Un ideale che ben si sposa con la figura di suo fratello, il quale ama dichiarare scherzosamente, in riferimento alla sua totale avversione nei confronti di qualsiasi

¹¹⁴ Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 20.

¹¹⁵ Je trouvais ça d'une injustice crasse. Et on se pose la question : « Qu'est-ce que c'est être juif ou ne pas être juif ? » On ne croyait pas en Dieu, on n'était jamais rentré dans une synagogue – on ne savait même pas ce qu'est un rabbin – on ne célébrait aucune fête religieuse ! Alors, on est juif dans le regard des autres, si on ne l'est pas soi-même ? C'est une grande question que l'on a fait me poser à l'âge de six, sept ans..." Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 33.

religione e di ogni forma di credo, di “essere ebreo solo quando ne ho voglia”¹¹⁶, ovvero solo nel momento in cui si trova faccia a faccia con cupi risvegli antisemiti.

Malgrado la questione ebraica risulti piuttosto stratificata, a Parigi in un contesto così complicato, tali problematiche non vengono nemmeno prese in considerazione, ma anzi si aggravano sempre di più, come dimostrerà l'imminente deportazione e sterminazione di massa. Nel frattempo, la famiglia Topor è costretta a vivere tra l'apprensione costante per Abram e la difficoltà di acquisire viveri e prodotti di consumazione nel quotidiano, anche se gli eventi cominciano, in parte, a volgere a loro favore.

Un giorno, nel mese di luglio del 1942, la vicina Mme Agullo, poliziotta di professione, durante un breve colloquio con Zlata, l'avvisa di un imminente nuova ondata di arresti e le consiglia caldamente di fuggire dalla capitale con i suoi figli e di rifugiarsi nelle campagne francesi. Un'esortazione presa subito alla lettera dalla madre di Roland, la quale, dopo aver venduto gli ultimi oggetti rimasti e racimolato il denaro necessario, cercherà di raggiungere Lione, nel quartiere di Montplaisir, con l'intento di ricongiungersi al marito. Una volta superato il confine, sosta momentaneamente a Montluçon dove, come spiegato da Héléne:

“Dopo essersi dichiarata alle autorità locali, come era consuetudine, la maggior parte dei suoi risparmi furono confiscati. Questo era il metodo in vigore per controllare i movimenti dei profughi”¹¹⁷.

Convincendo la gendarmeria di aver immediatamente bisogno dei suoi averi, Zlata riesce, con ostinazione e tenacia, a raggruppare parte del suo patrimonio con cui paga l'hotel e i pasti e, senza chiedere il resto, prende pochi giorni dopo un treno per Lione, dove incontra finalmente suo marito.

Sebbene inizialmente la famiglia risulti nuovamente riunita dopo molto tempo in un luogo sicuro e lontano dalla minaccia nazista, tale idillio in realtà dura pochi mesi, poiché l'11 novembre 1942 i tedeschi occupano il Sud della Francia. Al suo arrivo in città, Abram decide di segnalare la sua presenza presso la prefettura e, in vista della situazione attuale, tale scelta si fa decisamente più rischiosa, tanto da comportare un

¹¹⁶ Gervereau L., 2017, *Roland Topor, l'homme qui ne riat pas*, Editions de la Sorbonne, « Sociétés & Représentations », n°44, p. 106.

¹¹⁷ “Après s'être déclarée aux autorités locales, comme c'était l'usage, on lui a confisqué l'essentiel de ses économies. C'était la méthode en vigueur pour contrôler les déplacements des refuges” Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Paris, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, p. 34.

possibile nuovo arresto. Di fatto, una mattina i miliziani bussano alla porta della residenza in cui si trovano i Topor, anche se ad aprire va la proprietaria che, nonostante i suoi anni, non si lascia intimidire dalle circostanze avverse. Alla domanda se i Topor sono in casa, la signora anziana risponde che sono partiti da molto tempo verso Nizza e lo può dimostrare con il libro in cui sono scritti tutti i movimenti dei suoi ospiti. Per quanto le assicurazioni sulla partenza di Abram continuino imperterrite, i soldati decidono lo stesso di entrare e di salire al piano di sopra per dare una controllata, dove trovano sul letto Zlata e, accanto a lei, la figlia della proprietaria che, con aria malata, spiega che si tratta di sua cugina. Senza effettuare ulteriori ricerche, decidono di lasciare la dimora e ciò risulta di buon auspicio, dato che se avessero deciso di perlustrare a fondo la stanza, avrebbero sicuramente trovato il padre di Topor ai piedi del letto tra le due donne e nella stanza accanto i bambini con i figli della proprietaria¹¹⁸.

A seguito dell'episodio sconcertante, decidono di lasciare Lione per dirigersi verso Savoia. I tre anni trascorsi dall'inizio della Guerra, hanno un forte impatto su Roland Topor che dirà più tardi:

“Non avevo ancora cinque anni e già avevo tutta la polizia di Francia alle mie calcagna”¹¹⁹.

Per ragioni di sicurezza, la famiglia, oltre a scegliere paesini con pochi abitanti per non attirare l'attenzione, è costretta a dividersi, tanto che all'inizio dell'anno 1943 Hélène e Roland vengono lasciati alla famiglia Miguet presso il piccolo villaggio d'Atilly, nel comune di Châtelard, mentre i genitori sono gentilmente ospitati nella casa del sindaco di Nantets, a 40 chilometri di distanza dai propri figli. A questi ultimi la famiglia adottiva consegna una falsa carta d'identità e, in caso di controllo, loro stessi dovevano assicurare alle autorità di essere rifugiati arrivati dal nord della Francia, scappati dalla loro terra a causa dei bombardamenti.

Questo perché il governo di Vichy, attraverso una vasta operazione denominata “La croisade de l'air pur”, permette ai bambini provenienti dalle città del Nord e dell'Est di venire nelle campagne, ospitati dagli agricoltori del luogo. Perciò tra le migliaia di bambini non ebrei, ve ne sono molti che lo sono, a cui viene salvata la vita, camuffandone le origini e donandogli un nuovo nome. Dopotutto una parte dei francesi

¹¹⁸ Ivi, pp. 36-37.

¹¹⁹ “Je n'avais pas cinq ans que j'avais déjà toutes les polices de France à mes trousses” Ivi, p.41.

si dimostra piuttosto compassionevole nei riguardi della popolazione ebraica, con azioni spontanee che dimostrano la loro vicinanza e solidarietà alle minoranze, come avvalorato in un articolo scritto nel “National populaire”:

“Malgrado la ripugnanza che i francesi hanno nel loro insieme per gli ebrei, ci sono ancora giovani molto “altalenanti” che, completamente rapiti dalla loro frequentazione, mostrano simpatia nei confronti degli ebrei e portano anche una stella gialla”¹²⁰.

Lo stesso vale per i fratelli Topor, i quali verranno trattati piuttosto bene dalla famiglia affidataria, ma l'eccessiva distanza dai propri genitori poteva mettere a rischio l'incolumità di tutti i membri della famiglia in occasione delle brevi riunioni e così si decide di portarli in un altro villaggio, presso Lachat-du-Montcel.

A differenza della situazione precedente, in questa nuova famiglia Hélène e Roland conoscono le prime difficoltà. Oltre ad aver venduto i loro ticket di razionamento per una torta di cioccolato, vi sono continue angherie e vessazioni da parte del figlio della famiglia affidataria nei confronti di Roland. A ciò si aggiunge l'imposizione di un'autodisciplina permanente, che non prevede pianti, capricci, né risate, ovvero nessun comportamento che possa attirare l'attenzione su di loro e far saltare così la copertura.

Per questo motivo, i genitori di Hélène e Roland decidono di battezzarli; mentre il rito emoziona la sorella, al contrario il fratello non credente accetta con fatica tale condizione, tanto da provare ad offendere Dio, dal quale non riceve nessuna punizione. Una testimonianza che si confà anche al comico britannico Charlie Chaplin, il quale, come racconta sua figlia Victoria ad Hélène, in una giornata di fulmini e tuoni in Svizzera, imprecando contro Dio, lo intima a fulminarlo così da comprovare la sua esistenza¹²¹. Il fervore religioso è diffuso anche nel cantone d'Aix-les-Bains, presso Saint-Offenge-Dessous, nel quale, come constatato da Roland:

“gli stessi contadini fingono di crederci, a meno che non stiano mentendo. Lo chiamano Gesù Cristo”¹²².

I fratelli, che non credono a Gesù Bambino, si atteggiavano con superiorità nei confronti

¹²⁰ “Malgré la répugnance qu'à maintenant l'ensemble les Français pour les juifs, il se trouve encore des jeunes très « swing » qui, complètement enjuivés par leurs fréquentations, témoignent de la sympathie à l'égard des israélites et portent également une étoile jaune”. Ivi, p. 35.

¹²¹ Jay S., 2014, *Merci Roland Topor*, Fayard, p. 19.

¹²² “Les paysans font tout de même semblant d'y croire, à moins qu'ils ne soient demeurés. Ils l'appellent Jésus-Christ.” Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 49.

dei bambini del posto afflitti da questa “credenza illusoria”, tanto da prendere le distanze dai costumi, i valori e le tradizioni culturali della nuova famiglia adottiva di agricoltori, i Les Suaves, con cui i Topor si terranno in contatto anche dopo la guerra. Per Roland questo non è solo l’unico modo di difendersi da propri coetanei che, per via della sua estraneità alla comunità, gli tirano i capelli e lo pizzicano, ma anche per mantenere la propria identità così come il legame con i suoi genitori e la sua città natale. Ma oltre alle constatazioni sul “folklore cattolico e regionale” savoiaro, i ricordi più importanti di Roland in realtà sembrano vertere per lo più sul mondo rurale che deve affrontare con sua sorella da qui fino alla fine della Guerra, una realtà definita dallo stesso artista “incredibile di cose selvagge, pecore rosa e agnelli”¹²³. Un mondo brutale che incuriosisce fortemente Roland, il quale, essendo lui stesso nato e cresciuto a Parigi, non è abituato ad avere contatto con un ambiente di questo tipo.

Per esempio, nell’intervista concessa da Topor a Hannes Jähn nell’ottobre del 1984 a Bruxelles, rammenta il primo contatto con una sessualità dura e pura, spogliata di ogni romanticismo, mediante l’osservazione degli animali nella stagione dell’amore:

“In campagna puoi vedere il toro che monta la vacca, come ogni animale scopa. Naturalmente tutto questo era per me, bambino, non solo strano ma anche duro [...] Tutto questo allora mi impressionò profondamente”¹²⁴.

Il sesso non risulta l’unica scoperta effettuata in aperta campagna, bensì anche la morte comincia a diventare sempre più familiare. Rispetto ai pericoli con cui si è scontrato a Parigi e a Lione dove la morte risultava una presenza palpabile e terrificante, in Savoia, invece, diventa qualcosa di consueto. L’uccisione dei maiali per mezzo di una lama lunga e sottile conficcata nel collo della bestia “che emette grida tanto esasperanti quanto inutili” oppure il vitello appena nato galoppante nel prato diventato il giorno dopo cibo per sfamare la famiglia¹²⁵ sono tutti episodi che lo turbano particolarmente, tanto da portarlo a sviluppare un’arma di sopravvivenza e di resistenza contro tali circostanze drammatiche, attraverso lo humour, la provocazione e la critica¹²⁶.

¹²³ Keyahoff G., Stolzl C. (a cura di) *Topor*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale) Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986, pp. 6-7.

¹²⁴ Ivi, pp. 5-6.

¹²⁵ Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 47.

¹²⁶ Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 21.

Una breve poesia scritta cinquant'anni dopo fa comprendere bene lo stato d'animo provato nel periodo di sosta presso la campagna savoiarda:

“In Savoia/tra i soavi/nascosto vicino a Saint-Offenge/Aspettando che le cose cambiassero/Avevo una sola preoccupazione/Quella di sopravvivere”¹²⁷.

Il terrore di morire da un momento all'altro per un evento infausto o una malattia lo perseguiterà anche negli anni a venire, come narrato in un aneddoto verificatosi nel dopoguerra a Parigi, nella quale i Topor fanno ritorno subito dopo la liberazione del Paese:

“Dopo la guerra, quando tornammo da Parigi, la gente parlava ancora della guerra e raccontava una quantità di storie meravigliose su persone che erano sopravvissute. “Quello è morto?” “No, è fuggito in un modo veramente singolare”. Queste storie facevano della guerra una specie di leggenda; furono raccontate anche molte storie di bambini che erano morti prima di compiere dieci anni, perché non c'erano gli antibiotici, ecc. Per questo il mio desiderio più grande era quello di raggiungere l'età di dieci anni. Gli adulti dicevano che i grandi uomini che muoiono non vengono mai dimenticati. Così pensavo che la cosa migliore fosse quella di diventare famoso, e ciò sarebbe stata la soluzione al mio problema con la morte”¹²⁸.

Roland si è a lungo astenuto dal far riemergere le esperienze infantili del proprio passato, nascondendo il dolore sordo e tuttavia decisamente reale provato nel corso di quegli anni infelici, mediante la creazione perpetua di opere d'arte, necessarie per esorcizzare le paure e le fobie che per tutta la vita lo hanno attanagliato¹²⁹. L'arte, ereditata dal padre anch'esso artista, diventa quindi per lui sinonimo di liberazione da un periodo oscuro rievocato nella breve poesia pubblicata nella raccolta “Poésies Topor-Cahiers Perroquet”, a dimostrazione di come un evento di tale portata gli abbia lasciato un “segno di fuoco nel suo spirito”:

“Io sono nato all'Hospital/Saint-Louis vicino al canale/Saint-Martin nel trentotto/Subito sono fuggito/Con tutti i poliziotti alle calcagna/Nazisti tedeschi SS/I francesi cugini fraterni/Diede loro una mano/In onore del Maresciallo/Per la soluzione finale”¹³⁰.

¹²⁷ En Savoie, chez les Suavet/Caché près de Saint-Offenge/En attendant que ça change/Je n'avais qu'un seul souci/Celui de rester en vie.” Vaillant F., 2017, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 52.

¹²⁸, Keyahoff G., Stolz C. (a cura di) *Topor*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale) Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986, p. 8.

¹²⁹ Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 97, p. 101.

¹³⁰ “Je suis né à l'Hospital/ Saint-Louis proche du canal/ Saint-Martin en trente-huit/Aussitôt j'ai pris la fuite/Avec tous les flics aux fesses/Allemand nazis SS/Les Français cousins germains/Leur donnaient un coup de main/En l'honneur du Maréchal/Pour la Solution Finale.” Duri C., Taverna C. (a cura di), *Topor, Roi malgré lui*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Nuages, 2009), Grafiche Milani, Milano, p. 10.

2.2 Il padre Abram Topor e il tema del viaggio “finto”

Roland ha sempre avuto una vera e propria predilezione nei confronti del padre, il cui rapporto può essere riassunto da una fotografia di stampo “surrealista” scattata nell’anno 1981 da Gundel Gelbert presso l’atelier di Hannes Jähn a Colonia (fig.1) che raffigura l’oramai settantottenne Abram intento a “ritrarre” il proprio figlio, leggermente inarcato in avanti ed anch’esso con un pennello piatto in mano. Uno scatto volontariamente giocoso, ma che dietro alla semplice patina da “gag” familiare si nasconde, in realtà, una chiave di lettura decisamente più complessa, relativa al proposito di Abram di siglare il passaggio di testimone di padre in figlio, da un pittore e scultore accademico, tradizionale e disciplinato ad un artista poliedrico, sregolato ed al di sopra delle righe.

Consacrato in tarda età dalla critica nazionale per i suoi paesaggi dal gusto naïve, inseriti in un’atmosfera metafisica, Abram ha faticato a lungo nella sua vita per imporre la propria arte e permettere al figlio di fare altrettanto. Primo di sette fratelli, nasce il 24 febbraio 1903 a Varsavia, in Polonia da una famiglia di pellettieri e fin da piccolo dimostra una certa propensione nei confronti del disegno e della scultura, tanto da iscriversi e vincere il concorso, all’età di vent’anni, per entrare all’Accademia di Belle Arti della capitale. Appassionato di “Fidia, Prassitele, Michel-Ange e Rodin”¹³¹, passa le sue giornate tra l’apprendimento delle tecniche scultoree basilari nei corsi tenuti dall’artista Tadeusz Breyer (1874-1952)¹³² e la produzione di oggetti in pelle o marocchineria presso l’atelier del padre, un mestiere che in futuro gli sarà più che necessario per sopravvivere e sfamare la propria famiglia.

Dopo aver vinto nel 1929 il secondo premio per la scultura in occasione del concorso tenutosi presso l’Accademia di Belle Arti, che gli consente di ottenere un passaporto ed una borsa della durata di 6 mesi per studiare nella capitale francese, si reca a Parigi intenzionato ad affermarsi come un grande artista e ciò lo porta a maturare la decisione di stabilirsi definitivamente “nella patria dell’uomo, il paese che ha dato l’onore ad

¹³¹ Vaillant F., *Roland Topor ou le rire étranglé*, 2007, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 17.

¹³² Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 19.

artisti quali Chopin e Adam Mickiewicz”¹³³, distante dall’antisemitismo presente nella sua città natale, in cui non tornerà mai più.

Una volta fatta giungere a Parigi la sua fidanzata, nonché promessa sposa Zlata, a causa del veloce scialacquamento delle finanze necessarie al suo sostentamento, è costretto a trovare un impiego lontano dalla sua formazione artistica presso Lunéville, nella regione della Lorena, in una fabbrica specializzata nella realizzazione di tappezzerie per i sedili delle carrozzerie ferroviarie.

Con la grave crisi scoppiata nel corso del 1929, malgrado la soddisfazione recatagli dal posto di lavoro nell’industria Dietrich, è tra i primi ad essere licenziato, portandolo così a perseguire per necessità la strada del pellettiere come suo padre. Trasferitosi con la nuova famiglia nel quartiere di Belleville, al numero 11 della rue Corbeau, tradizionalmente abitato da migranti polacchi, armeni ed ebrei provenienti dall’Europa Centrale, il mestiere da artigiano lo costringe a lunghi viaggi per tutta la Francia, che continueranno anche dopo la Guerra, allo scopo di vendere i graziosi oggetti in pelle che lui stesso progettava e sbarcare così il lunario.

Fu lo stesso Abram a confidare ai galleristi Alberto e Gianmaria Giorgi, organizzatori della mostra dedicata a Topor, tenutasi a Torino, nel Museo dell’Automobile dal 14 novembre 1997 all’11 gennaio 1998 e poi riproposta dal 26 maggio al 18 luglio 2009 a Milano nella galleria Nuages, con il titolo “Roi Malgré lui”, che:

“Dovevo viaggiare molto, andare sempre più lontano perché i clienti a Parigi mi ordinavano pochi articoli e non facevano scorte, potevo rifornirli in giornata! Gli acquisti più consistenti venivano da fuori, dalla provincia, da altre regioni dove non sapevano quando sarei tornato”¹³⁴.

Dotato da sempre di una straordinaria energia, quest’uomo calvo e minuto “capace di resistere a qualsiasi colpo del destino, con il riso sulle labbra di un ragazzino che imita Maurice Chevalier”¹³⁵, viene spesso ritratto da Roland nelle sue opere con l’ironia e la tenerezza a lui confacenti. Vestito con un cappotto loden, un cappello a Fedora e scarpe a mocassino, a cui si aggiungono due valigie in pelle tra le mani, “l’uomo con la

¹³³ Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 19.

¹³⁴ Duri C., Taverna C. (a cura di), *Topor, Roi malgré lui*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Nuages, 2009), Grafiche Milani, Milano p. 8.

¹³⁵ Ibidem.

valigia” appare per la prima volta nel 1969 in una litografia¹³⁶ conosciuta come “il viaggio immobile” (*Le voyageur immobile*) (fig.2). Posto in primo piano con lo sguardo rivolto verso un paesaggio arido e roccioso raffigurato su un telo di grandi dimensioni, il soggetto in questione, legato ad un chiodo impiantato nel terreno¹³⁷ risulta assolutamente fermo, a differenza del supporto che viene, di fatto, srotolato e fatto scorrere da due donne. In questo caso Topor vuole probabilmente dimostrare come quest'uomo, che sta effettuando un viaggio illusorio, possibile ma non reale, venga ingannato da sé stesso o da altri, anche se quest'ultimo fatto non è dato saperlo con certezza¹³⁸.

Il tema del “viaggio finto” viene riproposto nel 1973 in un'altra opera in formato orizzontale realizzata con la medesima tecnica dal titolo “l'uomo con la valigia” (*l'homme avec valise*) (fig.3), dove il personaggio, che presenta lo stesso abbigliamento se non per il Bucket hat, risulta legato, mediante una pesante catena stretta alla caviglia, ad un albero piuttosto imponente su cui, in uno dei rami, appare un paesaggio in miniatura.

Lo stesso soggetto viene riproposto in un altro disegno, il “Buon viaggio” del 1970 (*Le Bon Voyage*) (fig. 4), questa volta realizzato in formato verticale con inchiostro colorato, anche se le uniche differenze si possono constatare sulla corporatura dell'uomo, meno robusta e nell'albero, più esile con le case non ammassate in un'unica locazione, bensì sparse su tutti i rami.

Una rappresentazione iconografica di questo tipo potrebbe avere per l'artista molteplici significati, che spaziano dalla località da cui l'uomo, a mio avviso suo padre, è costretto a partire per lavoro contro la sua volontà, dato che preferirebbe rimanere con i suoi cari,

¹³⁶ La litografia è un metodo di stampa con matrice piana, dove la scelta di quale immagine utilizzare viene effettuata umidificando le zone bianche, in modo da respingere i grassi ed inchiostro con sostanze grasse le zone scure. *Litografia*, Treccani, Enciclopedia Online:

<https://www.treccani.it/enciclopedia/litografia>

¹³⁷ A fare riferimento al chiodo nel terreno, ci pensa il co-esecutore dell'esposizione tenutasi al Musée de l'Illustration jeunesse de Moulins e Presidente della Biennale degli Illustratori Guy Jutard, stabilendo che: “Lorsque l'on regarde d'un peu plus près le détail du dessin, il y a une énorme pince, un clou dans le sol, qui ficelle le pied gauche du personnage. Il ne peut pas partir. Il ne peut partir que dans un voyage rêvé”. Chabert C., 30 dicembre 2019, *Roland Topor, dessinateur génial et créateur de Téléchat au Musée de l'Illustration jeunesse de Moulins*, France Info Culture :

https://www.francetvinfo.fr/culture/en-regions/roland-topor-dessinateur-genial-et-createur-de-telechat-au-musee-de-l-illustration-jeunesse-de-moulins_3764931.html

¹³⁸ Bellini P., 2019, *I viaggi finti in Roland Topor*, Grafica d'arte, rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno, Edizione Artes, numero 116, p. 29.

all'intenzione di sottolineare le catene come allegoria delle sue abitudini quotidiane e lavorative. Sta di fatto che, a dispetto del concetto reale espresso nell'illustrazione, il soggetto risulta in una posizione tale da non rendersi conto delle proprie catene che gli impediscono qualsiasi movimento dalla posizione in cui si trova, criterio che accomuna tutti i viaggiatori presenti nelle sue opere¹³⁹. Tuttavia, a destare particolare interesse nei disegni di Roland sono le valigie sostenute da questi personaggi, le quali alludono ad episodi reali accaduti nella vita di Abram.

Durante il viaggio-premio verso la Francia concessogli dall'Accademia di Varsavia, la grande valigia del piccolo uomo si sfascia, causando la perdita di tutto il carico contenuto al suo interno, un fatto che viene ripreso dal figlio nel disegno L "Emigrant", eseguito nel 1977 con penna, inchiostro e matita colorata e conservato oggi presso la collezione di Jakob & Philipp Keel. In un paesaggio collinare poco dettagliato e leggermente sfumato, dove si staglia un cielo che dal tipico colore indaco mescolato ad un verdognolo presente sul lato sinistro raggiunge all'estremità opposta un arancione sbiadito, si materializza in primo piano una figura maschile con addosso un trench coat tinta cammello ed un paio di mocassini marrone scuro, la cui testa calva sollevata dal corpo, viene sospinta dal forte vento in direzione opposta verso il contenuto della valigia squarciata, distribuito lungo il terreno.

Nei due anni successivi, la stessa scena viene ripresa mediante la tecnica della linoleografia¹⁴⁰ (fig. 6), utilizzata fin dal 1945 da Roland per decorare le riproduzioni su carta delle opere di Gustave Doré e di Daumier¹⁴¹, sebbene in tal caso, oltre alla mancanza dello scenario, il soggetto differente nell'aspetto rivolge lo sguardo verso l'orizzonte e non più sul vestiario contenuto nella valigia, ignorando così ciò che sta accadendo dietro di sé. In un'ideale "immaginario, sociale, esistenziale e poetico"¹⁴², la perdita per quest'uomo di tutti i suoi averi rappresenta un dramma ma allo stesso tempo la liberazione da una miseria che per molti anni lo attanaglia sia prima che durante la guerra, tanto che solo grazie alla sua forza e tenacia riuscirà a superare le avversità ed a

¹³⁹ Ivi, p. 32.

¹⁴⁰ La linoleografia è una tecnica di stampa che fa uso di forme di linoleum per ottenere fondi pieni e variegati. *Linoleografia*, Treccani Online : <https://www.treccani.it/vocabolario/linoleografia>

¹⁴¹ Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 56.

¹⁴² Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 16.

recuperare, una volta ritornato a Parigi, la proprietà nella rue Corbeau e le sue opere, anche grazie all'aiuto di una coppia di vicini, i quali si sono prodigati fino alla fine del conflitto a mantenerle al sicuro nella loro residenza.

Dopo il conflitto riprende il lavoro di pellettiere fino al pensionamento avvenuto all'età di 65 anni e solo successivamente verrà apprezzato per la sua arte, tanto da ottenere una prima mostra a Parigi presso la Galleria Benézit ed in seguito una serie di esposizioni culminate nel 1985 al Museo di Trouville e nel 1991 al München Stadtmuseum¹⁴³. Proprio per la sua perseveranza, Roland lo ricorda nella voce "Père", pubblicata su "Politique du l'Archipel":

"Mio papà mi ha sempre detto che il coraggio è un'assurdità. È arrivato in Francia in quanto scultore, poi dovette confezionare pelletteria per tutta la vita, guadagnando a fatica, senza amarezza né acidità. Amava i suoi clienti, viaggiare e, come sempre, riponeva le sue speranze nei suoi figli. Quando si è ritirato dal lavoro di pellettiere, ha ricominciato a dipingere e dipinge molto bene. Quindi la parola coraggio si applica bene a lui"¹⁴⁴.

Un padre che si è da sempre dato da fare e che ha sostenuto per tutta la vita suo figlio nel perseguire la carriera di artista, constatando lui stesso, in un'intervista concessa ad un giornalista prima della sua morte, una certa propensione all'arte presente in lui fin da piccolo:

"A undici anni, era sotto l'influenza degli impressionisti che aveva visto da qualche parte, non so dove. Ha fatto una piccola natura morta di cui non mi vergogno oggi"¹⁴⁵.

Un'aspettativa che riuscirà a soddisfare in parte, poiché non è diventato, come voleva suo padre, né ricco né famoso, ma piuttosto un geniale outsider, ancora oggi celebrato in diverse parti del mondo, come Francia, Germania, Belgio, Olanda, Italia, Spagna e persino Giappone.

¹⁴³ Duri C., Taverna C. (a cura di), *Topor, Roi malgré lui*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Nuages, 2009), Grafiche Milani, Milano, p. 10.

¹⁴⁴ "Mon père m'a toujours dit que le courage c'est une connerie. Il est arrivé en France en tant que sculpteur, ensuite il a dû faire de la maroquinerie toute sa vie, en la gagnant difficilement, sans amertume ni aigreur. Il aimait bien ses clients, voyager, et, comme toujours, il a reporté ses espoirs sur ses enfants. Quand il a pris sa retraite de maroquinier, il a recommencé à peindre et il peint très bien". Donc, le mot courage s'applique bien à lui. Topor R., 2000, *La politique de l'archipel*, Autrement. Série Mutations, n°203, p. 285.

¹⁴⁵ "A onze ans, il était sous l'influence d'impressionnistes qu'il avait vus quelque part, je ne sais où. Il a fait une petite nature morte dont je n'ai pas honte aujourd'hui." Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 57.

2.3 Il percorso scolastico e l'iscrizione all'Istituto delle Belle Arti a Parigi (1950-1964)

La formazione artistica di Roland Topor si sviluppa all'interno del contesto familiare, dove viene iniziato fin da piccolo dal padre al disegno, all'incisione su linoleum, alla pittura e alla scultura. Come lui stesso ammette nell'intervista con Jean-Michel Botquin tenutasi a gennaio del 1989 e pubblicata nelle pagine del periodico belga "Arts & Culture, le mensuel du Palais des beaux-arts a Bruxelles":

"Ho imparato a disegnare accanto ai miei genitori, mentre lavorano allo stesso tavolo"¹⁴⁶.

Perciò un ambiente ricco e stimolante, accresciuto dalle visite domenicali con Abram presso il Museo del Louvre, anche se queste non sortiscono l'effetto sperato, dato che per il giovane i quadri esposti nelle Gallerie risultano orrendi, ad eccezione di Picasso considerato un artista "dalle tante facce", poiché come lui stesso dichiara al suo amico Hannes Jähn, bisogna essere stupidi per dipingere "patate, mele o roba del genere"¹⁴⁷. Proprio per questo motivo, incapace di adattarsi alle regole della pittura tradizionale, deciderà di prestare la sua arte disegnativa e caricaturale ai giornali ed alle riviste.

Per quanto riguarda, invece, il teatro, va spesso il giovedì o la domenica ad assistere con sua sorella alle numerose commedie classiche di Corneille, Racine e Molière.

In letteratura s'interessa con grande fervore al romanzo "Les Vacances" della contessa di Ségur, nonché legge numerose opere scritte da autori europei quali Maupassant, Collodi, Dumas, Prévert, Eugène Sue, Swift e Popeye, a cui si aggiungono la serie di fumetti francesi, "Les Pieds Nickelés" e le illustrazioni del "Journal des Voyages", una raccolta di venti volumi acquistata dal padre di Abram al mercato delle pulci, contenente storie d'avventura ambientate durante il periodo coloniale ed illustrate, attraverso xilografie, dagli illustratori Horace Castelli (1825-1889), Édouard Riou (1833-1900), Daniel Vierge (1851-1904) ed Émile Bayard (1837-1891), dalle quali a sua volta ne rimarrà assolutamente affascinato.

¹⁴⁶ "J'ai appris à dessiner à côté de mes parents, alors qu'ils travaillent à la même table" Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 19.

¹⁴⁷ Keyahoff G., Stolzl C. (a cura di) *Topor*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale) Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986, p. 9.

Ma gli artisti e gli scrittori che lo influenzeranno nella sua carriera di artista poliedrico li scoprirà solo durante la sua breve frequentazione, iniziata nel 1947, della scuola media superiore Jacques-Decour, un ambiente ancora pervaso dall'antisemitismo, nonostante la presenza del 40% di alunni ebrei nella classe, anche se ricco di stimoli come dimostrano le numerose discussioni su Lautrèamont e, soprattutto, sul capolavoro "Ubi Roi" di Alfred Jarry (1873-1907), simbolo di anarchia ed immoralità:

"Un compagno è arrivato e ha detto "Merda!" Era la prima volta che sentivo qualcuno distorcere il linguaggio (...) Abbiamo detto "merda" agli altri ed eravamo migliori di loro perché erano stupiti! Stavano discutendo di Molière, de Boileau e noi stavamo parlando di Jarry"¹⁴⁸.

Da quel momento in poi una passione travolgente s'insinua in Roland, il quale si dimostra non solo catturato dall'ecclettico Jarry, tanto da "guardare di traverso Corneille, Racine e gli altri", bensì risulta travolto anche dal "Manifeste du Surréalisme" di André Breton, una corrente artistica e letteraria definita così in una delle sue celebri frasi:

"Al surrealismo non piace perdere la ragione, ama ciò che la ragione ci fa perdere"¹⁴⁹.

Allo stesso tempo, il contesto culturale così effervescente dei primi anni Cinquanta porta Roland, con la complicità degli inseparabili amici Michel Parré, Claude Valentin e Luc Josse (soprannominati "Les aventuriers passifs", in omaggio al libro "Manuel du parfait aventurier" di Pierre Mac Orlan) a creare un movimento piuttosto grottesco dal nome "Les Fétichistes militants" (sebbene inizialmente si era optato per "Les Pétulants fantaisistes" o "Les Fétichistes zens")¹⁵⁰, una sorta di precursore del celebre "Panique" che vedrà la luce con Alejandro Jodorowsky e Fernando Arrabal solo dieci anni più tardi. In un dialogo con Jacques Vallet trascritto postumo nel volume "Peinture Injure", l'esponente nonché pittore Parré spiegherà le ragioni che hanno portato alla nascita di tale gruppo, stabilendo che:

"Ci eravamo accorti che gli avventurieri attivi erano quelli che corrispondevano di più ad una definizione

¹⁴⁸ " Un copain est arrivé et a dit "Merdre ! ". C'est la première fois que j'étendais quelqu'un déformer la langue (...). On disait "merdre" aux autres et on était mieux qu'eux parce qu'ils étaient épatés ! Eux discutaient de (...) Molière, de Boileau, et nous on parlait de Jarry. " Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 66.

¹⁴⁹ " Le surréalisme n'aime pas perdre la raison, il aime ce qui la raison nous fait perdre". Ibidem.

¹⁵⁰ Devaux A., 2015, *Roland Topor ou la panique comme moteur*, Ridiculosa, Equipe Interdisciplinaire de Recherche sur l'Image Satirique, composante de l'équipe héritages & constructions dans le texte et l'image de l'Université de Bretagne Occidentale, n°22, p. 169.

di intelligenza, coloro che mettevano in discussione la vita, ma era comunque un po' pericoloso. Così abbiamo inventato il personaggio dell'avventuriero "passivo": si è avventurato attraverso gli altri, o attraverso costruzioni cerebrali, ma soprattutto non ha rischiato nulla per la sua integrità fisica"¹⁵¹.

I ragazzi non più che adolescenti, decidono pertanto di trovarsi quotidianamente presso il bistrot con l'intenzione di registrare tutto ciò che viene raccontato e di trasformarlo in seguito in "poemi da conversazione", con lo scopo di farli pubblicare presso la casa editrice francese "Seghers" (specializzata nella pubblicazione di poesie) sotto lo pseudonimo di "AIRELVAL" (ovvero Roland, Luc e Valentin). Nonostante questo progetto non vada in porto, da un ricordo condiviso da Claude Valentin con Franz Vaillant, e poi trascritto in "Roland Topor ou le rire étranglé", sappiamo che sono comunque riusciti a rimanere nell'"Annuaire des poètes" per circa quindici anni, un ottimo traguardo considerando la giovane età degli scrittori.

Tuttavia, l'apertura mentale dimostrata precocemente dagli alunni non si riscontra in maniera equivalente tra i professori, ancorati ad un sistema scolastico che promuove un programma scarno di contenuti, così come l'utilizzo di manuali risalenti al periodo pre-bellico. Proprio per questo motivo, nel 1953 Roland decide di metterli alla prova, menzionando in un compito a casa il poeta russo Vladimir Vladimirovič Majakovskij (1893-1930), uno "sconosciuto" per l'insegnante che lo sollecita a non citare scrittori al di fuori di quelli studiati. Deciso a farglielo conoscere, Topor gli presta il libro in questione, sebbene una volta conclusa la lettura, il responso del docente si fa piuttosto negativo, considerandolo un mero prodotto d'avanguardia. Un'affermazione del genere porta Roland a constatare che "la storia letteraria, al liceo, è ferma a Rimbaud". Anche Hélène conferma una discrepanza così acuita tra le due generazioni:

"A quindici anni, Roland ed i suoi amici erano molto interessati ai movimenti d'idee, artistiche e culturali degli anni Cinquanta. A loro piaceva, per esempio, Boris Vian. Gli insegnanti avevano una cultura estremamente classica. Non sapevano nulla di quello che stava succedendo. Non sembravano curiosi dell'attualità e questo ha deluso Roland"¹⁵².

¹⁵¹ " On s'était rendu compte (...) que les aventuriers actifs étaient ceux qui correspondaient le plus à une définition de l'intelligence, la remise en question de la vie, mais quand même c'était un peu dangereux (...) Donc nous avons inventé le personnage de l'aventurier "passif" : il s'aventurerait par l'entremise des autres, ou par des constructions cérébrales, mais surtout ne risquait rien quant à son intégrité corporelle !". Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 65.

¹⁵² "Dès quinze ans, Roland et ses amis étaient très intéressés par les mouvements d'idées, artistiques et culturels, des années cinquante. Ils aimaient, par exemple, Boris Vian. Les enseignants avaient une culture extrêmement classique. Ils ne connaissaient rien de ce qui se passait. Ils ne semblaient pas curieux de l'actualité et cela décevait Roland ". Ivi, p.67.

Come forma di protesta contro un ordinamento così antiquato, Roland decide di dedicare le ore di lezione a disegnare compulsivamente, interessato com'è al campo artistico, mentre le giornate le passa sia ad esprimere giudizi sui dipinti del suo amico Boris Cyrulnik, considerati “troppo accademici” per il suo gusto, sia a leggere le numerose riviste surrealiste, acquistate presso le molteplici librerie da lui frequentate assiduamente, assieme a Michel Parré, con cui, tra il 1954 e il 1955, realizza una tela gigantesca di 2 metri per 1 metro e 50, destinata ad una mostra organizzata dal preside del liceo. Dipinta su un supporto rigido, i due artisti decidono di ispirarsi al celebre pittore francese Maurice Utrillo (1883-1955), che aveva frequentato il loro liceo, come pure all'opera “Un coin de table” di Henri-Fatin Latour (1836-1904) del 1872, oggi esposta presso il Musée d'Orsay di Parigi e divenuta celebre per aver riunito i due poeti Paul Verlaine (1844-1896) ed Arthur Rimbaud. Sfrontati fin da giovani, per non far passare inosservata la loro pittura, decidono di porre un cavalletto in mezzo alla tela distesa a terra e di mettersi entrambi su di essa, creando così un piccolo scandalo.

Questo breve ma significativo episodio porterà i due amici, ad intraprendere il percorso artistico presso l'Accademia delle Belle Arti, anche se Michel risulta più avvantaggiato di Roland per aver esposto a soli sei anni un dipinto presso il Salon de la jeune peinture, mentre Topor, che non ha alcuna esperienza su questo campo, può sempre contare sul supporto dei suoi genitori, soprattutto di suo padre. Di fatto, Abram è solito dire in tono goliardico a suo figlio:

“Non studiare pittura! Cambierà il tuo modo di vedere! Ti sconvolgerà! Non studiarla!”¹⁵³

Dopotutto, malgrado un anno non troppo esaltante in termini di giudizi scolastici, Abram è convinto che suo figlio debba “consacrarsi unicamente alla sua arte” senza alcuna interferenza lavorativa che lo induca ad abbandonare le sue ambizioni, cosa che invece non fa piacere né a Hélène né a Zlata, preoccupate per il suo avvenire e decise ad indirizzarlo verso la professione di insegnante di disegno che, a detta loro, gli consentirà di vivere con tranquillità e modestia.

Per compiacere sua madre e sua sorella, si presenta, nel mese di giugno 1955, all'esame per ottenere il diploma di maturità, dove, anziché rispondere alle domande del test,

¹⁵³ “Ne fait pas d'étude de peinture ! Ils vont changer ta façon de voir ! Ils vont te contrarier ! Ne fais pas d'étude ! ” Ivi, p. 72.

preferisce realizzare un ritratto della sua compagna di banco, indignando in questo modo i suoi familiari, i quali si erano dimostrati speranzosi riguardo al risultato finale della prova. Una volta usciti gli esiti ufficiali, Roland annuncia felicemente d'aver fallito l'esame di baccellierato e di essersi iscritto all'Accademia di Belle Arti di Parigi, dove vi rimarrà fino al 1964 con il solo scopo di evitare il servizio militare e la guerra in Algeria, che abiura profondamente.

Situata nell'elegante quartiere parigino di Saint-Germain-des-Prés, di fronte al Museo del Louvre, la scuola dall'atmosfera "anarchica e simpatica" viene frequentata saltuariamente da Roland a causa di un insegnamento vetusto, mal digerito dallo stesso artista che ripudia qualsiasi forma di "dogmatismo di gruppi, scuole o movimenti artistici con regole che prima o poi avrebbero finire per strangolare l'individuo"¹⁵⁴, preferendo di gran lunga passare le sue giornate nella libreria "Le Minotaure".

È qui che scopre un gran numero di riviste letterarie ed artistiche di origine francese o belga, lontane dagli standard culturali dell'epoca quali "Les Cahiers du Collège de pataphysique", "Cobra", "Les Lèvres nues", "Le Petit Silence illustré", "Phantomas" e "Les Temps mêlés"¹⁵⁵.

Spesso e volentieri si intrattiene nei Café con vecchi e nuovi amici conosciuti nell'anno preparatorio dell'Accademia come il già citato Michel Parré, Francis Baudelot e, non per ultimo, Olivier O. Olivier con cui condividerà una lunga ed importante amicizia. Conosciuto nella Galleria dell'Antichità per via di un'opera di Michel de Ghelderode (1898-1962) tenuta tra le mani dello stesso Olivier, Roland condivide con quest'ultimo la passione per Alfred Jarry, Eugene Ionesco, Samuel Beckett (1906-1989), Raymond Roussel (1877-1933) e Julien Torma (1902-1933), autore dell'immortale aforisma "Impazziscono ma rimangono muti", ma anche la medesima modalità di lavoro, focalizzata sulla ricerca di nuovi soggetti da ritrarre con il carboncino, semplicemente

¹⁵⁴ Nonostante la sua proclamata avversione nei confronti della storia dell'arte, considerata in un'intervista del 15 e 16 marzo 1986 con Brigitte Paulino-Neto, un "bidone" rispetto allo scandalo e alla provocazione che risultano i veri protagonisti dell'arte medesima, grazie all'Accademia ha l'occasione di entrare in contatto con artisti rinascimentali e moderni che apprezzerà particolarmente e a cui si ispirerà per i suoi disegni, come Jerome Bosch, Hans Baldung, Goya, Charles Addams e Wols. Ivi, p. 79.

