

Questo all'oggi il quadro di un interesse rinnovato per il lavoro di Chaissac: esporne un gruppo significativo di opere in gran parte inedite al pubblico italiano presenta alcuni interrogativi a cui occorre preventivamente rispondere.

Una volta esclusa l'ipotesi del desiderio di sfruttare l'eco che dall'estero si va riverberando nel nostro paese (l'individuazione, il reperimento e la classificazione del materiale esposto dura da alcuni anni), l'iniziativa può essere interpretata come riscoperta di un pittore antesignano della bruciante relazione fra vissuto dell'artista, la sua conseguente visionarietà, e opera che costituisce, nell'attualità, una formula vincente e accattivante una volta esauritasi, almeno come indicazione alla moda, l'asetticità o l'indifferenza dell'oggetto costruito rispetto al temperamento dell'artista di origine concettuale o analitica.

Può essere allora il riconoscimento postumo, a cose avvenute, per un personaggio umanamente e culturalmente al di fuori del dibattito culturale europeo degli anni Cinquanta e Sessanta, ma certamente, appunto per le esperienze e la sensibilità successiva, di statura non indifferente nel panorama che si vuole tracciare della cultura.

O ancora la proposta di un'opera nata "nel clima" dell'Art brut e in particolare di Jean Dubuffet, commercialmente più accessibile rispetto alle opere del padre fondatore: ragionamento plausibile questo, se oltretutto leggiamo che l'equivoco era già presente in Chaissac. In un passo di una lettera inedita si legge: *"Cher ami, je vois defiler des collectionneurs qui au bien demandent ma susceptibilité ne me couche pas que ne pouvant se permettre d'acheter des Dubuffet ils se rabattent sur des Chaissac"*.

Ma sulla possibile confusione, impossibile a perpetrare oggi per l'ottica storica con cui si possono giudicare le due fisionomie, nella loro ampiezza e nella loro profondità, si era già polemicamente espresso in modo inequivocabile e lucido A. Jakovsky nel citato saggio del 1952. L'iniziativa può essere infine letta come indicazione e segnalazione di un modello di comportamento dell'artista estremo, in cui genialità e malattia, innocenza e sapienza, letteratura e *naïveté* si mescolino in modo talmente omogeneo, da rendere interrogativa la proposta dell'arte stessa, l'intelligenza comunque dei suoi confini. Se oltretutto si pensa alle scelte che la galleria Lorenzelli, in ambito antico come in quello moderno e contemporaneo, ha in questi vent'anni proposto, l'inserzione di un'opera come quella di Gaston Chaissac può sembrare immediatamente spiazzante, comunque da giustificare.

Le obiezioni che si sono elencate, evidentemente da escludere per la funzione retorica legata al proporre anticipatamente, mantengono comunque in ogni caso la loro legittimità, o possono in parte concorrere a definire il problema nella complessità delle sue sfaccettature.

Quando Pietro Lorenzelli, negli intervalli di una collaborazione che dura da alcuni anni, mi ha fatto intravedere una "Ipotesi Chaissac", i pericoli interni e esterni prima elencati sono emersi spontaneamente e si sono confrontati con quelli, grosso modo identici, che agitavano il proponente. Quanto segue è il tentativo, o meglio la registrazione del modo con cui si è data a essi una risposta, lavorando a quattro mani su un materiale capace di porre radicali questioni sul fare arte, quindi carico di un fascino coinvolgente.



Tav. 9 - *Bêtes, Formes imbriquées*, 1941

## L'INTRECCIO

Una discussione sulle opere di Chaisac spinge inevitabilmente la soglia del discorso sul piano della radicalità, di una relazione "forte" fra una persona, di un intricato coinvolgimento fra i due termini. Ciò che viene messo in discussione non è tanto la presenza o l'insorgenza di una dimensione personale o esistenziale nel campo del lavoro, quanto un particolare rapporto di necessità che si instaura fra l'autore e l'opera, quasi di dipendenza e di completamento reciproci.

Esiste infatti un atteggiamento culturale dell'artista capace di staccare dalla propria traiettoria personale l'oggetto prodotto, far vivere a esso una esistenza autonoma indipendente dalle cir-

costanze che l'hanno visto nascere o l'hanno necessitato: e questo costituisce nel complesso il modo e la tensione poetica a cui si è fatto costantemente riferimento fra la fine degli anni Cinquanta dalle esperienze oggettuali o cinetiche.

In Chaissac, si voglia o meno connettere la traiettoria personale e la traiettoria dell'opera (risulta significativa a questo proposito la parabola della critica che da una vicinanza, quasi una sovrapposizione fra i due universi, ha progressivamente operato un distacco, fino al più volte citato saggio di Cousseau del 1981, esemplare nella indifferenza accordata alla tipicità dell'uomo) questo rapporto balza prepotentemente alla vista come soggetto principe, momento coesistente fra una causa e un effetto.

Non si vuole comunque porre come chiave di lettura dell'opera la "diversità" dell'autore, ma accentuare la relazione, l'intreccio fra il polo dell'uomo e quello della sua volontà a esprimersi; si tratta allora di concepire l'opera come determinata da uno stato di necessità, secondo polo di una alternativa che vede all'opposto la figura umana e la sua fisionomia. In questo possono essere determinanti due elementi: uno di tipo privato, appunto legato al carattere e alla personalità dell'artista, il secondo di carattere storico, da riferirsi cioè a una temperie culturale come quella francese fra le due guerre in cui si vengono a determinare le svolte decisive della storia dell'arte contemporanea.

La posizione di Chaissac rispetto all'attualità e al dibattito contemporaneo è limitata o anche traumatica: vivere alla "periferia" rispetto al dibattito parigino diventa eventualmente un amareggiante complesso. Ciò non toglie che l'immagine dell'arte che l'artigiano Chaissac incontra a Parigi nello studio di Otto Freundlich, e successivamente con i contatti con Jean Dubuffet, proprio nella disparità di esiti e di intenzioni plastiche, sia quella di una tensione forte, totalizzante, fra autore e opera.

La perdita della figura, del verosimile come oggetto di illustrazione e la volontaria esclusione di una tavolozza tradizionale, realizzate come "perdita del riferimento", vengono sostituite dalla tensione unitiva fra opera e autore, in cui la prima diventa "figura dell'esperienza", del mondo profondo del secondo.

## RIFERIMENTO AL CONTESTO

È comunque lecito domandarsi se Chaissac, pittore *in partibus infidelium*, sacerdote di una terra che gli è negata per usare una sua sigla, disadattato e estraneo al mondo della cultura e al suo sistema, eventualmente in collisione con esso, abbia e in che modo partecipato alla crisi che sconvolge l'uomo di cultura a cavallo dell'ultima guerra mondiale, il bruciante *Prima e Dopo*, soprattutto l'angoscia del *Dopo*, con la scoperta per l'uomo civile di non aver impedito il disastro e di ritornare a compiere il proprio mestiere sulle macerie umane e materiali dell'Europa degli anni Quaranta.