

PANICO TOPOR

Paola Bristot

La Parigi del secondo dopoguerra era un centro che attirava personalità artistiche e intellettuali, arrivate lì per diversi motivi, spesso politici.

Un melting pot che non era infrequente in quegli anni, Parigi, come New York dall'altra parte dell'oceano, era una città quanto mai internazionale e ricca di fermenti culturali. Come spesso succede proprio in queste particolari condizioni si generano movimenti artistici di portata storica.

A Parigi si incontrano fatalmente nel 1962, Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky e Roland Topor che, volendo forzare gli ultimi lacci del surrealismo, fondano il Movimento Panico. Il 1962 segna la fine del conflitto franco-algerino iniziato nel 1954, mentre la guerra "fredda" aveva toccato uno dei suoi momenti più caldi, nell'agosto del '61, con il Muro di Berlino.

Come il Surrealismo, nato a ridosso della fine della Prima guerra mondiale, anche il Movimento Panico si fonda sulle cicatrici lasciate dalle ferite di quei conflitti, sui traumi non superati e l'espressione artistica diventa ancora più dirompente, distruggendo gli ultimi tabù e scuotendo fin dalle radici l'aplomb borghese che tendeva a rimuovere e a mistificare il presente.

Roland Topor nacque a Parigi da una famiglia ebreo polacca. Il padre, Abram, era arrivato a Parigi nel 1929 con una borsa di studio dell'Università di Varsavia, per un soggiorno di un anno, e tutte le intenzioni di avviarsi a una carriera artistica. Ma i progetti mutarono. Trascorso l'anno restò a Parigi dove aveva incontrato Zlata che sposò, trovando lavoro, prima come tappezziere e poi come venditore ambulante di articoli di pelletteria artigianali. Nel 1938 nacque Roland. Con lo scoppio della guerra e il suo aggravarsi Roland, e la sorella Hélène nel 1941, vennero mandati a rifugiarsi in Savoia presso una famiglia che li ospitò. Un periodo che segnò l'infanzia di Topor, fu infatti costretto a non parlare di suo padre e della sua famiglia e a utilizzare un nome falso per non essere identificato. Il problema dell'identità e i fatti della guerra certamente s'impressero indelebili nella sua memoria e si manifestarono in una opposizione al moralismo vigente, mostrando fin dalle sue prime opere di scrittore e artista la crudezza delle relazioni umane. Abram fu internato a Phitiviers, da cui riuscì fortunatamente a fuggire e a nascondersi a Lione, dove lo raggiunse la moglie. Alla fine della guerra si riunirono tutti a Parigi. Roland si iscrisse alla Scuola d'Arte e quindi frequentò l'Accademia di Belle Arti, "dal bar di fronte" come ebbe a dichiarare in tono scherzoso in un'intervista. Ma i disegni che pubblicò già alla fine degli anni '50 nella rivista *Bizarre*, tradiscono invece un'accuratezza formale e una pratica dell'incisione appresa seguendo i corsi di Edward Goerg. È il loro contenuto a non essere per niente accademico. Vi compaiono personaggi con bombetta e baffi, che rappresentano nella maniera più emblematica il suo debito con il Surrealismo e specialmente con René Magritte, quanto poi a radicalizzare brutalmente in modo estremo la loro rappresentazione. Agisce in sot-

to fondo *Il teatro della crudeltà* di Antonin Artaud e un aspetto teatrale di una messa in scena in cui uomini e donne possono essere vittime o carnefici in un gioco senza schema.

Nel 1960 Topor illustra il libro di Jacques Sternberg, *L'Architecte*, pubblica il suo album di disegni *Les Masochistes*, entrambi editi da Eric Losfeld (ed. Le Terrain Vague), cui segue *Anthologie* per l'editore Jean Jacques Pauvert. I disegni quanto mai pungenti che gli fanno vincere nel 1962 il premio "Humor noir Grandville". L'umor nero sembra attraversare tutta la sua produzione anche successiva che ne incarna pienamente le caratteristiche di un sarcasmo spinto in situazioni che di solito si giudicano troppo "serie" per scherzarci sopra. E' un genere di umorismo sconveniente, scomodo, oltraggioso che spegne la risata sul nascere, pungendoci nel profondo.