¹⁵⁵ Oltre all'interesse artistico e letterario, Roland dimostra una certa propensione anche nei confronti dei film di Orson Welles, di Bergman e di Luis Bunuel. Devaux A., 2015, *Roland Topor ou la panique comme moteur*, Ridicolosa, Equipe Interdisciplinaire de Recherche sur l'Image Satirique, composante de l'equipe héritages & constructions dans le texte et l'image de l'Université de Bretagne Occidentale, n°22, p. 170.

restandosene seduti nei ristoranti universitari. Una tattica decisamente apprezzata dai loro insegnanti, i quali, come raccontato da Roland in un breve saggio dedicato a Francis Baudelot, non hanno occhi se non per i loro lavori.

A conferirgli una certa disciplina nella tecnica del tratto e del tratteggio - così come la sua riproduzione mediante i diversi processi di stampa - provvede, in un periodo successivo, il maestro dell'incisione, nonché direttore della Società dei pittori-incisori dal 1945, Edouard Goerg (1893-1969), autore tra l'altro di diverse illustrazioni romantiche ed oniriche per l'"Inferno" (1314) del poeta fiorentino Dante Alighieri (1265-1321), "les Nouvelles Contes Cruels" del commediografo francese Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), "The Angel of The Odd" (1844) dello scrittore statunitense Edgar Allan Poe (1809-1849), "Il Libro di Giobbe" e "l'Apocalisse di Giovanni"¹⁵⁶. La predilezione per il disegno si concretizza verso la fine degli anni Cinquanta nel momento in cui entra in contatto con le illustrazioni noir, crudeli, virulente ed assurde di Peter Arnaud (1904-1968), Otto Soglow (1900-1975), James Thurber (1894-1961) e Saul Steinberg (1914-1999) pubblicate sul "New Yorker", dal 1925 uno dei più importanti vettori della satira sociale negli Stati Uniti d'America, a cui si aggiungono i lavori di un editore piantagrane e coraggioso con cui collaborerà a partire dal 1958, ovvero Jean-Jacques Prevert (1900-1977).

¹⁵⁶ Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p.25 e Vallet J., Devaux A., 2014, *Topor, dessinateur de presse*, Les Cahiers dessines, p. 32.

3. Il mondo di Roland Topor: la stampa giornalistica, i libri illustrati e il collettivo “Panico”

A partire dai primi anni Cinquanta, una nuova generazione di illustratori si fa strada nel mondo della stampa francese, pubblicando su riviste di attualità quali “Samedi Soir”, “Franche Dimanche” e “Paris Match”. Tra questi, grazie alla mediazione del giornalista e scrittore francese Raymond Castans (1920-2006), comincia ad affermarsi uno dei più apprezzati disegnatori satirici parigini della seconda metà del Novecento, Maurice Sinet (1928-2016), in arte Siné¹⁵⁷. Definitosi un “dessinateur de commande”, Siné decide di perseguire la carriera di vignettista nel momento in cui nota per caso un disegno dell’illustratore rumeno, naturalizzato statunitense, Saul Steinberg (1914-1999), di cui se ne invaghisce immediatamente e, come con il jazz, quando “ascolti Charlie Parker, non riesci a farne a meno”¹⁵⁸. Il debutto lo fa nel 1952 sulle pagine di “France Dimanche” e, a partire dal 1957, su quelle dell’“Express”, dove pubblica per lo più disegni di stampo anticolonialista ed antimilitarista, anche se il riconoscimento del suo talento lo deve soprattutto alla pubblicazione, nel 1956, della raccolta di disegni intitolata “Complainte sans paroles”, edita da Jean-Jacques Prevert a Parigi, con prefazione di Marcel Aymé e vincitrice del “Gran Premio dello humour noir”. L’opera diventa così famosa in Francia e, oltre alle sessanta lettere d’insulti alla settimana pervenute all’autore, riceve persino un’entusiasta recensione di André Breton:

“Ridiamo dei suoi disegni, dobbiamo trovarli buoni. Ma la risata che suscitano è un po' cupa. A volte imbarazzata. Ognuna delle sue scene insegue il ridicolo, e il ridicolo nei suoi occhi sta nella magnificenza, nella serietà e nei buoni sentimenti”¹⁵⁹.

Sta di fatto che tale volume permette a Roland di prendere coscienza dell’importanza del disegno come mezzo efficace per tradurre le proprie idee, così che, analizzando i lavori di Maurice Sinet, del caricaturista francese Chaval, pseudonimo di Yvan Francis Le Louarn, (1915-1968) e dell’illustratore francese Jean Bosc (1924-1973), darà vita all’archetipo dell’uomo medio con il vestito gessato, la bombetta ed i baffi sottili, vissuto a cavallo tra il XIX° e il XX° secolo e già apparso nelle incisioni popolari della

¹⁵⁷ Vallet J., Devaux A., 2014, *Topor, dessinateur de presse*, Les Cahiers dessines, p. 31.

¹⁵⁸ Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 87.

¹⁵⁹ La traduzione è stata effettuata dal francese all’italiano dal sottoscritto. André Breton :

<https://www.andrebretton.fr/work/>

Belle Époque così come nelle commedie cinematografiche di Charlie Chaplin, di Laurel ed Hardy (in Italia Stanlio & Ollio) e nelle esibizioni del jazzista Fats Waller, figure di spicco della cultura di Topor. Ma, come ricorda il suo amico Claude Valentin, la vera fonte di ispirazione per questo personaggio deriva da un imponente libro mastro caratterizzato da una moltitudine di pagine bianche:

“Stavamo cercando delle gag, ricorda il mio amico. E ha trovato questo piccolo personaggio molto simbolico, molto "1900" con la sua bombetta. Ciò che interessava Roland era lo stereotipo, il personaggio allo stesso tempo immediatamente identificabile e completamente anonimo. Per noi era l'immagine stessa di ciò che la società offriva come modello di invisibilità e di conformismo”¹⁶⁰.

Quindi, un omuncolo piuttosto goffo e bizzarro che diventa, in breve tempo, il soggetto principale degli sketch realizzati da Roland nell'apposito libro in questione, un vero e proprio portfolio di tutti gli schizzi e gli abbozzi, pronto per essere presentato come biglietto da visita alle più importanti case editrici della città, in particolare a quella appartenente al maestro della provocazione Jean-Jacques Prevert.

Editore nel 1947 delle opere del Marchese De Sade, riconosciuto solo nel 1958 dal tribunale come “uno scrittore degno di questo nome”, pubblica a partire dal 1954 l'edizione integrale del celebre romanzo erotico del dopoguerra “Histoire d'O”, un oltraggio che gli vale un processo per attentato alle buone maniere, cosa che non lo preoccupa affatto, dato che lui stesso si considera “una sorta di Arsenio Lupin dell'edizione”¹⁶¹. Dopotutto è anche l'ideatore di “Bizarre”, un'irriverente rivista letteraria ed artistica francese influenzata dal surrealismo e dalla patafisica.

¹⁶⁰“On cherchait des gags, se souvient son ami. Et il a trouvé ce personnage très « 1900 » avec son chapeau melon. Ce qui intéressait Roland, c'était le stéréotype, le personnage à la fois immédiatement identifiable et complètement anonyme. Pour nous, c'était l'image même de ce que la société proposait comme modèle d'invisibilité et de conformisme”. Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 87

¹⁶¹ Ivi, p. 86

3.1 Gli inizi presso la rivista “Bizarre” e la pubblicazione de “Les Masochistes” (1958-1961)

Nata nella primavera del 1953 su idea di Michel Laclos (1923-2016), librario al “Le Minotaure”, direttore della collezione “Locus Solus”, nonché reggente del Collegio di Patafisica e pubblicata dall’editore Éric Losfeld (1922-1979)¹⁶², la rivista “Bizarre” viene rilevata da Prevert in persona, il quale si occupa di pubblicare il primo numero nel 1955 (ed i successivi 48) con i disegni di Siné e di Maurice Henry, autore al tempo stesso della copertina, mentre consegna ad Alphonse Allais, Ambrose Bierce ed Eugène Ionesco l’incarico di occuparsi dei testi impregnati di un umorismo “gore”, che rapiscono fin da subito l’assiduo lettore Topor per la spontaneità con cui le idee vengono esposte ed il totale rifiuto del pensiero comune¹⁶³.

Di fatto, “Bizarre” viene apprezzata particolarmente anche dagli intellettuali parigini come il filosofo della scienza e poeta francese Gaston Bachelard (1884-1962) che si propone di far recapitare una lettera piuttosto lusinghiera all’editore:

“In questi tempi di conformismo dove tutto si uniforma al quotidiano, i tuoi sforzi danno origine a “gesti”. Tu dai vita agli uomini con i gesti, che hanno azioni che sono segni del sovraumano. Gli uomini saggi, troppo sapienti, hanno interesse a leggere Bizarre”¹⁶⁴.

Una rivista, quindi, che oltre a risultare differente in termini contenutistici rispetto agli altri periodici, s’interessa di presentare le nuove generazioni di disegnatori e scrittori, per lo più sconosciuti, facendoli conoscere ad un pubblico più ampio.

Proprio per questo motivo Roland decide di incontrare Jean-Jacques Prevert nella sede principale della rivista, situata lungo il sedicesimo distretto. Prevert, una volta aver esaminato i suoi disegni, ne rimane decisamente entusiasta per l’originalità e la personalità che emanano, tanto da farli visionare ad uno specialista di caricature, il

¹⁶² Di origine belga, dal 1952, Éric Losfeld ha ridato vigore al surrealismo, pubblicando gli scritti integrali di Marcel Duchamp, nonché tutti gli autori presenti nell’*Anthologie de l’humour noir* di André Breton. Si è sempre posto a difesa della libertà di stampa con Jean-Jacques Prevert ed è ricordato, inoltre, per aver riesumato uno stile grafico oramai superato attraverso disegni umoristici, fantastici e fumettistici. Devaux A., 2017, *Topor, Voyageur du livre : Volume 1 (1960-1980)*, Les Cahiers dessines, p. 17.

¹⁶³ Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 27

¹⁶⁴ “En ces temps de conformisme où tout s’uniformise dans le quotidien, vos efforts font surgir des « gestes ». Vous redonnez vie aux hommes à gestes, qui ont des gestes qui signes de surhumain. Les hommes sages, trop sages, ont intérêt à lire Bizarre.” Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 88

romanziera belga di lingua francese Jacques Sternberg (1923-2006), che rivela fin da subito di aver provato “una sorta di effetto shock che entra nell’occhio come un’esplosione”¹⁶⁵.

Scrittore, dal 1953, di colonne sul disegno umoristico in numerosi giornali e riviste, quali la stessa “Bizarre” ed “Arts” (un periodico culturale relativo alle avanguardie), Sternberg diventa in breve tempo non solo uno degli amici più fedeli di Topor, ma anche il primo ammiratore in assoluto, catturato sia dalla sua immaginazione straripante, nonché dalla sua capacità di inventare un gran numero di scenette al giorno, come lui stesso dichiara in un’intervista rilasciata ad Alexandre Devaux:

“Tutto mi ha colpito. Il personaggio che sembrava uscito dal famoso Tom Tit, le gag che non avevamo mai visto. All’inizio pensavo che non sarebbe piaciuto a nessuno, che sarebbe stato un duro colpo per niente, una specie di brillante dilettante che si sarebbe invischiato, impantanato e poi avrebbe smesso. Penso di avergli creduto. E c’è da dire che Topor ha fatto un cammino straordinario, il che risulta molto difficile. Avrebbe potuto facilmente sfruttare solo un piccolo trucco e poi svanire, ma si scopre che ce l’aveva nelle viscere e probabilmente era anche lui molto laborioso”¹⁶⁶.

L’incontro con queste due personalità così influenti gli valse, nel mese di luglio del 1958, la copertina del IX° numero di “Bizarre”, dove viene pubblicata, per la prima volta, una sua illustrazione (Fig. 7).

Questo numero della rivista, realizzato in formato tascabile, di dimensioni 27 x 19 cm, per un totale di 32 pagine (contenenti un omaggio al film “Il Settimo Sigillo” di Ingmar Bergman (1918-2007), un’introduzione di André Blavier (1922-2001) e la traduzione di Odette Blavier dal tedesco al francese del testo “perpetuum mobile” di Paul Scheebart (1863-1915)), reca in copertina il disegno di Topor, rigorosamente in bianco e nero, che presenta due uomini maturi in giacca e cravatta, di eguale aspetto, seduti dinanzi ad un tavolo. Uno, situato a destra e con la faccia rivolta verso il tavolo, è stato appena colpito da un cubo di piccole dimensioni che poggia accanto alla sua testa, mentre l’altro, a

¹⁶⁵ Nato in Belgio nel 1923 da genitori polacchi, Jacques Sternberg ha avuto la fortuna di sfuggire cinque volte, come Topor, alle grinfie dei nazisti. Uomo passionevole ed angosciato dalla morte, si dimostra fin da subito un grande appassionato del fantastico e della fantascienza, tanto da farsi conoscere dalla critica per i suoi scritti tormentati, dove l’assurdo è coadiuvato da un pessimismo piuttosto crudo. Ivi, p. 89, p. 100

¹⁶⁶ “Tout me frappait. Le personnage qui avait l’air de sortir du fameux Tom Tit, les gags qu’on n’avait jamais vus. D’abord j’ai cru que personne n’aimerait ça, que ce serait un coup pour rien, une espèce d’amateur génial qui allait s’embourber, s’enliser et puis cesser. Je crois que je l’ai cru. Et il faut dire que Topor a fait un chemin extraordinaire en pente ascendante, ce qui très difficile. Il aurait facilement pu n’exploiter qu’un petit truc et puis vasouiller, mais il se fait qu’il avait ça dans les tripes et qu’il était probablement très travailleur aussi. ” Devaux A., 2017, *Topor, Voyageur du livre : Volume 1 (1960-1980)*, Les Cahiers dessines, p. 16.

sinistra, guarda con aria rassegnata dinanzi a sé, aspettandosi la medesima sorte, come si evince dall'oggetto che sta per cadere sul suo capo. Un probabile monito relativo alla crudeltà che imperversa in un mondo assurdo, dove il singolo individuo può subire, da un momento all'altro, un duro colpo per mano del caso. L'illustrazione in questione non gli consente di ricevere alcun compenso, data la limitata disponibilità economica dell'editore, ma riesce comunque a sancire un forte sodalizio con Jean-Jacques Prevert, che si manifesta in sporadiche pubblicazioni continuate fino al 1964, accompagnate a sua volta da un testo che introduce l'autore:

“Pensavamo, con Topor, di aver fatto una scoperta importante. L'approvazione di alcuni, l'indignazione di altri, ci hanno confermato che avevamo ragione. Non ci sono gag, o pochissime, in Topor. Possiamo discutere del suo disegno, ma c'è un "clima Topor" che non ti lascia indifferente. Topor è dove vi è la gratuità ossessiva. Speriamo di continuare a piacere e dispiacere pubblicando quattro pagine di disegni di Topor particolarmente malsani”¹⁶⁷.

Questi pochi, ma fondamentali, disegni apparsi tra le pagine della rivista rimbalzano fin da subito all'occhio dello spettatore per la crudeltà e la goffaggine da cui sono caratterizzati, ravvisabile nell'autolesionismo del gentiluomo, pronto a cucinarsi in un pentolone sul fuoco a legna (Fig. 8), cui seguono l'impiccagione di un individuo ad opera di un altro uomo (Fig. 9), una testa di un soggetto incastrata tra le fauci di una tagliola per selvaggina (Fig.10) e non ultimo, un damerino senza braccia né gambe, sorretto solo con la mandibola ad una mensola dove è situata una confettura, le cui sedie capovolte danno spazio all'immaginazione dello spettatore su come quest'ultimo si sia trovato in tale situazione (Fig.11). La disposizione delle figure alquanto anarchica, definite a loro volta da un tratteggio prevalentemente parallelo, specifico per l'incisione, così come i corpi e i volti semplificati e gli accessori appena abbozzati e privi di alcun decoro, sottolineano un *modus operandi* dell'artista ancora alle prime armi, focalizzato per lo più sull'intenzione di rivendicare la forza impattante dell'ideale tragicomico, piuttosto che soffermarsi sul virtuosismo grafico, totalmente assente nei casi appena sopracitati.

Ciò gli permette comunque di creare, fin dall'inizio, uno stile personale ed

¹⁶⁷ “Nous pensions, ave Topor, avoir fait une découverte importante. L'approbation des uns, l'indignation des autres, nous a confirmé que nous avons vu juste. Il n'y a pas de gags, ou très peu, chez Topor. On peut discuter son dessin, mais il y a un « climat Topor » qui ne laisse pas indifférent. Topor ou la gratuité obsédante. Nous espérons continuer de plaire et de déplaire en publiant quatre pages de dessins de Topor particulièrement malsains.” Vallet J., Devaux A., 2014, *Topor, dessinateur de presse*, Les Cahiers dessines, p. 33.

immediatamente riconoscibile, che rimane pressoché immutato nelle illustrazioni realizzate ad hoc per il quinto romanzo di Jacques Sternberg, “L’Architecte”.

Publicato nel 1960 sempre da Éric Losfeld (1922-1979) sotto l’etichetta “Le Terrain Vague”, descrive le paradossali vicissitudini di un architetto della seconda metà del XX° secolo, “ossessionato dall’iper-realizzazione dello spazio e dall’iperproduttività”¹⁶⁸, a tal punto da diventare una minaccia per la società in cui vive, costretta a rimanere senza lavoro per via del suo eccessivo rendimento. Una vicenda, quindi, piuttosto surreale, accompagnata da otto disegni di Topor (compresa la copertina) che, seppur non seguono alla lettera l’opera in questione, si dimostrano efficaci nel mostrare l’assurdità del genere umano per mezzo degli immancabili gentlemen vestiti a tutto punto, con bombetta e baffi, raffigurati, ad esempio, in bilico su un filo sottile con due gambe di legno al posto di quelle umane (Fig. 12), ma anche utilizzati da altri individui come manubri di una bicicletta (Fig.13) oppure ammassati in un tino con il fine di estrarre dal loro corpo un ipotetico succo (Fig. 14).

Sta di fatto che il successo riscosso dal romanzo convince Losfeld a mettere in commercio nel mese di febbraio dello stesso anno, sempre all’interno della collana “Le Terrain Vague”, la prima raccolta di disegni di Roland Topor intitolata “Les Masochistes”¹⁶⁹, con un’entusiastica prefazione di Sternberg, nella quale viene elogiato il singolare talento dell’artista in grado, a suo dire, di offrire al lettore un catalogo completo di caricature sacrificate all’estrema violenza, lontane dal buongusto e dalla critica benpensante dell’epoca:

“Topor, di suo, ci insegna che non esistono frontiere nell’arte di andare troppo lontano. Per questo basta aver un poco di immaginazione, ignorare il buon gusto, ricomporre un meccanismo fino a farne fuori la molla. Da quel momento, sembra logico ammettere che le lime sono fatte per limare le dita, le trombe per risputare le viscere, i crani per essere rotti come salvadanai, ed i caricaturisti per dimostrare con sorprendente modestia che se la letteratura si dilunga pretenziosamente nelle sue numerose definizioni dell’humour discernendo solo della serietà, l’arte della caricatura in compenso nulla definisce, ma passa agli atti, alla pratica. Non so quanto la caricatura dovrà a Topor, e del resto me ne rido. Ma so che non saremo pochi a dovergli delle piacevolissime “scosse”¹⁷⁰.

Una lode ad un illustratore fuori dagli schemi in grado di rendere pura poesia la

¹⁶⁸ Devaux A., 2017, *Topor, Voyageur du livre : Volume 1 (1960-1980)*, Les Cahiers dessines, p. 16.

¹⁶⁹ È interessante sapere che tale volume risulta la prima opera ad essere stata scoperta dall’artista contemporaneo rumeno Daniel Spoerri (1930), un personaggio che sarà molto importante per la carriera di Topor.

¹⁷⁰ Topor, 1960, *I Masochisti*, Circolo del Libro Vizioso, p. 4.

sofferenza ed il dolore di ogni essere vivente.

In ogni caso, rispetto a quanto fatto con i progetti precedenti, si notano alcune variazioni nel comparto grafico dell'opera, in primis nell'impaginazione che risulta non più affollata da numerosi sketch, bensì contraddistinta per la prima volta da una singola caricatura a pagina intera. Segue l'introduzione di utensili ed attrezzi quotidiani che, attraverso modifiche apparentemente insignificanti, diventano portatori di un carattere minaccioso per coloro che ne fanno uso, come è possibile constatare nell'individuo con camicia a quadri e benda sugli occhi pronto a piantare un chiodo su un cubo di legno (Fig. 15), nonché nell'uomo forzuto vestito di una canotta a righe e bermuda con in mano il piede reciso dalla gamba (Fig.16), senza scordare le giovani ragazze, una in biancheria intima intenta a pungersi la coscia per ricamarvi un fiore (situata sulla copertina del libro) (Fig.17), l'altra invece con addosso una camicia impreziosita da un colletto e polsini di pizzo ed una gonna, in procinto di ferirsi con le spine delle rose tenute al contrario (Fig.18).

Grazie all'eccellenza delle situazioni assurde, comiche ed irresistibili presenti nella medesima raccolta, Topor riceve nel novembre del 1961 il premio "Grandville de l'humour noir", un riconoscimento che gli consente di maturare una certa reputazione come illustratore freelance, tanto da garantirgli la spinta necessaria ad avviare la sua carriera artistica¹⁷¹. Bisogna riconoscere che il debutto in un mondo fatto di editori scrupolosi e paghe misere non deve essere stato affatto semplice per Roland, se si considerano i numerosi rifiuti che ha dovuto collezionare (con tanto di incoraggiamento a cambiare mestiere), così come le rare pubblicazioni apparse tra il 1958 e il 1960 su riviste umoristiche settimanali quali "France Observateur", "L'Aurore", "Le Rire", "Fiction ed Arts", dato che i giornali convenzionali come "France-Dimanche", "Marius", "Paris Flirt" e "Le Hérisson", si dimostrarono piuttosto restie a mettere in mostra i suoi disegni, prediligendo invece un umorismo più contenuto, senza provocazioni di sorta.

Tuttavia, nonostante la difficoltà di pubblicare le sue caricature per via della crudeltà delle gag, la divulgazione di un'opera così prestigiosa frutta a Topor nuove occasioni per farsi conoscere meglio, a partire dalla prima esposizione dei suoi disegni tenutasi il

¹⁷¹ Vallet J., Devaux A., 2014, *Topor, dessinateur de presse*, Les Cahiers dessines, p. 33.

20 gennaio 1960 presso la Maison des beaux-arts de Paris, accompagnata da un biglietto d'invito illustrato da Topor stesso con due disegni, dove il primo rappresenta un carro con le teste al posto delle ruote nel quale riposano al suo interno i dorsi degli esseri umani agghindati in giacca e cravatta, mentre il secondo è un ritratto di un giovane che tira fuori la lingua. Alla mostra si aggiungono le due campagne pubblicitarie diffuse tra le pagine del quotidiano "Paris-Jour" nel novembre del 1960, nella quale la popolazione francese viene incoraggiata a consumare, in modo ironico, più pane e manzo¹⁷².

Ma l'opportunità perfetta gliela offre Jacques Sternberg, presentando il suo libro alla redazione di "Haute Société", considerata da quest'ultimo:

"la rivista più aggressiva dell'anno 1960, che purtroppo ha cessato di funzionare dopo tre mesi a pieno regime"¹⁷³.

Malgrado la breve durata della rivista bimestrale diretta da Jacques Houbart assieme a Jean-Pierre Rosier e edita dalla casa editrice "Le Sagittaire", Topor ha l'occasione di pubblicare una delle sue litografie in bianco e nero sulla copertina del secondo numero uscito in edicola nel mese di settembre del 1960 (Fig. 19).

Stampata dal celebre Studio Murlot di Parigi, presenta in primo piano il singolare uomo con la bombetta seduto di spalle, intento a leggere un quotidiano su una valigia da cui fuoriesce la gamba di una donna, mentre viene circondato da diversi cani di piccola taglia. La collaborazione con Jacques Houbart non si ferma di certo qui, data la decisione di quest'ultimo di utilizzare una serie di teste disegnate da Topor dalle differenti smorfie (Fig. 20), ma anche brutalizzate con diversi oggetti contundenti (una di queste, ad esempio, ha le narici e le palpebre trafitte da un paio di forbici), sia per lo stesso numero di "Haute Société", che per illustrare il terzo romanzo di William Burroughs, "Naked Lunch", pubblicato inizialmente a Parigi da Maurice Girodias presso la casa editrice Olympia Press¹⁷⁴. Le teste in questione, però, verranno riproposte in tutt'altra versione su "Hara-Kiri", una nuova rivista umoristica e satirica pronta a scuotere le fondamenta della stampa francese.

¹⁷² Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, pp. 101-105.

¹⁷³ "La revue la plus agressive de l'année 1960, malheureusement arrêtée en plein élan après trois numéros." Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 29.

¹⁷⁴ La prima copertina di Haute Société viene affidata ad André Francois, mentre la terza a Serge Rezvani, in arte Bassiak. Ibidem.

3.2 Il percorso iniziale presso la rivista “Hara Kiri” (1961-1962)

Le origini della rivista “Hara-Kiri” si rivelano piuttosto complicate, ed è per questo motivo che risulta importante effettuare un breve riepilogo, prima di addentrarci completamente nel prolifico percorso svolto da Roland Topor tra il 1961 e il 1966 nel mensile sopracitato.

Tutto ha inizio nel 1953, durante una passeggiata lungo un viale parigino, quando lo scrittore e disegnatore italo-francese François Cavanna (1923-2004) ed il fumettista greco-francese Frédéric Othon Théodore Aristidès (1931-2013), vengono affiancati all’improvviso da una giovane ragazza che gli consiglia di acquistare il primo numero di “Zéro”, una rivista inedita venduta allo spaccio, caratterizzata da un’insolenza a tratti seducente.

Affascinati da tale pubblicazione, decidono di mettersi in contatto con il direttore Jean Novi che a ridosso dell’uscita del secondo numero nel gennaio del 1954, gli propone di unirsi al team, consentendogli così di fare la conoscenza del direttore di vendite ed ex-sergente Georges Bernier (1929-2005), più tardi noto con l’appellativo di Professore Choron (in riferimento alla via dove avrà sede la redazione di “Hara-Kiri”).¹⁷⁵

Il sodalizio lavorativo nella redazione di “Zéro”, diventata dal 1957 “Cordées”, prosegue fino al 1959, anno in cui i rapporti cominciano a deteriorarsi, a causa delle numerose divergenze sorte sulla direzione da intraprendere nella gestione organizzativa con la nuova direttrice Denise Novi, subentrata alla morte del marito. Quest’ultima, interessata ad ottenere un profitto nell’immediato, non si dimostra affatto disponibile a coprire le perdite come faceva Jean, più propenso nei confronti di un investimento a lungo termine, costringendo in questo modo Bernier a ripagare le spese del suo investimento per la gestione del ramo vendita, come l’operazione doppio-cappotto, un ulteriore soprabito offerto ai venditori ambulanti per ripararsi dal freddo. Tale diatriba porta ad un punto di rottura tra i due, tanto che Bernier, nell’immediato, decide di affittare un appartamento di grandi dimensioni situato al primo piano di un edificio popolare al numero quattro di rue Choron, 9° arrondissement come spazio per i nuovi

¹⁷⁵ Ricordato da Cavanna per essere stato una persona “fastidiosa ed abbagliante”, ha svolto per diverso tempo la carriera da sergente in Indocina, prima di costruire una potente rete di ambulanti dediti alla vendita di giornali e la collana di profumi. Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 106.

uffici dell'attività. L'idea, infatti, è quella di convincere tutti i venditori ed i disegnatori di "Cordées" a lavorare per lui e lasciare il vecchio posto di lavoro, cosa che effettivamente avviene in una sera di marzo del 1960 dopo un discorso decisamente scurrile tenuto al bistrot Pigalle.

Già Fred (pseudonimo di Frédéric Othon Théodore Aristidès) e Cavanna si erano convinti, dopo aver letto l'intrigante storia scritta da Wallace Wood ed intitolata "The end of Comics" sul numero 43 della rivista beat americana "Mad" scovata nella storica libreria "La Hune" al 170 del Boulevard Saint-Germain, di lasciare il gruppo per dare vita ad un nuovo giornale, sebbene le condizioni all'epoca non lo prevedevano, data l'iniziale indisposizione di Bernier ad abbandonare il suo datore di lavoro e mandare a monte gli affari che sembravano andare piuttosto bene.

Ma con la situazione appena mutata anche tutti gli altri si mostrano piuttosto decisi a passare sotto la sua ala, tanto da presentarsi il giorno successivo nella sede in rue Choron, senza avere però nulla da poter vendere. Tuttavia, gli stock rimasti invenduti sia dei nuovi numeri del periodico, che della linea di profumi "Les Grands Parfumeurs Parisiens", costringono Denise a cederli alla metà del prezzo al suo concorrente, il quale si dimostra abile nel ricavare in breve tempo la somma di denaro destinata a stampare i primi due numeri della nuova rivista¹⁷⁶. È così che alla fine di maggio dello stesso anno, a pochi mesi dalla scissione, viene messa assieme una squadra anticonformista di formidabile efficienza satirica, composta da Bernier, Cavanna, Fred, Jacques Lob (1932-1990), Jean Pélissier, Jean Brasier, Pelotsch, Vicq, DeCarlo, Bernard Sampé e Reiser (non presente in sede data la leva militare) con il compito di fondare una nuova testata dal nome inconsueto, ovvero "Hara-Kiri" (da hara "ventre" e tema di kireru "tagliare"), data l'impresa suicida che si stava preparando a compiere di lì a poco presentando una rivista che non si era mai vista prima d'ora in nessun chiosco francese. Di fatto, dopo una lunga estate passata a lavorare, esce nel settembre del 1960 il primo numero con una copertina di color rosso cremisi disegnata da Fred su cui appare un samurai intento ad aprirsi il ventre, accostato da un breve sottotitolo che si presenta, mediante la dicitura "vergogna a chi pensa male", come una parodia del motto britannico dell'ordine della giarrettiera. Presentato al pubblico da Cavanna come un

¹⁷⁶ Battaglia B., 2017, *Qui comincia l'avventura*, Fumettologica, 13 settembre. Fumettologica.it : <https://fumettologica.it/2017/09/hara-kiri/>

mensile “gioiosamente in guerra con i mostri Stupidità, Bugie, Futilità, Ingiustizia, Conformismo”, ciò che colpisce fin da subito i giovani lettori risulta essere il suo testomanifesto, divenuto a sua volta celebre nel mondo della stampa:

“Basta essere trattati come bambini piccoli o vecchi feroci! Basta sciocchezze, basta erotismo da procura, basta pettegolezzi da parrucchiere, basta sadismo per pantofolai, basta snobismo per pastori, basta pettegolezzi in alcova per cretini masturbatori, basta, basta! Sussultiamo, buon Dio! Sputiamo dentro lo spogliarello alla camomilla, tiriamo la tovaglia e facciamo volare il brodo insipido. Ai giovani, maledizione! Davvero giovani! Al diavolo le "nuove onde" per i ragazzi di papà, i "nuovi look" logori come quello che dicono di cacciare (...). Non siamo di nessuno e nessuno ci ha”¹⁷⁷.

Già da queste prime parole, il tono “stupido e meschino” della rivista risulta contraddistinto da una grande libertà d’espressione di chiara ispirazione contestatrice e rivoluzionaria, intenzionata a dar voce a ciascun scrittore ed illustratore che si dimostri in grado di far ridere il proprio pubblico anche con argomenti decisamente anticonformisti.

Una linea di pensiero così intransigente viene in toto abbracciata da Roland Topor, da sempre interessato a trovare una testata che gli possa garantire la libertà creativa a lungo agognata e “Hara-Kiri”, da questo punto di vista, sembra essere la candidata perfetta per dare sfogo ai suoi impulsi più reconditi. Venutone a conoscenza per mezzo di una pubblicità apparsa tra le pagine di “Arts”, l’artista decide, grazie all’incoraggiamento dell’amico Sternberg, di proporre i suoi disegni a questa nuova redazione ricolma di ambizioni satiriche e destinata a diventare, di lì a poco, la controparte francese del magazine americano “Mad”, creato nel 1952 dalla mente geniale del fumettista statunitense Harvey Kurtzman (1924-1993), poi passato sotto le redini di Al Feldstein (1925-2014) nonché della rivista nordamericana “Help!”, pubblicata ad opera di James Warren (1930) dal 1960 al 1965.

Anche se non viene richiesto al candidato l’esigenza di possedere un particolare talento per entrare a far parte del giornale, i suoi lavori riescono comunque a fare subito breccia nel tuttofare Cavanna proprio per il fatto di essere straordinari, come lui stesso ricorda a

¹⁷⁷ “Assez d’être traités en enfants arriérés ou en petits vieux vicieux ! Assez de niaiseries, assez d’erotisme par procuration, assez de ragots de garçon coiffeur, assez de sadisme pour pantouflards, assez de snobisme pour gardeuses de vaches, assez de cancons d’alcôve pour crétiens masturbateurs, assez, assez ! Secouons-nous, bon Dieu ! Crachons dans le strip-tease à la camomille, tirons sur la nappe et envoyons promener le brouet fadasse. Du jeune, crénom ! Du vrai jeune ! [...] Nous sommes les petits gars qui veulent leur place au soleil. Nous avons la dent longue et le coude pointu. Nous ne sommes à personne et personne ne nous a”. Mazurier S., 2017, *Topor : bête et méchant ? Roland Topor et la bande Hara-Kiri*, Sociétés et représentations, n° 44, p. 24.

distanza di poco più di vent'anni nella sua autobiografia "Bête et Méchant":

"Fin dai suoi primi disegni puntava in alto, per sé stesso e anche per il disegno umoristico, per il genere stesso. Lo vuole aristocratico. Buono come la pittura a olio o la musica da camera. Ha portato una scatola piena di facce malridotte con un piacere di profanare la malvagità che ti toglieva il respiro. È stato trattenuto per tutto il tempo a fare manifesti. Avevamo appena inserito nel titolo le parole "Bête et Méchant", i volti torturati di Topor cadevano al culmine"¹⁷⁸.

Di fatto, dopo essere stato ufficialmente ingaggiato a soli 23 anni come illustratore dell'equipe di "Hara-Kiri", Topor ripropone nel quinto numero di febbraio 1961 (il primo a cui collabora) i visi sfigurati già apparsi nella seconda pubblicazione di "Haute Société".

A differenza di quelli precedenti, più vicini ad autoritratti dalle più svariate espressioni, in questo caso sembra essere maggiormente incline a colpire le più importanti istituzioni politiche, culturali e sociali della società, come, ad esempio, il cimitero rappresentato da una testa voodoo, l'ospedale da un volto fasciato, il museo d'arte moderna con un viso ritratto secondo lo stile cubista di Picasso, senza dimenticare la medesima redazione in cui lavora, la cui testa viene raffigurata ricoperta di fiocchi e di chiavi agganciate alla palpebra inferiore, tutte introdotte da un rettangolo nero posto in alto a sinistra su cui vi è scritto in toni sarcastici a lettere cubitali "Ecco cosa rischi se bevi nelle vicinanze" (Fig. 21). Dopotutto, l'artista non fa altro che seguire i voleri del caporedattore, secondo il quale l'umorismo deve essere:

"Feroce, sempre. L'umorismo espone. L'umorismo giudica, critica, condanna ed uccide. L'umorismo non conosce pietà. Né le mezze misure. L'umorismo è un pugno in faccia"¹⁷⁹.

Quest'ultima frase è un chiaro riferimento al disegno del pugno in faccia pubblicato nel 1961 (Fig. 22) come manifesto promozionale della rivista (di dimensioni 49 x 32 cm) e poi riproposto nel n° 27 uscito nell'aprile del 1963. Divenuto un classico nel suo genere, viene riutilizzato da Roman Cieslewitz (1930-1996) in una nuova versione dal color

¹⁷⁸ "Dès ses premiers dessins, il visait haut, pour lui et aussi pour le dessin d'humour, pour le genre même. Il le veut aristocratique. D'aussi bon aloi que la peinture à l'huile ou la musique de chambre. Il apportait un plein carton de gueules malmenées avec une délectation dans la méchanceté profanatrice qui te coupait le souffle. On lui retint tout le lot pour faire des affichettes. Nous venions juste d'incorporer les mots « Journal bête et méchant » au titre, les gueules suppliciées de Topor tombaient à pic." Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 30.

¹⁷⁹ "l'humour est féroce, toujours. L'humour met à nu. L'humour juge, critique, condamne et tue. L'humour ne connaît pas la pitié. Ni les demi-mesures [...] L'humour est un coup de poing dans la gueule." Ivi, p. 33.

rosso cremisi per l'emblematica copertina del mensile internazionale di arte contemporanea "Opus International" pubblicata nel mese di giugno del 1968, in relazione alle violenze perpetrate dalla polizia nei confronti dei manifestanti il mese precedente. Lo stesso Roland Topor lo utilizza nel mese di giugno del 1970, su richiesta del direttore artistico del "New York Times" Jean-Claude Suarès (1942-2013), per la copertina di una rivista politica americana, "Scanlan's monthly" accompagnata dal sottotitolo "Impeach Nixon" (Fig. 23), dove la faccia anonima che riceve il pugno viene rimpiazzata con quella del Presidente degli Stati Uniti d'America Richard Nixon (1913-1994).

La fama raggiunta dall'illustrazione in questione attira, però, le attenzioni della Commissione per il controllo e la supervisione delle pubblicazioni destinate ai giovani (creata in Francia il 16 luglio 1949 per la legge 49-956), decisa a bandire, ad un anno esatto dalla prima uscita, la rivista "Hara-Kiri" dagli scaffali di tutte le edicole a causa dei disegni di Topor, considerati "malsani" dagli stessi membri del comitato. Questa censura durerà per sei mesi e non sarà revocata fino a febbraio del 1962, anche se ciò non impedisce alla redazione di uscire ogni mese con i nuovi numeri distribuiti per vie traverse, precedute dagli immancabili disegni ideati da Roland, intenti a promuovere la testata per cui lavora.

Malgrado quest'ultimi non assumano la medesima rilevanza nell'opinione pubblica del loro predecessore, si dimostrano ugualmente importanti al fine di comprendere il ruolo iniziale ricoperto dall'artista, come è possibile evincere dal volantino con il volto martoriato di una donna indigena dal naso trafitto da un uncino e dai due pesi situati all'estremità del labbro inferiore che fanno uscire una grossa lingua oppure dalle locandine uscite sempre tra il 1961 e il 1962 con un contorsionista su un tappeto persiano, una testa antropomorfa con gambe da pennuto (Fig. 24), un naso utilizzato come bersaglio per il gioco a freccette (Fig. 25) e, per finire, un uomo vestito di un completo elegante che si sta sbellicando dalle risate, molto simile di aspetto allo stesso artista (Fig. 26).

Tuttavia, Topor non si limita a creare solo manifesti e volantini di alta qualità, bensì nelle fasi iniziali della sua carriera di illustratore presso "Hara-Kiri" contribuisce alla rivista con la pubblicazione mensile di una o più pagine di disegni alquanto singolari,

che vertono in particolare sugli oramai irrinunciabili sketch surreali e mordaci già visti precedentemente, come nell'illustrazione dell'uomo con barba e bombetta seduto accanto ad una catasta di scheletri (Fig. 27), pubblicata nel settembre del 1961, a cui si aggiungono le caricature allegoriche della morte situate attorno ad un tavolo (Fig. 28) e di un treno legato ad un palo e trasportato da due indigeni muniti di arco e freccia in un'isola deserta (Fig. 29). Lo stesso non si può dire, invece, per alcune importanti sperimentazioni messe in atto nell'ambito del linguaggio visivo e grafico nel corso del 1962, in primis nell'utilizzo del componimento poetico noto come pseudo-calligramma con lo scopo di introdurre, in un'unica tavola senza bordi o margini, le singole vignette realizzate con un tratto veloce e poco rifinito di penna, dando così risalto al contenuto narrativo in atto, che risulta assai fondamentale in questo singolo caso. Contraddistinti da stili e caratteri variabili, i primi quattro versi

“Uomo tu sei solo/ però, alza la testa/ perché da molto lontano/ questo muro che ti separa dai tuoi simili sta per sgretolarsi!”¹⁸⁰

sono affiancati tre scene differenti, dove la prima, situata in alto al centro tra il pronome TU ed il verbo ES, vede un uomo dallo stato d'animo infelice seduto su una sedia con le mani appoggiate alla testa, a questa segue la seconda a sinistra, nella quale un altro individuo arrampicato su una palma è intenzionato a vedere, per mezzo di un cannocchiale galileiano, l'orizzonte che gli si staglia di fronte, mentre la terza, sempre a sinistra ma collocata al di sotto di quella precedente, mostra due persone, un giovane ed una ragazza i quali, disperati, cercano di abbattere il muro che li separa. Gli altri due versi, che recitano:

“La tua grande famiglia viene da te/ma conosci l'orrore della promiscuità”¹⁸¹

sono accompagnati, in primo luogo, dall'immagine di una triste coppia di mezza età seduta su una ventiquattro ore posta in alto a destra del foglio e, nel secondo caso, da un soggetto visto di tergo con in mano un pelo pubico, ubicato sempre in basso a destra (Fig. 30). Rispetto a quanto visto nelle passate illustrazioni, dove la violenza assumeva i contorni di una feroce parodia sociale e culturale senza peli sulla lingua, i toni in questa determinata tavola si fanno più cupi e malinconici, non solo nella sofferenza patita dai

¹⁸⁰ Vallet J., Devaux A., 2014, *Topor, dessinateur de presse*, Les Cahiers dessines, p. 87.

¹⁸¹ Le seguenti traduzioni dei calligrammi sono state effettuate dal sottoscritto dal francese all'italiano. Ibidem.

singoli individui, ma anche nelle parole che fiancheggiano le situazioni sopraelencate, in cui Topor tende a fornire inizialmente una speranza all'uomo rimasto solo per molto tempo, per poi infondergli la paura della promiscuità, probabilmente considerata in un'accezione sessuale.

Completamente differente risulta, invece, un'altra tavola realizzata sempre nel medesimo periodo per "Hara-Kiri", introdotta dalla scritta "Horreurs Exquises" (gli orrori squisiti), che raffigura morti raccapriccianti come si evince da un uomo con il cranio spappolato da un martello, da cui fuoriesce un pupazzo a molla che pronuncia la parola "Assassin" verso colui che ha commesso il delitto, dalla testa di un altro soggetto appena staccata dal proprio corpo e posta sulla sagoma di un individuo disegnata su un muro, oppure dal capo di un gentiluomo incastrato in una bottiglia, senza dimenticare la testa femminile dalle proporzioni innaturali, piuttosto rifinita da un tratto di penna sottile e leggero, i cui capelli fanno da cappio ai diversi uomini impiccati, definiti invece da un segno più corposo (Fig. 31). Tutte queste immagini dominate da una precisa ambiguità sadica faranno da contraltare ai terrificanti "Dessins Panique", prodotti nell'esatto momento in cui Topor fonda sempre nel 1962, assieme allo spagnolo Fernando Arrabal (1932) ed al cileno Alejandro Jodorowsky (1929) il "Mouvement Panique", un collettivo di artisti che durerà fino al 1973, in seguito all'uscita del libro dello stesso Arrabal "Le Panique".

3.3 Il Periodo Panico: la nascita, le opere e la fine del rapporto con “Hara-Kiri” (1962-1966)

Il primo contatto con lo spagnolo Fernando Arrabal¹⁸² avviene poche settimane dopo l’ingresso di Topor nella redazione di “Hara-Kiri”, quando quest’ultimo riceve un libro dal titolo “El Entierro de la Sardina”, un’allusione al dipinto ad olio su tavola databile tra il 1812 e il 1819 di Francisco Goya, accompagnato con una breve dedica su cui vi è scritto “con ammirazione e simpatia” da parte di un ammiratore che non è altro che lo scrittore medesimo. L’artista, che ancora non lo conosce, rimane stupito da questo regalo e, per riconoscenza, decide di inviargli in cambio un disegno da lui realizzato.

Nei giorni seguenti, un certo signore di nome Fedorov che si spaccia per il segretario di Arrabal, lo contatta per fissare un appuntamento presso un Café situato nello storico quartiere parigino di Saint-Germain-des-Prés. Dapprima titubante per via della sua convinzione che Arrabal fosse un uomo anziano e quindi “inevitabilmente vecchio e noioso”, una volta recatosi sul posto i suoi dubbi spariscono subito¹⁸³.

Di fatto, l’incontro tra i due uomini si dimostra rivelatorio, dato che scoprono di avere molte passioni in comune, tra cui i romanzi neri, la culturale popolare, la fantascienza e il surrealismo ed è lo stesso Roland ad ammettere in un’intervista concessa ad Hannes Jahn nell’ottobre del 1984 che:

“Avevamo la stessa predilezione per le cose che passavano per non essere serie”¹⁸⁴.

Da questa prima conoscenza, nasce una solida amicizia che si protrae nei mesi

¹⁸² Scrittore, drammaturgo e regista cinematografico spagnolo, nasce l’11 agosto del 1932 nel Protettorato del Marocco per poi tornare nella madrepatria spagnola con la famiglia solo all’età di 4 anni. La sua infanzia è segnata dalla misteriosa sparizione di suo padre, un noto difensore della Repubblica ed acceso oppositore di Franco. Questa situazione coinvolgerà poco dopo anche lo stesso Arrabal, costretto a fuggire dalla Spagna nel 1955 a causa della sua scrittura dissacrante, considerata blasfema dalla polizia spagnola e a rifugiarsi a Parigi, dove incontrerà Jodorowsky e Topor. Quest’ultimo troverà nella vita di Arrabal delle similitudini con quella di suo padre, in particolare nell’esilio subito a causa delle SS, scoprendo così di avere qualcosa di più in comune con l’omonimo scrittore, oltre a ciò che generalmente gli accomuna. Arrabal F., Topor R., Jodorowsky A., 1978, *Panico*, Pellicano Libri, p. 3 e Roberti B., 2003, *Arrabal Fernando*, Treccani, Enciclopedia del Cinema. Treccani.it:

https://www.treccani.it/enciclopedia/fernando-arrabal_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

¹⁸³ Keyahoff G., Stolzl C. (a cura di) *Topor*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale) Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986, p. 56 e Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 33.

¹⁸⁴ Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 110.

successivi con diversi incontri sia al Café, sia alla mensa delle Belle Arti, che coinvolgono anche la compagna di Arrabal, la professoressa di letteratura spagnola Luce Moreau. Durante una di queste riunioni, il drammaturgo spagnolo ha l'occasione di presentare a Topor il pittore messicano affine al surrealismo ed ideatore del "Movimento della rottura" Alberto Gironella (1929-1999).

Nonostante Gironella avesse voluto conoscere Topor con l'intenzione di far pubblicare su "Bizarre" i disegni dall'umorismo nero della giovane artista messicana Lucero Rueda de Isaac (1936) (anche se poi tale desiderio non sarà esaudito), tra i due si crea comunque un ottimo rapporto e tramite l'artista messicano, Topor conosce il drammaturgo e scrittore Alejandro Jodorowsky.

Originario di una famiglia russa emigrata nel 1920 in Cile, Jodorowsky lascia a soli 24 anni la capitale Santiago del Cile con l'intento di recarsi, assieme ad altri quaranta immigrati, verso Parigi. Una volta arrivato, si unisce dapprima alla troupe del mimo Marcel Marceau (1923-2007), dove crea alcune pantonime molto famose come "La Cage" e "Le Fabricant de masques", per poi aggregarsi alla compagnia dell'attore e cantante francese Maurice Chevalier (1888-1972), per il quale si occupa di organizzare il suo grande ritorno in scena in Spagna presso l'Alhambra. Lasciato anche questo impiego, si trasferisce in un appartamento nella rue Faubourg-Saint-Honoré, divenuto in poco tempo uno dei luoghi di raccolta del nuovo trio formato dallo stesso Jodorowsky, Arrabal e Topor, assieme al Café de la Paix in place de l'Opéra (frequentato in altri tempi da Oscar Wilde, Marcel Proust, André Gide ed Ernest Hemingway).

Nel tempo libero si dedica allo studio della metafisica, studiando i testi scritti dal filosofo francese René Guenon (1886-1951), agli insegnamenti dell'occultista greco-armeno Georges Ivanovič Gurdjieff (1866-1949), al Teatro di Eugène Ionesco ed infine al surrealismo, tanto da frequentare con Arrabal il gruppo di André Breton a La Promenade de Vénus nella rue du Louvre.

Malgrado la perdita di vitalità del movimento, il padre del surrealismo, considerato dai più come una leggenda vivente, ama circondarsi di figure che lo rispettino ed asseriscano a tutto ciò che lui dice, decidendo di persona ogni nuova adesione o uscita dal gruppo, senza alcuna possibilità di replica. Di questo se ne accorge Topor, invitato dai suoi due amici a partecipare ad uno di questi raduni che assume, contro ogni

previsione, un tono goliardico mal digerito dal sottoscritto. Quel giorno, una signora di origine americana tenta di sedersi vicino a Bréton, il quale, con una notevole mancanza di tatto, la respinge accusandola di essere una spia della CIA e la invita con forza ad uscire dal locale in questione. A tale ingiunzione, si uniscono in coro anche i militanti del gruppo, tanto che la donna, rifiutandosi di obbedire, minaccia di chiamare la polizia, cosicché la scrittrice e poetessa egiziana Joyce Mansour (1928-1986), unica esponente del gentil sesso ad appartenere al movimento surrealista, si decide ad afferrare una bottiglia di Pierre per bagnare la ribelle, finendo poi per colpire erroneamente con un getto d'acqua minerale lo stesso Bréton. Terminata l'ignobile scenetta, Roland decide di andarsene e di non fare mai più ritorno in quel luogo:

“Sono uscito velocemente a comprare dei Kleenex. Stavo soffocando! Capisci, non dovevi starnutire quando Bréton profetizzava, le fesserie erano severamente punite, non avevi diritto di scegliere i tuoi amici. Bréton era l'unico giudice del bene e del male, un vero principale”¹⁸⁵.

D'altronde l'artista franco-polacco si è da sempre mostrato insofferente nei confronti dell'autorità percepita come tale, dapprima con la famiglia adottiva locata in Savoia, poi con l'Accademia delle Belle Arti a Parigi ed infine con il Governo per la Guerra in Algeria. Questo caso non fa eccezione, se si considera il giudizio severo maturato da Topor nei confronti di un personaggio dal lato “perentorio e pontificante” come André Bréton, responsabile, a suo dire, di governare il movimento artistico con atteggiamenti dispotici. Proprio per questo motivo, in un'intervista radiofonica del 1986 diffusa da France Culture e condotta dall'attore Noël Simsolo (1944), afferma che:

“Se Bréton avesse governato un Paese, ci sarebbero stati gulag grandi come la Russia”¹⁸⁶.

Tuttavia, se Jodorowsky concorda con Roland sul dogmatismo perpetuato dal creatore del surrealismo nel corso di questi anni, Arrabal, almeno inizialmente, è costretto a dissentire con quanto detto dal suo amico, dato che vede di buon occhio i pittoreschi rituali messi in atto dai surrealisti nella Promenade de Venus come quello di benvenuto da parte di Bréton, il quale, dopo aver bevuto rumorosamente dinanzi ad un grande specchio con in mano un palloncino rosso, è solito pronunciare la fatidica frase ai membri del suo gruppo “Voi siete i benvenuti”. D'altro canto, a differenza dei suoi

¹⁸⁵“Je suis rapidement sorti m'acheter des Kleenex. J'étouffais ! Tu comprends, il ne fallait pas éternuer quand Breton prophétisait, les conneries étaient sévèrement punies, on n'avait pas le droit de choisir ses amis. Breton c'était le seul juge du bien et du mal, un vrai prophète.” Ivi, p. 114.

¹⁸⁶ “Si Breton avait dirigé un pays, il y aurait eu des goulags aussi grands que ceux des Russes !”. Ibidem.

amici, frequenterà il movimento surrealista ancora per qualche anno, fino al momento della proposta fatta da Jodorowsky a lui ed a Topor di fondare un “falso movimento”. L’idea venne a Jodorowsky un giorno al Café de la Paix, mentre rifletteva sul declino del Surrealismo che, da corrente artistica in grado di sovvertire la cultura del suo tempo per costituirne una nuova, non si dimostrava più in grado di soddisfare le esigenze dei giovani della nuova generazione dei primi anni Sessanta, interessati per lo più ai mezzi espressivi disprezzati dallo stesso Bréton quali la fantascienza, la pornografia, la musica rock ed i fumetti. Dal canto suo, Roland vede in questa offerta un’occasione per distinguersi dalla massa e dare vita, così, a qualcosa di nuovo:

“Sembrava bello avere una realtà in relazione alle istituzioni, agli acquirenti. Un solo individuo, nessuno è d’accordo. Ma quando formiamo un gruppo, si dicono: non possiamo non averlo. Diventa storico. C’è una sorta d’identificazione degli artisti con la storia. È bello essere storici e nazionali. Quindi ci siamo detti, fingeremo”¹⁸⁷.

Una volta appurato che non si sarebbe trattato né di un gruppo, né di una scuola artistica (tanto che non esiste nemmeno un manifesto a fare da appendice), decidono inizialmente, nel 1961, di adottare tra di loro il nome di “Burlesque”, forse in onore del drammaturgo spagnolo Luis de Góngora (1561-1627) e dei locali di strip-tease americani, per poi cambiarlo su suggerimento di Jodorowsky nel febbraio del 1962 in “Panique” come omaggio a Pan, “Dio dell’amore, dello humour e della confusione”.

Pan viene raffigurato nel 1973 da Topor in una litografia limitata a 50 esemplari di dimensione 67 X 53,5 cm. (Fig. 32) nei panni di un moderno clown con un sorriso stampato in faccia, impegnato a trattenere tra le mani ed a sottomettere con i piedi le teste di Roland, Olivier, Zeimert e Szafran (prendendo probabilmente ispirazione dalla stampa del 1822 in cui viene ritratto Mr. Grimaldi come Joey il Clown). Secondo la mitologia greca, Pan è la divinità del mondo agreste ed incontaminato, della libertà smodata e della fecondità, tanto da presentarsi spesso in uno stato di eccitazione erotica. A lui si attribuisce l’invenzione del flauto, strumento con cui cerca costantemente di sedurre le ninfe dei boschi senza riuscirci per via del suo aspetto da fauno, che incute il “timor panico” a chiunque lo veda o oda il suo terribile grido nelle calde ore estive.

¹⁸⁷ “Ça paraissait bien d’avoir une réalité par rapport aux institutions, aux acheteurs. Un individu seul, personne ne se met d’accord. Mais quand on forme un groupe, ils se disent : on ne peut pas ne pas l’avoir ! Ça devient historique. Il est bon d’être historique et national. Alors, on s’est dit, on va faire semblant...”. Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 119.

D'altro canto, l'ambiguità della sua natura coinvolge anche i più oscuri meandri della mente da dove emergono gli impulsi reconditi che si manifestano attraverso il desiderio ed il panico, in un susseguirsi di attrazioni e di repulsioni nella quale l'immaginazione prende piede. È dunque questo il "Panico", definito da Arrabal, in una conversazione tenutasi alla Sidney University in Australia nell'agosto del 1963, come:

“un «modo di essere» retto dalla confusione, l'humour, il terrore, il caso e l'euforia. Dal punto di vista etico il panico ha per base la pratica della morale al plurale e, dal punto di vista filosofico, l'assioma «la vita è la memoria e l'uomo il caso [...] Più l'opera dell'artista sarà retta dal caso, dalla confusione, dall'inatteso, più essa sarà ricca, stimolante e affascinante”¹⁸⁸.

È compito, quindi, dell'artista panico fare ricorso a tutte le forme di mostruosità, comprese quelle sessuali, al fine di aprire gli occhi agli esseri umani (definiti da Jodorowsky gli "augusti", ovvero gli uomini-non-panici), afflitti da un'opinione della realtà cristallizzata in concetti immobili e per questo inadeguati, sul mondo paradossale, incongruo e perverso nel quale vivono.

Pertanto, il carattere sovversivo e liberatorio di cui si fa portatore pone le basi per una poetica crudele e violenta, in cui la totalità delle situazioni da incubo generano inevitabilmente un certo disagio in chi ne è testimone, il principio di un panico possibile da esorcizzare solo attraverso la risata. Questa sonora manifestazione di viva allegria, a tratti agghiacciante ed esplosiva come la ricordano i suoi più fidati amici, è divenuta col tempo un vero e proprio marchio di fabbrica tipico della personalità eccentrica di Topor, adoperata a sua volta come meccanismo di difesa contro una realtà in sé orribile, che gli dà l'asma e lo disgusta, tanto da sopportarla solo per mezzo dei prodotti derivati dalla sua paura, sua più cara amica e compagna di vita da cui lui stesso non può separarsi, poiché, come afferma il 15 gennaio del 1969 in "Cos'è il...panico?", sono inscindibili. Su questo argomento vi ritorna nel 1986 in un'intervista con Nicole Czechowski, stabilendo che:

“La paura è un segno di intelligenza. Sono un grande codardo. L'assenza di paura corrisponde alla mia idea di stupidità: se non avessi più paura, diventerei stupido. Le mie paure mi ispirano, perché da loro cerco di inventare molteplici scenari. Immaginare il peggio dà la possibilità di scongiurare. Quando gioco con queste idee, ho meno paura. Posso andare molto lontano nel registro spaventoso o macabro, ma senza essere un attore lì. Ma non importa quanto follemente io disegni, dopo non avrò meno paura. Le mie fobie hanno radici molto profonde. Il mio primo ricordo molto preciso è di attraversare la linea di demarcazione. Avevo quattro anni. Eravamo in gruppo e la guida, senza dubbio per giustificare il suo compenso, ci ricordava costantemente quanto fosse pericoloso. La nostra ansia aumentò quando i cani

¹⁸⁸ Arrabal F., Topor R., Jodorowsky A., 1978, *Panico*, Pellicano Libri, p. 33.

abbaiarono. Da allora, i cani mi hanno sempre terrorizzato. In effetti, ho paura di tutto. Ho una paura terribile degli uomini, sempre capaci di violenza, fanatismo, aggressione perversa [...] Se si tratta di cinque ragazzi, cambio marciapiede. Di notte, specialmente di giorno, perché mi possono notare! [...] Nella nostra società, chi ha paura è piuttosto disapprovato. Il che non sorprende dal momento che si addestrano le persone ad andare in guerra, a diventare vigili del fuoco, conciatetti. Inoltre, il loro coraggio è motivo di orgoglio. Il codardo è il mio eroe. Ma odio gli affabulatori, quelli che si definiscono coraggiosi e si rivelano codardi”¹⁸⁹.

I deliri e gli incubi scaturiti non tanto dal sogno in sé, ma dai pensieri e dalle osservazioni che lui stesso elabora analizzando la società che lo circonda diventano, pertanto, un leitmotiv dell’incessante produzione artistica di questo periodo, contraddistinta dai mondi fantastici partoriti come pretesto per oltrepassare i confini di una realtà fatta di regole discordanti e di leggi assurde, dove la ragione viene messa in secondo piano per lasciare spazio alle manifestazioni dell’inconscio ed ai capricci di un’immaginazione regredita allo stato infantile e primitivo.

In questo modo, Topor si pone sempre più all’interno di una tradizione fiabesca¹⁹⁰ ispirata alle famose illustrazioni dei due romanzi dello scrittore inglese Lewis Carroll (1832-1898), “Alice in Wonderland” (1865) e “Through the Looking-Glass, and What Alice Found There” (1871) realizzate dal pittore e illustratore britannico Sir. John Tenniel (1820-1914), ai racconti narrati dai fratelli Grimm e dal prete anglicano Jonathan Swift (1667-1745), dal poeta scozzese Robert Louis Stevenson (1850-1894) o dallo scrittore boemo di lingua tedesca Franz Kafka (1883-1924), al fine di restituire credibilità ad un universo immateriale eppure allo stesso tempo tangibile, reso da un tratto di penna sempre più complesso e accurato rispetto agli inizi (molto vicino a quello

¹⁸⁹ “La peur est un signe d’intelligence. Je suis un grand trouillard. L’absence de peur correspond à mon idée de la bêtise : si je n’avais plus peur. Je deviendrais idiot. Mes frayeurs m’inspirent, parce qu’à partir d’elles j’essaie d’inventer des multiples scénarios. Imaginer le pire donne une chance de le conjurer. Quand je joue avec ces idées, j’ai moins peur ; je peux aller très loin dans le registre effrayant ou macabre mais sans y être acteur. Mais j’ai beau dessiner comme un forcené, je n’aurai pas moins peur ensuite. Mes phobies ont des racines très profondes. Mon premier souvenir très précis, c’est la traversée de la ligne de démarcation. J’avais quatre ans. Nous étions en groupe, et le guide, sans doute pour justifier ses appointements, nous rappelait à chaque instant combien c’était dangereux. Notre angoisse augmentait à mesure, les chiens aboyaient. Depuis, les chiens m’ont toujours terrorisé. En fait j’ai peur de tout. J’ai surtout peur des hommes, toujours capable de violence, de fanatisme, d’agressivité perversité. [...] S’il s’agit de cinq types, je change de trottoir. La nuit, le jour surtout, parce qu’ils peuvent me voir ! [...] Dans notre société, le peureux est plutôt mal vu. Ce qui n’est pas étonnant dans la mesure où elle dresse les gens pour qu’ils aillent à la guerre, pour qu’ils se jettent au-devant des chiens enragés, des chevaux emballés, pour qu’ils deviennent pompiers, couvreurs de toits. En plus leur courage est source de fierté. Le trouillard, c’est mon héros. Mais je déteste les affabulateurs, ceux qui se disent courageux et se révèlent lâches.” Devaux A., 2015, *Roland Topor ou la panique comme moteur*, Ridiculosa, Equipe Interdisciplinaire de Recherche sur l’Image Satirique, composante de l’équipe héritages & constructions dans le texte et l’image de l’Université de Bretagne Occidentale, n°22, pp. 174-175.

¹⁹⁰ Gasser M., 1971, *Topor*, Graphis n°151, New York, p. 410.

che i fratelli Giorgi chiamano il “segno-pittura”¹⁹¹, tanto da sembrare un illustratore di libri per bambini del Secondo Impero Francese (1852-1870), discostandosi in tal modo da altri artisti che, per riprodurre temi profondi e complessi, ricorrono a maniere disorganiche e brutali. Il mezzo grafico in questione si dimostra, peraltro, indispensabile per comprendere appieno le origini del nuovo *modus operandi* dell’illustratore polacco-parigino, databili e qualificabili culturalmente, secondo lo storico dell’arte ed accademico italiano Arturo Carlo Quintavalle (1936), nel movimento artistico della “*Neue Sachlichkeit*” (Nuova Oggettività) sviluppatosi nella Germania degli anni ‘20, con particolare riguardo alla corrente verista di cui fanno parte Otto Dix (1891-1969) e George Grosz (1893-1959)¹⁹², dalla quale Roland ha modo di osservare l’utilizzo di un disegno preciso, talvolta erotico ed infantile e di servirsene come strumento di analisi per dare risalto alle forme e all’aspetto dei suoi personaggi, vere e proprie creature ibride nate dalla fantasia di una mente oppressa da traumi profondi, ricordi dolorosi e visioni da incubo.

In questo senso, Topor ricorre spesso all’uso di un linguaggio caricaturale per sottoporre l’anatomia umana a contorsioni, deformazioni e metamorfosi di vario genere, con l’intento di minare l’idealizzazione che la società ha del corpo umano, così da restituire al proprio pubblico un’immagine volutamente ambigua, contraddistinta da arti o organi fuori scala inseriti in brughiere desolate, alberi spogli e ripide scogliere sotto cieli nuvolosi, a sua volta ricchi di simbologie non sempre interpretabili nell’immediato. Seppur Roland tende di solito a rifiutare la volgarizzazione Freudiana, è innegabile che molte delle sue opere pubblicate nel triennio 1963-1966 in primis su “*Hara-Kiri*” e successivamente nel volume “*Dessins Panique*”, abbiano a che fare con il feticcio, ovvero:

“Il segno di una vittoria trionfante sulla minaccia di evirazione e una protezione contro quella minaccia; il feticcio, inoltre, [...] attribuisce alla donna una caratteristica che la rende tollerabile come oggetto sessuale; in un’epoca più tarda della sua vita, il feticista crede di poter trarre vantaggio da un’altra peculiarità di questo suo sostituto genitale. Il feticcio, non essendo riconosciuto nel suo significato dagli altri, non viene rifiutato, è facilmente accessibile e il soddisfacimento sessuale ad esso legato è comodo e disponibile. Il feticista ottiene senza alcuna difficoltà ciò cui gli altri uomini anelano con tutte le loro

¹⁹¹ Duri C., Taverna C. (a cura di), *Topor, Roi malgré lui*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Nuages, 2009), Grafiche Milani, Milano p. 18.

¹⁹² Quintavalle A. C., 1972, *Topor*, Parma, Galleria della Rocchetta, p. 5.

forze, ottenendolo solo a prezzo di sforzi e fatiche¹⁹³.

In alcuni casi, ciò è ravvisabile dalla presenza del naso come allusione al membro fallico per via della sua forma simile all'organo sessuale maschile, raffigurato da Topor nel disegno del 1963 "Un vrai ange, le petit" (Fig. 33) come una protuberanza formatasi sulla schiena di un uomo, dalla quale una giovane donna è pronta con un panno a raccogliere il mucco divenuto in un'accezione simbolica il liquido seminale, probabilmente inteso alla stregua di un "dono" fatto dal partner maschile nei confronti della controparte femminile. Un'altra illustrazione del 1965 dal titolo "Ce visage que personne ne connaît" (Fig. 34), fortemente chiaroscurata (riproposta a colori con impercettibili modifiche nel 1970, accompagnata dal titolo "Rêver d'un bossu"), presenta, invece, un ragazzo addormentato in una landa desolata che si porta appresso sulla schiena un naso da cui fuoriesce con il muso un piccolo topo, animale schivo e riservato che diventa ansioso per un nonnulla, mentre accanto a lui si accosta una figura femminile dalla testa di gatto, archetipo di una sessualità sfuggente e capricciosa munita di una vagina dentata, considerata dallo stesso Freud una personificazione dell'ansia da castrazione provata dall'uomo in età puberale, nel momento stesso in cui si confronta per la prima volta con l'organo riproduttivo femminile, tanto da trasformare un atto di piacere in una situazione sgradevole.

Tuttavia, il naso non risulta essere nelle sue creazioni solo una mera appendice dell'autoerotismo o della genofobia, ma ricopre un ruolo importante sia nell'acquerello "Nez à nez" (Fig. 35), come presenza principale in un sogno erotico di una donna completamente nuda, sia nell'atto di penetrazione perpetrato da Pinocchio nei confronti della fata dai capelli turchini in un disegno a colori del 1975 dal titolo "Le menteur" (Fig. 36), distaccato dalla serie grafica voluta da Giorgio Soavi nel 1972 che si vedrà nel paragrafo successivo. L'atto in sé, percepito all'interno di uno spazio ristretto, viene visto dallo scrittore e filosofo greco Artemidoro di Dalidi (II° secolo) nell'analisi del sogno sessuale come:

"un gioco di superiorità e d'inferiorità: la penetrazione mette i due partner in un rapporto di dominio e di

¹⁹³ L'opera "Il feticismo" venne inizialmente pubblicata nell'autunno del 1927 con il titolo "Fetischismus in Almanach der Psychoanalyse" e successivamente venne riprodotta nella "Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse", poi in *Gesammelte Schriften*, vol. 11 (1928), in *Kleine Schriften zur Sexualtheorie und zur Traumlehre* (Vienna, 1931) e in *Gesammelte Werke*, vol. 14 (1948). Freud S., 1927, *Feticismo*, pp. 5-6.

sottomissione; è vittoria da una parte, sconfitta dall'altra; è diritto che viene esercitato da uno dei due partner, necessità che è imposta all'altro; è status che si fa valere o accettazione di una situazione di cui si lascia ad altri il beneficio"¹⁹⁴.

Di fatto, nel tentativo di baciarla sulle labbra, la creatura di Collodi sperimenta una metamorfosi fisica nasale che penetra letteralmente il viso della fanciulla, trasformando così una semplice manifestazione affettiva tra i due, in una fantasia sessuale dominata dall'attrazione erotica per la fata turchina. Anche altre parti del corpo riprodotte da Topor presentano diversi legami con la sfera sessuale, tra i quali la pianta del piede di un uomo spaventosamente cresciuta presente in un'illustrazione pubblicata su "Hara-Kiri" nel biennio 1962-1964 (Fig. 37) ed utilizzata allo stesso modo come simbolo del genitale maschile per via del legame venutosi a creare tra l'atto di calzare una pantofola o una scarpa e la copulazione di due individui di sesso diverso, a cui si aggiunge la testa, privilegiata da Ippocrate nel processo di formazione del seme¹⁹⁵ che, "formatosi nel cervello, ne scenderebbe, attraverso il midollo, fino alle parti inferiori del corpo".

Ogni testa realizzata dall'artista è costituita da un volto che presenta innumerevoli espressioni fisiognomiche ispirate, secondo lo storico dell'arte tedesco Bernard Weyergraf, alle caricature bizzarre dell'incisore della stampa satirica inglese William Hogarth (1697-1764) e del litografo francese Honoré Daumier (1808-1879) (che secondo Arturo Carlo Quintavalle non avrebbe nulla a che fare con Topor)¹⁹⁶.

Come lui stesso asserisce:

"I volti vengono continuamente ripetuti e cambiati o scomposti nei loro elementi fisiognomici che poi, estremamente deformati, possono trasformarsi in cose del tutto indipendenti. Oltre alle molteplici possibilità che la caricatura offre, essa fornisce anche la misura entro la quale una mimica grottesca può essere ancora considerata come una smorfia comica. Non rispecchiando più le sofferenze umane, i volti si presentano, per così dire, in un ambiente privo di qualsiasi emozione. Proprio per questo motivo la rappresentazione delle maschere è espressamente voluta"¹⁹⁷.

Al di là del mascheramento e dello smascheramento pirandelliano proposto nell'illustrazione a colori "Mains Sales" del 1970 (Fig. 38), nel disegno in bianco e nero "Malin comme trois singes" del 1972 (apparso sul New York Times a marzo del 1973)

¹⁹⁴ Foucault M., 1985, *La cura di sé, Storia della sessualità 3*, Milano, Saggi, Giangiacomo Feltrinelli, p. 35.

¹⁹⁵ Foucault M., 1984, *L'uso dei piaceri, Storia della sessualità 2*, Milano, Saggi, Giangiacomo Feltrinelli, p. 134.

¹⁹⁶ Quintavalle A. C., 1972, *Topor*, Parma, Galleria della Rocchetta, p. 4.

¹⁹⁷ Keyahoff G., Stolzl C. (a cura di) *Topor*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale) Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986 p. 56 e Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 180.

(Fig. 39) e di nuovo nel ritratto colorato “Tigris” del 1976 (Fig. 40), necessario a nascondere il dissidio interiore provato dall’uomo dietro ad una facciata convenzionale da mostrare ad una comunità interessata unicamente a privilegiare il progresso e il profitto sociale, vi sono molti altri volti di Topor che si distinguono da quest’ultimi per la totale assenza di lineamenti in grado di definire i tratti di un individuo.

Se l’illustratore franco-polacco non ha mai nascosto il suo interesse verso le tematiche cupe ed antiliriche dei dipinti di René Magritte (1898-1967), questi volti ne sono un chiaro omaggio con le dovute differenze, non solo per il formato e per lo stile con cui le opere sono state eseguite, ma anche per il contenuto espresso¹⁹⁸.

Negli ultimi lavori del surrealista belga, in particolare “Le Fils de l’Homme” (Fig. 41) e “L’Homme au chapeau melon” (Fig. 42) entrambi olio su tela del 1964, appare con insistenza un anonimo gentiluomo con un soprabito ed una bombetta raffigurato in primo piano sullo sfondo di un cielo nebuloso, il cui volto viene costantemente oscurato, nel primo caso da una mela verde sospesa in aria e nel secondo caso da una colomba in volo. Per l’artista in questione, l’idea di nascondere il viso al pubblico crea un costante conflitto tra ciò che è visibile e quello che non lo è, tanto da restituire alla quotidianità un “inquietante e misterioso sublime”:

“Tutto ciò che vediamo nasconde un'altra cosa. C'è un interesse per ciò che è nascosto da ciò che vediamo. C'è un interesse per ciò che è nascosto e che il visibile non ci mostra. L'interesse può assumere la forma di un sentimento piuttosto intenso, una sorta di conflitto, si potrebbe dire, tra il visibile che è nascosto e il visibile che è presente”¹⁹⁹.

È così che la negazione visiva, oltre ad evocare una valenza teologica (dato che la mela allude alla caduta dell’uomo, mentre la colomba è simbolo dello Spirito Santo),

¹⁹⁸ Questo viene constatato nelle ambigue affermazioni da lui espresse su Magritte. In particolare nel dialogo intrattenuto nel 1975 con Sternberg afferma di essere molto interessato al genere cupo ed antilirico di Magritte, descrivendolo come “una specie di naif” in cui “c’è non poca sensualità” e riconfermando la sua posizione in un’intervista concessa nel 1982 al magazine *Lire*, mentre in un intervento del 1976 alla trasmissione culturale radiofonica “Radioscopie” condotta da Jacques Chancel, stabilisce di non essersi mai ispirato a Magritte anche se diversi storici dell’arte, come si è visto, non la pensano allo stesso modo. Duri C., Taverna C. (a cura di), *Topor, Roi malgré lui*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Nuages, 2009), Grafiche Milani, Milano, p. 22, Vallet J., Devaux A., 2014, *Topor, dessinateur de presse*, Les Cahiers dessines, pp. 36-37 e Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 168.

¹⁹⁹ “Everything we see hides another thing. There is an interest in that which is hidden by what we see. There is an interest in that which is hidden and which the visible does not show us. The interest can take the form of a quite intense feeling, a sort of conflict, one might say, between the visible that is hidden and the visible that is pres.” Freer S., 2013, *Magritte: The Uncanny Sublime*, Literature and Theology, Vol. 27, No. 3, p. 337.

consente allo spettatore di immaginare il reale volto della persona raffigurata anche se, di fatto, rimarrà inevitabilmente deluso, dato che gli indizi a suo favore descrivono un borghese come tutti gli altri, un “uomo della folla”²⁰⁰.

Questo non vale però per Topor il quale, con il disegno ad inchiostro nero pubblicato nel 1965 su “Hara-Kiri” e le due illustrazioni a colori “Tu es vraiment cretin, Samuel” del 1968 (Fig. 43) e “le Fumeur Oriental” del 1972 (Fig. 44), si riscopre molto più interessato all'estetica concettuale dei dipinti sopracitati, rispetto al linguaggio espresso dalle immagini ambigue e fuorvianti nelle opere di Magritte. Di fatto, l'artista non inserisce nessun oggetto di fronte al volto del figurato con l'intento di creare una sorta di contrasto tra il “visibile nascosto” e il “visibile apparente”, ma ne garantisce fin dal primo istante una visione eterogenea fuori da qualsiasi impedimento, lasciando così largo spazio all'immaginazione di chi li osserva²⁰¹. A tal proposito, secondo il già citato accademico italiano, l'omissione della faccia potrebbe essere connessa ad una problematica sessuale relativa all'impossibilità di mantenere un rapporto intimo e d'intrapersonale con l'altro sesso per un lungo arco temporale.

D'altronde, Roland si sposa a soli 23 anni con una giovane ragazza di nome Madeleine conosciuta a Cabris nelle Alpi Marittime, separandosi dopo sette anni a causa del suo stile di vita sregolato e malsano, all'insegna dell'eccesso e questo modo sconsiderato di trascorrere le giornate si ripercuote anche nelle relazioni successive brevi ed inconcludenti, (ad eccezione del forte legame sentimentale avuto con Marie, la sua ultima compagna), tanto da condizionare verosimilmente una delle sue otto litografie di grande formato (66 x 53 cm) della serie “Les Passions moyennes”, stampate e pubblicate nel 1968 da Michel Cassé. In un audace tentativo di rivoltare la tematica sentimentale espressa nella famosa tela “Tentative de l'impossible” (1928) (Fig. 45) del già citato Magritte, in cui il giovane artista belga si ritrae mentre dipinge in un atto d'amore il modello dell'adorata consorte Georgette Berger (1901-1986), condividendo con lei il medesimo spazio e lo stesso statuto d'immagine²⁰², Roland decide di soffermarsi sul processo difficile e doloroso che comporta la fine di una relazione,

²⁰⁰ Quaranta D., 2004, *Magritte*, I Classici dell'arte-il Novecento, Rizzoli, Skira, Milano, p. 166.

²⁰¹ Freer S., 2013, *Magritte: The Uncanny Sublime*, Literature and Theology, Vol. 27, No. 3, p. 330, p. 336.

²⁰² Hawes W., 2001, *Attempting the Impossible: Deciphering the Devasting Terms of Magritte and Psychoanalysis*, Soundings: An Interdisciplinary Journal, Vol. 84, No. 1/2, pp. 9-10.

impresso nella riproduzione a stampa “la Souffrance médiocre” (Fig. 46) per mezzo di una donna vestita di un lungo abito scollato, intenta a “cancellare” con una spatola l’uomo di fronte a lei (a mio avviso l’artista stesso)²⁰³.

Tuttavia, i risvolti sentimentali e le depravazioni sessuali confluite nella grande famiglia delle figure di Topor non sempre coincidono con la visione che gli altri hanno della sua vita interiore bensì, come lui stesso asserisce in un articolo dal titolo “Si j’etais moi”, pubblicato tra il 4 e il 5 luglio del 1982 su “Le Monde”, sono molto lontane dalla verità e provengono direttamente da un impeto fulmineo che lo spinge a fissarle sulla carta prima che quest’ultime scompaiano dalla sua mente:

“Cosa pensa la gente di me? Siccome disegno cose orrende e scrivo storie raccapriccianti, la gente vede in me un tipo indecente, un sessuomane, un sadico, uno psicotico, un libertino, un ragazzo poco per bene. Ed io protesto energicamente. Non ho mai dissotterrato un cadavere grazioso per stuprarlo, non ho mai inchiodato un neonato alla mia porta, né mi sono mai infilato nei pantaloni budella fumanti. Può anche darsi che simili figure siano emerse per via indiretta dai miei disegni o dalle mie storie, è possibile, ma non ricordo. Desidero tuttavia accentuare il fatto che ogni somiglianza tra loro e me è casuale. Io sono un comunissimo mortale, fatto di carne, ossa e sangue; le mie creature, al contrario, sono frutto della fantasia ed hanno la fortuna di possedere una carne fatta di carta, inchiostro al posto di sangue e come ossa ciò che rimane da rosicchiare da quello che mi pagano”²⁰⁴.

È così che un’idea su un argomento così pungente nata all’improvviso e trasformata in poco meno di quarantotto ore in un disegno ricco di simboli, venga percepita dal pubblico con ilarità e ciò non deriva di certo dall’incapacità degli stessi di riuscire ad interpretare il significato occulto dell’opera, ma si tratta piuttosto di una sensazione di sollievo provata da coloro che presentano le medesime fantasie erotiche e vedono in Roland un amico intimo con cui condividere i segreti e le tentazioni più piccanti.

Una reazione così positiva non si ripete ovviamente con un’altra tematica che perseguita l’illustratore per tutta la sua vita e suscita nello spettatore un senso di disappunto e di ribrezzo, ovvero la morte. Eppure, la dipartita in un contesto sociale più intimo, secondo Weyergraf, viene trattata dal singolo come un tabù da ignorare ed accantonare nel dimenticatoio, anche se ciò non vale per Topor, abituato a convivere con essa fin dall’infanzia segnata da una serie di eventi incresciosi, tra cui la persecuzione nazista e

²⁰³ Un’illustrazione molto simile dal punto di vista compositivo verrà pubblicata negli anni ’70 sulla rivista internazionale americana d’arte grafica, di poesia e di letteratura intitolata *Tri Quaterly*, nella quale sono apparsi altri venti disegni, compresa la copertina e la quarta di pagina. Vallet J., Devaux A., 2014, *Topor, dessinateur de presse*, Les Cahiers dessines, p. 181, p. 184.

²⁰⁴ Keyahoff G., Stolzl C. (a cura di) *Topor*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale) Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986, p. 218.

l'uccisione barbara degli animali in Savoia, che lo portano a maturare una vera e propria psicosi nei suoi riguardi (vedasi cap. 2, paragrafo 1 "Gli anni della guerra: la fuga da Parigi e il rifugio nella campagna savonese (1941-1945)")²⁰⁵.

Non è affatto un caso, quindi, che la consapevolezza di dover morire influisca in modo incisivo sulla sua vita, la quale, a suo avviso, deve essere preservata ad ogni costo senza essere strumentalizzata da giustificazioni divine in grado di mettere a repentaglio la coscienza del destino inevitabile a cui si è sottoposti. Ciononostante non perde l'occasione di scherzarci su, sia nel contesto letterario con la pubblicazione nel terzo numero di "Le fou parle" uscito tra ottobre e novembre del 1977 di "Cent bonnes raisons pour me suicider tout de suite", una raccolta di cento aforismi, tanto cinici quanto bizzarri, incentrati su soluzioni stravaganti adottate dal sottoscritto per porre fine alla sua vita, sia nel campo artistico mediante i 12 disegni "panici", compresa la copertina di color rosso cremisi (Fig. 47), impiegati per illustrare nel 1963 "Le Manuel du savoir-mourir" del prolifico scrittore di romanzi legati al genere fantastico André Ruellan (1922-2016), conosciuto anche con gli pseudonimi di Kurt Steiner per le sue opere e Kurt Dupont per la rivista "Hara-Kiri". L'editore Pierre Horay che si è occupato della distribuzione del volume in Francia, precisa che:

"questo manuale richiama l'attenzione sulla congiura del silenzio con cui gli uomini circondano il problema della morte, tanto che bastava per considerarlo un contributo alla lucidità, che non è trascurabile"²⁰⁶.

Contraddistinto da continui rimandi al genere artistico del XVII° sec conosciuto con la locuzione di "Vanitas", Topor s'ispira ad un'iconografia dalle finalità moraleggianti che allude alla precarietà dell'esistenza umana ed all'inesorabilità dello scorrere del tempo presente, ad esempio, nei dipinti citati da quest'ultimo in un'intervista concessa al "Beaux arts magazine", come "Les Ambassadors" del tedesco Hans Holbein il giovane (1497/98-1953) "con la sua composizione di oggetti scientifici, il suo cranio in anamorfosi, le tende con gli insetti"²⁰⁷ o l'intera produzione artistica del parigino Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) "rappresentata da cose che non durano"²⁰⁸, per

²⁰⁵ Ivi, p. 58.

²⁰⁶ "attire l'attention sur la conspiration du silence dont les hommes entourent le problème de la mort, cela suffirait pour le considérer comme une contribution à la lucidité, ce qui n'est pas négligeable.". Devaux A., 2017, *Topor, Voyageur du livre : Volume 1 (1960-1980)*, Les Cahiers dessines, p. 18.

²⁰⁷ Topor R., 1990, *Vanitas vanitatis*, Beaux-arts magazine, p. 63.

²⁰⁸ Ibidem.

dare vita ad una personale interpretazione del memento mori.