L'incontro con Arrabal e Jodorowskj segna la presa di distanza definitiva dal Surrealismo e quindi la costituzione del Movimento Panico, denominazione che deriva dal nome del dio *Pan*, metà uomo e metà caprone, che incarna l'istintualità e da *panico*, inteso come stato di immersione nella totalità della Natura. Scavare nei meandri della psiche ed estrarne tutto il marcio è uno degli scopi, con una funzione catartica, quella della sublimazione artistica. Il processo è dissacrante e utilizza tutti i linguaggi espressivi a disposizione, arte, scrittura, teatro e cinema senza remore e con una forza comunicativa travolgente.

Infatti oltre alla assidua pubblicazione di disegni nella rivista *Hara-Kiri* (dal 1961 al 1966), Topor sempre in quegli anni collabora con la rivista di fantascienza *Fiction* per la quale presenta diversi racconti tra cui *Le cout de la vie* e *Une bonne blague* (1961), *Orages* (1962), *Le sacrifice d'un père* (1963). Nel 1964 dà alle stampe il suo romanzo più famoso *Le locataire chimérique* (ed. Buchet Chastel) da cui nel 1976 Roman Polanski trarrà il soggetto per il film *L'inquilino del terzo piano* (Le locataire).

In questo crossover di interessi culturali in fermento e relazioni intellettuali di spessore, Topor approda anche al cinema d'animazione, grazie all'incontro con René Laloux. Laloux faceva parte di un programma speciale seguito della clinica d'avanguardia psichiatrica La Borde, dove operavano Félix Guattari e Jacques Lacan e aveva iniziato a sperimentare con alcuni pazienti la tecnica dell'animazione, con film come *Tick-Tack* (1957) e *Les Dents du singe* (Denti di scimmia 1960). In sodalizio con Topor realizzò *Les Temps morts* e *Les Escargot* (I tempi morti, Le lumache 1965). Poco più tardi anche Arrabal e Jodorowskj approderanno al cinema, il primo con i film *Viva la muerte* (di cui Topor disegna i crediti, 1971) e *Jirai comme un cheval fou* (1973); il secondo con *Fando y Lis* (Il paese incantato 1968), *El topo* (Il topo 1970), *La Montaña Sagrada* (La montagna sacra 1973).

Il cinema d'animazione arriva per Topor al momento giusto. È in grado di sperimentare partendo da una base di disegno e di sceneggiatura che si adattavano perfettamente alla sua visione poetica. Laloux interpreta e sostiene il fluire copioso di immaginazione libera e, seppure con una tecnica di cui lui stesso è autodidatta, riesce a sbrigliare le redini della fantasia galoppante del giovane Topor.

Attraverso il cinema i protagonisti del Movimento Panico rafforzano gli assunti della loro visione anti-poetica che si radicano nella rappresentazione degli elementi e istinti primari, il sesso, la fame,

gli escrementi, e quindi l'erotismo, l'istinto di morte, il sadomasochismo, la cui negazione e occultamento sociale portano inevitabilmente all'alienazione.

Proprio nel '73, quando Jodorovskij chiude l'esperienza del Movimento Panico, in concomitanza con la pubblicazione del libro di Arrabal, esce *La Planète Sauvage* (Il pianeta selvaggio), lungometraggio con la regia di Laloux e i disegni di Topor che trova nel film un filone, quello della fantascienza che da sempre lo aveva affascinato. Il film è rivolto a un pubblico adulto e vi si affronta il tema dell'antispecismo, a partire dal romanzo di fantascienza di Stefan Wul *Oms en série* (Oms in serie 1957).

Topor crea scenari e personaggi fantastici rinnovando il debito con il Surrealismo, questa volta ispirandosi a Salvador Dalí e a Dora Kerrington. La dicotomia tra Uomo e Superuomo nel film viene esplorata da una prospettiva insolita: gli uomini, gli Oms, sono gli esseri inferiori e la civiltà sviluppata è quella dei Draag. Nel gioco invertito delle parti, sono sottolineati in particolare gli aspetti della dicotomia tra l'aspirazione al trascendente che i Draag cercano nella meditazione e la supposta bestialità degli Oms. Lo scontro e la messa in crisi del sistema avviene quando si mette sotto i riflettori l'atto dell'accoppiamento dei Draag.