Le illustrazioni in esame non mostrano, ad ogni modo, solo crani di diverse forme e dimensioni, come ad esempio il teschio inserito in un supporto da mappamondo da tavolo situato accanto ad una candela accesa (un chiaro riferimento alla “Nature morte avec crane et chandelier” di Paul Cézanne del 1900 circa) (Fig. 48), oppure quello in un ambiente spoglio e selvaggio dalle cui orbite vuote escono due uomini di piccola statura riprodotti nel momento in cui si stanno stringendo la mano (Fig. 49) (anche in tale occasione si nota una somiglianza con il cranio della “Nature morte avec crâne” del belga Philippe de Champaigne (1602-1674)) a cui si aggiungono teschi muniti di una spina dorsale utilizzata per stritolare il malcapitato di turno (Fig. 50), ma per la prima volta raffigurano una personificazione della morte piuttosto originale, lontana dall’immaginario collettivo della triste mietitrice coperta da una tunica o un mantello di color nero e provvista, a sua volta, di una falce per mietere le anime. A cavalcioni sul corpo di un uomo la cui testa è stata sostituita da una croce bianca, è vestita in giacca e cravatta alla stregua di un burocrate che esercita le sue mansioni con eccessivo formalismo, sottomettendo tutti a sé, indistintamente dalle caratteristiche peculiari di una persona (Fig. 51).

Tuttavia, nelle successive illustrazioni eseguite da Topor per altrettanti scrittori, tra cui la drammaturga francese George Sand, nome d’arte di Amantine Aurore Lucine Lupine (1804-1876) ed il poeta belga nonché suo amico e complice Freddy de Vree (1939-2004)²⁰⁹, la morte non viene più presentata sottoforma di personificazioni o nature morte (quest’ultima parodiata anche nell’acquaforte “Nature Morte” del 1973, dove una donna distesa a terra e priva di indumenti, viene trafitta da una tela raffigurante una natura morta con cheeseburger, patatine e ketchup), al contrario s’insinua direttamente in ambienti inhospitali ricolmi di sfide e pericoli, in alcuni casi come presenza invisibile ma tangibile allo stesso tempo, in altri, invece, sottoforma di bizzarre mostruosità nascoste negli anfratti di un bosco o di una palude pronte a tendere un agguato verso chiunque si avvicini al loro territorio.

²⁰⁹ Nipote di Paul de Vree, Freddy de Vree è uno scrittore e giornalista belga conosciuto per aver pubblicato un saggio su Boris Vian che ha avuto una certa risonanza a livello nazionale grazie ad Arrabal e l’artista visuale Noël Arnaud. Devaux A., 2017, *Topor, Voyageur du livre : Volume 1 (1960-1980)*, Les Cahiers dessines, pp. 19-20.

È il caso, ad esempio, della raccolta “alsof zij niets was” (come se non fosse niente) composta da 25 poesie di Freddy De Vree, uscita in edizione limitata a 85 esemplari, protetta da un involucro di Plexiglas e distribuita nel 1973 dalla casa editrice “Pink Éditions & Productions” di proprietà del gallerista Robert Lowet de Wotrenge, amico di De Vree. In queste poesie le tematiche relative al passato e alla morte, trattate dal poeta belga, critico letterario e radiomaker vengono riprese in quattro litografie realizzate dall’artista franco-polacco²¹⁰. Una di queste raffigura in un fondo fortemente chiaroscurato il corpo denudato di una donna con un osso al posto della testa ed un’aquila appoggiata sulla sua spalla destra, munita di zampe e penne della coda divaricate, le ali spiegate e la testa rivolta verso destra, probabilmente simbolo di una passione mortale che riduce lo spirito all’osso, (una differente versione di tale litografia appare nello stesso anno con un disegno a colori denominato “L’osso meraviglioso” dove un osso con le sembianze di una donna viene avvicinato da un cane) (Fig. 52) mentre un’altra presenta in un prato delimitato da un muretto di pietra, una figura femminile sdraiata sull’erba in posizione prona accanto ad una pianta con foglie danneggiate dai parassiti delle piante (forse gli afidi) su cui si trova un teschio provvisto di una spina dorsale come segno di un brutto presagio (quest’ultima è costituita da una variante pubblicata precedentemente su “Hara-Kiri” nel febbraio del 1965 con il teschio presente sulla latifoglia ma senza la figura femminile) (Fig. 53).

Le stesse tematiche si ripresentano nelle illustrazioni per il breve romanzo di George Sand “La Mare au Diable” del 1846 (in italiano conosciuto come “la Palude del diavolo”) facente parte del ciclo campestre che la scrittrice dedica alle storie ambientate nella campagna di Nohant come “La petite Fadette” (1849), “François le champi” (1850) e “Les maîtres sonneurs” (1852). In tale occasione, George Sand mette in scena un mondo rurale e bucolico del sobborgo francese, nel quale l’idillio sentimentale che coinvolge il giovane vedovo Germain e la nubile Marie, si scontra con i bizzarri disegni realizzati da Topor nel 1967 per la casa editrice Edito-Service.

Tuttavia, in alcuni frangenti, l’artista si rivela piuttosto abile nel creare un’interessante alchimia tra l’opera originale e le sue creazioni, tanto da portarlo a sfuggire dal suo intimo inferno per abbracciare una dolcezza infantile, ma anche un po' inquietante,

²¹⁰ Ivi, p. 194.

tipica dell'immaginario assurdo e fiabesco preso in prestito dal mondo di Lewis Carroll (1832-1898). Questo lo si evince soprattutto in un'illustrazione realizzata dall'artista al fine di riassumere le drammatiche vicende intercorse nella laguna paludosa tra i capitoli IX ("Dans le lande"), X ("Malgré le froid") ed XI ("À la belle étoile"), dove Germain, in compagnia di suo figlio Pierre e della sedicenne Marie, è costretto a passare la notte dopo aver smarrito la strada per il piccolo villaggio di Fourche.

Nel rifinire con un tratteggio leggero i volti candidi e soavi dei protagonisti situati in basso a destra, Roland manifesta una delicatezza, un tatto tale da mostrare una mano ferma e decisa, in aperto contrasto con il forte trattamento in chiaroscuro adottato dall'illustratore, mediante la veloce distribuzione sul foglio di una serie di linee sovrapposte ed incrociate, per dare risalto al valore tonale del paesaggio in secondo piano (Fig. 54). D'altra parte, per l'esecuzione delle grottesche creature introdotte nello scenario, Topor preferisce riprendere il contorno dei disegni di suo figlio Nicholas realizzati all'età di quattro anni (di cui esiste un notevole repertorio di forme spontanee), aggiungendo volume ad essi, con una serie di ombreggiature leggermente abbozzate. Il medesimo procedimento viene adottato ugualmente per la litografia "Alice à l'intérieur de sa tête" del 1972 (di cui esiste una variante pubblicata nello stesso anno ed una versione alternativa dal titolo "Alice à la neige" del 1971) inserita all'interno del volume "Un monsieur tout esquinté", in cui si riconoscono i personaggi nati dall'immaginazione del piccolo Topor ed utilizzati da suo padre per sovvertire, nell'articolo "Le livre pour enfants, un fief de l'art pompier" il punto di vista troppo normativo assunto dagli adulti verso i disegni realizzati dai bambini:

"Per i futuri storici dell'arte, il fatto più notevole del XX° secolo sarà forse proprio la comparsa dei disegni dei bambini! Se c'erano bambini molto prima del 20° secolo, e se erano già così talentuosi, cosa che non ho dubbi, non avrebbero avuto l'opportunità di mostrarlo. Carta, inchiostro e matite erano troppo costosi o non esistevano. Ci sono noti solo gli scarabocchi di pochi principi ai margini dei loro libri di studio. Il disegno del bambino, per quanto strano possa sembrare, è un'invenzione del XX secolo. La sua influenza è onnipresente anche in tutti i grandi creatori di forme, da Picasso a Cobra, dal surrealismo all'art brut. L'unico campo in cui non è mai riuscito a fiorire è proprio quello dell'illustrazione per bambini! Abbastanza sorprendente, vero? Come se l'ultima roccaforte del conformismo, dell'arte accademica, fosse l'editoria per ragazzi"²¹¹.

²¹¹ "Pour les futurs historiens de l'art, le fait le plus remarquable du XXe siècle sera peut-être, précisément, l'apparition du dessin d'enfant ! S'il y avait des enfants bien avant le XXe siècle, et s'ils étaient déjà aussi talentueux, ce dont je ne doute pas, ils n'avaient pas la possibilité de le montrer. Le papier, l'encre et les crayons étaient trop chers ou n'existaient pas. Seul nous sont connus les gribouillages de quelques princes en marge de leurs livres d'études. Le dessin d'enfant, aussi étrange que

Ad ogni modo, proseguendo attentamente con l'analisi dell'omonima illustrazione eseguita per "Le Mare Au Diable", è possibile constatare anche una forte affinità compositiva con la tavola n°43 "El sueño de la razón produce monstruos" (1797) (Fig. 55) del pittore spagnolo Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), raccolta nell'album "Los Caprichos".

In particolare, le creature notturne sottoforma di pipistrelli e gufi situate in alto a destra e dirette verso l'artista addormentato sul tavolo di lavoro ricoperto di carte e strumenti per disegnare, catturano molto probabilmente l'attenzione dell'illustratore franco-polacco, intenzionato a riproporle nella parte superiore del suo disegno nell'atto di discendere verso il gruppo inerme. Lo stesso vale per il contenuto, dato che in entrambe le opere emergono immagini fantastiche provenienti da una realtà onirica. Tuttavia, i concetti e i pensieri di stampo illuminista di Goya si amalgamano solo in parte con l'illustrazione di Topor, poiché se da un lato l'artista fa prevalere in un tipico romanzo dai risvolti sentimentali il suo immaginario fatto di tormenti ed ossessioni, dall'altro introduce le bizzarre mostruosità nel disegno solo come mero fattore estetico, non necessarie alla fruizione del componimento narrativo così come è stato scritto da George Sand.

Tale riflessione risulta pertinente anche per altre due illustrazioni realizzate dall'artista per il medesimo romanzo, per mezzo delle quali opera un parallelismo con ulteriori "Caprichos" che trattano questa volta di streghe, demoni, spiriti e fantasmi, facenti parte di immagini fantastiche provenienti dal mondo del sogno e dell'incubo. E' così che dalle tre figure situate al centro di una composizione fortemente chiaroscurata, con indosso solo un pesante lenzuolo ornato da pieghe piuttosto realistiche (Fig. 56), per le quali Topor è stato quasi certamente ispirato dall'individuo incappucciato noto come El Coco (in italiano l'uomo nero) presente nel III° "Capricho" sottotitolato sul bordo dell'incisione "Que viene el Coco" (così come lo è stato per la figura di tergo abbigliata allo stesso modo del disegno ad inchiostro cinese "Les Premiers Bijoux", pubblicato a settembre del 1963 nel n°31 di "Hara-Kiri"), in riferimento alla leggenda folkloristica di

cela puisse paraître, est une invention du XXe siècle. Son influence est d'ailleurs omniprésente chez tous les grands créateurs de formes, de Picasso à Cobra, du surréalisme à l'art brut. Le seul domaine où il n'ait jamais réussi à s'épanouir, c'est justement celui de l'illustration pour enfants ! Plutôt étonnant, non ? Comme si le dernier fief du conformisme, de l'art pompier, était l'édition pour enfants." Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 51.

origini ispaniche raccontata dai genitori ai propri figli per avvertirli di cosa sarebbe successo se non avessero tenuto un comportamento adeguato (Fig. 57), si procede verso le quattro creature demoniache nascoste nella penombra della foresta di Mers-sur-Indre che fa da sfondo alle vicende del romanzo, impegnate a loro volta a recuperare, con una croce di legno, il cadavere galleggiante di un giovane ragazzo dagli occhi spenti e vacui (Fig. 58).

In particolare, la creatura alata posta al centro del gruppo, oltre ad essere stata riutilizzata con le dovute modifiche per “Tue la mort” (Fig. 59), il disegno a china ed acquerello su carta del 1978 oggi conservato nel “Cabinet d’art graphique” del Centre Georges Pompidou, può essere associata sia alle arpie del XIX° “Capricho” dal titolo “Todos Caéran”, alle quali Goya ha restituito il volto di notabili e potenti dell’epoca pronti per essere spennati dalla gente comune (Fig. 60), sia ai demoni muniti di ali raffigurati nel L° (“Se repulen”) (Fig. 61), nel LXIII° (“Buen Viage”) (Fig. 62) e nel LXXII° “Capricho” (“No te escaparas”) (Fig. 63). Per quanto riguarda, invece, gli altri esseri mostruosi, se si prende in considerazione soprattutto la figura di destra con il naso aquilino ed i denti sporgenti, è possibile notare alcune affiliazioni con il corpo ossuto del soggetto appartenente al Capricho n° LIX (“Y aun no se van!”) (Fig. 64) occupato a sollevare una pesante lastra di pietra, così come con le teste dalle espressioni grottesche ed esageratamente deformate delle streghe presenti nel XLV° (“Mucho hay que chupar?”) (Fig. 65), nel XLVII° (“Obsequio à el maestro”) (Fig. 66) e nel XLXIX° “Capricho” (“Duendecitos”) (Fig. 67), senza contare che le medesime conformazioni fisiognomiche sia di quest’ultimo che degli altri mostri in questione riappaiono in un vecchio uomo con due ali sulla testa ed un ring sulla schiena nella quale si sta svolgendo un incontro di pugilato (la cui unica differenza si riscontra nel naso non più adunco, bensì più piccolo e meno pronunciato), introdotto da Topor in un’illustrazione del 1970 intitolata “Le Bon Dos”²¹² (Fig. 68), nonché nella figura principale del disegno del 1969 “Il s’est attardé en route” (Fig. 69), la quale presenta una piccola proboscide al posto del naso in una condizione molto simile a quella della piccola creatura che sostiene la croce ed, infine, nella serie di illustrazioni apparsa su “Hara-Kiri” nel novembre del 1962 sotto il titolo “Visitez vous rêves”, dove la creatura fantastica nominata in precedenza

²¹² Anche in questo caso, un’illustrazione molto simile è stata realizzata nel 1969 per la canzone *Hey Jude* apparsa nelle *The Beatles Illustrated lyrics*. Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 154.

era già apparsa in uno dei disegni, seppur con sembianze leggermente diverse.

D'altro canto, la sequela di immagini appena citata si discosta in modo significativo dai disegni precedentemente visionati, poiché a differenza delle visioni da incubo messe in scena dall'illustratore franco-polacco in contesti apparentemente familiari (come si è visto con le illustrazioni dei libri), in quest'ultimo caso sembra, viceversa, più incline ad allestire un'attrazione per visitatori interessati a perlustrare gli orrori reconditi della mente umana²¹³. Questa impressione viene confermata dalla presenza di un piccolo uomo munito di una vecchia macchina fotografica modello Zeiss Ikon Compur, con la quale cattura diverse istantanee del repertorio di mostri usciti direttamente dal trittico del "Giardino delle delizie" (1490-1500) di Hieronymus Bosch, proseguendo inizialmente da solo verso l'itinerario indicato nell'apposito tabellone segnaletico della prima illustrazione, per poi ricongiungersi nel quarto disegno ad altri due turisti su una barca di legno, indaffarati ad ascoltare la guida che con un megafono d'ottone illustra le mostruosità infernali delineate attorno a loro (Fig. 70). È così che le bizzarre creature generate con ogni probabilità dal subconscio di un bambino, le quali spaziano da enormi teste di forma e dimensioni differenti a volatili notturni, fantasmi ed una strega fluttuante presente nella seconda illustrazione ed estremamente somigliante alla figura spettrale della litografia "Untergang" (1903) (Fig. 71) realizzata dall'incisore ed illustratore austriaco Alfred Kubin (1877-1959), finiscono per diventare, una volta adulto, dei semplici spauracchi da non temere più, come asserisce lo stesso storico dell'arte britannico Kenneth Clark (1903-1983) nel saggio "The Romantic Rebellion: Romantic versus Classic Art" del 1973:

"Gli strani umani/animali, streghe, goblin, nani e giganti compaiono nell'arte della maggior parte delle culture e nel tempo. Ma quando invecchiamo e il mondo invecchia, smettono di allarmarci. Se navighiamo con successo nei mari della mezza età, anche i mostri, le anomalie, i terrori e le ossessioni delle nostre vite precedenti possono "smettere di allarmarci"²¹⁴.

Nonostante la tematica del sogno venga affrontata altre volte da Topor nel corso degli anni a venire, se si considerano in particolar modo le circa 150 tavole diffuse in Italia da

²¹³ Goldberg I., 2017, *Topor et Kubin : le symbolisme en partage ?* Sociétés & Représentations, n° 44, p. 76.

²¹⁴ "The strange human/animals, witches, goblins, dwarfs and giants appear in the art of most cultures and across time. We grow older, and as the world grows older, they cease to alarm us". Winkler M. G., 1991, *Goya "Caprichos" "and creativity at midlife and beyond"*, Generations: Journal of The American Society on Aging, Creativity in Later Life, Vol. 15, No. 2, p. 24.

Arnoldo Mondadori Editore sotto l'appellativo "Sogni di giorno 1964-1974" ("Révé de jour"), è evidente che nei successivi disegni, pubblicati in "Hara-Kiri" tra il 1963 e il 1964, sembra volersi riappropriare della realtà così come si presenta agli occhi di qualsiasi individuo senza rinunciare a giocare con essa, in modo tale da adattarla e trasformarla secondo il suo originale punto di vista.

È così che uomini e donne in abiti civili privati oramai di qualsiasi emozione o espressività, definiti da Roland "pericolosi e orrendi e se non orrendi, fenomenali e stupidi"²¹⁵, vengono raggruppati nelle seguenti illustrazioni, gli uni accanto agli altri in spazi stretti e claustrofobici, per essere sottomessi come fantocci inanimati alle vessazioni di un uomo di statura simile a quello già incontrato nella serie precedente, cosa che porta l'artista ad ideare in questo modo un parallelismo con l'aggressività presente nella nostra routine, l'invivibilità dei giorni e delle notti e la villania dei comportamenti cittadini (Fig. 72).

Del piccolo e grande teatro universale che è la vita quotidiana non rimane altro, quindi, se non l'orrore che si abbatte su persone apparentemente normali in circostanze dapprima ordinarie, poi rivelatesi sconcertanti proprio come avviene per Trelkovsky, il personaggio principale del romanzo "Le locataire chimérique" (tradotto in italiano nel 1976 come "L'inquilino stregato" e poi con il titolo "L'inquilino del terzo piano") scritto a due mani dallo stesso Roland e pubblicato nel 1964 sotto l'etichetta "Buchet/Castel", da cui è stata tratta poi nel 1976 l'omonima pellicola cinematografica del regista francese, nonché amico conosciuto al Café Flore, Roman Polański (1933). In un'intervista edita il 15 agosto 1976 sul magazine belga "Le Soir du Bruxelles", lo stesso autore rivela come l'idea per il libro gli sia venuta, in realtà, ripensando alle frequenti discussioni sorte tra i vicini degli affollati quartieri parigini per via del rumore molesto, anche se pochi anni più tardi preciserà che a condizionarlo realmente sia stato, più che altro, il terrore provato durante l'infanzia nei confronti del vicinato disposto, secondo la sua opinione, a plasmare ogni aspetto della sua vita. A confermarlo vi è la testimonianza della sorella Hélène, la quale rammenta le terribili angherie che la sua famiglia, all'indomani della guerra, ha dovuto subire per mano della loro vicina del piano di sotto, una certa Adrienne D.:

²¹⁵ Keyahoff G., Stolzl C. (a cura di) *Topor*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale) Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986, p. 7.

“Abitava al piano inferiore e andava di sopra a bussare alla nostra porta non appena sentiva un rumore, anche minimo, ricorda Helene. Una scatola di fiammiferi caduta per terra è bastata per farla infuriare. Ricordo parole molto dure, molto violente. Era infernale. Adrienne era diventata l'ossessione della nostra famiglia. Durò dieci anni. Un giorno, non potendo più sopportarlo, con mia madre siamo esplosi. Suo marito è venuto ad abbaiare alla nostra porta. Alla fine del nostro litigio, lo abbiamo minacciato bruscamente di rivelare alcune cose. L'incubo è cessato immediatamente”²¹⁶.

Tutto i problemi vissuti da Topor vengono riversati, quindi, nel metaforico personaggio dell'inquilino, descritto fin dalle prime pagine come un giovane borghese dall'aria tranquilla, interessato ad affittare un modesto alloggio in uno dei casermoni popolari tipici della capitale parigina, lasciato libero in seguito al tentato suicidio della precedente proprietaria Simonetta Chule, la quale morirà pochi giorni dopo all'ospedale. Una volta trasferitosi nell'appartamento, Trelkovsky comincia ad essere pian piano coinvolto negli sconcertanti ed enigmatici eventi che si manifestano nel palazzo, tra vicini poco inclini al contatto umano, ma insistentemente presenti nell'esistenza del protagonista ed una dimora soffocante ricolma di segreti e nascondigli, dove la disposizione delle stanze e la visuale dalle finestre sono continuamente soggette a repentini cambi, tanto da influenzare in un crescendo ossessivo l'identità stessa dell'inquilino. La scissione inesorabile dell'io a causa del delirio paranoico provocato dalla comunità dei coinquilini ed in parte dalla casa, lo porta in circostanze inevitabili ad assumere nella fatale metamorfosi finale le sembianze di Simonetta Chule di cui si libera nel tragico atto conclusivo che, per quanto non risolve il mistero in atto, gli permette in parte di rinnegare la nuova identità attribuitagli dalla società e, in parte di accettarla, portando così a compimento il destino a cui era stato assegnato.

Ma se l'assurdo rimane una chiave di lettura nel libro di Topor, un'altra spiegazione potrebbe riguardare, oltre al disgregamento dell'io causato dalla drammatica mimesi del doppio (come avviene ne “Il bambino solo” sempre di Roland Topor, pubblicato in Italia nel 1969), anche una morbosa inclinazione che l'orrido e l'insensato esercitano sull'individuo alettato a scoprire i fatti incomprensibili della casa, fino a causarne un

²¹⁶ “Elle habitait à l'étage inférieur et montait frapper à notre porte dès qu'elle percevait un bruit, même minime, se souvient Hélène. Une boîte d'allumettes qui tombait sur le plancher suffisait à la mettre en rage. Je me souviens de mots très durs, très violents. C'était infernal. Adrienne était devenue l'obsession de notre famille. Cela a duré une dizaine d'années. Un jour, n'y tenant plus, avec ma mère, nous avons explosé. Un jour, n'y tenant plus, avec ma mère, nous avons explosé. Son mari est venu aboyer à notre porte. A bout de nerfs, nous l'avons menacé vertement de révéler certaines choses. Le cauchemar s'est arrêté aussitôt...”. Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, pp. 143-144.

terrore tale da infondere pazzia²¹⁷.

Sta di fatto che l'illustratore non si limita a scrutare l'irrazionale in contesti all'apparenza comuni solo nell'ambito letterario, bensì è disposto nuovamente ad analizzarlo anche nel campo delle arti grafiche umoristiche con i "Dessins Panique", una raccolta di disegni dalla terminologia già impiegata nei suoi precedenti lavori, tra i quali i "13 dessins panique" pubblicati nel 1962 dalle edizioni belghe "Temps mêlés" ed il volume "Panic" edito dalla City Lights Books di San Francisco nel corso del 1965. Distribuito anche quest'ultimo verso la fine dello stesso anno per le edizioni "Hara-Kiri", viene presentato per la prima volta durante una sessione di firme tenutasi quattro mesi più tardi presso il Club del libro francese, alla quale partecipano Jacques Sternberg, Alain Spiraux (1926-2008) e Gérard Klein (1937), un noto editore francese che si occuperà a diverse settimane dall'evento di redigere per i numeri 149 e 150 della rivista "Fiction" (aprile-maggio 1966) un'ambivalente critica sul volume in questione:

"Vi si trova il migliore – un migliore che arriva al punto di meritare l'aggettivo di goyesque – e aneddotico. Una scelta più impegnativa avrebbe giovato meglio a Topor. Invece mirabili disegni poetici [...] si affiancano a parodie fumettistiche di mediocre interesse. Detto ciò, questo volume di Dessins Panique deve essere nella biblioteca di qualsiasi appassionato del fantastico"²¹⁸.

Se da un lato ne apprezza lo stile di disegno illusorio-convenzionale impiegato per dare forma ad una dimensione in cui le creature, secondo l'artista inglese Ronald Searle (1920-2011), "si nutrono di amore, erotismo, il mondo delle possibilità estreme, della inversione della forza di gravità, della normalità degli anormali e di una certa condizione precaria di tutto ciò che è normale"²¹⁹ come si evince dalla serpe attorcigliata intorno ad un cigno che sta volando, immagine allegorica raffigurante l'unione tra vita e morte (Fig. 73), oppure dalla fragilità dello spirito simboleggiato da un buco sullo stomaco attraversato a sua volta dal braccio di una donna per cibare il cane in basso (tanto che la medesima composizione viene in parte riutilizzata per l'incisione a linoleum intitolata "Le trou normand" del 1979) (Fig. 74), dall'altro

²¹⁷ Topor R., Finzi, G., 1992, *L'inquilino del terzo piano*, I grandi tascabili Bompiani, Milano, n° 210, pp. VIII-XI.

²¹⁸ "On y trouve le meilleur – un meilleur qui va jusqu'à mériter l'adjectif de goyesque – et l'anecdote. Un choix plus exigeant eut mieux servi Topor. Au lieu de quoi, d'admirables dessins poétiques (...) voisinent avec des parodies de bandes dessinées d'un intérêt médiocre. Ce dit, ce volume de Dessins Panique doit figurer dans la bibliothèque de tout amateur de fantastique." Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 157.

²¹⁹ Keyahoff G., Stolzl C. (a cura di) *Topor*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale) Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986, p. 42.

contesta la singolarità di un umorismo troppo parodistico per i suoi gusti, ravvisabile in particolare nella liaison tra una figura femminile mutante (Fig. 75) ed un gentiluomo dalla tumescenza prorompente e nel cordone ombelicale di un neonato utilizzato da una donna su una seggiola per cucire un vestito (Fig. 76).

Nonostante quest'ultimo appunto non precluda l'apprezzamento ricevuto dallo stesso critico e, in seguito, da parte del pubblico affezionato alle opere di Topor, risulterà comunque l'ultima raccolta della serie "Bête et Méchant" ad essere pubblicata sotto l'editore "Hara-Kiri", dato i recenti contrasti sorti da qualche tempo tra l'artista e i capo-redattori che sanciranno la fine del rapporto lavorativo con il giornale satirico.

L'origine di tale rottura la si deve attribuire, di fatto, all'insofferenza provata da Roland nei confronti dell'eccessivo autoritarismo di François Cavanna, a cui si aggiunge la pessima gestione delle finanze da parte di Georges Bernier che obbligano l'intera redazione ad adeguarsi ad una precarietà oramai insopportabile, causata in parte anche dalla legge del 1949 impiegata per proteggere la moralità della gioventù francese, facendo così perdere una parte dei ricavi al mensile. Ma la goccia che fa traboccare il vaso sarà il mancato pagamento dei diritti d'autore per il suo "Dessin Panique", portandolo così ad affrontare un lungo processo contro "Hara-Kiri", che si concluderà con la sua uscita dal giornale nel maggio del 1966. Questa scelta gli permette di percorrere strade alternative nella sua variegata carriera artistica, alcune di queste già avviate in precedenza con il gruppo Panico (alla quale si erano uniti a partire dal 1962, oltre ai membri originali, numerose personalità tra le quali Olivier O. Olivier, Christian Zeimert, Sam Szafran, Abel Ogier, André Ruellan e Roman Cieslewicz), assieme ai quali partecipa alla serata di lunedì 24 maggio 1965, che si tiene al Centro Americano per il Progresso degli Artisti di Parigi, in Boulevard Raspail 261, denominata "Il gruppo Panico internazionale presenta la sua banda di elefanti al Secondo Festival della Libera Espressione" nato su iniziativa del traduttore francese di Alain Ginsberg, Jean Jacques Lebel (1936).

Descritta dalla scrittrice e giornalista italiana Fernanda Pivano (1917-2009) "come di qualcosa tra la serata surrealista, il teatro totale e lo happening"²²⁰, la manifestazione

²²⁰ La parte più interessante della serata risulta per la scrittrice l'effimero Auto Sacramental (conosciuto anche come Melodrame Sacramental) realizzato da Jodorowsky al costo, si dice, di tre milioni di franchi.

vede Roland Topor inscenare il primo “effimero” panico²²¹ ribattezzato “Cérémonie pour une nouvelle femme” (gli altri a seguire sono invece “Les Amours Impossibles” di Arrabal e “l’Auto Sacramental” di Jodorowsky) in cui adatta, su appositi pannelli di legno laminati, la serie di disegni dal titolo “Cérémonie pour le corps neuf” apparsa nel settembre del 1963 su “Hara-Kiri” e composta a sua volta da cinque scene in cui incarnazioni simboliche della società, impersonate da individui inquietanti ed un’anziana signora, consegnano ad una giovane ragazza tutta una serie di accessori indispensabili per una fanciulla. Come viene esplicitato nel testo in appendice, questi oggetti sono una chiara dimostrazione di come l’adolescente sia oramai divenuta una vera e propria donna:

“Per il suo nuovo corpo, realizza i suoi accessori che la valorizzeranno e che, in seguito, potrà utilizzare a suo piacimento. Ma non dovresti fare le cose così come vengono; perché il mistero si compia, è necessario agire secondo i riti. Ecco alcune illustrazioni della cerimonia necessaria. D’ora in poi, dovrai rispettarlo. È una preghiera e un ordine. Quindi grazie. Ora vai!”²²²

Alcune delle figure presenti nelle apposite illustrazioni vengono per la prima volta interpretate in un happening da attori in carne ed ossa che indossano a scopo ornamentale dei costumi realizzati da Topor. Le scene e i personaggi elaborati graficamente da Topor danno così vita ad uno spettacolo teatrale, divenendo portatori di un significato più ampio e suggerendo altri campi artistici su cui lavorare.²²³

Questa opportunità di sperimentare in nuovi ambienti culturali gli deriva dalle conoscenze maturate in passato con personalità eccentriche provenienti dall’estero come il già citato pittore e coreografo rumeno Daniel Spoerri (vedasi paragrafo 3.1) che lo

Il risultato è uno spettacolo violento e dissacrante, precursore delle dinamiche surreali apparse poi nelle due pellicole di grande successo, *El Topo* (1970) e *La Montagna Sacra* (1973), nel quale viene introdotta l’immagine di un pollo sulla croce, bambole di celluloidi smembrate da cui fuoriescono zampilli d’inchiostro rosso e per finire migliaia di pulcini scaraventati sul pubblico (quest’ultimo fatto disgusta fortemente Fernanda). Pivano F., 1997, *Altri amici, altri scrittori*, A. Mondadori, Milano pp. 69-73.

²²¹ Secondo Jodorowsky, “L’ “effimero” panico ha come obiettivo di esprimersi con mezzi concreti superando la figurazione e l’astrazione per recuperare al suo mondo ogni sorta di materiale e di atti in precedenza chiamati non-teatrali. Tutto è teatrale e niente lo è. I limiti tra l’“effimero” e la realtà si fanno fluidi quanto quelli tra la pittura e scultura per i concreti-plastici. Ci vorrà nell’“effimero” panico una scelta realizzata in stato di euforia determinata.” Arrabal F., Topor R., Jodorowsky A., 1978, *Panico*, Pellicano Libri, p. 8, p. 48.

²²² “Pour son nouveau corps, il lui faut des accessoires qui la mettront en valeur et dont, par la suite, elle pourra se servir à sa guise. Mais il ne faut pas faire les choses n’importe comment ; pour que le mystère s’accomplisse, il faut agir suivant les rites. Voici quelques illustrations du cérémonial nécessaire. Vous vous devrez, dorénavant, de le respecter. C’est une prière et un ordre.” Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, pp. 37-38.

²²³ Devaux A., 2017, *Topor et les jeux dans l’art contemporain, Sociétés et représentations*, n°44, pp. 96-97.

invita a partecipare il 13 settembre del 1964 ad un insieme di “manifestazioni, esposizioni, happenings con artisti ospiti provenienti da numerosi Paesi”²²⁴ noto come il “Gag Festival” di Berlino, nel quale non solo scopre una nuova avanguardia vicina al movimento Dada e all’umorismo nero interessata a combinare in modo insolente il ridicolo ed il nonsense, ma ha anche l’occasione di conoscere di persona due artisti appartenenti al movimento “Fluxus”²²⁵, ovvero il francese Robert Filliou (1926-1987) apprezzato da Topor “per la sua miscela di umorismo e assurdit  quotidiana, il suo spirito disincantato ma giocoso, il suo lirismo cupo”²²⁶ e lo svedese Erik Dietman (1937-2002), scultore di fama mondiale ricordato sempre dallo stesso artista per “la sua capacit  di inventare forme, di stabilire nuove relazioni tra materiali e concetti che sembrano non incontrarsi mai”.²²⁷

Ulteriori circostanze favorevoli si misurano inoltre con l’esposizione di successo intitolata “Topor Paniek”, tenutasi per la prima volta al di fuori dei confini francesi tra l’11 giugno e il 30 agosto nella Ville d’Hilvesum situata nei Paesi Bassi²²⁸, dopo aver presentato per molto tempo le sue opere solo sul territorio nazionale in collaborazione con la gallerista Valérie Schmidt, sua fidata amica ed una delle prime persone a credere nelle sue potenzialit ²²⁹, garantendogli cos  l’opportunit  di aumentare la sua fama ed ottenere nuove commissioni anche in contesti meno affini alla sua direzione artistica, come ad esempio le vignette politiche.

²²⁴ Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire  trangl *, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris p. 147.

²²⁵ Si tratta di un movimento artistico sorto ufficialmente nel 1962 ma gi  operativo a partire dal 1950 che comprende artisti di numerose nazionalit , tra cui Yoko Ono, Nam June Paik e George Maciunas, uniti dalla volont  di riproporre nuove forme espressive non dissimili dagli happening o le performances, mediante la rivalutazione dei gesti basilari di cui si riafferma l’artisticit . Treccani.it : <https://www.treccani.it/enciclopedia/fluxus/>

²²⁶ Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire  trangl *, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 148.

²²⁷ Ibidem, p. 149.

²²⁸ Questa mostra gli aprir  le porte a partire dal 1970 al Stedelijk Museum d’Amsterdam, che acquister  alcune delle sue opere tra le quali, ad esempio, la copertina Scanlan’s Monthly: Impeach Nixon del 1970, *A gorge d ploy e* del 1975, *Rom o et Juliette* dello stesso anno e il disegno realizzato per Amnesty International nel 1977. Stedelijk.nl: <https://www.stedelijk.nl/en/collection/91342-roland-topor-dorotheas-rache>

²²⁹ Amica di Boris Vian e di Mir , ha l’occasione di conoscere Topor, grazie all’intermediazione di Sternberg, nel 1962. Questo le permette di collaborare con l’artista ad una prima mostra intitolata “Topor dessins” svoltasi dal 16 al 28 febbraio 1962. La seconda esposizione si tiene sempre nella medesima galleria dal 1° al 20 marzo 1963, questa volta incentrata sui “Dessins Panique”. In seguito ad altre presentazioni su Topor, ne terr  ancora una quinta tra il 19 aprile e il 6 maggio del 1965, ed una sesta tra il 21 aprile e il 6 maggio 1967. Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire  trangl *, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, pp. 126-127, p. 136, p. 154, p. 167.

3.4 La parentesi politica (1962-1973)

Topor ha da sempre manifestato una certa avversità nei confronti della società del suo tempo, considerata da lui stesso “troppo derisoria e fugace” per poter essere illustrata, anche se questo di certo non gli ha impedito di avvicinarsi timidamente, nel corso della sua adolescenza, al contesto politico in atto negli anni Cinquanta.

Il primo evento degno di considerazione si registra con la morte di Stalin annunciata in lacrime il 6 marzo del 1953 dal suo compagno di scuola Michel Goldberg che strappa un sorriso appena accennato sulle labbra dell'artista allora quindicenne. Tale reazione non si confà né al suo amico Michel Paré, disposto ad acquistare un lotto del quotidiano comunista “L'Humanité” con il volto del dittatore in prima pagina per tappezzare i muri della sua camera così da far scherzosamente “infuriare i genitori” (si tratta di una battuta, poiché risulta essere il più maturo sulle questioni politiche), né a Claude Valentin, il quale lo convince a frequentare, una volta alla settimana, le riunioni dell'UJRF (le Unioni dei giovani repubblicani della Francia), una branchia del PCF nata per riunire la gioventù comunista del Paese. Nonostante non manchi a nessuna delle sedute tenutesi ogni venerdì presso rue de Navarin, nel IX° distretto, ciò non significa che fosse un militante del partito, poiché, come afferma sua sorella Hélène d'Almeida – Topor, Roland non avrebbe mai potuto sottostare alle regole di qualsiasi movimento a causa del suo temperamento anarchico.

Perciò, ad un tale interesse così spiccato verso questi incontri politici sembra, in realtà, corrispondere un movente molto più semplice e razionale dato dall'opportunità di imbattersi nelle giovani ragazze dell'UJFF (Unioni delle giovani ragazze della Francia) presenti nei raduni congiunti con l'UJRF, così che il suo coinvolgimento nelle frange di estrema sinistra si dimostra essere solamente un diversivo per incontrare l'altro sesso, uno dei più grandi piaceri della sua vita²³⁰. Se l'esperienza con il collettivo si rivela malgrado tutto tollerabile, questo non gli impedisce comunque di contestare con spirito goliardico l'ideologia politica afferente alla sinistra francese, come si evince dall'intervista pubblicata sulle pagine del quotidiano “Le Figaro” il 21 aprile del 1954:

“Vi ho mostrato in particolare come il declino del marxismo si manifesti con la sua evoluzione capillare.

²³⁰ Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Paris, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, pp. 68-70.

Dalla barba folta dello stesso Marx, alla barba meno folta di Engels, al pizzetto di Lenin, a Stalin, che ha solo i baffi, a Malenkov che non ha più niente”²³¹.

Tuttavia, le vicende politiche manifestatesi durante quegli anni nella società francese lo perseguiteranno ancora per molto tempo, in particolare la Guerra d’Algeria scoppiata il 1° novembre del 1954 che costringe Topor a trovare alcune soluzioni per sfuggire al servizio militare nazionale, dapprima beneficiando per nove anni consecutivi del permesso di esenzione rivolto agli iscritti dell’Accademia delle Belle Arti, fino alla decisione intrapresa nel 1963, in seguito all’inasprimento delle sanzioni messe in pratica contro i numerosi disertori intenzionati ad evitare la chiamata alle armi, di mentire sul suo stato di salute, inventandosi di aver contratto lo stafilococco aureo, con tanto di certificato medico ad attestarlo²³².

Nello stesso periodo, l’attualità politica subentra anche nell’ambito lavorativo, dove l’artista viene ingaggiato dal direttore Jean-François Devay (1925-1971), un amico di Boris Vian e Bosc, conosciuto anche grazie alle sue occasionali pubblicazioni su “Bizarre”, per collaborare nell’aprile del 1962 alla nuova edizione del giornale settimanale “Minute”. Finanziato da Juliette Gréco (1927-2020), Françoise Sagan (1935-2004), Fernand Raynaud (1926-1973), Eddie Barclay (1921-2005) e Marcel Dassault (1892-1986), il quotidiano di matrice anti-gollista, acquisito verso la metà degli anni Settanta dal Fronte Nazionale di estrema destra, oltre a voler competere con la rivista satirica francese “Le Canard enchaîné” a suon di scoop che mettano in cattiva luce il governo attualmente in carica, si propone come luogo adatto a tutti i disegnatori umoristici interessati a proporre le proprie gag, anche se in verità le occasioni per pubblicare i propri disegni sono molto rare²³³. In ogni caso, Topor risulta una delle figure più quotate tra gli artisti presenti nel quotidiano, il cui compito consiste principalmente nel mettere in scena diverse strisce a fumetti contro il generale Charles de Gaulle o l’armata in generale. Tra le più conosciute vi è la serie autoconclusiva dedicata a “Les Nouvelles Aventures de Charlot” (Fig. 77) con protagonista il Presidente della Repubblica, intenzionato a fondare una nuova Europa in modo da

²³¹ “J’y ai montré notamment comment le déclin du marxisme se manifeste par son évolution capillaire. De la barbe touffue de Marx lui-même, à la barbe moins touffue d’Engels, au bouc de Lénine, à Staline, qui n’a plus que la moustache, à Malenkov qui n’a plus rien du tout” Ivi, p. 71.

²³² Ivi, pp. 78, 109.

²³³ Vallet J., Devaux A., 2014, *Topor, dessinateur de presse*, Les Cahiers dessines, p. 35 e Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 55.

riportare in auge il nome della Francia. Strutturata in sequenze umoristiche in bianco e nero reimpaginate su due strisce di formato quadrato, con i testi disposti al di sotto di ogni singolo riquadro suddiviso l'uno dall'altro da un breve spazio per un totale di due facciate, è evidente come il personaggio in questione sia stato ripensato sulla figura del “vagabondo” ideato da Charlie Chaplin, anche se le disavventure affrontate da quest'ultimo nel fumetto così come il formato adottato per l'impaginazione del giornale sembra siano state presi piè pari dalla “Vie publique et privée de Monsieur Réac”, una raccolta di storie satiriche disegnate da Gaspard-Félix Tournachon, in arte Nadar (1820-1910) ed apparse per la prima volta durante il 1848 nella “Revue comique pour les gens autochtones”, dimostrando in questo modo come l'illustratore franco-polacco presenti da sempre un rinnovato interesse per le vecchie pubblicazioni a cui si è fortemente ispirato (vedasi cap. 2.3).

D'altro canto, l'intenzione di prendere di mira con ironia soprattutto Charles de Gaulle è data dalla convinzione, soppesata da una parte dei detrattori appartenenti alla sinistra radicale, che il Generale fosse sul punto d'instaurare una dittatura (vedasi cap. 1.1), un sospetto che si ripresenta il 1° giugno del 1962, nel momento in cui tenta di far approvare l'istituzione di una “Corte militare di giustizia” responsabile nel giudicare, con apposito procedimento speciale e senza la possibilità di fare ricorso, ogni singolo individuo accusato di aver commesso diversi reati durante le vicende algerine²³⁴. Proprio per questo motivo diventa il capro espiatorio di “Minute”, anche se la volontà da parte della rivista di cominciare a puntare nei mesi seguenti su contenuti “mondani”, provoca la fuga immediata dei vignettisti quali Bosc, Cardon, Gébé, Sempé e Solo, e dello stesso Topor, risentito della svolta rosa intrapresa dal quotidiano.

Questo fatto lo porta ad abbandonare momentaneamente il disegno politico fino al 1968, un anno determinato da contestazioni socio-culturali promosse dalla gioventù francese contro le istituzioni tradizionali colpevoli, a loro dire, di aver soggiogato con il consumismo di massa una società oramai divenuta moralista ed autoritaria. Lungi dal voler partecipare a tali movimenti di protesta in cui non vede altro che un'agitazione

²³⁴ Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, pp. 132-133.

iniziata da “giovani borghesi che infrangono il divieto”²³⁵ (anche se in seguito ammette di detestare le manifestazioni e di non voler avere a che fare con le forze dell’ordine), preferisce seguire tutti gli eventi in diretta radio da casa sua, nella Rue du Faubourg-Saint-Denis n°36.

La situazione si fa più movimentata a partire dal 1° maggio del 1968 quando Arrabal e Boris Cyrulnik, costernati dalla sua diffidenza nei confronti di un trambusto “rumoroso e potenzialmente pericoloso”, lo persuadono a lasciare il suo appartamento e a recarsi presso la Sorbona, nel Quartiere Latino, dove si stava per tenere una seconda grande manifestazione. È così che, come racconta l’editore e scrittore italiano Giovanni Gandini (1929-2006), vestito solo di una giacca scura e svolazzante assieme ai suoi amici si precipita, per mezzo di un taxi costretto a sostare a causa dei “cocchi di vetro, pavé, furgoni della polizia e sirene”, verso il luogo degli scontri tra studenti e CRS, riuscendo a mettersi in salvo nella Coupole-Montparnasse dove il tempo sembra essersi fermato, data l’accoglienza ricevuta da camerieri sorridenti ignari di quello che stava accadendo lì fuori o sarebbe potuto realmente succedere di lì a poco²³⁶.

Sta di fatto che Topor non si pentirà affatto della visita effettuata quel giorno, tanto da essere di nuovo invogliato a consegnare i suoi disegni di stampo politico alle nuove testate scaturite dai movimenti di quegli anni, più per un’euforia instillata dal clima sociale rivoluzionario piuttosto che per una sua determinata convinzione politica.

La prima collaborazione si tiene con il primo numero del quotidiano anarchico “Le Pavé” sul quale pubblica, a corredo dell’articolo “Barricades”, una dissacrante caricatura di Charles de Gaulle il quale, ben riconoscibile nell’anonima folla sagomata di nero, viene ricoperto di liquidi corporei provenienti da un nudo individuo spremuto da una mano gigante (Fig. 78). In seguito viene invitato dagli amici Siné, Willem e Wolinski a partecipare sia ai dodici numeri della nuova rivista satirica “L’Enragé” curata da Jean-Jacques Pauvert (il cui successo porterà l’equipe di “Hara-Kiri” a lanciare un nuovo giornale d’attualità politica intitolato “Hara-Kiri Hebdo” che diverrà poi “Charlie Hebdo” nel 1970), sia ad alcuni numeri (in totale 46) del quotidiano di protesta più o meno settimanale “Action” fondato da Jean Schalit (1937-2020), dove in

²³⁵ Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 56.

²³⁶ Gandini G., 1997, *Un amico. Basta parlare per diventare altro (Roland Topor)*, Linus, p. 42.

entrambi i casi l'obiettivo principale risulta fin dal principio Charles de Gaulle²³⁷. Man mano che Topor lo raffigura nei suoi disegni satirici facendo leva sui difetti più evidenti quali il naso e le rughe del viso, le circostanze che lo vedono protagonista si fanno sempre più violente ed aggressive in un modo tale da stupire anche i fumettisti più esposti politicamente, come dimostrano la testa cadaverica del Presidente che fuoriesce dall'acqua con un osso al posto del naso e il capo ricoperto di topi (Fig. 79) oppure il fatto che venga trasformato prima in uno spaventapasseri maltrattato da un ragazzino (Fig. 80), poi in un foruncolo sul naso schiacciato da un altro bambino (Fig. 81) ed infine in un verme sbucato, assieme a Valéry Giscard d'Estaing e Georges Pompidou, da una mela putrida (Fig. 82).

Ma l'apice del crudo sarcasmo viene raggiunta solamente con la pubblicazione, per merito del fumettista George Wolinski (1934-2015), del piccolo pamphlet in tiratura limitata a 600 esemplari intitolato "La Vérité sur Max Lampin" (Fig. 83). Uscito nel mese di settembre dello stesso anno sotto l'editore Jean-Jacques Prévert e poi riapparso nel 1972 su "Charlie Mensuel", si tratta di una lunga striscia composta da 72 vignette disposte liberamente senza margini su ogni singola pagina, al quale va aggiunto il testo in calce, con protagonista Max Lampin, un omuncolo schizzato a mezzo busto e dalle linee incerte reso da Topor il capro espiatorio di tutti i mali del mondo. Coinvolto in circostanze ignobili, viene vessato progressivamente da offese alquanto colorite (ad esempio "Max Lampin è una feccia", "Max Lampin è spazzatura" oppure "Max Lampin è una carogna circondata da vermi in decomposizione") fino al momento in cui scompare nelle ultime 14 vignette non solo il medesimo personaggio, ma anche il principio di scrittura, lasciando spazio unicamente alla scritta "Max Lampin muori"²³⁸.

Seppur non venga mai specificato dal diretto interessato di chi si tratta, è innegabile come gli stessi lettori del '68 abbiano riconosciuto nel Max Lapin ricoperto di lordure ed escrementi l'allora Presidente della Repubblica francese, anche se Topor, nella prefazione del libro, cerca di dare una spiegazione più che plausibile sul perché di tanta

²³⁷ Gauthier C., 2017, *Faire feu de tout bois, Topor et les industries culturelles*, Sociétés et représentations, n°44, pp. 14-15, Mazurier S., 2017, *Topor : bête et méchant ? Roland Topor et la bande Hara-Kiri*, Sociétés et représentations, p. 26 e Vallet J., Devaux A., 2014, *Topor, dessinateur de presse*, Les Cahiers dessines, p. 42.

²³⁸ Rosset C., 2014, *Strips Panique*, Nouvelles Editions Wombat, Les iconoclastes n° 3, pp.154-155 e Stefanelli M., 9 gennaio 2015, *La satira disegnata e il fumettista della crudeltà*, Fumettologica.it: <https://fumettologica.it/2015/01/satira-disegnata-fumettista-crudelta-charlie-hebdo/>

violenza concentrata su un unico soggetto:

“Max Lampin è piccolissimo rispetto al mio odio. È un cattivo ragazzo, ok, ma non eccezionale. E poi non cambierebbe nulla se fosse un piccolo santo. Allora perché biasimarlo con tanta violenza, tanta aggressività? Io' te lo dirò. Quando, come me, uno è vecchio, povero, malato, umiliato, ridicolizzato, non si ha più l'orgoglio dei propri nemici. Basta il primo arrivato. Ti permette di alleviare la tua bile, questa è la cosa principale. Quando quest'ultimo sarà servito, ne prenderemo un altro. L'importante è non morire di rabbia”²³⁹.

Malgrado la sua volontà di non schierarsi con nessun partito politico francese durante gli eventi del maggio 1968, nel momento in cui gli occhi di tutto il mondo sono puntati su ciò che stava accadendo in Francia, i suoi disegni politici cominciano ad ottenere una certa visibilità tanto da riuscire a catturare l'attenzione delle più grandi testate nazionali ed internazionali quali “New York Times”, “Liberation”, “Le Monde” e “Canard enchaîné”. Se con quest'ultimo settimanale la collaborazione si conclude dopo pochi mesi per via dell'impegno domenicale intrapreso con il cineforum in TV che ne impedisce la consegna delle tavole per il lunedì mattina, diverso è il rapporto instaurato con il “New York Times” che invece proseguirà negli anni a venire.

Topor, entrato a far parte del team redazionale nei primi anni '70 dopo aver fatto la conoscenza del direttore artistico Jean-Claude Suàres interessato, fin dall'inizio, a diffondere i suoi disegni per il forte impatto che potevano avere sull'opinione pubblica, riesce ad assicurarsi un primo incarico con la copertina di “Scanlan's Monthly: Impeach Nixon!” (vedasi paragrafo 3.2). Il successo ottenuto da questa pubblicazione convince Suàres a farsi realizzare da Topor altri disegni politici per accompagnare i testi dell'Editoriale d'Opposizione (abbreviato in OP-ED), malgrado il suo superiore non la veda allo stesso modo, dal momento che ogni singola illustrazione dell'artista franco-polacco proposta durante le riunioni venga sistematicamente rifiutata. All'ennesimo diniego ricevuto, Suàres decide di recarsi in sala di composizione e, mentendo al fotoincisore, riesce a far pubblicare un disegno di Topor. Una volta disobbedito alle direttive del suo responsabile, Jean-Claude, che si aspetta a breve di essere licenziato, viene al contrario promosso dalla dirigenza a direttore artistico dell'OP-ED per

²³⁹ “Max Lampin est bien petit par rapport à ma haine. C'est un sale type, d'accord, mais pas exceptionnel. D'ailleurs cela ne changerait rien s'il était un petit saint. Alors pourquoi m'en prendre à lui avec une telle violence, une telle hargne ? Je vais vous le dire. Lorsque, comme moi, on est vieux, pauvre, malade, humilié, bafoué, on n'a plus l'orgueil de ses ennemis. Le premier venu suffit. Il permet de soulager sa bile, c'est le principal. Quand celui-là aura servi, on en prendra un autre. L'important c'est de ne pas crever de rage.”. Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 56.

l'iniziativa adottata. Da quel momento in poi, le richieste per i disegni di Topor aumentano in modo vertiginoso non solo per l'OP-ED, ma successivamente anche il supplemento letterario "The NYT Book Review" in uscita ogni domenica, tanto che ogni singola creazione viene inizialmente eseguita dall'artista senza particolari direttive editoriali a cui sottostare (se vi è qualche indicazione gli viene comunicata in inglese tramite posta o al telefono), per poi essere inviata tramite posta aerea.²⁴⁰

A differenza delle precedenti illustrazioni su Charles de Gaulle, queste sembrano dar maggior spazio a tematiche contemporanee di ampio respiro, come è possibile notare nel disegno pubblicato il 29 novembre 1972 a ridosso dell'articolo di Michel Foucault sulla pena di morte in Francia (Fig. 84), in cui Georges Pompidou nei panni di un imperatore con la sigaretta in bocca, mostra il pollice verso in atto di condanna nei confronti, in questo caso, di Claude Buffet (1933-1972) e Roger Bontems (1936-1972). Altri argomenti socio-culturali vengono affrontati sia nell'illustrazione eseguita per lo scritto di un giornale sulla fraternità degli Stati Uniti rappresentata da una cintura le cui estremità sono in procinto di darsi la mano (Fig. 85), sia nel disegno uscito l'11 marzo del 1973 sul "New York Times" nel quale viene illustrato un articolo scritto da Jean-Paul Sartre sul razzismo in Francia, dove tre blocchi di cemento con su scritto "Liberté", "Égalité" e "Fraternité" vengono trasportati sulle spalle da uomini sofferenti (l'individuo in secondo piano, ad esempio, è disteso a terra senza forze a causa del gravoso peso della libertà) ed, in particolare, sull' "Égalité" in primo piano è seduto il piccolo gentiluomo dall'aria compiaciuta, prototipo del francese medio, il cui status sociale è conferito non solo dall'elegante abito con cravatta così come dal basco sulla testa, ma anche dai due pani trattenuti tra le cosce che formano una forca sul quale è agganciato un cappio divenuto la carota per il povero malcapitato verso il quale si trascina remissivo ed alienato (Fig. 86).²⁴¹

Tuttavia, se i suoi disegni vengono particolarmente apprezzati dai celebri designer newyorchesi come Seymour Chwast (1931) che lo definisce "la più grande mente

²⁴⁰ Vallet J., Devaux A., 2014, *Topor, dessinateur de presse*, Les Cahiers dessinés, pp. 44-45.

²⁴¹ Questo non significa che non si occupi più di altre illustrazioni politiche come dimostra il disegno uscito sul *New York Times* nello stesso anno con il gatto appisolato sulla bandiera americana, simbolo degli Stati Uniti d'America ed i topi muniti di un cartello con su scritto Europa che gli passano davanti, oppure Nixon raffigurato come un'anatra con una baionetta tra le zampe seguita da 3 piccoli anatroccoli provvisti di altrettanti cartelli che chiedevano di "votare per Nixon". Bouvard J., 2019, *Topor. Chefs d'oeuvre : Volume 1*, Les Cahiers dessinés, p. 10.

grafica del XX° secolo”, in una delle lettere pubblicate nel “Les Cahiers du Silence” ammette di avere avuto molti insuccessi in America ma anche nel mondo anglosassone, visto che raramente lo si trova nelle pagine del “New Yorker” per via del suo lavoro considerato “un po' troppo bizzarro per loro” o della rivista satirica britannica “Punch” che diversamente lo valuta un po' “troppo amatoriale e troppo crudo”. Quest’ultima esperienza lo porta, quindi, a rivalutare nello stesso periodo le pubblicazioni più marginali sia del territorio francese che di quello italiano, nelle quali ha l’opportunità non solo di esprimersi liberamente riutilizzando tecniche e formati già adottati in precedenza per nuove vignette surreali e taglienti, ma cimentandosi persino ad accompagnare con illustrazioni i più importanti autori di libri per bambini come Carlo Collodi o Lewis Carroll.

3.5 Un Topor all'italiana: Alice, Pinocchio e il Giornalone (1968-1973)

La maggior parte dei libri per bambini tendono a nascondere la verità su argomenti considerati scomodi dagli adulti, quali il sesso e la morte e questa meschinità nel tratteggiare una realtà così poco plausibile ha da sempre infastidito Topor, che riconduce il tutto ai complessi maturati dai genitori nei confronti dei loro figli, ai quali non si osa rivelare la vita così com'è stata concepita o il fatto che un giorno moriranno, preferendo invece alimentarli con false speranze per paura di non essere più amati. Anche l'artista, ovviamente, non si è mai permesso di dire a suo figlio che prima o poi la sua esistenza si sarebbe conclusa, ma non gli ha nemmeno voluto nascondere gli argomenti reputati dalla società come tabù²⁴² e questo modo di agire verso i più piccoli lo farà suo nel momento in cui accetta di rivisitare in una declinazione parodistica le fiabe più importanti del XIX° secolo.

Uscito per la prima volta nel 1968 con il titolo “De l'autre côté de la page. Alice au pays des lettres » (« Alice nel Paese delle Lettere. Dall'altra parte della pagina”) sotto l'editore “Milano Libri” fondato da Giovanni Gandini, che collaborerà assiduamente assieme a Roland Topor, è il primo racconto in bianco e nero di 23 pagine dedicato a Lewis Carroll (vedasi paragrafo 3.3), nel quale l'artista riprende con uno stile unico ed inimitabile il personaggio di Alice e lo traspone nel suo piccolo universo “fatto di immagini ‘sognate’, un teatro di carta dove si muovono figure inquietanti, a volte ridicole, più spesso bizzarre e crudeli”²⁴³(Fig. 87).

Rispetto ai precedenti romanzi creati dallo scrittore britannico, nella terza opera di natura apocrifa di Topor, Alice non raggiunge un altro mondo scivolando nella tana del Bianconiglio o attraversando per curiosità lo specchio del suo salotto, bensì si ritrova “dall'altra parte della pagina”, come afferma il sottotitolo del libricino, dopo essersi addormentata con la faccia in giù sul pesante volume. Una volta aperto gli occhi, scopre che tutte le lettere dell'alfabeto sono sparite dalle pagine rimaste inevitabilmente bianche, per recarsi verso lo sportello della biblioteca dove una vecchia signora sta assegnando le parti per una rappresentazione teatrale dedicata alle parole (non a tutte le lettere, dato che la Z resta “disoccupata”). Questa intrattiene momentaneamente la

²⁴² Keyahoff G., Stolzl C. (a cura di) *Topor*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale) Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986, p. 5, p. 6, p. 9.

²⁴³ Topor R., 2000, *Alice nel Paese delle Lettere. Dall'altra parte delle lettere*, Stampalternativa, p. 3.

protagonista, fino a quando al di fuori della sala una M viene arrestata a causa di un errore ortografico e condotta verso le due tiranniche regine, la Grammatica e la Sintassi, incaricate di amministrare senza alcuna pietà il potere e la legge. Nel momento in cui la lettera in questione sta per essere giudicata, una folla feroce con striscioni e cartelli si scaglia contro le dittatrici, riuscendo, non senza feriti, a spodestarle dal trono.

Il traduttore Fidelio Bonaguro (1956-2007), nella breve prefazione del libro, la vede come una metafora dei moti studenteschi che imperversano in quel periodo (vedasi paragrafi 1.1 e 3.4) così come “un piccolo canto di ribellione contro ogni tipo di tirannia”²⁴⁴ e a farle da eco ci pensa lo scrittore italiano Paolo Interdonato (1968), specificando come in un libro con dialoghi e figure “tutto è destinato a soccombere alla dittatura del senso [...] fino a quando una rivoluzione non la mette al bando”²⁴⁵.

Sta di fatto che Topor rimarrà a lungo affascinato da Alice, un personaggio con cui aveva già avuto a che fare sia in precedenza, come dimostrano le nove illustrazioni apparse nel n° 23 di “Hara-Kiri” uscito nel mese di dicembre del 1962 e successivamente nei “Dessins Panique” del 1965, nei quali è presente una gigantesca scacchiera a fare da sfondo alle vicende surreali dei pezzi acquisita direttamente dalle pagine di “Alice Through the Looking-Glass”, sia nei primi anni Settanta, data l’esecuzione su una tela di lino rivestita con una preparazione tesa su un telaio del gigantesco disegno ad acrilico (300 x 470 cm.) denominato “Alice à la neige” (1971) per la sala da cinema della stazione di sci di Flaine, nella Haute-Savoie.

Richiesta da Sylvie Boissonnas (1912), moglie del fondatore dello stabilimento sciistico Éric Boissonnas (1913-2005), allo scopo di abbellire il sito scoperto nel 1959 ed inaugurato verso la fine degli anni '60 nel contesto entusiastico dei Giochi Olimpici di Grenoble, l’opera riflessa su pannelli a specchio adiacenti, si rivela molto più accessibile per i bambini e gli adolescenti rispetto alle produzioni grafiche precedenti ricolme di paure ed ossessioni (Fig. 88). Ciò lo si evince, in particolare, dalla volontà di Topor di non allontanarsi troppo dal contesto invernale di Flaine, decidendo così di ambientare i personaggi provenienti soprattutto dal mondo immaginario di “Alice in Wonderland” in una pista da scii innevata. Tra questi è possibile riconoscere in primis la

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ Interdonato P., 2020, *Transgenere*, Quasi. La rivista che non legge nessuno. Quasi : <https://www.obloops.it/quasi/2020/05/21/transgenere/>

bambina al centro della composizione, vestita con un lungo abito a maniche corte ed un grembiule legato attorno ai fianchi che presenta le fattezze di Alice, circondata alla sua destra dal pezzo del cavallo incluso negli scacchi (apparso in “Alice through the looking-glass”) e dalla regina di cuori e alla sua sinistra da un uomo con il cilindro che somiglia al Cappellaio Matto della favola ed una tartaruga (probabilmente un riferimento alla Falsa Tartaruga del primo volume).

Rispetto all’opera originale, l’artista non disdegna comunque dal prendersi qualche libertà, vista l’introduzione di altre creature prese in prestito da diverse fiabe e racconti immaginari come lo gnomo in basso a sinistra presente nelle favole dei Fratelli Grimm, Max da Max e Moritz di Wilhelm Busch in procinto di cadere a terra dopo aver effettuato un salto con gli scii e Pinocchio già caduto supino in primo piano in una posizione particolarmente scomoda, anche se non mancano personaggi inventati ravvisabili nell’avvoltoio vestito in frac il quale potrebbe benissimo essere un dodo, nell’anatra con indosso un cappello in feltro da donna e per finire nel piccolo individuo in basso a destra che trascina vicino a sé un serpente alato a forma di S.

Sebbene esistano delle evidenti differenze estetiche tra questi personaggi, tutti presentano ai propri piedi (o zampe in questo caso) degli scii ad eccezione della stessa Alice bendata agli occhi, il che spiega per quale motivo presenta le braccia distese in avanti allo stesso modo di un sonnambulo brancolante in un corridoio. È così che la protagonista impossibilitata a muoversi non si spinge più all’inseguimento in un luogo sconosciuto di un coniglio inafferrabile, ma cerca con il solo utilizzo delle mani di identificare, seppur senza una certa difficoltà, le figure che sfrecciano vicino a lei ignorandosi le une con le altre in un moto “dinamico, inarrestabile e volontario”, così come fanno i giovani spettatori volenterosi di comprendere di quale famoso personaggio si tratta²⁴⁶. Da questo “dipinto disegnato” il cui effetto grafico in parte realistico e in parte fiabesco è stato ricavato dalle illustrazioni originali di John Tenniel che hanno accompagnato la prima pubblicazione della fiaba di Lewis Carroll, Topor ricava l’anno successivo una litografia a colori sul medesimo tema intitolata “Alice à l’intérieur de sa tête”, distinta dalla precedente per via dei mostri disegnati da suo figlio Nicholas e poi

²⁴⁶ Keller F., Grossmann R., Hergott F., Derouet C., 2004, *Topor : Dessins Panique*, Les Musées de Strasbourg, pp.17-19.

rifiniti dallo stesso Topor (vedasi paragrafo 3.3)²⁴⁷ (Fig. 89).

Questa non risulta comunque l'unica produzione legata al mondo dei bambini, dato che nel corso del 1971 accetta di illustrare per conto di Giorgio Soavi (1923-2008), scrittore, poeta, giornalista e collezionista di Giacometti, Balthus, Alechinsky e Folon, nonché direttore artistico della Olivetti a Milano, una nuova edizione de "Le Avventure di Pinocchio" dello scrittore e giornalista italiano Carlo Lorenzini, alias Collodi (1826-1890). Questa edizione viene messa in commercio in tiratura limitata a 160 esemplari firmati dall'artista e riservati ai clienti più importanti della società²⁴⁸.

L'artista franco-polacco, il secondo straniero in ordine di tempo dopo il disegnatore russo Vsevolode Nicoùline (1890-1968) a prendersi cura della creatura di Carlo Collodi, affida il suo meticoloso tratteggio "criptoottocentesco" a matita all'esecuzione di una storia definita da lui stesso "piuttosto sinistra e cupa"²⁴⁹. Tra l'illustratore e l'illustrato nasce così una forte intesa che si traduce fin da subito in una lettura violentemente simbolica, intenzionata a far riemergere da una fiaba desolante e spettrale come quella di Pinocchio, le ambiguità e i non detti sotto una nuova luce, vista l'enigmatica posa assunta dal protagonista nei confronti della Fata Turchina divenuta ora più che mai "donna, forse madre, sicuramente amante"²⁵⁰ (Fig. 90) oppure il pericoloso incontro avuto sia con il Serpente che risveglia "timori ancestrali mai completamente sopiti"²⁵¹ (Fig. 91) assunti da una simbologia legata alla trasformazione ed alla fecondità, sia con il Pescatore Verde definito da una natura ripugnante ma allo stesso tempo oscenamente criptica (Fig. 92).

Tutti i personaggi vengono, quindi, caricati di significati allusivi alla sfera sessuale di

²⁴⁷ Il mondo di Alice risulta così importante per Topor da eseguire nel 1984 6 illustrazioni a colori ispirate liberamente al romanzo di Lewis Carroll per il calendario della *Banque Veuve Morin-Pons* e dieci anni tardi una composizione sempre a colori con Alice che presenta un orecchio di grandi dimensioni, realizzata per il manifesto dell'Opera del compositore György Ligeti (1923-2006). Ivi, p. 197 e Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, pp.130-133.

²⁴⁸ Oltre al volume di Pinocchio (1972), in una delle corrispondenze trattenute con Topor il 10 aprile del 1969, Giorgio Soavi sembra interessato a voler collaborare nuovamente con lui per una riedizione di *Alice in Wonderland*, poi assegnata nel 1974 per motivi non ben comprensibili al pittore giapponese Kuniyoshi Kaneko (1936-2015). Devaux A., 2017, *Topor, Voyageur du livre: Volume 1 (1960-1980)*, Les Cahiers dessines, p. 26 e *Corrispondenze Giorgio Soavi-Roland Topor*, lettera del 10 aprile 1969.

²⁴⁹ Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranlé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 207.

²⁵⁰ Balducci V., Rauch A., 2004, *Pinocchio e la sua immagine*, Giunti, p. 148.

²⁵¹ Ibidem.

matrice freudiana, tra cui rientra anche il burattino di Topor dai piccoli occhi a palla con in testa un berretto tondo e floscio ed una gonfia veste bianca decorata da fiori rossi, il quale, munito di un naso che “sembra un pene, il simbolo della crisi del maschio”²⁵² funge da viatico tra i desideri proibiti dell’infanzia e l’adulta virilità dell’uomo, al fine di attenuare e risolvere ogni conflitto nella sfera dell’inconscio (vedasi paragrafo 3.3). Quest’opera, non solo risulta comunque una delle prime a presentare diverse illustrazioni a pastello (se non si contano gli artwork de “Les Escargots” che si vedranno nel prossimo capitolo) permettendo così a Topor di raggiungere un pubblico sempre più vasto, bensì è stata anche una delle più apprezzate dal regista Federico Fellini (1920-1993) che verrà impressionato a tal punto da chiamarlo a collaborare pochi anni più tardi nel lungometraggio *Casanova* (1976):

“Fra i libri illustrati da Topor mi ha colpito soprattutto Pinocchio di Collodi; un romanzo che ho molto amato da bambino (ma lo amo tuttora) e sul quale sognavo a lungo fissando le figure di Carlo Chiostri, così malinconiche, spettrali, che accentuavano il lato funereo del libro, quel suo sapore di brutto sogno, quel tremolio febbricitante. Ora, con Topor, il mondo di Pinocchio si fa ancora più desolato, dilatato, sospeso nel vuoto, senz’aria. Pinocchio diventa un’opera tragica, d’indispensabile solennità metafisica. Ecco, quello che mi affascina di Topor: la sua malinconia preziosa, il suo mondo così privo di speranza, ma nello stesso tempo così ben realizzato, rifinito in ogni particolare, da apparire infine quasi comodo; e per me molto confortevole. Questo è ciò che ci accomuna, e che mi spinse a rivolgermi a lui ai tempi del *Casanova*: ho l’impressione che vivere dentro un disegno di Topor sia un pochino come vivere dentro un mio film”²⁵³.

Dopo “Le Avventure di Pinocchio”,²⁵⁴ Topor abbandona per un breve periodo l’illustrazione dedicata ai libri per bambini, accettando su richiesta di Giovanni Gandini, fondatore tra l’altro nel 1965 del mensile a fumetti “Linus” di collaborare per una nuova rivista sperimentale di grande formato (43,2 x 58,7 cm dal costo di 500 lire) a colori, anch’essa rivolta ad un pubblico di pre-adolescenti, dal nome “Il Giornalone”, ispirato ai “Sunday Supplements” del “New York Herald” e del “Chicago Tribune”. Per i soli quattro numeri usciti tra l’aprile e luglio del 1973, dato che paga lo scotto di essere fin troppo innovativa, assieme a suo figlio Nicolas di otto anni con il quale è solito organizzare lunghe battaglie di soldatini in ogni angolo dell’appartamento, Roland

²⁵² Devaux A., 2017, *Topor, Voyageur du livre : Volume 1 (1960-1980)*, Les Cahiers dessines, p. 26.

²⁵³ Keyahoff G., Stolzl C. (a cura di) *Topor*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale) Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986, p. 80.

²⁵⁴ Topor non si è mai allontanato dalla creatura di Collodi, se si pensa all’illustrazione a colori intitolata *Pinocchio e i ladri* del 1972 in cui Pinocchio viene impiccato sull’albero da due ladri incappucciati, al *Pinocchio bugiardo* del 1975, ma anche ai nuovi disegni realizzati con inchiostro ed acquerello della storia di Pinocchio rivisitata per la versione tedesca della storia di Carlo Collodi uscita nel 1995 sotto la casa editrice di Gina Kehayoff Verlag. Ivi, pp. 78-79 e Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, pp. 120-121.

realizza una grande tavola a colori a doppia pagina intitolata “Le due Torri” (apparsa nel 2° numero di maggio) (Fig. 93) che illustra la scena di una battaglia fantastica, accompagnata da una breve didascalia posta in alto a sinistra, dove vengono spiegate le regole al fine di trasformarla in un gioco di società:

“Stendere bene il campo su un tavolo o per terra e prendere tre bottoni. Uno piccolo da camicia, uno medio da giacca, uno grande da paltò, le mitragliatrici, le giacche e i fucili, le camicie. Si mette il bottone dove si spara e si tira con le dita come alle biglie un colpo alla volta. Tutto quello che è toccato dal bottone è “morto” e si cancella con una crocetta a pennarello blu o rosso. Quando restano meno di 20 soldati in tutta la battaglia è finita”²⁵⁵.

A questa vanno aggiunte, oltre ai diversi articoli di cancelleria (etichette, post-it), anche la creazione di una breve serie a fumetti dedicata all’inedito personaggio Grucio Cat²⁵⁶(Fig. 94), un gatto antropomorfo in completo beige e con la sigaretta in bocca ispirato al commediante ed attore statunitense Groucho Marx (1890-1977), protagonista di insolite vicende che mirano a far emergere un tipo di umorismo nonsense incentrato su battute enigmatiche e giochi di parole contenute in appositi balloon oppure disposte liberamente sopra o sotto ad ogni singola scena impaginata senza margini proprio come nelle precedenti strisce a fumetti “L’homme et la mouche” (“Hara-Kiri” n° 18, giugno 1962), “Les fils de l’ivrogne” (“Hara-Kiri” n° 36, febbraio 1964) e “La Vérité sur Max Lampin” (1968). Non a caso, gli episodi sottotitolati “Grucio al ballo” e “Un gatto adorabile” sembrano essere stati scritti per un pubblico adulto, piuttosto che rivolti ai piccoli lettori e questo suo modo di porsi nei confronti di un tema a lui inusuale lo adotterà anche nel lungometraggio di fantascienza “La planète sauvage” del 1973.

²⁵⁵ Vallet J., Devaux A., 2014, *Topor, dessinateur de presse*, Les Cahiers dessines, pp. 234-235.

²⁵⁶ Groucho Cat è la prefigurazione di Groucha, il presentatore principale del programma televisivo *Téléchat* (1977-1986) che indossa una zampa ingessata, un modo ingegnoso per facilitare i problemi d’animazione. Ibidem.

4. Roland Topor e il cinema d'animazione per adulti

Fin dagli albori dell'animazione, un cospicuo numero di artisti ha dedicato il proprio tempo alla creazione di film animati caratterizzati da storie più articolate e con un'estetica accattivante e fuori dall'ordinario che, ha finito inevitabilmente per attrarre un pubblico più adulto di quello a cui erano state abituate le grandi major hollywoodiane come Walt Disney Company e Warner Bros Pictures. Tuttavia, la scarsa appetibilità di diverse pellicole underground mal recepite da una platea poco fidelizzata ed intellettualmente pigra finirà per decretarne in alcuni Paesi l'insuccesso commerciale, così come è accaduto in terra francofona al lungometraggio "Yellow Submarine" (1968) di George Dunning (1920-1979) e "Fritz the Cat" (1972) di Ralph Bakshi (1938), entrambi colpiti da un divieto che ne impediva la visione ai minori di 18 anni²⁵⁷.

Questo episodio spingerà il regista francese René Laloux (1929-2004) a riconsiderare il pubblico verso cui rivolgersi con le sue pellicole d'animazione, il quale doveva essere formato a suo dire da ragazzi "colti e innocenti, cioè non ancora prigionieri delle alienazioni e dei comportamenti pastorizi e settari dell'età adulta"²⁵⁸ in grado di apprezzare qualsiasi mezzo che gli permettesse di sprigionare la propria fantasia ed immaginazione. Su questo punto si trova d'accordo anche lo stesso Topor, soffermatosi più volte su tale questione, tanto da affermare che "i bambini sono più intelligenti degli adulti"²⁵⁹, mentre quest'ultimi tendono di solito a trattarli in modo superficiale senza considerare le loro capacità di apprendimento e comprensione.

Perciò i pre-adolescenti diverranno per la successiva produzione cinematografica del duo Laloux-Topor una fetta molto importante del pubblico generalista sulla quale fare breccia, in modo da raggiungere sempre più spettatori ed ottenere di conseguenza un ricavo adeguato al lavoro svolto durante i 5 anni di pre-produzione.

²⁵⁷ Gauthier C., 2017, *Faire feu de tout bois, Topor et les industries culturelles*, Sociétés & Représentations, p. 18.

²⁵⁸ Laloux R., 1996, *Ces dessins qui bougent : 1882-1892, cent ans de cinéma d'animation*, Dreamland Editeur, pp. 145-146.

²⁵⁹ Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 196.

4.1 La collaborazione con René Laloux : “Les Temps Morts” (1964) e “Les Escargots” (1965)

Nel corso della sua prolifica carriera, Topor si è speso generosamente in ogni ambito del fare artistico anche se non ha mai cercato di nascondere una certa diffidenza nei confronti della settima arte. Di fatto, era solito far notare a chiunque avesse il tempo di ascoltare la sua disapprovazione verso tale settore come i film fossero “solo ricordi di piacere”²⁶⁰, mentre il cinema veniva considerato una mera “raccolta di luoghi moderni [che] viene sempre dopo ciò che si fa nella storia delle idee.”²⁶¹

Ma, come si sa, l’artista risiede per molti aspetti nella contraddizione e questo non gli ha di certo impedito di avvicinarsi al mondo cinematografico, in particolar modo a quello d’animazione, grazie al fortuito incontro con René Laloux (1929-2004).

A quell’epoca il regista ed animatore francese faceva parte di un programma speciale coordinato dalla clinica d’avanguardia psichiatrica “La Borde” presso Court-Cheverny²⁶², con il compito di far collaborare, da un punto di vista terapeutico, i residenti della casa di cura nel processo di realizzazione di alcuni cortometraggi tra i quali “Tic-tac” girato nel 1957 in 16mm per mezzo della tecnica delle ombre, dove i pupazzi venivano fatti muovere all’interno di un unico scenario tramite dei fili tra la carta da lucido e la luce come nel teatro d’ombra greco. Per merito di un suo amico, il corto in questione viene presentato al regista jugoslavo naturalizzato francese Frédéric Jossif (1922-1990) che decide di trasmetterlo “in prima serata alle 08:30 tra Fernandel e Christian Jacque”²⁶³. Questo importante evento porta Laloux a voler progettare un nuovo cartoon a colori, “Les Dents du Singe”, sempre assieme ai pazienti della struttura incaricati in tale occasione di scrivere la trama, realizzare il design dei personaggi e il set con la carta ritagliata, per poi animarla con l’aiuto del dottor Félix Guattari (1930-1992) in una pellicola non più da 16mm, bensì da 35mm, dinanzi alla cinepresa frame dopo frame, accompagnata a sua volta dalla colonna sonora del musicista franco-marocchino Maurice Ohama (1913-1992).

²⁶⁰ Laforest D., 2020, *Topor et le cinéma*, Nouvelles éditions Place, Le cinéma des poètes, p. 7

²⁶¹ Ibidem.

²⁶² Bristot P., 2019, *Panico Topor*, p. 49 e Kawa-Topor X., 2005, *Ce cahier de notes sur...La Planète Sauvage*, Les enfants de cinéma, Paris, p. 3.

²⁶³ *Laloux sauvage* (2003), a 27-minute documentary about Laloux, dal minuto 05 :49 al 05:53.

Alla proiezione della prima tenutasi nel 1960 partecipano anche Roland Topor e Jacques Sternberg, rimanendone estasiati a tal punto da volerlo incontrare di persona e, tramite l'illustratore e pittore belga Jean-Michel Folon (1934-2005), riescono ad esaudire il loro desiderio nel corso della serata di premiazione "Émile Cohl" al miglior film d'animazione francese, assegnato proprio all'omonimo regista per la sua breve pellicola di 14 minuti.²⁶⁴

Tra i 2 nasce fin da subito un forte sodalizio artistico che sfocia pochi anni più tardi, più precisamente nel 1964, in un nuovo cortometraggio della durata di 10 minuti intitolato "Les Temps Morts" nel quale Topor si occupa principalmente dei disegni e dello sfondo creato per i titoli di coda (il primo ad apparire in un film per il cinema), Jacques Sternberg dei testi, Alain Goraguer della musica ed infine René Laloux della sua realizzazione tecnica. Basata su "una buona idea di partenza, aggressiva, anarchica, un po' totalizzante, ma molto significativa dell'universo toporiano"²⁶⁵, la pellicola cinematografica di breve durata invita lo spettatore a riflettere, tramite una voce narrante fuori campo, sulle nefandezze perpetrate dall'umanità nei confronti dei propri simili e delle creature che abitano l'intero mondo, mostrando fin dalle prime sequenze d'apertura immagini di repertorio preesistenti di bambini che giocano alla guerra, seguite da vecchi reportage sui combattimenti in prima linea nel corso delle due Guerre Mondiali nonché riprese contemporanee sull'uccisione di diverse specie animali durante la pesca o la corrida fino ad alcune fotografie e riproduzioni grafiche in cui vengono ritratti non solo delitti, bensì anche esecuzioni di massa.

Nell'intervallo tra un filmato d'archivio e le incisioni tratte dai tabloid della Belle Époque, appaiono le illustrazioni eseguite in bianco e nero da Topor nelle quali sono visibili numerosi individui eretti in una silenziosa contemplazione che fungono da rovine in uno scenario devastato da un conflitto²⁶⁶. Si contano così a partire da sinistra un uomo impiccato senza la parte inferiore del corpo ad un ramo di un albero, un altro giovane ragazzo che con un solo braccio porta a spasso il cane, 2 individui a cui mancano braccia e gambe intenti a fuggire e, non per ultimo, diversi cumuli di cadaveri

²⁶⁴ Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 78.

²⁶⁵ Kawa-Topor X., 2005, *Ce cahier de notes sur...La Planète Sauvage*, Les enfants de cinéma, Paris, p. 3.

²⁶⁶ Laforest D., 2020, *Topor et le cinéma*, Nouvelles éditions Place, Le cinéma des poètes, p. 51.

sparsi su tutto il paesaggio. Nessuno di questi disegni risulta animato, poiché, come afferma lo stesso Laloux, è stato:

“un goffo tentativo di mostrare le opere di Topor e questa esperienza richiedeva un progetto più elaborato, con un scenario ben costruito ed un uso senza riserve di fotogramma per fotogramma.”²⁶⁷

Solo successivamente, una piccola fiamma danzante accesa, come afferma la voce fuori campo, per onorare i morti al di sotto di un corpo che simula un arco, viene per la prima volta animata e lo stesso vale poche inquadrature più avanti per gli altri personaggi del corteo funebre, anch'essi mossi in modo piuttosto rudimentale, a cui va aggiunta la femme fatale introdotta verso la fine del cortometraggio, oggetto di un'animazione ancora più sommaria di quanto fatto in precedenza nel momento in cui scavalca gli uomini vestiti in abiti grigi (Fig. 95).

È così che il procedimento in questione diventa per volere di Laloux un semplice oggetto accessorio da applicare ad alcune figure del film, limitandone il suo utilizzo in modo da favorire il collega Topor, del tutto indifferente all'aspetto tecnico e più orientato verso la narrazione e l'esecuzione grafica. Ma, come la storia insegna, ci vuole ben più di un semplice compromesso per poter collaborare con lui nel mondo del cinema d'animazione e l'unica possibilità di convincerlo fu il rispolvero di una tecnica oramai vetusta e relativamente dimenticata dallo stesso settore, ovvero l'animazione cut-out.

Sperimentata in Europa a partire dagli anni '20 dalla pioniera berlinese Lotte Reiniger (1899-1921) e adottata qualche anno più tardi sia in Francia da Paul Grimault (1905-1994), sia dalla Cecoslovacchia comunista, oltre a “rispettare buona parte dell'integrità della tecnica di Topor senza che quest'ultimo venisse coinvolto nella tecnica terribilmente laboriosa del cartone animato”²⁶⁸, permette allo stesso tempo un notevole risparmio economico.

Al di là della questione monetaria, però, l'omonimo metodo è notevole in quanto i disegni eseguiti su carta dall'artista franco-polacco e ritagliati prima di essere apposti

²⁶⁷ “Une tentative maladroite pour mettre en valeur les dessins de Topor, et cette expérience décevante appelait un projet plus élaboré, avec un scénario bien construit et un emploi sans réserve de l'image par l'image.” Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 78.

²⁶⁸ Laforest D., 2020, *Topor et le cinéma*, Nouvelles éditions Place, Le cinéma des poètes, p. 54.

sulla pellicola, possono essere usufruiti più volte nei fotogrammi successivi, senza che questi debbano essere replicati per produrre tante pose distinte di cui si vedrebbero le infinitesime variazioni. Tuttavia, l'animazione cut-out risulta alquanto dispendiosa in termini di tempo visto il periodo intercorso tra l'ideazione dei disegni e la loro presenza sul rullino, anche se consente, come sottolinea Fabrice Blin, autore de "Les Mondes Fantastiques de René Laloux", un "rendering dipinto o disegnato su carta", molto più interessante rispetto alla pittura su celluloidi classica.