Sono temi discussi in dibattiti pubblici perché legati a quelli del '68, momento che fa da sfondo politico e da contesto di riferimento.

Lo stile mordace e visionario di Topor non poteva non affascinare registi come Federico Fellini, che lo chiama a realizzare i disegni della Lanterna Magica per *Casanova* nel '75, Giorgio Pressburger, per cui studierà l'allestimento di *Grand macabre*, opera di György Ligéti, in scena a Bologna al Teatro Comunale nel '78 e Werner Herzog, che lo vorrà come attore in *Nosferatu* nel '79 nella parte di Renfield, in cui la sua inconfondibile risata diventa una delle peculiarità del personaggio.

In quel periodo si intensificano le collaborazioni a riviste internazionali e le esposizioni in gallerie pubbliche e private. Tra i molti suoi rapporti con l'Italia, ricordiamo quello del suo avvio nel '71 con una collaborazione a *Il Giornalone* di Milano, poi alla rivista di satira politica *Il Male* (1978) e più tardi, nel 1987 la sua partecipazione alla trasmissione televisiva *Lupo Solitario*, condotta da Syusy Blady e Patrizio Roversi.

Ma a essere veramente prolifica è la sua produzione costante di disegni, eseguiti con grande raffinatezza, per la maggior parte a china e pastello, disegni che disarmano per il carattere di bellezza e atrocità insieme. Il segno di Topor è classico, un tratteggio di linee a china magistralmente controllate in una composizione e colorazione altrettanto sapiente; così aggancia il lettore che poi subisce un contraccolpo trovandosi di fronte al soggetto, uno scenario devastante che inesorabilmente lo mette di fronte alla bestialità della natura umana.

Tra i cicli di disegni più noti citiamo le tavole per *Pinocchio* che esegue sia in bianco e nero nel 1972 che a colori nel 1995. Il celebre burattino gli dà spunto per una delle sue opere più riuscite *Le Menteur* (Il bugiardo, 1975), in cui il bacio di Pinocchio alla Fatina nell'esito fatale raggela.

Topor in polacco significa ascia e, nel suo caso, il nome è quanto mai azzeccato. Le sue tavole lasciano interdetti e spaccati a metà tra l'attrazione e la repulsione. A ben guardare a sovvertire l'ordine costituito del sistema non sono le sue deformazioni mostruose, né le combinazioni animalesche che sembrano derivare da un abbecedario gotico medievale, dai miti greci, dalle decorazioni grottesche e neppure dalla messa in atto del teatro della crudeltà, in cui si compiono azioni fallocratiche, dove il puro e l'impuro prendono la stessa sostanza melmosa. A lasciarci a un tempo divertiti e agghiacciati è la presa di coscienza che è proprio dalla melma da cui siamo stati forgiati che non riusciamo a elevarci. L'unica ancora di salvezza è il linguaggio dell'arte che, infatti, riesce a mediare tra l'alto e il basso e ci tiene a galla.

Tra le numerose opere di Topor che muore a Parigi nel 1997, segnaliamo un disegno del 1973, a china, dove è ritratto il padre Abram, ma in cui, al posto del profilo compare la scritta "profile". Un omaggio a Saul Steinberg e anche al padre, molto presente in altri disegni e foto, e in questo caso il sarcasmo, eccezionalmente, cede il posto al senso di appartenenza e di prosecuzione di un percorso partito da lontano.

Un percorso ancora aperto. Al Festival di Annecy è stato presentato l'ultimo film animato di Izabela Plucińska, *Portrait of Suzanne* (2019), tratto dal racconto di Roland Topor, *Portrait en pied de Suzanne* (1978) in cui il significato di "Ritratto in piedi" diventa assurdo e ambiguo essendo Suzanne proprio nel piede del protagonista! Una storia che ricorda un altro risveglio traumatico, quello del signor Samsa in *La metamorfosi*. Un filone polacco che ha certo delle radici comuni e che anche nel film della Plucinska viene rappresentato con altrettanta vis comico-grottesca: sentiamo lo stesso sapore amaro in bocca... quello dell'umor nero.