In definitiva, "Les Temps Morts" rimane comunque un cortometraggio piuttosto semplicistico, in quanto sembra essere stato più che altro raffazzonato con i mezzi a disposizione, data la mancanza di fondi erogati dalla Francia per il cinema d'animazione rispetto alla controparte Nord-americana, la cui industria veniva al contrario debitamente sostenuta dalla Hollywood dell'epoca²⁶⁹. D'altra parte, tale limitazione di budget non ha certamente impedito al duo Laloux-Topor di far uscire l'anno dopo un cortometraggio inedito dal titolo "Les Escargots".

Considerato uno dei migliori classici del cortometraggio d'autore tra i più diffusi nel panorama internazionale, il film è una fiaba poetica a tinte noir incentrato sulle disgrazie causate dall'uomo nel mondo, in cui si abbattono le disavventure di un vecchio coltivatore (Fig. 96) alle prese con un campo di lattughe rese rachitiche dal sole. Spinto fino alle lacrime, scopre che le gocce provenienti dal condotto lacrimatorio hanno il potere di far crescere le verdure e così si munisce sia di una cipolla da utilizzare vicino agli occhi, sia di altri mezzi fantasiosi per replicare il procedimento riuscendo a divenire, in poco tempo, possessore di uno straordinario dominio di lattughe. Nel corso della stessa notte, una serie di piccole lumache si nutrono delle insalate magicamente potenziate a tal punto da crescere a dismisura e devastare lungo il loro cammino non solo la casa del paesano e dell'ambiente circostante, ma anche poco più avanti il centro abitato, cibandosi con diversi stratagemmi delle povere vittime fino al momento in cui, una volta completamente saziati, si lasciano morire diventando parte integrante del paesaggio alla stregua di rovine intrecciate tra loro da ragnatele proprio come accadeva all'ammasso di corpi in "Les Temps Morts". Alla fine l'agricoltore, sconsolato da quanto successo, finisce per ripetere lo stesso identico errore con la coltivazione di

²⁶⁹ Ivi, pp. 53-56.

carote che provocano un'altra catastrofe diversa da quella precedente.²⁷⁰

Se a questo giro Topor ottiene molta più responsabilità, essendo accreditato come co-sceneggiatore e disegnatore, sebbene abbia contribuito anche al montaggio ed alla gestione di ogni inquadratura del corto, per l'animazione René Laloux riceve invece il supporto di Jacques Leroux, mentre della colonna sonora si occupa ancora una volta il compianto musicista Alain Goraguer.

Del resto, il nuovo ruolo assunto dall'artista franco-polacco gli permette di comporre ogni singola fase della sua narrazione visiva, attingendo ad alcuni frammenti di un piccolo numero di disegni già eseguiti in precedenza, i quali vengono in seguito animati secondo la tecnica cut-out, più articolata rispetto a quanto visto in precedenza, che introduce a sua volta un inedito sistema di movimento per le figure della pellicola. Nonostante siano nuovamente governate da una certa legnosità, le goffe articolazioni degli umani eseguite in un modo tale da farli sembrare delle "marionette senza una vera personalità" - come si nota in particolare nelle bizzarre movenze delle vittime intrappolate tra le antenne delle lumache, oppure nelle buffonate del coltivatore felice di veder crescere le proprie lattughe all'inizio del film - non hanno alcuna pretesa di restituire un effettivo realismo mimetico, né di nascondere i punti di giunzione per la resa della mimica dei personaggi, quanto piuttosto di creare una perfetta armonia con l'universo toporiano che "trema e comincia a muoversi secondo le proprie regole"²⁷¹. Tale impressione viene accresciuta inoltre dall'assenza di dialoghi così come dall'utilizzo di effetti sonori ed ambientali molto elaborati, oltre che dal sonoro di Alain Goraguer ispirata agli accompagnamenti musicali adoperati ai tempi del cinema muto. Forte del suo successo grazie ai numerosi premi ricevuti dalla giuria al "Festival d'animazione di Mamaia", agli "Incontri cinematografici di Praga", al "Festival di Cracovia" ed al "Trieste Science Fiction + Festival", convince i produttori André Vaglio-Cavaglione e Simon Damiani a finanziare questa volta un vero e proprio lungometraggio intitolato "La planète sauvage".

²⁷⁰ Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris p. 50.

²⁷¹ Laforest D., 2020, *Topor et le cinéma*, Nouvelles éditions Place, Le cinéma des poètes, pp. 57-62 e Kawa-Topor X., 2005, *Ce cahier de notes sur...La Planète Sauvage*, Les enfants de cinéma, Paris, p. 4.

4.2 La realizzazione del “planète sauvage”: la nascita del lungometraggio e la tecnica utilizzata

Nonostante la coppia Laloux-Topor avesse inizialmente optato per trasporre su schermo uno tra i tanti poemi epici in circolazione, alla fine decisero di scegliere qualcosa che fosse più alla portata in termini di lunghezza e lavoro ed è così che il loro occhio cadde su “Oms en série”, il quinto romanzo in ordine di tempo scritto nel 1957 dal chirurgo dentale nonché autore di numerosi libri di fantascienza Pierre Pairault, in arte Stefan Wul (1922-2003).

In realtà, nessuno dei due si è mai realmente pronunciato sul perché di tale scelta rispetto ad altri generi letterari più consoni ad un pubblico generalista, ma è chiaro come una storia di stampo fantascientifico pervasa da odissee spazio-temporali ed ambientazioni grandiose potesse stimolare l’immaginazione dei 2 autori, convinti di poter realizzare un prodotto contenutisticamente ed esteticamente all’altezza delle aspettative.

È così che il progetto cinematografico sul lungometraggio dal titolo provvisorio “Sur la planète Ygam”, divenuto in seguito “La planète sauvage” viene iniziato a partire dal 1967, con pieno supporto da parte dei medesimi co-produttori Damiani e Vaglio-Cavaglione, anche se Topor lo nomina per la prima volta in un’intervista rilasciata al quotidiano “Le Monde” il 3 gennaio 1968, in cui rievoca i diversi progetti in corso tra i quali “un libro a febbraio, almeno novanta disegni classificati per tema: gli insuccessi, i gobbi etc., una mostra a Bruxelles [...] e un film d’animazione”²⁷². Il fatto di averlo tralasciato alla fine della lista con la distratta negligenza di chi non ha solo questo da fare, dimostra quanto poco Roland fosse a conoscenza del lungo e tortuoso percorso che di lì a breve avrebbe dovuto affrontare in compagnia di Laloux.

Rifugiatosi in isolamento assieme al suo collega presso una residenza nell’isolotto francese di Belle-Île, oltre a scrivere la sceneggiatura, Topor si diletta nell’esecuzione di una serie di schizzi e disegni preparatori a matita, china, acquerello o tempera²⁷³, incentrati sui personaggi della pellicola animata, come si nota in particolare dai

²⁷² Laforest D., 2020, *Topor et le cinéma*, Nouvelles éditions Place, Le cinéma des poètes, p. 63.

²⁷³ Kawa-Topor X., 2005, *Ce cahier de notes sur...La Planète Sauvage*, Les enfants de cinéma, Paris p. 7 e Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Éditions, Paris, p. 193.

numerosi concept art (riprodotti nei cataloghi “Topor”, “Dessins Panique” e “Le Monde Selon Topor”), che ritraggono sia lateralmente che frontalmente, mediante inchiostro ed acquerello, lo sviluppo biologico dai 6 ai 20 anni del protagonista Terr (21 x 29 cm.) (Fig. 97), 3 oms (diminutivo di uomini) domestici dai bizzarri costumi (24 x 31 cm.) (Fig. 98) così come le combattenti in abiti succinti legate l’una all’altra dai lunghi capelli (24 x 30,9 cm.) (Fig. 99) e 2 selvaggi, un uomo adulto ed una donna anziana (Fig. 100). A questi si aggiungono diversi studi di testa (33,8 x 49,5 cm.) e di figura a mezzo busto dapprima in inchiostro e matita nera e solo successivamente realizzati con matita, acquerello e china eseguiti sugli abitanti del pianeta Ygam noti come Draag, umanoidi alti 12 metri dalla pelle blu, i morbidi occhi rossi e le branchie a forma di conchiglia ridimensionate rispetto al primo studio iniziale tanto quanto l’abito strappato, sostituito invece da una veste attillata che lascia trasparire diverse parti del corpo (Fig. 101).

Anche lo scenario suggestivo ma allo stesso tempo inquietante del film, influenzato nel comparto grafico dalla grande tradizione dell’arte fantastica, surrealista e metafisica del XX° secolo, risulta un’invenzione dell’illustratore franco-polacco, che ha dato i natali ad un ecosistema alquanto complesso, disseminato da piantagioni antropomorfe e “praterie attorcigliate su sé stesse come viscere troppo anguste, boschi dai rami vitrei intrecciati simili ad arterie violacee e palpitanti ed arbusti-lucertola”²⁷⁴, nel quale si materializzano architetture e macchinari retro-futuristici ispirate alle geometrie di natura organica a cui fanno eco suggestioni post-atomiche con palazzi ad antro di osso, strettoie velenose e navi spaziali dalla forma inconsueta. Tutto ciò è reperibile negli sketch preparatori inseriti nei volumi già citati in precedenza, dove Topor si è sbizzarrito nel plasmare con la medesima tecnica alcuni set interni ed esterni del film, tra i quali la sala da pranzo (24 x 30,0 cm.) (Fig. 102), la mappatura della biosfera del Pianeta Ygam (31 x 44,2 cm.) (Fig. 103) e le viscerali cavità delle caverne in cui si rifugiano gli Oms (23,7 x 32 cm.) (Fig. 104 e 105).

Per quanto riguarda invece gli storyboard, ognuno di coloro che ha contribuito alla loro realizzazione attribuisce all’altro la paternità artistica delle sequenze grafiche, facendo risultare così difficile comprendere chi sia stato realmente ad occuparsi di questa parte

²⁷⁴ Mariotti M., 2007, *Laloux: alla ricerca dei colori del tempo*, Cineforum, FIAF International Index to Film Periodicals Database, p. 86.

del lavoro. Tuttavia, a fronte di qualche perplessità sul suo effettivo contributo che risulta piuttosto minimizzato dall'artista rispetto a quanto vorrebbe seriamente ammettere, è opinabile ipotizzare che Roland si sia prestato principalmente alla creazione di alcune scene chiave della storia, ravvisabili ad esempio nelle 2 illustrazioni con la madre ed il suo bambino che appaiono nella sequenza d'introduzione del lungometraggio intenta a sfuggire nel primo caso alle grinfie dei piccoli Draag provando a salire la collina bloccata a sua volta dal dito di uno degli umanoidi (Fig. 106), fino al brutale epilogo in cui la donna, dopo essere stata fatta precipitare da una determinata altezza, si accascia a terra inerme con il sangue che scorre sul terreno (il quale verrà eliminato al momento di essere trasposta sulla pellicola) (Fig. 107).

Resta il fatto che a lungo andare l'eccessiva mole di lavoro richiesta per un film d'animazione a colori della durata di un'ora e otto minuti, unita a tempistiche troppo lunghe che gli avrebbero impedito di poter svolgere liberamente le altre attività, portano Topor a volersi ritirare momentaneamente dal progetto in corso.²⁷⁵ Ciò costringe Laloux a ripiegare verso la fine degli anni Sessanta sugli studi di Praga, del burattinaio e regista d'animazione cecoslovacco Jiří Trnka (1912-1969), dove trova nella persona di Josef Kábrt (1920-1989) un "relais graphique" capace di adattare sul grande schermo i disegni eseguiti in fase di pre-produzione dall'artista franco-polacco, senza stravolgerne l'originalità del tratto toporiano.

Dal canto suo l'illustratore ceco, aiutato da Josef Váňa (1931-1987), riesce ad infondere al progetto cinematografico un acuto istinto tecnico che si sposa perfettamente con l'idea del regista francese di animare i disegni in modo differente rispetto a quanto fatto con i cortometraggi precedenti.

Questa volta, infatti, alla tradizionale tecnica d'animazione *paper-cut* con personaggi disegnati dapprima su sottilissimi cartoncini di bristol mediante inchiostro colorato e poi ritagliati a seconda del movimento in atto, risulta accostato un processo molto vicino alla cel-animation, nel quale ogni figura priva di qualsiasi articolazione viene ripresa per

²⁷⁵ Laforest D., 2020, *Topor et le cinéma*, Nouvelles éditions Place, Le cinéma des poètes, pp. 65-68, Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris p. 194 e Kawa-Topor X., 2005, *Ce cahier de notes sur...La Planète Sauvage*, Les enfants de cinéma, Paris, p. 7.

intero dalle differenti angolazioni della camera in conformità al volere del regista²⁷⁶. Se tale metodo consente di restituire una maggiore fluidità alle azioni dei figuranti presenti nel lungometraggio, allo stesso modo non si dimostra altro che un escamotage voluto dai produttori e dal film-maker per mere ragioni economiche, disposti a fondare una partnership con il principale centro d'animazione europeo così da usufruire di una manodopera molto competente e al contempo poco costosa.

Ma la co-produzione franco-ceca si rivela alla fine tutt'altro che semplice visto il forte divario culturale esistente tra i due Paesi come pure l'incandescente situazione politica vissuta dalla Repubblica comunista nel 1968. A farne le spese risulta proprio l'unico francese in una squadra formata prevalentemente da animatori cecchi, costretto non solo a fronteggiare nel corso dei 4 anni di produzione una crisi interna dovuta al mancato pagamento degli stipendi ai 25 tecnici dello studio, ma anche gli stessi produttori del posto, i quali, imbevuti della retorica partitica e nazionalista del loro Paese, si erano dimostrati desiderosi di estrometterlo dal ruolo di regista per assegnarlo a Josef Kábrt, così da rendere il lungometraggio di proprietà esclusiva della Cecoslovacchia.²⁷⁷

Alla fine le minacce così come il rischio di censura governativa non vengono applicate al film, permettendo a Laloux ed alla sua crew di concludere gli ultimi ritocchi sia alla parte compositiva calcolata in 720 disegni al minuto e 43.000 all'ora per un totale di 1073 piani sequenza, sia alla trama focalizzata invece sulla forzata convivenza tra i Draag, una civiltà tecnologicamente avanzata di giganti pacifici dalla pelle blu dedita alla manipolazione della materia ed alla trascendenza dei loro corpi fisici con l'intenzione di raggiungere uno stato di "beata passività" definita meditazione e gli Oms, una razza umanoide prelevata durante una precedente missione d'esplorazione dagli stessi colossi nel Pianeta Terra, il cui aspetto fisico somiglia a quello degli uomini, anche se le facoltà mentali risultano piuttosto limitate rispetto alla controparte Draag. Alcuni di essi, regrediti ad uno stato selvaggio, vivono nei cunicoli delle grotte presenti nel Pianeta Ygam, mentre gli altri vengono trattati al pari di animali domestici, proprio come avviene per il piccolo orfano trovato dalla figlia dell'Alto Magistrato dei Draag, Tiwa, che lo battezza proprio per la sua esuberanza con il nome di Terr (diminutivo di

²⁷⁶ Keller C., 2012, *The Schizophrenic cinema of René Laloux*, Eureka Entertainment, p.26. e Ivi, p. 8.

²⁷⁷ Keller C., 2012, *The Schizophrenic cinema of René Laloux*, Eureka Entertainment, p.27 e ²⁷⁷ Laforest D., 2020, *Topor et le cinéma*, Nouvelles éditions Place, Le cinéma des poètes, p. 67.

terribile e doppiato da Jean Valmont).

Nel corso dei primi anni della sua vita, il piccolo protagonista riesce ad appropriarsi accidentalmente delle conoscenze acquisite dalla giovane padrona mediante gli auricolari per le istruzioni telepatiche e, una volta scoperto dai genitori di Tiwa, decide di fuggire dalla sua prigione-gioco verso il parco adiacente, portando con sé l'omonimo strumento. In seguito ad uno spiacevole incontro con i selvaggi Oms, Terr riesce ad ottenere pian piano la fiducia dei suoi simili nel momento in cui mostra a loro che cosa significa entrare in possesso di talenti ed abilità che fino a prima gli erano stati negati. Questa opportunità gli porta a ribellarsi contro i propri oppressori fino ad ucciderne uno ostile nei loro confronti, un fatto che sconvolge l'intera comunità di Draag decisa a sterminare i gruppi tribali mediante una campagna genocida denominata "de-umanizzazione". Per paura dell'annientamento totale, gli uomini capitanati da Terr fuggono verso il deposito di apparecchiature abbandonate riuscendo a costruire una flotta di astronavi e raggiungere così il cosiddetto Pianeta Selvaggio, un satellite del pianeta Ygam, nel quale si compie l'accoppiamento per mezzo della trascendenza corporea tra i Draag ed altre specie provenienti da altre parti dell'Universo²⁷⁸. Solo con la distruzione delle statue di pietra utilizzate come mezzo per connettersi gli uni con gli altri, i Draag riconoscono le capacità degli Oms, permettendogli di prosperare e costruire la loro civiltà sulla nuova luna in pace ed armonia.

La pellicola viene presentata per la prima volta in concorso alla 26° edizione del Festival di Cannes svoltosi dal 10 al 25 maggio del 1973 assieme ad altri lungometraggi quali "The Hireling" di Alan Bridges, "La grande abbuffata" di Marco Ferreri, ma anche "Scarecrow" di Jerry Schatzberg ("La Montagna Sacra" dell'amico Alejandro Jodorowsky è presente invece solo fuori concorso) e fin da subito cattura l'attenzione dei presenti per il fatto di essere il primo film d'animazione francese della storia del cinema, se non si conta il caso estremamente complesso de "La bergere et le ramoneur" (1953) di Paul Grimault e Jacques Prévert, a presenziare tra i film girati in live-action con attori in carne ed ossa, tanto da sorprendere la stessa presidente della giuria Ingrid Bergman (1915-1982) che non si capacita di come ciò sia potuto accadere.

²⁷⁸ Keller C., 2012, *The Schizophrenic cinema of René Laloux*, Eureka Entertainment, p.29 e Strick P., 1974, *Planète Sauvage, La (Fantastic Planet)*, Monthly Film Bulletin, p. 282.

Dopotutto le pellicole d'animazione sono da sempre state giudicate dalla massa un mero prodotto d'intrattenimento per infanti e questo caso non fa eccezione, se si considerano le affermazioni non scontate di René Laloux su "Le Plànete Sauvage":

"Nella società felice in cui viviamo, gli adulti si deteriorano rapidamente. Il bambino, invece, conserva intatti per alcuni anni i suoi "appetiti" e il suo potenziale di immaginazione. Gli piace scoprire il mondo e quando lo trova sgradevole, sogna di rifarlo; a volte cerca anche di trasformare i suoi sogni in azioni. Se pensiamo a quei bambini, allora sì, con Topor abbiamo fatto un film per bambini."²⁷⁹

Una dichiarazione di questo tipo potrebbe essere però rivalutata tenendo conto della sua distribuzione nel mese di dicembre dello stesso anno, un periodo particolarmente propizio per attrarre una fascia d'età molto più ampia di quella che si potrebbe avere nelle altre stagioni e assicurarsi così una buona percentuale degli incassi natalizi. D'altronde Disney non naviga in buone acque e l'unico titolo di punta che può offrire alla clientela fidelizzata risulta essere una riedizione di "Snow White and the Seven Dwarfs" (1937), il primo lungometraggio a colori della storia del medium cinematografico. Questa scelta porta la disputa con la major americana su un piano prettamente culturale, come si evince dalla terminologia poco lusinghiera adoperata sia dallo scrittore John Grant nel periodico d'attualità "Libération", dove Walt Disney, in un articolo intitolato "La planète sauvage, le dessin animé de Topor et Laloux", viene definito "il falso amico pubblico numero uno"²⁸⁰ sia dal regista e critico Jacques Doniol-Valcroze il quale, in uno scritto pubblicato sull'"Express" si riferisce invece all'omonima compagnia come colei che realizza prevalentemente "sciropose sciocchezze antropomorfe"²⁸¹. Anche Roland Topor, in un'intervista con la rete televisiva "Télérama", non esita a scontrarsi contro di essa, malgrado riconosca in cuor suo l'incredibile abilità tecnica degli Studios:

"Odio *Bambi* della Disney. Ma ti ricordi ugualmente questa pioggia che gocciolava dalle foglie. E ancora alla Disney, questi volti molto realistici, con una lacrima che sgorga dall'angolo dell'occhio e scorre lentamente lungo la guancia? Affascinante, questa ricostruzione della realtà. Il vero cinema non può darcelo." e ancora: "Generalmente le trame dei cartoni animati sono stupidi. Anche alla Walt Disney sono

²⁷⁹ "Dans la société heureuse où nous vivons, les adultes se détériorent rapidement. L'enfant par contre, conserve pendant quelques années ses « appétits » et son potentiel d'imaginaire intacts. Il s'amuse à découvrir le monde et lorsqu'il le découvre désagréable, rêve de le refaire ; parfois même essaie-t-il de transformer ses rêves en actes. Si nous pensons à ces enfants-là, alors oui, avec Topor, nous avons fait un film pour enfants". Gauthier C., 2017, *Faire feu de tout bois, Topor et les industries culturelles*, Sociétés & Représentations, p. 17.

²⁸⁰ Ivi, p. 18.

²⁸¹ Kawa-Topor X., 2005, *Ce cahier de notes sur...La Planète Sauvage*, Les enfants de cinéma, Paris p. 8.

stupidi, ma fatti meglio.”²⁸²

Tuttavia, questo accanirsi verso la Disney deriva più che altro dal timore che il film a cui Topor ha lavorato per sole 2 settimane nel corso dei 4 anni totali di produzione (tanto da apparire nei crediti assieme a Laloux per l’adattamento, la sceneggiatura e i crediti) non riscontrasse il favore del pubblico generalista per il fatto di non aver “nessun personaggio famoso riconoscibile” o “eroe popolare” presenti al contrario nei capolavori della casa statunitense²⁸³.

Perciò da qui deriva l’interesse a rivolgersi persino ai bambini di una certa età, anche se lo stesso Jacques-Doniol Valcroze, Albert Cervoni de l’“Humanité” e il “Catholic Film Center” ammettono la presenza di tematiche mature rivolte espressamente a spettatori adulti.

Ad esempio, “La planète sauvage” risulta uno dei primi lungometraggi d’animazione ad esplorare il tema dell’antispecismo assieme al film statunitense “Planet of The Apes” del 1968 (adattato dall’omonimo romanzo dello scrittore francese Pierre Boulle uscito nel 1963) mediante il dualismo tra Uomo e Superuomo, nel quale gli Oms regrediti ad uno stato primitivo non risultano più la specie predominante al contrario dei Draag che, essendo molto più sviluppati da un punto di vista sociale e tecnologico, sembrano invece avere il controllo sulla vita, la morte e le condizioni di quest’ultimi²⁸⁴. Ma, secondo la studiosa Caroline Cabe dell’Università di Austin, nel Texas, vengono affrontate nel film persino questioni sociali e culturali del suo tempo, con inequivocabili allusioni all’Apartheid in Sud Africa ed ai disordini politici degli anni ’60 serviti come base per discutere delle disuguaglianze a cui sono stati sottoposti diversi gruppi etnici minoritari nel corso del tempo. In aggiunta alle evidenti problematiche vissute in quel periodo, avanza l’idea, sempre da parte della scrittrice, che il finale scritto da Laloux e

²⁸² "Je déteste le Bambi de Disney. Mais tout de même vous vous souvenez de cette pluie dégouttant de feuille en feuille. Et encore chez Disney, ces visages très réalistes, avec une larme qui sourd au coin de l’œil et coule lentement sur la joue ? Fascinante, cette reconstitution du réel. Le cinéma vrai ne peut nous la donner [...] Généralement, les scénarios de dessins animés sont débiles. Chez Walt Disney, c’est débile aussi, mais c’est mieux fait [...]". Gauthier C., 2017, *Faire feu de tout bois, Topor et les industries culturelles*, Sociétés & Représentations, p. 18.

²⁸³ Un altro rischio a cui andavano incontro il duo Laloux-Topor era il veto di censura ai minori che ne avrebbe decretato il probabile insuccesso commerciale proprio come accaduto a *Yellow Submarine* (1968) e *Fritz the Cat* (1972). Per questo motivo decidono di rivolgersi, da un punto di vista promozionale, ad un pubblico potenzialmente più giovane. Ibidem. e Mariotti M., 2007, *Laloux: alla ricerca dei colori del tempo*, Cineforum, FIAF International Index to Film Periodicals Database, p. 86.

²⁸⁴ Bristot P., 2019, *Panico Topor*, p. 50

Topor non sia altro che una metafora rivolta al movimento “Back to Africa” promosso da Marcus Garvey (1887-1940), in cui si auspicava un ritorno della comunità afroamericana nella loro terra d’origine ed evidente in questo caso nella consegna ad una fascia demografica precedentemente maltrattata di una nuova terra dove poter ricominciare da zero²⁸⁵. Alla fin fine, però, inediti punti di vista emersi da ulteriori studi rendono ancora più complesso il contenuto dell’opera, come si evince in particolare dal saggio “The schizophrenic cinema of René Laloux” di Craig Keller pubblicato sul booklet di 50 pagine e messo in circolazione assieme all’edizione Blu-ray e DVD del film, con tanto di riferimenti alle droghe psichedeliche in voga negli anni Settanta identificabili nel momento in cui i Draag inalano vapore o si liquefanno in forme indicibili durante lo sprigionamento dello spirito, all’esercitazione della libido grazie alle statue prive di testa utilizzate nel rituale di accoppiamento extra planetario o, più semplicemente alla meditazione trascendentale come mezzo per “liberare la mente” in un modo incredibilmente originale²⁸⁶.

Tutti questi aspetti renderanno “La planète sauvage” una pietra miliare del cinema d’animazione ed un successo commerciale con più di 250.000 spettatori, tanto da trionfare a Cannes con il Premio speciale della Giuria e sempre nello stesso anno al XI° “Trieste Science Fiction + Festival” con il Premio della Giuria Internazionale seguito dal Gran Premio al Festival di Atlanta. Nonostante i riconoscimenti ottenuti, rimane almeno nel decennio in corso una delle poche pellicole d’animazione ad emanciparsi dal cosiddetto cinema per ragazzi, risultando così niente meno che un esperimento riuscito.

²⁸⁵ Cabe C., 2020, *Weird Art and What it Can Teach Us: Laloux’s “Fantastic Planet” and Anthropocentrism*, The Texas Orator, academic-ish:
<https://thetexasorator.com/2020/11/04/weird-art-and-what-it-can-teach-us-lalouxs-fantastic-planet-and-anthropocentrism/>

²⁸⁶ Keller C., 2012, *The Schizophrenic cinema of René Laloux*, Eureka Entertainment, p.31.

4.3 Il responso della critica

Seppur le difficoltà tecniche ed economiche riscontrate durante il percorso lavorativo abbiano causato più di qualche problema, in definitiva il film si rivela essere un successo più che modesto dal punto di vista commerciale.

Una responsabilità di tale riuscita la si deve attribuire in particolare al responso soprattutto positivo della critica nazionale ed internazionale che contribuisce a favorire una certa visibilità alla pellicola in uno dei periodi più importanti dell'anno. Si pensi alle lusinghe promosse in data 27 aprile 1973 dal periodico parigino "Le Monde" durante la preselezione francese e proseguite verso il 13 maggio con la breve recensione entusiasta edita per l'omonimo giornale dallo scrittore ed articolista francese Jean de Baroncelli (1914-1998), dove viene messo in risalto il talento di Roland Topor nel restituire al film un immaginario rispettoso della fantascienza moderna e della grande tradizione dell'arte fantastica in generale, con continui rimandi, secondo l'autore, a "Bosch, De Chirico, Blake, Gustave Doré e i simbolisti dell'inizio del secolo"²⁸⁷ per l'esecuzione della fauna e della flora del Pianeta Ygam.

A tale giudizio fanno eco alcune recensioni italiane pubblicate tra il 1973 e il 1975 nei quotidiani l'"Unità" e "la Stampa" al momento della proiezione del lungometraggio al "Trieste Science Fiction + Festival" e nelle "Anteprime della critica" tenutesi a Torino, in cui l'oriundo polacco viene spesso menzionato come la fonte principale d'ispirazione per l'immaginario grafico e figurativo di un'opera definita dal critico cinematografico Sauro Borelli "tout-court" e, cioè nella accezione più ampia di cinema quale battaglia delle idee".²⁸⁸

Un fatto assai curioso, considerando come Topor abbia voluto essere coinvolto solo in minima parte nel processo di pre-produzione in modo da evitare qualsiasi seccatura manageriale così come i numerosi viaggi che lo attendevano verso Praga. Oltretutto, per quanto prenda parte alla rassegna di Cannes lieto di vedere il suo lavoro raggiungere un pubblico molto più ampio di quanto non abbia mai fatto in passato, in un'intervista con l'opinionista francese Alain Rémond (1946) si ha l'impressione che il progetto a cui ha

²⁸⁷ Vaillant F., 2007, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta-Editions, Paris, p. 195.

²⁸⁸ Borelli S., 1973, *Fantascienza con troppi marchingegni*, l'Unità, p. 9, Redazione, *Fantascienza a disegni animati*, 1975, La Stampa, p. 7 e Redazione, 1975, *Il Pianeta Selvaggio*, l'Unità, p. 9.

collaborato con René Laloux gli sia del tutto estraneo:

“Il pianeta selvaggio? Non è male. Ma lo scenario non è terribile, l'animazione è piuttosto scarsa e i disegni non sono molto carini.”²⁸⁹

L'artista non è il solo a giudicare con un tono superficiale la propria opera, dato che nel corso degli anni a venire vengono mosse una serie di note negative da parte degli scrittori Philip Strick (1939-2006) e Pierre-Yvan Manuel verso una trama ordinaria, incapace di distinguersi dagli altri film di fantascienza usciti nello stesso periodo come “Soylent Green” (1973), “Westworld” (1973) e “Zardoz” (1974), seguita da dialoghi sopra le righe, una colonna sonora priva di mordente e non per ultimo un finale, sottolineato anche dal giornalista americano Howard Thompson (1919-2002) del “New York Times”, moralista e scontato.²⁹⁰ I pareri poco lusinghieri sul conto della pellicola non minano comunque l'ottimo gradimento ottenuto al botteghino, che permette in aggiunta di catturare l'attenzione della stampa generalista sulla produzione grafica di Topor, rimasta per troppo tempo ai margini della cultura contemporanea.

²⁸⁹ "La planète sauvage ? Ce n'est pas mal. Mais le scénario n'est pas terrible, l'animation est assez pauvre et les dessins pas très jolis" Gauthier C., 2017, *Faire feu de tout bois, Topor et les industries culturelles*, Sociétés & Représentations, p. 20.

²⁹⁰ Strick P., 1974, *Planète Sauvage, La (Fantastic Planet)*, Monthly Film Bulletin, p. 282, Pierre-Yvan M., 1973, *La Planète Sauvage, prix spécial du Festival de Cannes*, Jardin des Arts, p. 14 e Thompson H., 1973, *Fantastic Planet' Is Animated Feature*, The New York Times Archives : <https://www.nytimes.com/1973/12/19/archives/fantastic-planet-is-animated-feature.html>.

Note conclusive

In tutto ciò che Topor ha realizzato ed esposto nel corso dei quindici anni di carriera presi in esame, il “polimorfo perverso”²⁹¹, come lo ha definito Elena Guicciardi in un articolo pubblicato su “la Repubblica”, sembra non aver mai abbandonato le proprie ossessioni verso alcune tematiche mal digerite dal mondo dell’arte contemporanea, riscontrabili nelle appendici falliche e nelle mutazioni corporali “che evocano la polimastia delle Veneri della mitologia arcaica”²⁹², affiancate alle castrazioni genitali ed alla minaccia dell’integrità fisica presente invece nelle illustrazioni raffiguranti donne senza testa o uomini privi di qualche arto.

Per poterle affrontare, Topor nasconde sé stesso dietro una maschera umoristica mediante la quale può esprimersi attraverso una produzione grafica contraddistinta da sangue, sesso e morte, in cui ha l’opportunità di rileggere a proprio piacimento il macabro, la crudeltà e l’assurdo, atteggiamenti che una società perbenista e borghese tende ad occultare “dietro le facciate asettiche dei propri riti sociali”²⁹³.

Le principali fonti di ispirazione necessarie a Roland per architettare, tramite materiali quali inchiostro di china o pastello, un universo così atipico e paradossale non provengono, come inizialmente si può pensare, dall’immaginazione pura, bensì da un miscuglio di ricordi che gli permettono di attingere a “immagini, concetti e generi”²⁹⁴ di diversa levatura oppure a frammenti del suo passato vissuto tra le campagne della Savoia francese durante l’occupazione nazista.

Questo fa di Topor un abile pensatore in grado di esaminare a fondo il mondo che lo circonda e il suo io interiore, senza per questo ricorrere a particolari stratagemmi con lo scopo di gestire la propria psiche o soffocare, come farebbe un dispotico Super-io, un’entità malsana. Del resto, sono pochi gli artisti capaci di padroneggiare un dono di tale portata, tanto che lo stesso Topor si è dovuto mettere in gioco molte volte per

²⁹¹ Guicciardi E., 1986, *Il buon orco Topor*, la Repubblica:

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1986/02/27/il-buon-orco-topor.html>

²⁹² Ibidem.

²⁹³ Lastrucci F., 2020, *Uragano Topor – parte prima: Dalla campagna al calamaio*, Rivista Milena Edizioni:

<http://www.rivistamilena.it/2020/01/22/uragano-topor-parte-prima-dalla-campagna-al-calamaio/>

²⁹⁴ *Roland Topor, a famous and unrecognized genius curated by Alexandre Devaux*, 2014, Gallerie Anne Barrault:

<https://galerieannebarrault.com/en/exposition/roland-topor-genie-connu-et-meconnu/>

svincolarsi dal conformismo sociale e ricercare di conseguenza una via più adatta per “rendere le cose meno serie, dando loro un altro tipo di gravità”.²⁹⁵

Perciò, il disegno diventa per Roland il mezzo perfetto con cui sbizzarrirsi, riuscendo nell'intento di conferire alle sue creazioni un'infinità di soluzioni visive che si traducono in una perpetua ricerca di espressività tanto inquietante quanto goffa, nella quale vengono esibiti gli effetti della violenza esercitata sui corpi di poveri malcapitati che, “nel suo essere veicolo ambivalente di distruzione, passione e catarsi”²⁹⁶, risultano una componente fissa della sua opera.

Alla fine Topor, in relazione alla sua personalità ed al suo *modus operandi*, verrà ricordato nella sua autobiografia da François Cavanna come:

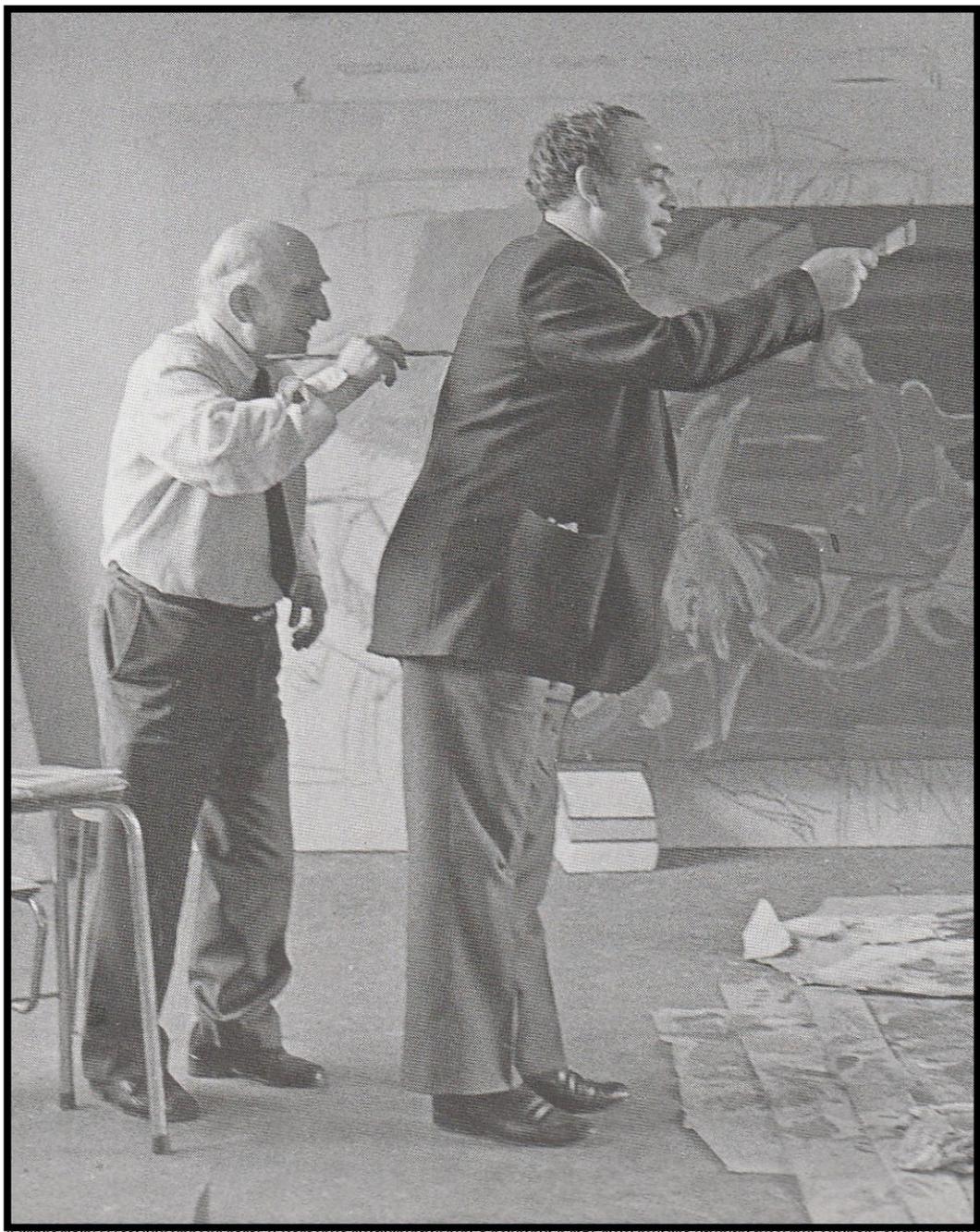
"Un altro solitario, maturato in un angolo, dopo aver assaporato tutte le influenze e averle sputate fuori, sadico fino all'insopportabilità, più che meschino: preoccupante. Il maestro della “preoccupazione”, oserei dire”²⁹⁷.

²⁹⁵ Ibidem.

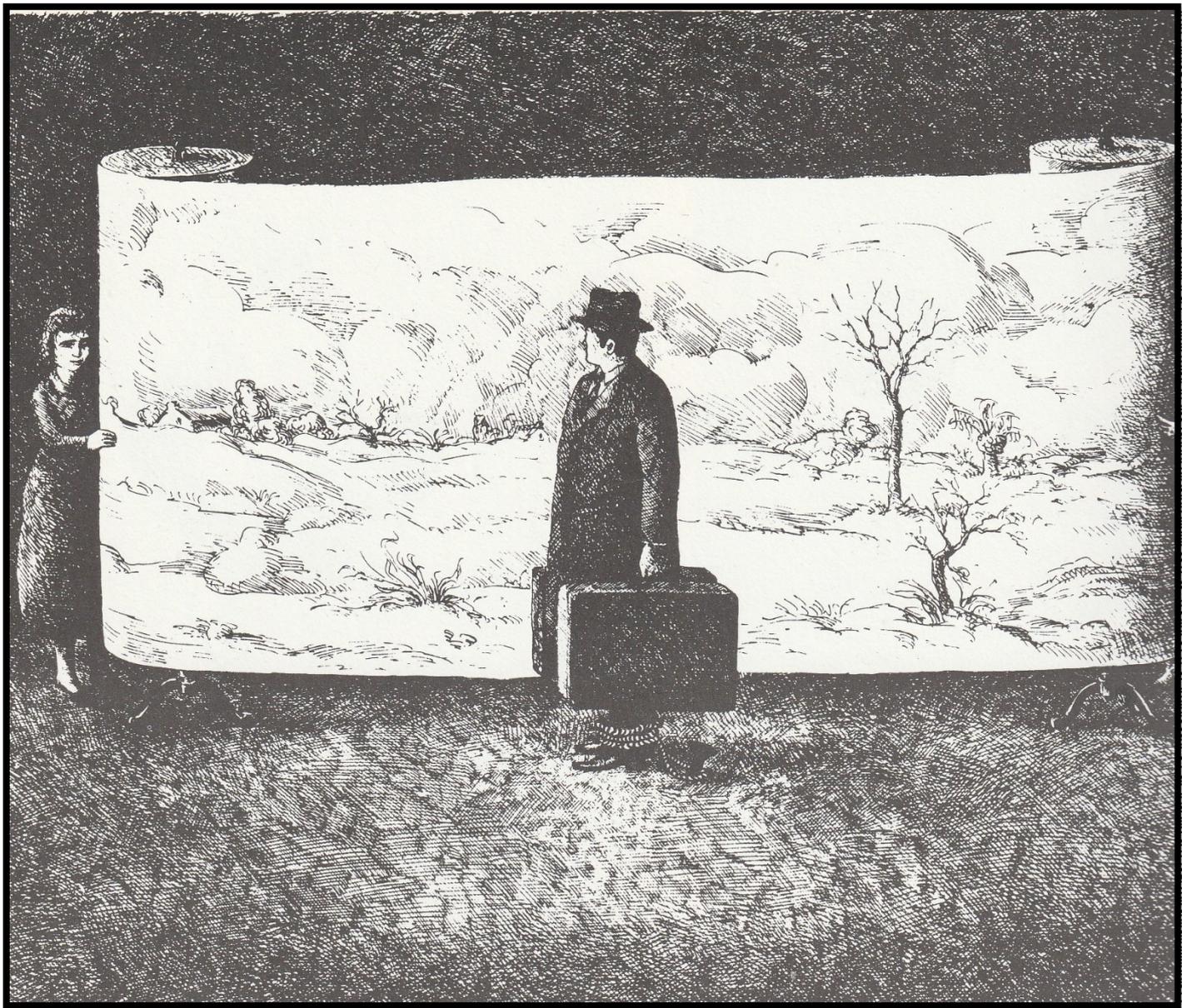
²⁹⁶ Lastrucci F., *Uragano Topor – parte seconda: La bruttezza salverà il mondo*, Rivista Milena edizioni: <http://www.rivistamilena.it/2020/01/31/uragano-topor-parte-seconda-la-bruttezza-salvea-il-mondo/>

²⁹⁷ La traduzione dal francese all'italiano è stata effettuata dal sottoscritto. Engel L., Pajak F., Devaux A., Chicha-Castex C., 2017, *Le monde selon Topor*, 16 nF éditions, Les Cahiers dessines, p. 180.

Appendice iconografica



(Fig. 1) *Abram e Roland Topor nell'atelier di Hans Jähn a Colonia. Fotografia di Gundel Gelbert 1981*



(Fig.2) Roland Topor, *Le Voyageur Immobile*, 1968, litografia, BnF, département des estampes et photographies



(Fig. 3) Roland Topor, *L'homme avec valise*, 1973, litografia.



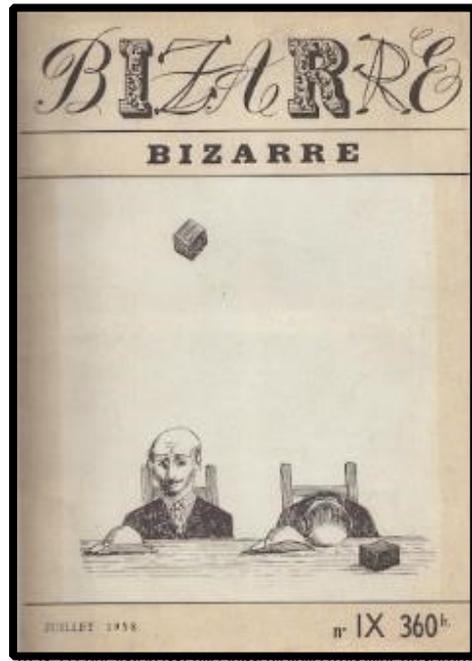
(Fig. 4) Roland Topor, *Bon Voyage*, 1970



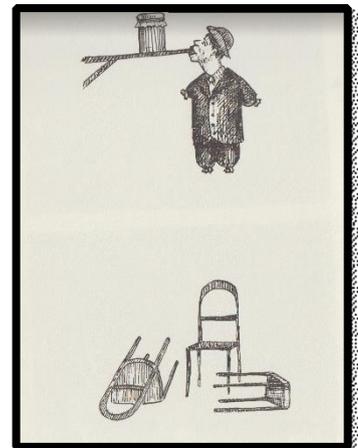
(Fig. 5) Roland Topor, *L'Emigrant*, 1976, penna, inchiostro e matita colorata, 38 X 56,5 cm, coll. Jakob & Philipp Keel.



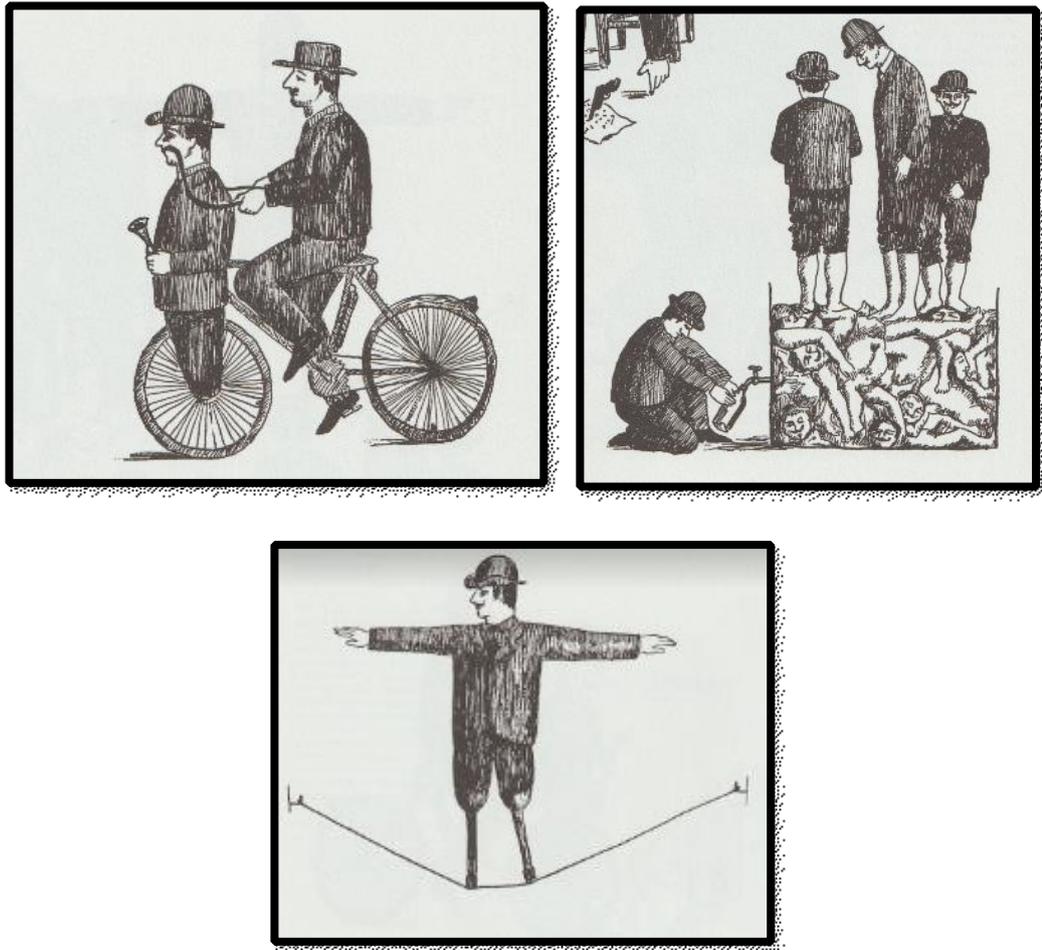
(Fig. 6) Roland Topor, *L'Emigrant*, 1979, incisione su linoleum.



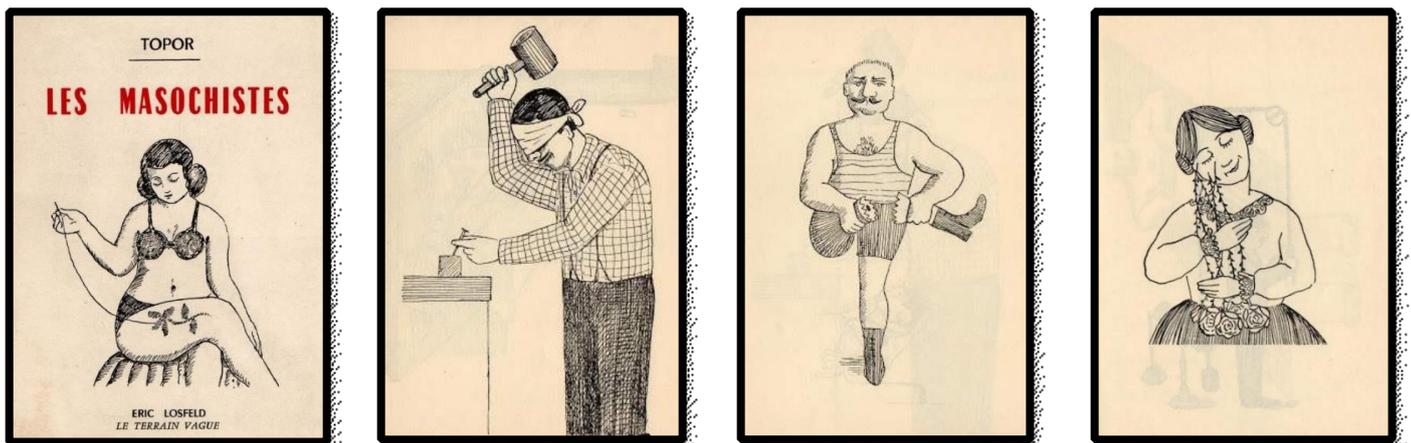
(Fig. 7) Roland Topor, *Copertina n° IX della rivista "Bizarre"*, luglio 1958.



(Figg. 8,9,10, 11) Roland Topor, *Illustrazioni di "Bizarre"*, 1958-1964, inchiostro.



(Figg. 12,13,14) Roland Topor, *Illustrazioni de "l'Architecte"*, 1960, inchiostro.



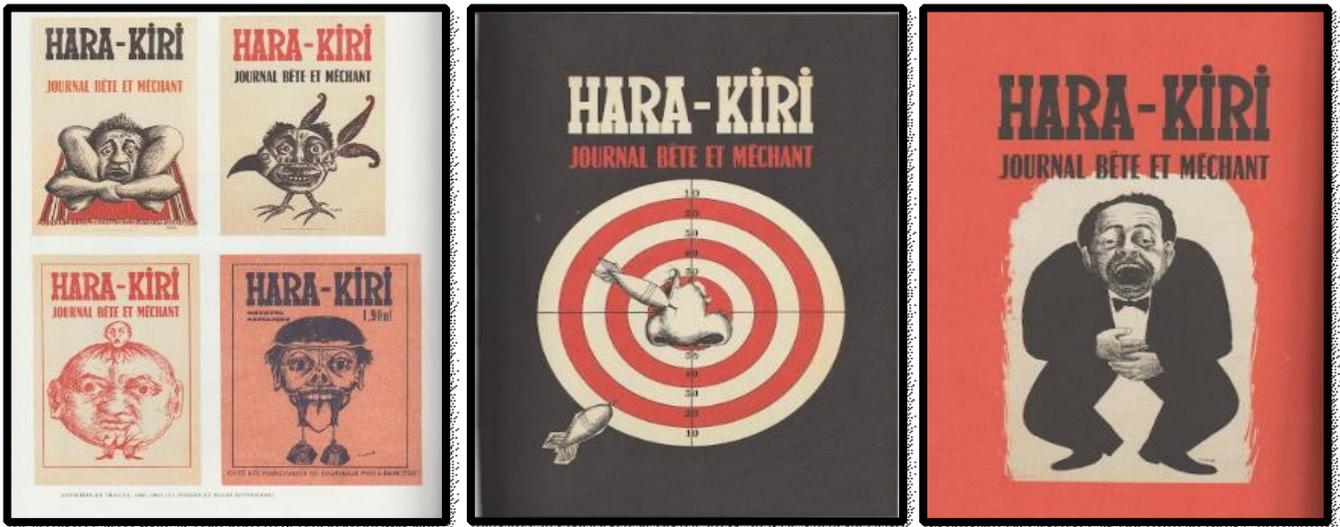
(Figg. 15,16,17,18) Roland Topor, *Copertina ed illustrazioni de "Les Masochistes"*, 1960, inchiostro.



(Fig. 19, 20) Roland Topor, *Litografia stampata dalla bottega Mourlot per il doppio frontespizio ed una serie di teste*, 1960, inchiostro cinese.



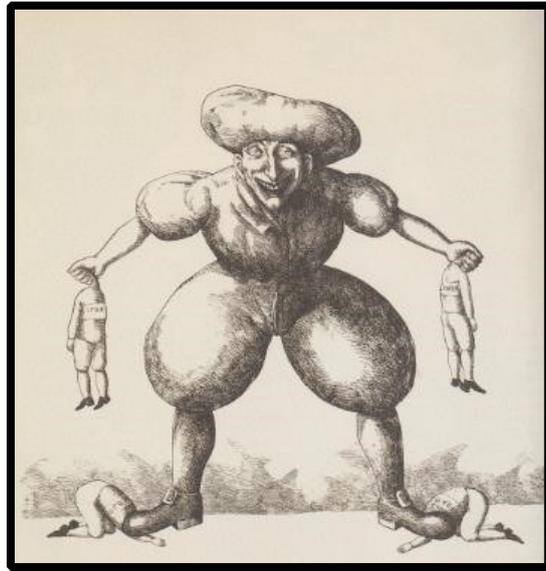
(Fig. 21,22,23) Roland Topor, *Poster per "Hara Kiri" e "Scanlan's"*, 1961, 49 X 32 cm.



(Figg. 24, 25, 26) Roland Topor, *Poster e volantini*, 1961-1962.



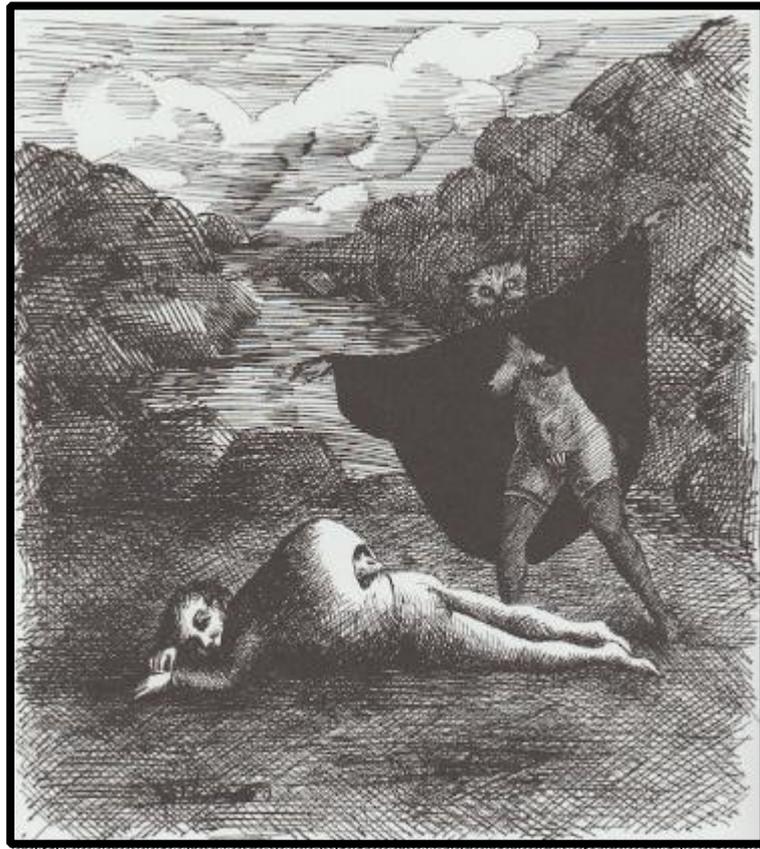
(Figg. 27,28,29,30,31) Roland Topor, *Pseudo-calligrammi ed illustrazioni di "Hara-Kiri"*, 1962.



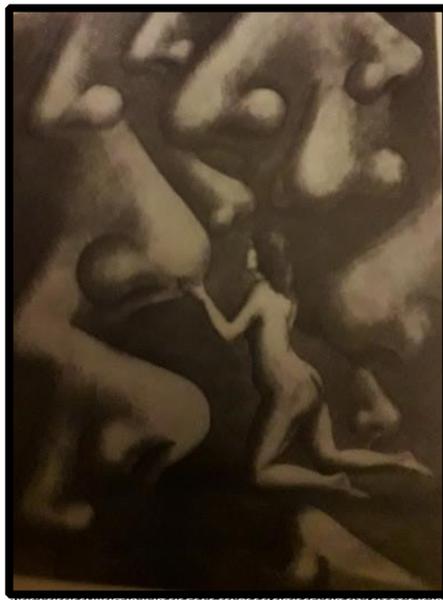
(Fig. 32) Roland Topor, *Le grand Dieu Pan*, litografia stampata in 50 copie, 1973, 67 x 53,5 cm.



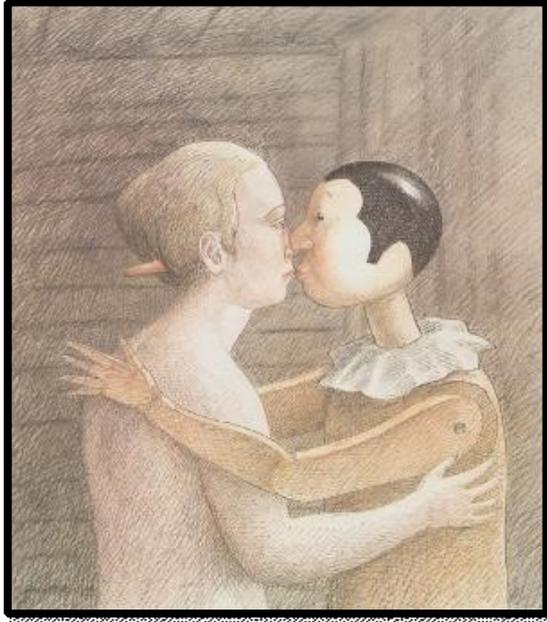
(Fig 33), Roland Topor, *Un vrai ange, le petit*, 1963 circa, pubblicato nei "Topor dessins", Albin Michel, 1968.



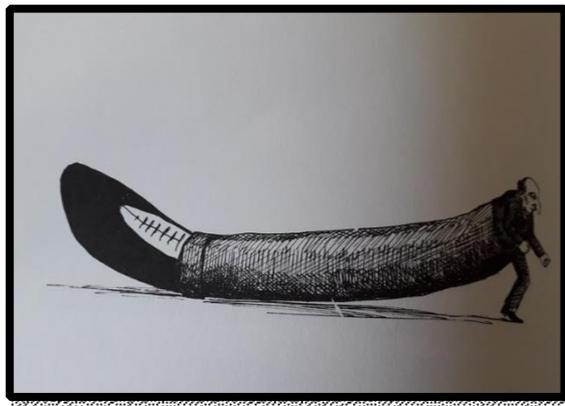
(Fig. 34) Roland Topor, *Ce visage que personne ne connaît*, "Dessin Panique", Edizioni "Hara-Kiri", 1965.



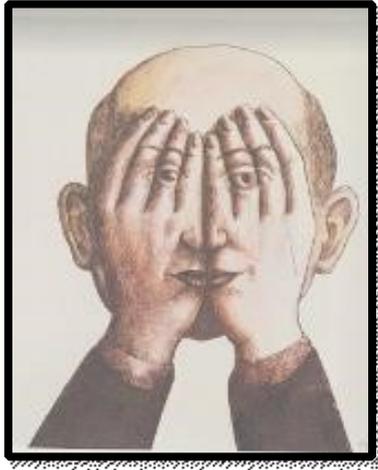
(Fig. 35) Roland Topor, *Nez à nez*, china e acquerello.



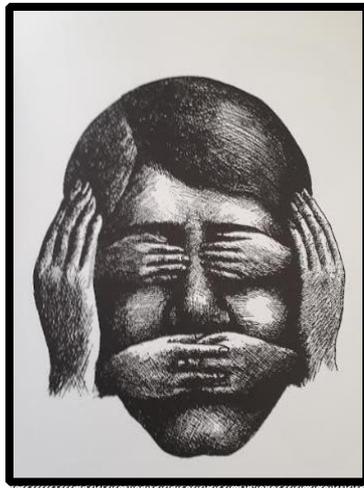
(Fig. 36) Roland Topor, *Le menteur*, 1975, inchiostro e matita colorata.



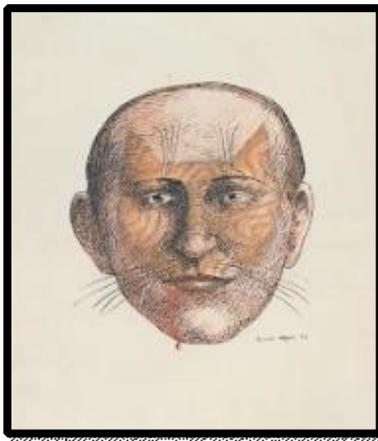
(Fig. 37) Roland Topor, *Sans-titre*, "Hara Kiri", aprile 1962- settembre 1964.



(Fig. 38), Roland Topor, *Mains sales*, 1970, china e matite colorate.



(Fig. 39) Roland Topor, *Malin comme trois singes*, 1972.



(Fig. 40) Roland Topor, *Tigris*, 1976, china e matite colorate.



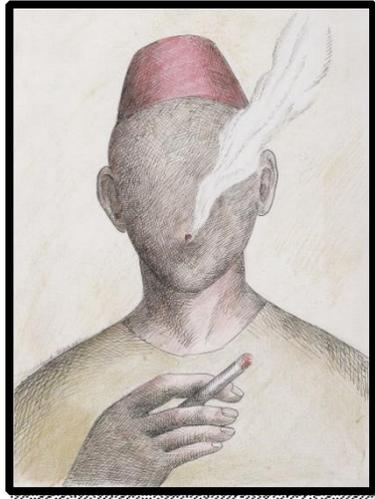
(Fig. 41), René Magritte, *Le Fils de l'Homme*, 1964, olio su tela, 65 X 54 cm., Collezione privata.



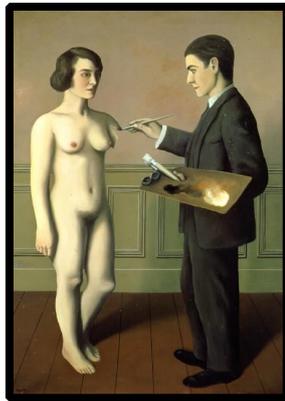
(Fig. 42) René Magritte, *L'Homme au chapeau melon*, 1964, olio su tela, 63,5 X 48 cm., New York, A. Carter Pottash Collection.



(Fig. 43) Roland Topor, *Tu es vraiment cretin, Samuel*, 1970, china e matite colorate.



(Fig. 44) Roland Topor, *Fumeur oriental*, china e matite colorate, 1972, Collezione privata.



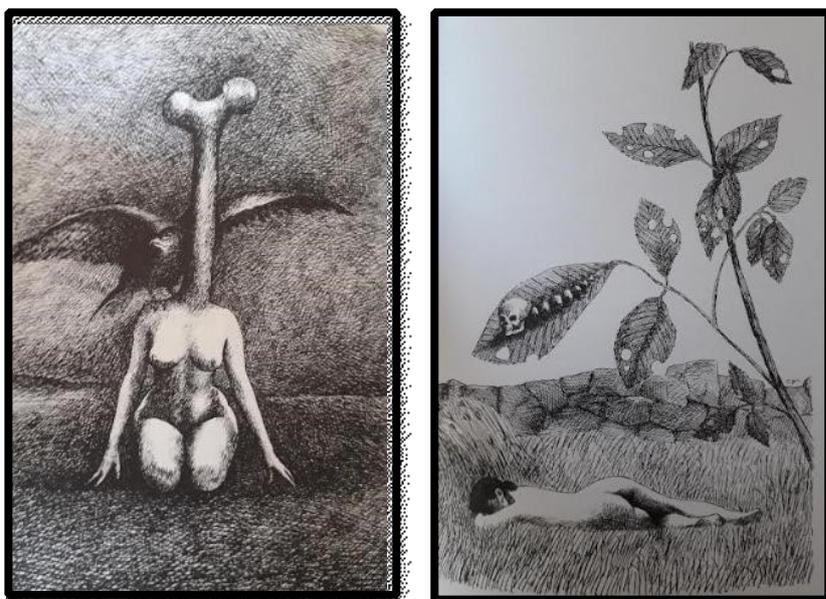
(Fig. 45) René Magritte, *Tentative de l'impossible*, 1928, olio su tela, 116 X 81 cm., Toyota, Toyota Municipal Museum of Art.



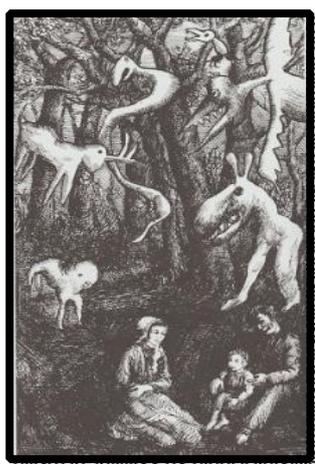
(Fig. 46) Roland Topor, *La Souffrance mediocre*, litografia estratta dal portfolio "Les Passions Moyennes", stampata e curata dalla bottega di Michel Cassé nel 1968.



(Figg. 47, 48, 49, 50, 51) Roland Topor, *Illustrazioni del "Manuel du Savoir-Mourir"*, 1963.



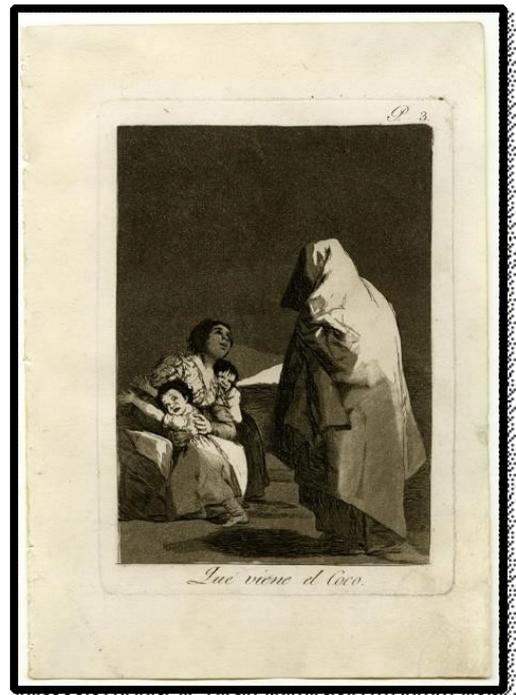
(Figg. 52, 53) Roland Topor, *Illustrazioni di "Alsof Zij Niets Was"*, 1973, china.



(Fig. 54) Roland Topor, *Illustrazione del romanzo "Mare au Diable"*, 1967.



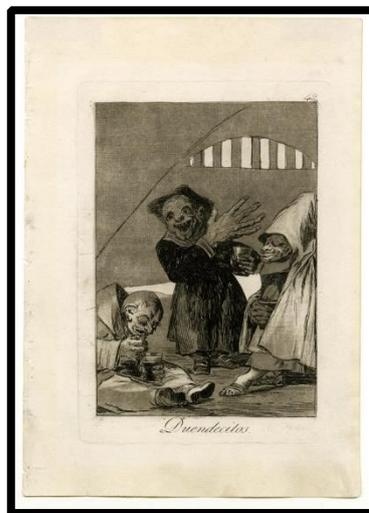
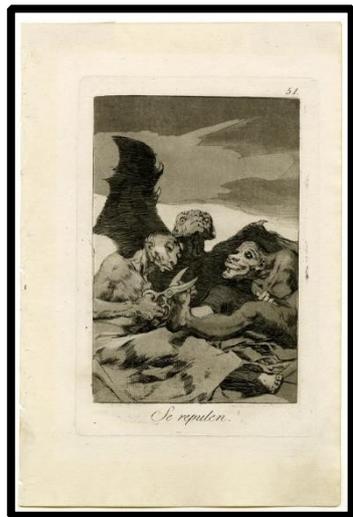
(Fig. 55) Fransisco Goya y Lucientes, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1797, acuatorte e acquatinta, Biblioteca Nacional de España.



(Figg. 56,57) Roland Topor, *Illustrazione del romanzo "Mare au Diable"*, 1967, comparata con l'incisione *Que viene el coco* di Francisco Goya y Lucientes, 1797.



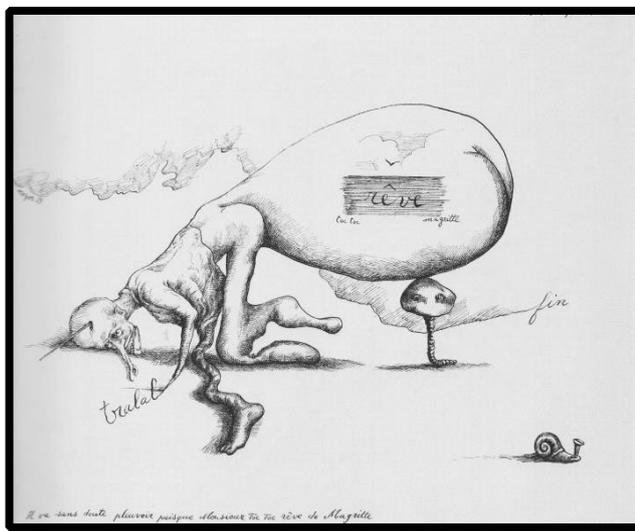
(Figg. 58, 59) Roland Topor, *Illustrazione del "Mare au Diable"*, 1967, comparata al disegno *Tue la mort*, china ed acquerello, 1978, Cabinet d'art graphique, Georges Pompidou.



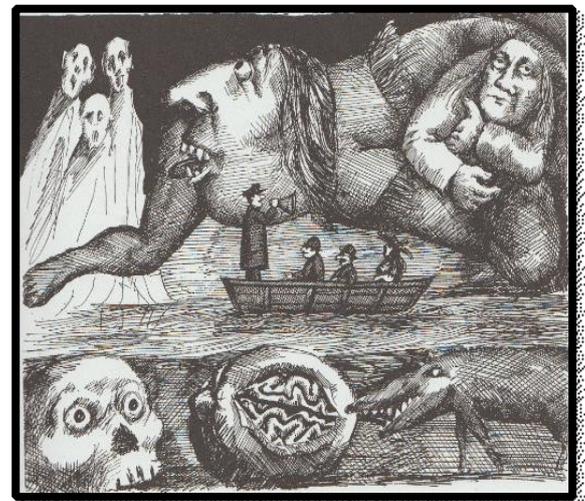
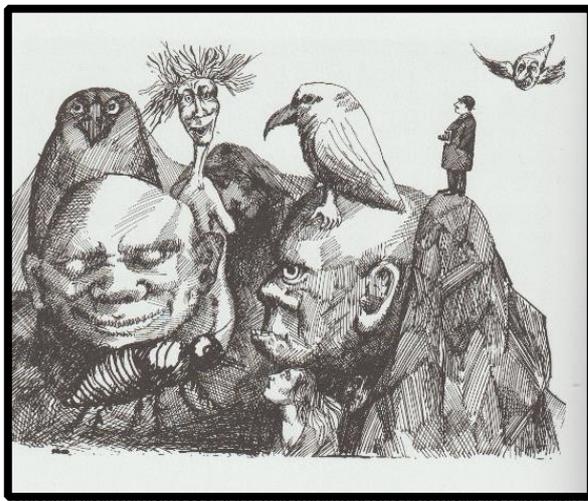
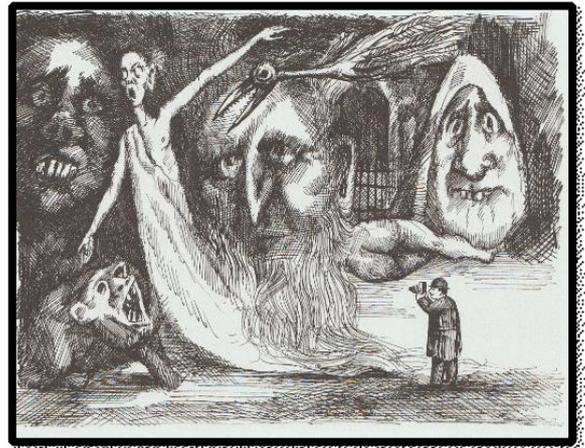
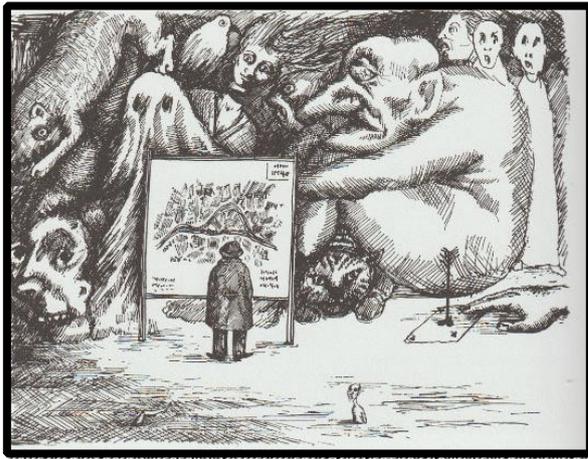
(Dalla Fig. 60 alla Fig. 67) Fransisco Goya y Lucientes, *Los Caprichos de la Academia*, 1799.



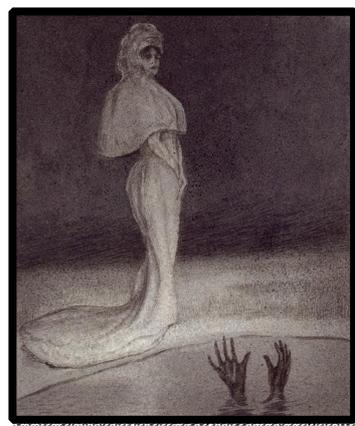
(Fig. 68) Roland Topor, *Le Bon Dos*, 1970, inchiostro di china su carta tagliata incollata su carta, Cabinet d'art graphique, Centre Georges Pompidou.



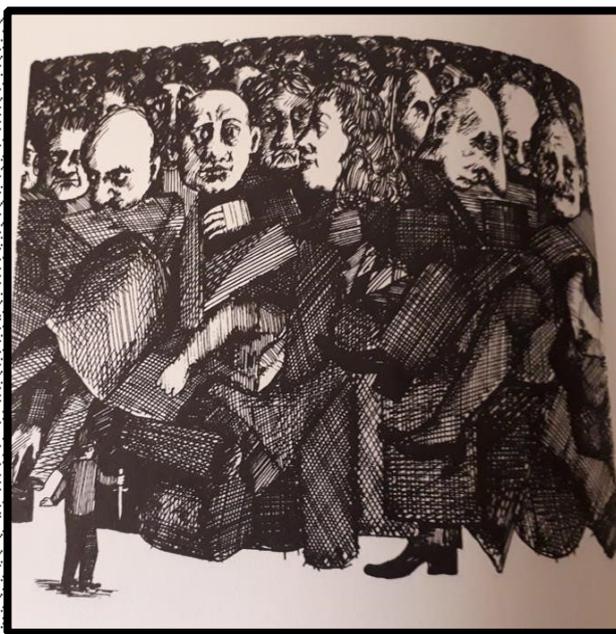
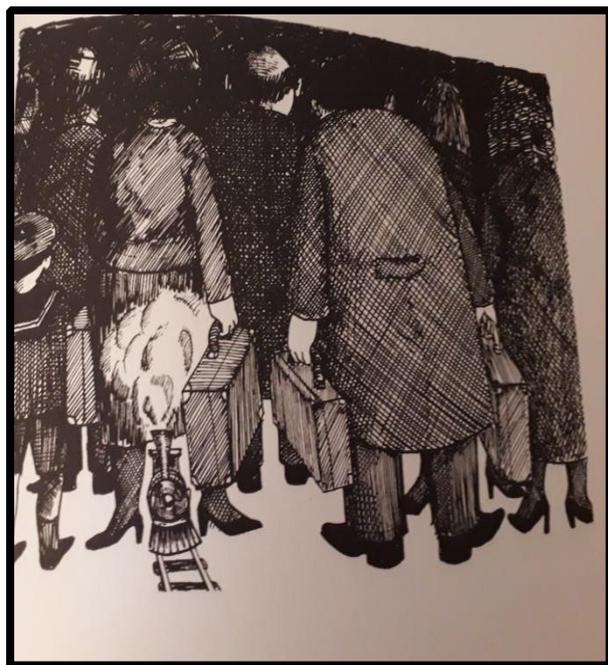
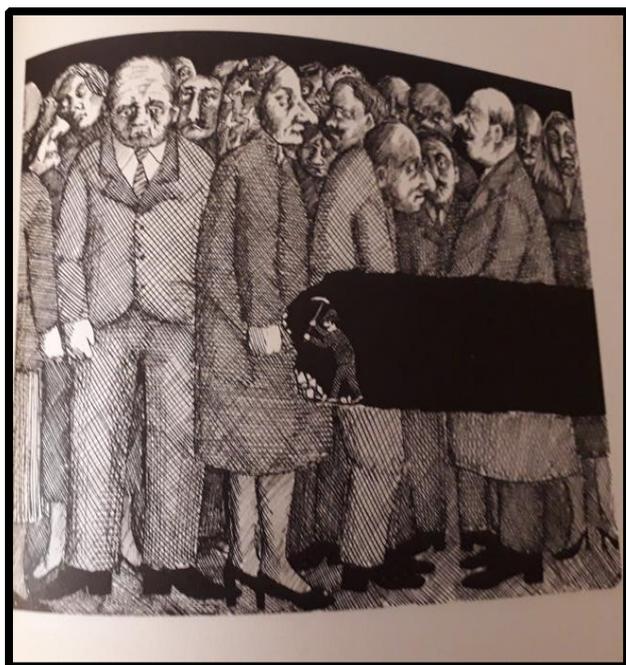
(Fig. 69) Roland Topor, *Il s'est attardé en route*, inchiostro di china, 1969, iscrizioni : « Il va sans doute pleuvoir puisque Monsieur Toc Toc rêve de Magritte. Fin », « N'est-ce-pas », « tralal », Collezione privata.



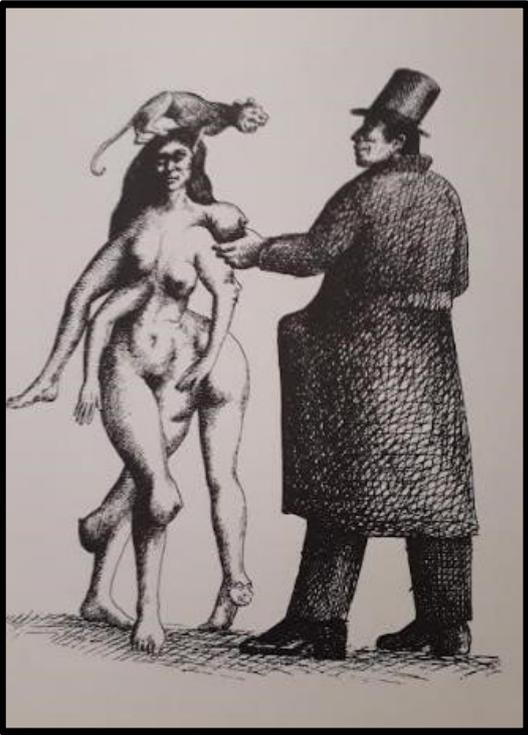
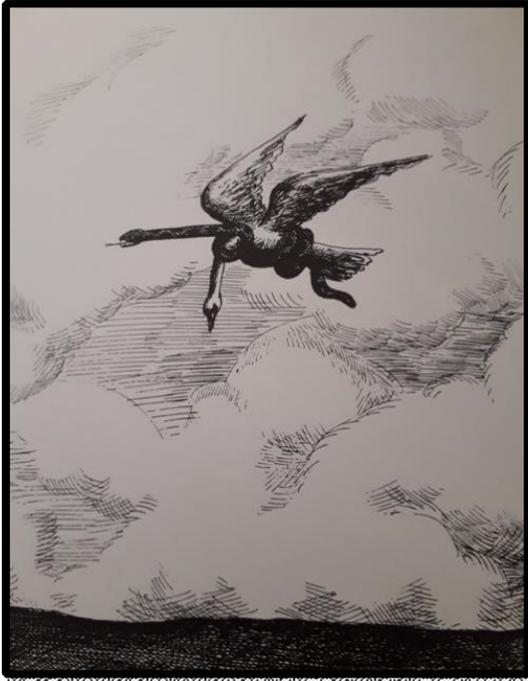
(Fig. 70) Roland Topor, *Serie di disegni pubblicata su "Hara-Kiri", con il titolo Visitez-vous rêves*, donata certamente da Cavanna, allora caporedattore del giornale, novembre 1962.



(Fig. 71) Alfred Kubin, *Untergang*, 1903, litografia.



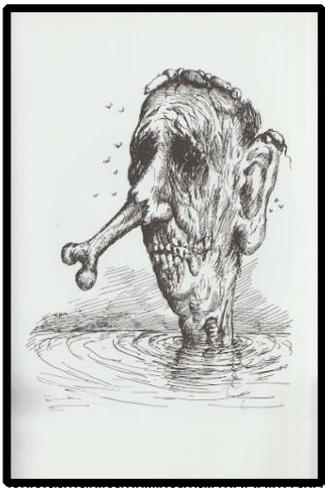
(Fig. 72) Roland Topor, *Disegni pubblicati su "Hara-Kiri" nel 1963 e in un numero speciale della rivista "Bizarre" dedicato al disegno umoristico nel 1964.*



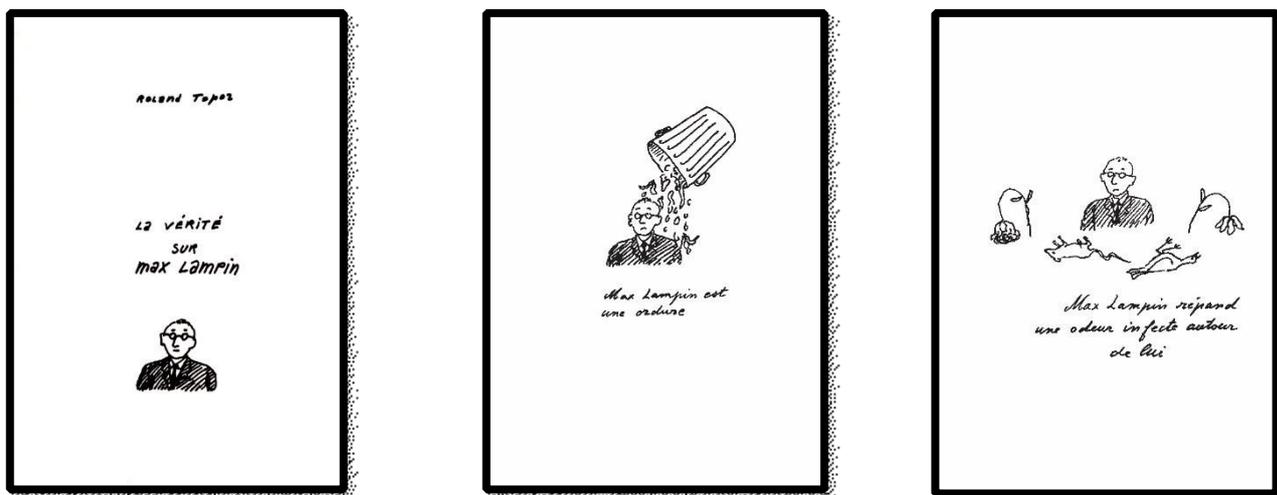
(Dalla Fig. 73 alla Fig. 76) Roland Topor, *Illustrazioni dei "Dessins Panique"*, 1965, Edizioni Hara-Kiri.



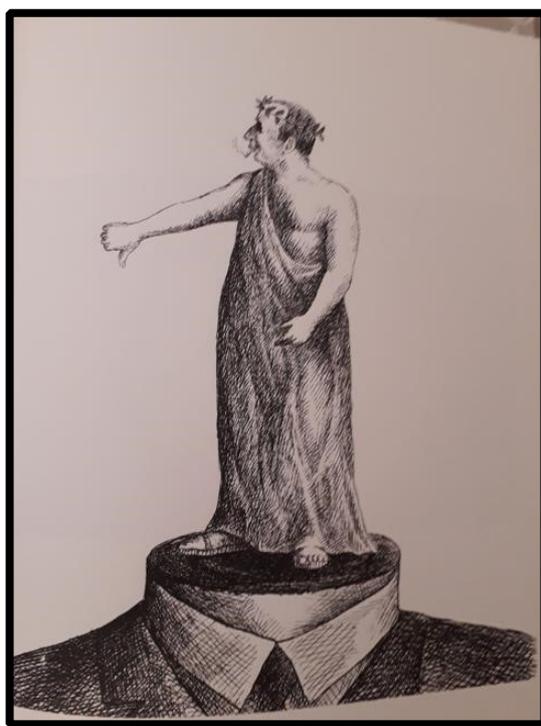
(Fig. 78) Roland Topor, *Illustrazione de "Le Pave"*, 1968



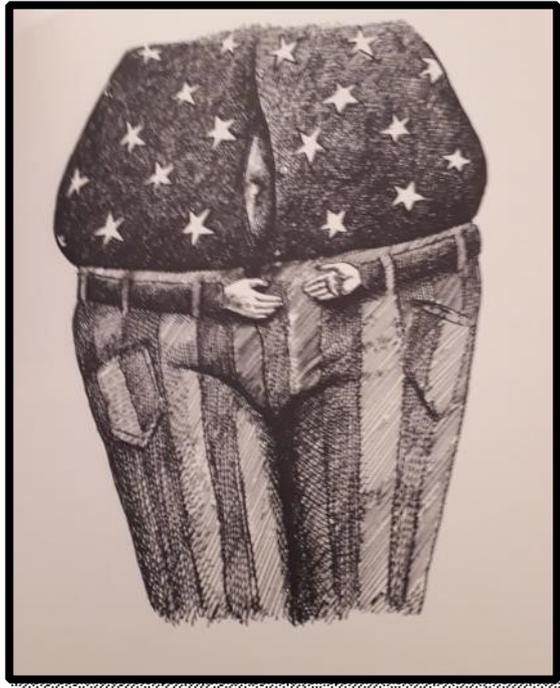
(Figg. 79, 80, 81, 82), Roland Topor, *Illustrazioni de "L'Action"*, 1968



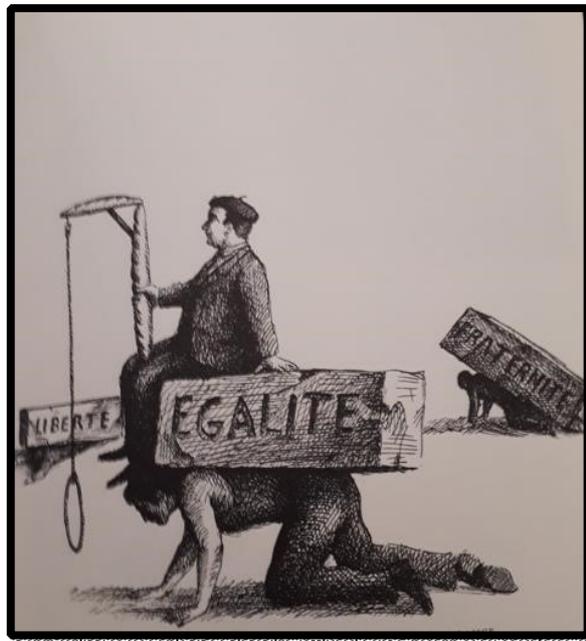
(Fig. 83), Roland Topor, *La Vérité sur Max Lampin*, 1968, Edizioni Jean-Jacques Prévert.



(Fig. 84) Roland Topor, *Illustrazione di un articolo di Michel Foucault sulla pena di morte in Francia pubblicato sul "New York Times" tra il 1971 e il 1975.*



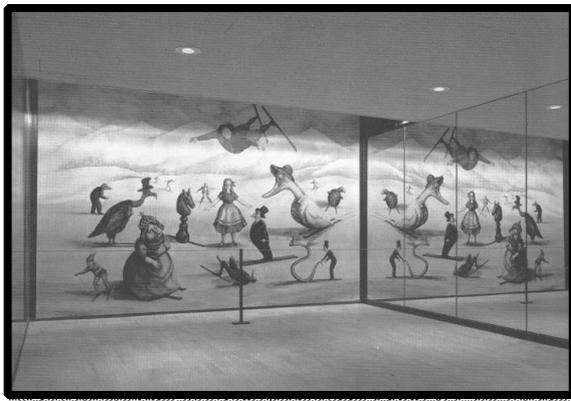
(Fig. 85) Roland Topor, *Disegno che illustra un articolo sul tema della fratellanza negli Stati Uniti*, "New York Times".



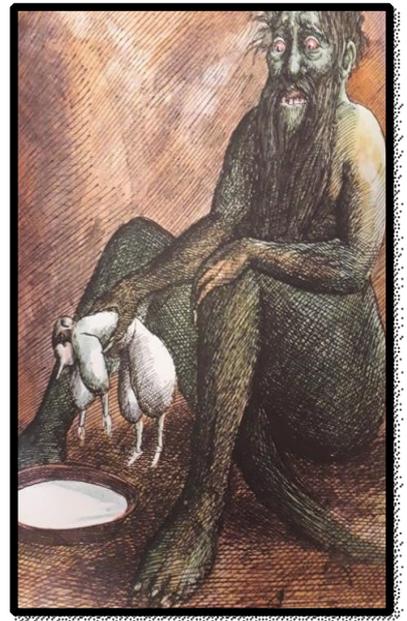
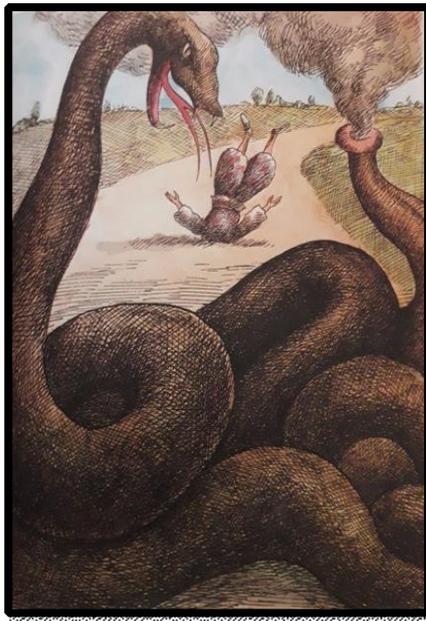
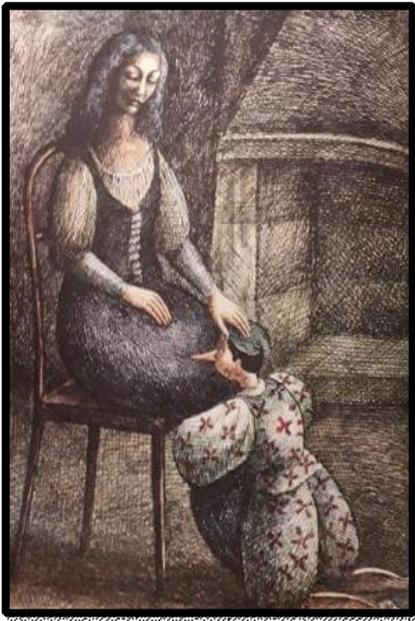
(Fig. 86) Roland Topor, *Disegno che illustra un articolo di Jean-Paul Sartre sul tema del razzismo in Francia*, 1973, New York Times.



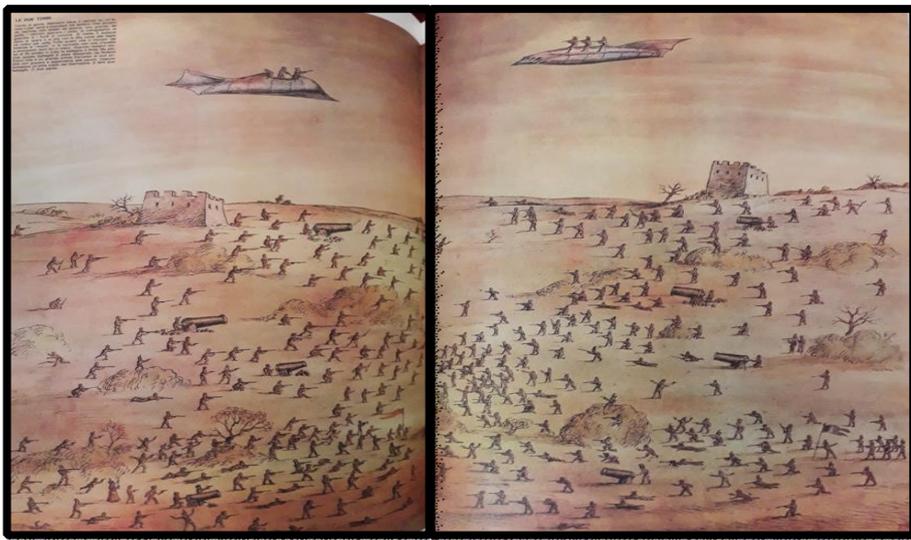
(Fig. 87) Roland Topor, *Illustrazioni apparse su "Alice nel Paese delle lettere. Dall'altra parte della pagina"*, 1968.



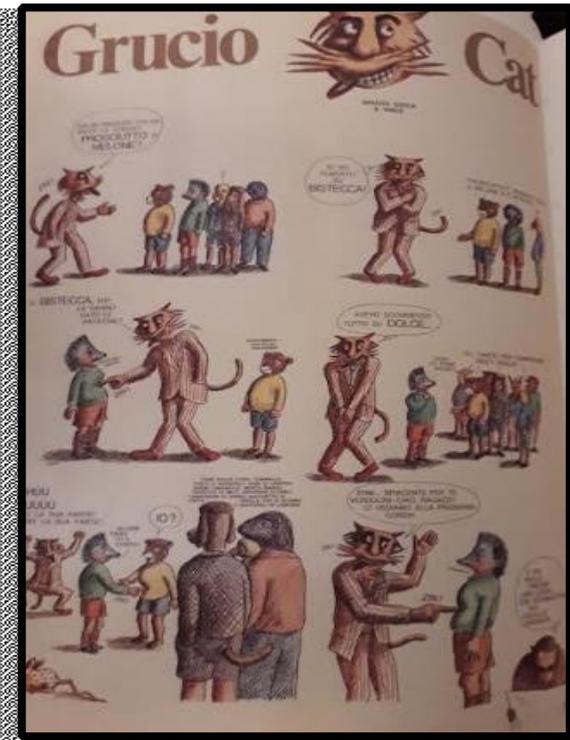
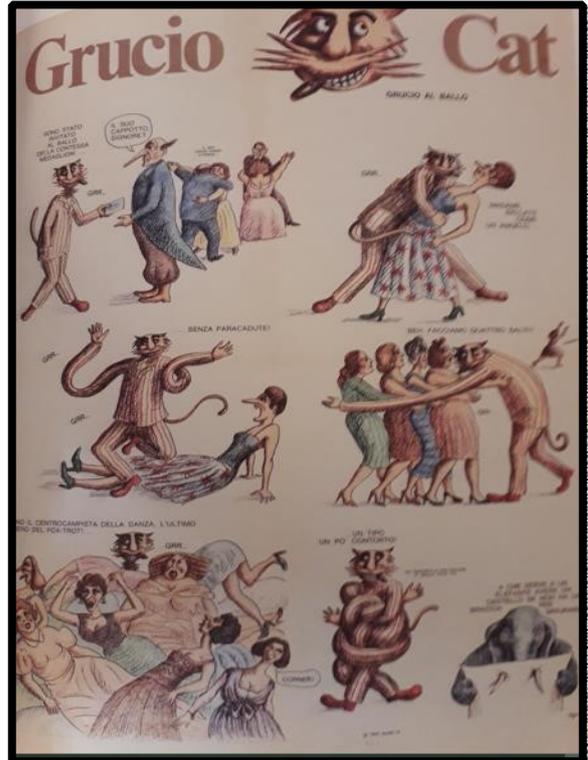
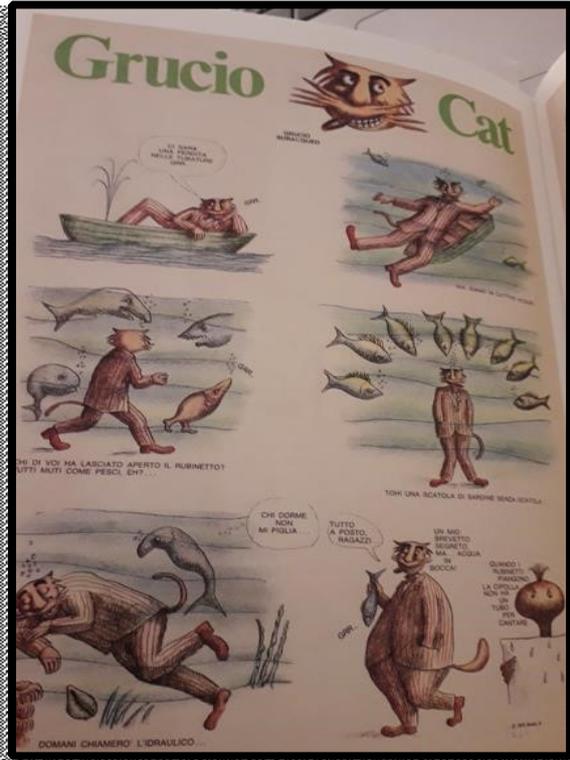
(Figg. 88,89) Roland Topor, *Alice à la neige e Alice à l'intérieur de sa tête*, 1971/1972.



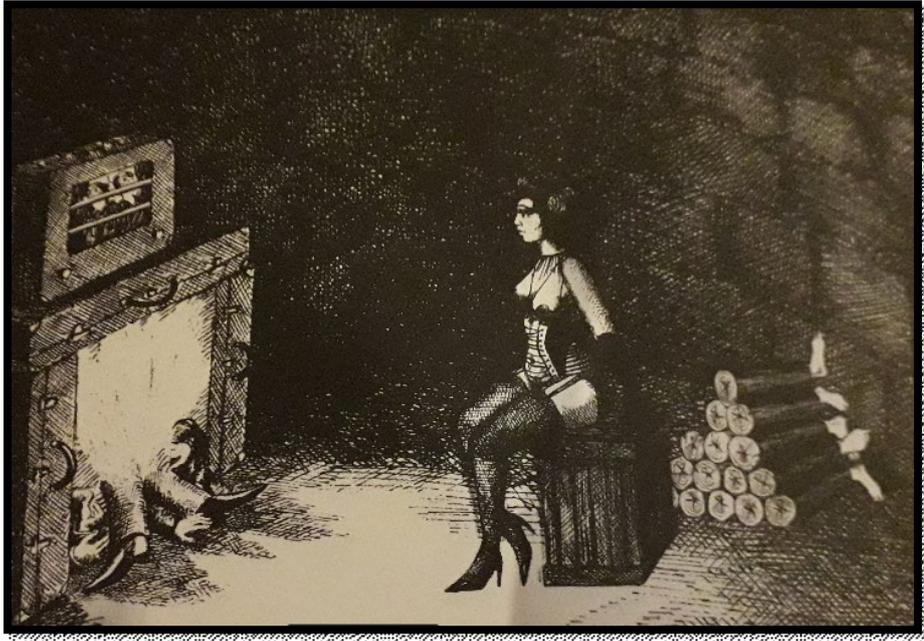
(Fig. 90,91,92) Roland Topor, *Le Avventure di Pinocchio*, Edizione Olivetti, 1972.



(Fig. 93) Roland Topor, *Le due Torri*, Il Giornalino, 1973.



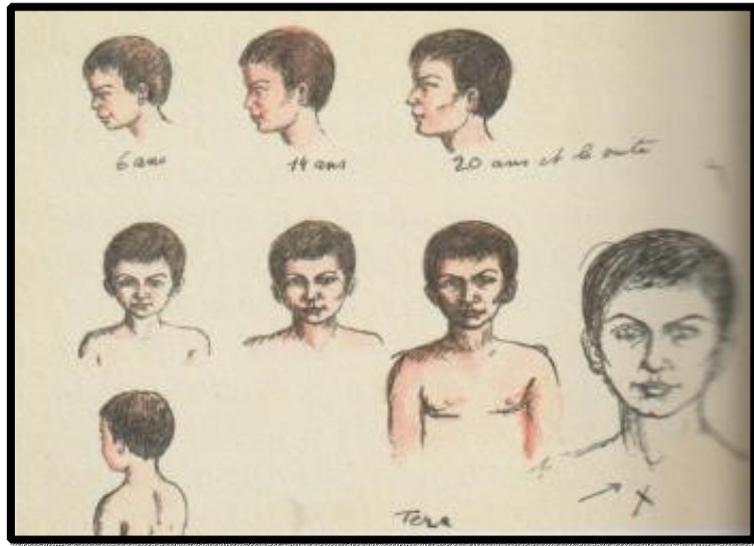
(Fig. 94) Roland Topor, *Groucho Cat*, Il Giornalone, 1973



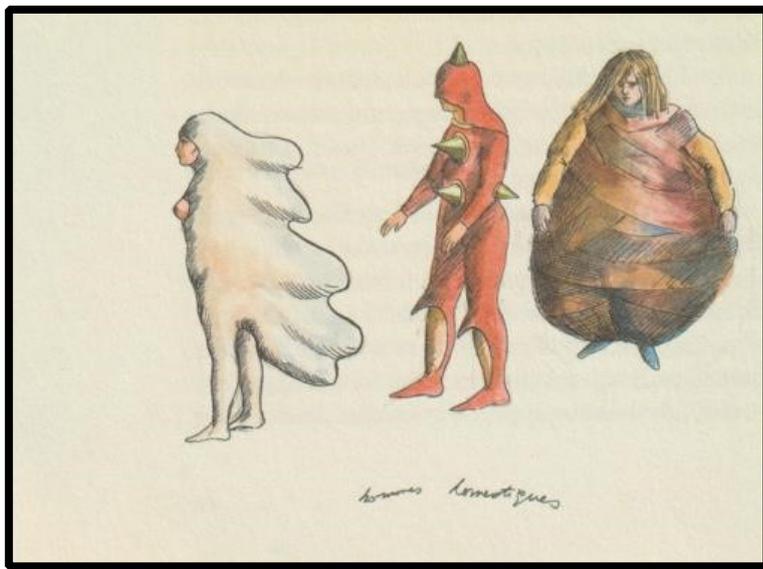
(Fig. 95) Roland Topor, *Illustrazione dei "Dessins Panique"*, 1965, Edizioni Hara-Kiri. Il disegno è apparso anche nel film d'animazione "Les Temps Morts" di René Laloux, Topor e Jacques Sternberg diffuso a partire dal 1964.



(Fig. 96) Roland Topor, *Disegno per il film d'animazione "Les Escargots"*, 1964, china, inchiostro colorato ed acquerello; 23,2 X 22,5 cm. Collezione privata



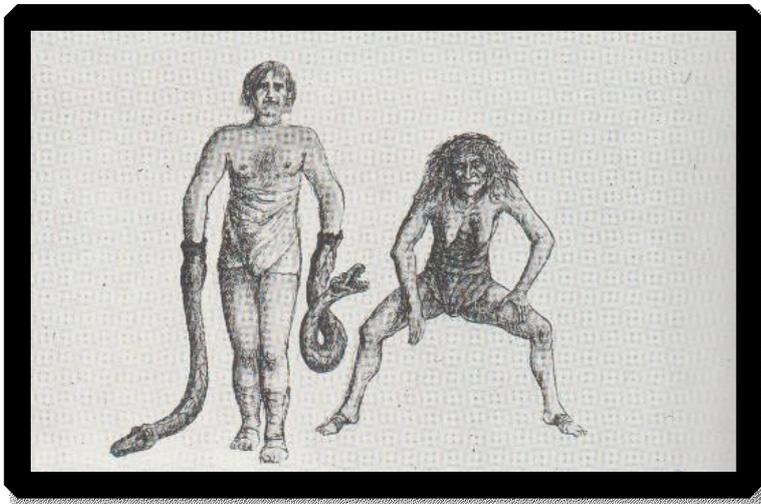
(Fig. 97) Roland Topor, *6 anni, 14 anni, 20 anni*, china ed acquerello, 21 X 29 cm.



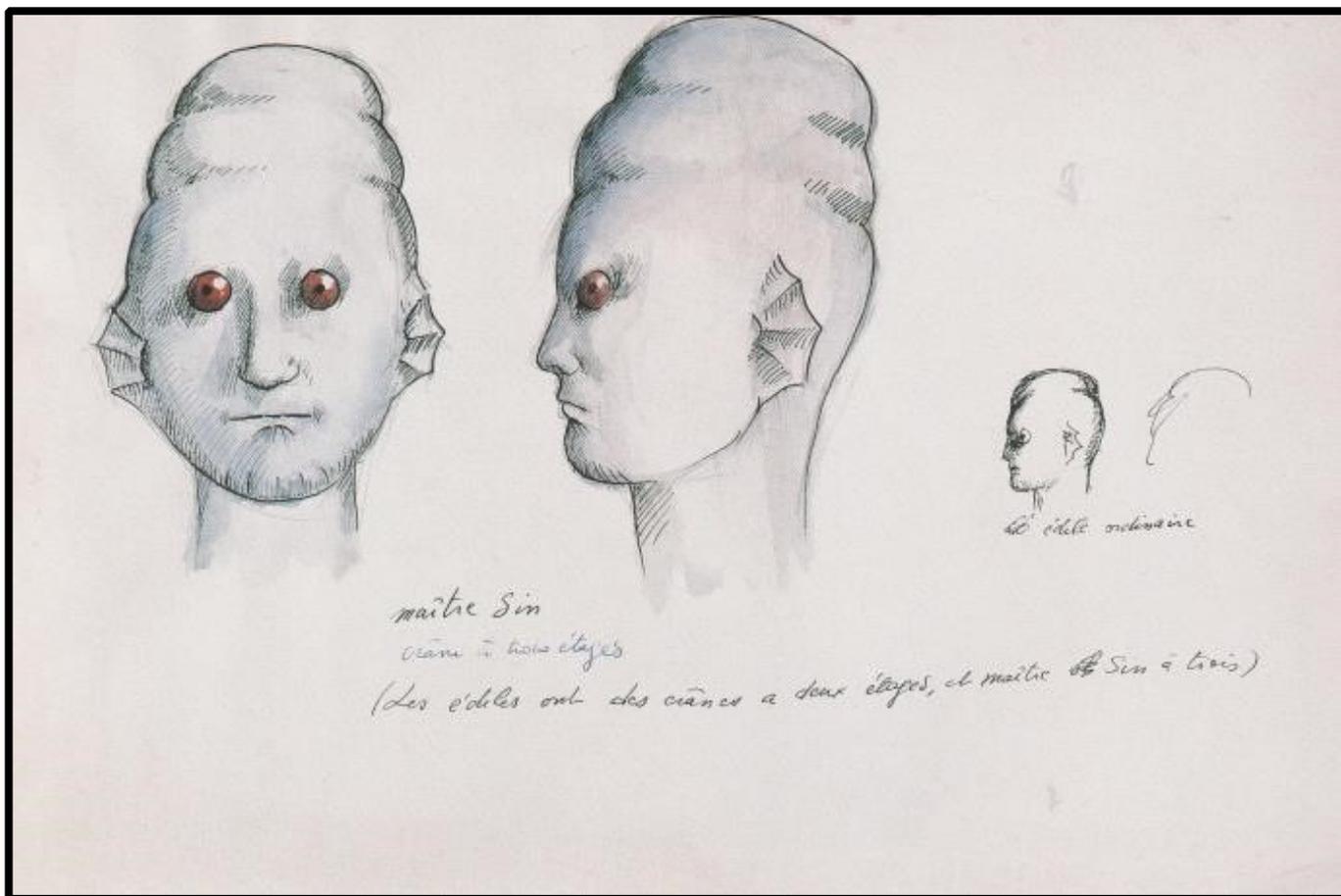
(Fig. 98) Roland Topor, *Oms domestici*, china ed acquerello, 24 X 31 cm.



(Fig. 99) Roland Topor, *Due combattenti s.d.*, china ed acquerello, 24 X 30,9 cm. Collezione privata.



(Fig. 100) Roland Topor, *Un uomo e la donna anziana*, china ed acquerello. Collezione privata.



(Fig. 101) Roland Topor, *Maître Sin*, s.d., matita, acquerello e china, 33,8 X 49,5 cm. Iscrizioni in basso al centro : « Maître Sin », « crâne à trois étages », « Les édiles ont des crânes à trois étages » ; « au centre à droite » ; « Édile ordinaire ». Collezione privata.



(Fig. 102) Roland Topor, *Sala da pranzo s.d.*, china ed acquerello, 24 X 30,9 cm., Collezione privata.



(Fig. 106) Roland Topor, *La madre Om e suo figlio*, Inchiostro, guazzo e matita, 23, 8 X 30, 8 cm.



(Fig. 107) Roland Topor, *Morte della madre*, inchiostro e acquerello, 25 X 32, 8 cm.

Bibliografia

- Accatino A., *Outsiders. Storie di artisti geniali che non troverete nei manuali di storia dell'arte*. Ediz. a colori, Giunti Editore Illustrated, Firenze-Milano, 2017.
- Arrabal F., Jodorowsky A. Topor R., *Panico*, Pellicano Libri, 1978.
- Arriola C., *La participación obrera en los acontecimientos de mayo-junio de 1968 en Francia*, Foro Internacional, Vol. 10, No.1 (37), 1969.
- Balducci V., Rauch A., *Pinocchio e la sua immagine*, Giunti, 2004.
- Baum K., Bradnock L., Ryan Rivers T. (a cura di), *Delirious: Art at the Limits of Reason 1950-1980*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2017), Yale University, 2017.
- Borelli S., *Fantascienza con troppi marchingegni*, l'Unità, 1973.
- Bouvard J., *Topor. Chefs d'oeuvre : Volume 1*, Les Cahiers dessinés, 2019.
- Bellini P., *I viaggi finti in Roland Topor*, Grafica d'arte, rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno, Edizione Artes, numero 116, 2019.
- Bergson H., *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Universale Laterza, 1983.
- Breton A., *Antologia dello humour nero*, Einaudi Tascabili, Torino, 1996.
- Breton A. (a cura di), *Exposition Internationale du Surréalisme (EROS)* (Paris, Galerie Cordier), Paris, 1959.
- Bristot P., *Panico Topor*, 2019.
- Calvino I., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1995.
- Catelli D., *Ciak si trema, Guida al cinema horror*, Costa & Nolan, Estetiche della comunicazione globale, 2007.
- Chicha-Castex C., Engel L., Pajak F. (a cura di.), *Le monde selon Topor*, catalogo della mostra (France, Bibliothèque Nationale de France), 16ⁿ éditions, Les Cahiers dessinés, Paris, 2017.
- Cogan C. G., *Reviewed Work(s): Foccart parle, Entretiens avec Philippe Gaillard by Jacques Foccart*, French Politics and Society, Vol. 13, No. 4, 1995.
- *Corrispondenze Giorgio Soavi-Roland Topor*.

- Derouet C., Grossmann R., Hergott F., Keller F., *Topor : Dessins Panique*, Les Musées de Strasbourg, 2004.
- Devaux A., *Roland Topor ou la panique comme moteur*, Ridiculosa, Equipe Interdisciplinaire de Recherche sur l'Image Satirique, componente de l'equipe héritages & constructions dans le texte et l'image de l'Université de Bretagne Occidentale, n°22, 2015.
- Devaux A., Vallet J., *Topor, dessinateur de presse*, Les Cahiers dessines, 2014.
- Devaux A., *Topor et les jeux dans l'art contemporain*, Sociétés & représentations, n°44, 2017.
- Devaux A., *Topor, Voyageur du livre : Volume 1 (1960-1980)*, Les cahiers dessines, 2017.
- D'Urso A., *Poesia e repressione: il surrealismo censurato, da Vichy a De Gaulle (e oltre)*, Convegno annuale dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura, Davanti alla legge tra letteratura e diritto, Trieste, 2011.
- Duby G., *Storia della Francia, i tempi nuovi dal 1852 ai giorni nostri*, Tascabili Bompiani, 2001.
- Duri C., Taverna C. (a cura di), *Topor, Roi malgré lui*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Nuages, 2009), Grafiche Milani, Milano, 2009.
- Elkann A., *Il padre francese*, Bompiani, Milano, 1999.
- Erickson J.D., *Surrealist black humor as opposition discourse*, McMaster University, 2016.
- Finzi, G. Topor R., *L'inquilino del terzo piano*, I grandi tascabili Bompiani, n° 210, Milano, 1992.
- Foucault M., 1984, *L'uso dei piaceri, Storia della sessualità 2*, Saggi, Giangiacomo Feltrinelli, Milano, 1984.
- Foucault M., *La cura di sé, Storia della sessualità 3*, Saggi, Giangiacomo Feltrinelli, Milano, 1985.
- Freer S., *Magritte: The Uncanny Sublime*, Literature and Theology, Vol. 27, No. 3, 2013.
- Freud S., *Feticismo*, 1927.
- Freud S., Musatti C. L., *L'umorismo*, Opere, Boringhieri, Vol. 10, Torino, 1927.

- Freud S., Orlando F., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Boringhieri, Universale scientifica, Corpus Freudiano minore, Torino, 1975.
- Galanti C.M., Topor R., *Memorie di un vecchio cialtrone, L'arte sottile della brutalità*, Collana intrecci, Voland, 2013.
- Gandini G., *Un amico. Basta parlare per diventare altro (Roland Topor)*, Linus, 1997.
- Gasser M., *Topor*, Graphis n°151, New York, 1971.
- Gauthier C., *Faire feu de tout bois, Topor et les industries culturelles*, Sociétés et représentations, n°44, 2017.
- Gervereau L., *Roland Topor, l'homme qui ne riat pas*, Editions de la Sorbonne, « Sociétés & Représentations », n°44, 2017.
- Goldberg I., *Topor et Kubin : le symbolisme en partage ?* Sociétés & Représentations, n° 44, 2017.
- Hawes W., *Attempting the Impossible: Deciphering the Devasting Terms of Magritte and Psychoanalysis*, Soundings: An Interdisciplinary Journal, Vol. 84, No. 1/2, 2001.
- Haynes D., *The persistence of irony: interfering with surrealist black humor*, Textual Practice, 2006.
- Jay S., *Merci Roland Topor*, Fayard, 2014.
- Jobs R. I., *Youth Movements: Travel, Protest and Europe in 1968*, in “The American Historical Review”, Vol. 114, No. 2, 2009.
- Jones M., *Vomiting on New Friends: Charlie Hebdo and the Legacy of Anarchic Black Humor in French Comics*, University of Wisconsin System, #143, Vol. 46, no. 2, 2017.
- Kawa-Topor X., *Ce cahier de notes sur...La Planète Sauvage*, Les enfants de cinéma, Paris, 2005.
- Keyahoff G., Stolzl C. (a cura di) *Topor*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale) Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986.
- Keller C., *The Schizophrenic cinema of René Laloux*, Eureka Entertainment, 2012.
- Laforest D., *Topor et le cinéma*. Nouvelles éditions place, Le cinéma des poètes, 2020.

- Lâloux R., *Ces dessins qui bougent : 1882-1892, cent ans de cinéma d'animation*, Dreamland Editeur, 1996.
- M.C., *L'immaginazione al potere*, Italianistica: Rivista di letteratura italiana, Vol. 41, No. 2, 2012.
- Mariotti M., *Laloux: alla ricerca dei colori del tempo*, Cineforum, FIAF International Index to Film Periodicals Database, 2007.
- Mason L.W., Rejai M., *Revolutionary ideology: France 1968*, Il Politico, Vol. 36, No. 3, 1971.
- Matthews J. H., *Surrealism in the Sixties*, University of Wisconsin Press, Contemporary Literature, Vol.11, No. 2, 1970.
- Mazurier S., *Topor : bête et méchant ? Roland Topor et la bande Hara-Kiri*, Sociétés et représentations, n° 44, 2017.
- Ottinger D., *La Sculpture au défi. Surréalisme et matérialisme*, France, Centre National d'art et de culture Georges Pompidou, 2015.
- Pierre-Yvan M., *La Planète Sauvage, prix spécial du Festival de Cannes*, Jardin des Arts, 1973.
- Pivano F., *Altri amici, altri scrittori*, A. Mondadori, Milano, 1997.
- Redazione, *Fantascienza a disegni animati*, La Stampa, 1975.
- Redazione, *Il Pianeta Selvaggio*, l'Unità, 1975.
- Rosset C., *Strips Panique*, Nouvelles Editions Wombat, Les iconoclastes n° 3, 2014.
- Quaranta D., *Magritte, I Classici dell'arte-il Novecento*, Rizzoli, Skira, Milano, 2004.
- Quintavalle A. C., *Topor*, Parma, Galleria della Rocchetta, 1972.
- Reberschak Furlotti S., *Il sonno della ragione genera Topor*, Bolaffiarte, n°82, anno IX, 1978.
- Romano S., *Storia della Francia, dalla Comune a Sarkozy*, Longanesi, Mauri Spagnol, Milano, 2009.
- Sand G., *La Mare au Diable*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, Volume 5.

- Scott V. H. F., 2010, "*Le Carre Blanc*" : *Censorship and the Posters of May and June 1968*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia, Censura, riscrittura, restauro, Serie 5, Vol. 2, No. 1, 2010.
- Scappini A., *Leonor Fini, maga del trasformismo*, IQual, rivista de género y igualdad, Università degli Studi di Firenze, 2018.
- Sirinelli J. F., Vandenbussche R., Vavasseur-Desperriers J., *Storia della Francia nel Novecento*, Il Mulino, Le vie della civiltà, 2003.
- Strick P., *Planète Sauvage, La (Fantastic Planet)*, Monthly Film Bulletin, 1974.
- Thompson H., *Fantastic Planet' Is Animated Feature*, The New York Times, 1973.
- Topor R., *Alice nel Paese delle Lettere. Dall'altra parte delle lettere*, Stampalternativa, 2000.
- Topor R., *I Masochisti*, Circolo del Libro Vizioso, 1960.
- Topor R., *Vanitas vanitatis*, Beaux-arts magazine, 1990.
- Vaillant F., *Roland Topor ou le rire étranglé*, Buchet/Chastel, un département de Meta - Editions, Paris, 2007.
- Winkler M. G., *Goya "Caprichos" and creativity at midlife and beyond*, Generations: Journal of The American Society on Aging, Creativity in Later Life, Vol. 15, No. 2, 1991.
- Zijderfeld A. C., *Jokes and their relation to social reality*, social research, Vol. 35, No. 2, 1968.

Sitografia

- Bazzini M., *La storia del Nouveau Réalisme cinquant'anni dopo il suo funerale*, Artribune, 2020:
<https://www.artribune.com/arti-visive/2020/11/nouveau-realisme-anniversario-milano/>
- Battaglia B., *Qui comincia l'avventura*, Fumettologica.it, 2017:
- *Boite Alert*, Tate, 1959: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/parent-boite-alerte>
- Breton A., *Complaintes sans parole* :
<https://www.andrebretton.fr/work/56600100158781>
- Cabe C., 2020, *Weird Art and What it Can Teach Us: Laloux's "Fantastic Planet" and Anthropocentrism*, The Texas Orator, academic-ish:
<https://thetexasorator.com/2020/11/04/weird-art-and-what-it-can-teach-us-laloux-fantastic-planet-and-anthropocentrism/>
- Cardi L., Colesanti M., Clair J., Decleva E., Piccinato G., Primicerio D., Schneider Equini E., *Francia*, Enciclopedia Italiana, IV Appendice, 1978:
<https://www.treccani.it/enciclopedia/francia>
- Ciaponi F., *L'arte serigrafica al servizio della rivoluzione del Maggio 68 parigino: l'Atelier populaire*, Underground Press, Edizioni del Frisco, 2020:
<https://edizionidelfrisco.com/2020/07/20/larte-serigrafica-al-servizio-della-rivoluzione-del-maggio-68-parigino-latelier-populaire/>
- Cicala M., *Frederick Forsyth: io e il mio killer preferito*, la Repubblica, 2021:
https://www.repubblica.it/venerdi/2021/07/09/news/forsyth_giorno_sciacallo_th_riller_50_anni_venerdi_repubblica-309120800/
- Chabert C., *Roland Topor, dessinateur génial et créateur de Téléchat au Musée de l'Illustration jeunesse de Moulins*, France Info Culture, 2019 :
https://www.francetvinfo.fr/culture/en-regions/roland-topor-dessinateur-genial-et-createur-de-telechat-au-musee-de-l-illustration-jeunesse-de-moulins_3764931.html
- D'Angelo D., *Musée d'Orsay, la stazione dei treni che segnò una inversione di tendenza*, il Fatto Quotidiano, 2021:

- <https://www.ilfattoquotidiano.it/2021/12/01/musee-dorsay-la-stazione-dei-treni-che-segno-una-inversione-di-tendenza>
- D’Auria F., *Il 1960: l’anno dell’Africa e della sua decolonizzazione*, il BO Live, 2020:
<https://ilbolive.unipd.it/it/news/1960-lanno-dellafrica-sua-decolonizzazione>
 - De la Beaumelle A., *Joan Miró, L’objet du Couchant*, Centre Pompidou :
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/>
 - *Dorotheas Rache, Roland Topor, Stedelijk museum*:
<https://www.stedelijk.nl/en/collection/91342-roland-topor-dorotheas-rache>
 - Fernandez D., *La Cantautrice Chauve*, Teatro, Enciclopedia del Novecento, Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/la-cantatrice-chauve>
 - Fumaroli M., *Lo Stato Culturale, una religione moderna*, Adelphi, Saggi, Nuova Serie, Milano, 1993: <https://www.adelphi.it/libro/>
 - Guicciardi E., *Il buon orco Topor*, la Repubblica, 1986:
<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1986/02/27/il-buon-orco-topor.html>
 - *Informazioni pratiche*, Centre Pompidou:
<https://www.centrepompidou.fr/en/italiano-informazioni-pratiche>
 - Interdonato P., *Transgenere*, Quasi. La rivista che non legge nessuno, 2020:
<https://www.obloops.it/quasi/2020/05/21/transgenere>
 - *Homage to Pablo Picasso (1966-1967)*, Petit Palais : [Homage to Pablo Picasso \(1966-1967\) | Petit Palais \(paris.fr\)](https://www.petitpalais.paris.fr/en/exhibitions/homage-to-pablo-picasso-1966-1967)
 - *Il Situazionismo*: <http://www.situazionismo.it/situazionismo>
 - *La Coopérative des Malassis* : <https://www.cnap.fr/la-cooperative-des-malassis>
 - *La Pastorella delle Sfingi*, Venezia, Peggy Guggenheim Collection:
<https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/the-shepherdess-of-the-sphinxes/>
 - Lastrucci F., *Uragano Topor – parte prima: Dalla campagna al calamaio*, Rivista Milena Edizioni, 2020: <http://www.rivistamilena.it/2020/01/22/uragano-topor-parte-prima-dalla-campagna-al-calamaio/>

- Lastrucci F., *Uragano Topor – parte seconda: La bruttezza salverà il mondo*, Rivista Milena edizioni, 2020: <http://www.rivistamilena.it/2020/01/31/uragano-topor-parte-seconda-la-bruttezza-salvea-il-mondo/>
- Marie M., *Nouvelle Vague*, Treccani, Enciclopedia del Cinema, 2004: <https://www.treccani.it/enciclopedia/nouvelle-vague>
- *Museo d'Orsay, Allestito all'interno di una vecchia stazione ferroviaria, questo museo ospita i più grandi capolavori dell'impressionismo (e non solo)*, Parigi.it, la tua guida di Parigi: https://www.parigi.it/it/museo_dorsay.php
- Redazione, *Banlieue*, Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/banlieue/>
- Redazione, *Fluxus*, Treccani, Enciclopedia Online: [Fluxus nell'Enciclopedia Treccani](https://www.treccani.it/enciclopedia/fluxus)
- Redazione, *Fumaroli Marc*, Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/marc-fumaroli>
- Redazione, *Giscard d'Estaing Valéry*, Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/valery-giscard-d-estaing/>
- Redazione, *Linoleografia*, Treccani Online: <https://www.treccani.it/vocabolario/linoleografia>
- Redazione, *Litografia*, Treccani, Enciclopedia Online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/litografia>
- Redazione, *Provo (Movimento)*, Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/provo/>
- Redazione, *Roland Topor. El quimérico humorista*, Visual, Magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación, 2018: <http://visual.gi/roland-topor-el-quimerico-humorista/>
- Roberti B., *Arrabal Fernando*, Treccani, Enciclopedia del Cinema: https://www.treccani.it/enciclopedia/fernando-arrabal_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/
- *Roland Topor, a famous and unrecognized genius curated by Alexandre Devaux*, Gallerie Anne Barrault, 2014: <https://galerieannebarrault.com/en/exposition/roland-topor-genie-connu-et-meconnu/>
- Salvadori L. M., *de Gaulle Charles*, Treccani, Enciclopedia dei Ragazzi, 2005: <https://www.treccani.it/enciclopedia/charles-de-gaulle>

- Stefanelli M., *La satira disegnata e il fumettista della crudeltà*, Fumettologica.it, 2015:
<https://fumettologica.it/2015/01/satira-disegnata-fumettista-crudelta-charlie-hebdo/>