

«TRITTICO», ULTIMA PROVA DI JONATHAN LITTELL IN FORMA DI SAGGIO-RACCONTO

LITTELL

Allarme Francis Bacon, nella pittura l'origine della psiche

di EMANUELE TREVI

●●● Non è molto sorprendente che uno scrittore come Jonathan Littell, così affascinato dalla violenza da farne il centro propulsore del suo talento, si sia deciso a comporre un **Trittico** di studi su Francis Bacon (Einaudi, traduzione di Luca Bianco, pp.147, € 23,00). A volte, soprattutto nel primo dei tre pannelli del libro, sembra adoperare la stessa intensità analitica, insieme fredda e appassionata, dei reportages dalla Cecenia e dalla Siria - per tacere delle pagine più truculente delle *Benevole*. Com'è noto, molti detrattori di Littell vedono in questa ossessione nient'altro che una cinica ricerca di effettacci a scopo scandalistico-commerciale. Ma c'è una critica delle intenzioni e una critica dei risultati, e confonderle genera spesso abbagli moralistici.

Personalmente, l'eventuale cinismo di Littell mi interessa poco, non essendo né sua moglie né il suo confessore, e trovo nei suoi libri non una serie di argomenti, ma un mondo, cioè qualcosa retto da leggi coerenti, che sono come l'impalcatura invisibile che soggiace alla varietà dei fenomeni. Il principio fondamentale di queste leggi è in fin dei conti quello di Eraclito: Polemos è padre e re di tutte le cose. Ma il famoso frammento prosegue con un'affermazione anche più importante per uno scrittore o un artista: il conflitto rivela differenze fondamentali, distingue

gli dèi dai mortali, gli uomini liberi dagli schiavi. Eraclito sicuramente non pensava alle conseguenze estetiche di una tale intuizione, ma alle nostre orecchie tutto questo può significare che la violenza, discriminando, tira fuori dei *personaggi* dall'indistinto, modella l'esistente, e in ultima analisi produce l'illusione di un destino. Ma il Bacon di Littell non è solo la conferma ideale di un certo numero di convinzioni personali; semmai, è una scuola, un esercizio dello sguardo che ha i suoi picchi di parossismo e le sue necessarie sconfitte. Percorrere l'opera di Bacon significa sperimentare una specie di perpetua condizione di allarme. Che differenza c'è tra la violenza delle immagini e la violenza della realtà? Dove passa il confine?

Littell inizia il suo viaggio al Prado, museo amatissimo da Bacon, che aveva il privilegio impagabile di visitarlo il giorno di chiusura, in compagnia di Manuela Mena Marqués, curatrice delle collezioni settecentesche e di Goya. Non erano passeggiate oziose: Bacon non degnava di uno sguardo Bosch, o Tiziano, o Rubens, e puntava dritto ai suoi due fari, come li avrebbe chiamati Baudelaire: Velázquez e Goya. Il nome di Velázquez evoca istantaneamente un'altra illustre meta di pellegrinaggi, la National Gallery a Londra, dove è conservata la *Venere Rokeby*. Chi non capiva questo capolavoro, confidò Bacon a uno storico dell'arte americano, non poteva capire

la sua pittura. Ma quello che è ancora più difficile da capire, è la natura esatta, il contenuto specifico dell'insegnamento ricavato da quelle visite. Senza dubbio, come osserva Manuela Mena interrogata da Littell, parte dell'ammirazione è causata dall'essenzialità, dalla riduzione al minimo necessario delle pennellate («Velázquez dà una pennellata, ed è sufficiente»). E poi, c'è il senso infallibile dello spazio, quell'inconfondibile idea dell'esistenza che si rende completa solo in rapporto a un determinato spazio. Ma questi sono fatti positivi che chiunque, dotato di pazienza e buona volontà, può ricavare da Velázquez. In Bacon invece i debiti sono sempre investiti da una fondamentale ambivalenza. A un certo punto scatta qualcosa nella sua mente che gli fa riconoscere un modello solo in virtù del fatto che lui si comporta esattamente al contrario. Velázquez è il culmine, o uno dei culmini, di un'estetica classica che pone sempre il gesto pittorico in relazione con un'idea mentale. L'essenzialità può essere spiegata, in questo caso, con una strategia efficace di adeguamento a questo precedente immateriale, l'immagine interna che partorisce l'immagine concreta.

Il presupposto di questa maniera di agire è la ricchezza del mondo interiore del maestro, che custodisce una specie di lanterna magica che proietta sulle pareti della mente le immagini inseguite dal pennello, in una specie di nobile gara di

adeguamento. La maestria nel disegno, di conseguenza, viene investita di un valore filosofico che oltrepassa abbondantemente i confini della tecnica. Il disegno è come un filo magico che unisce l'invisibile che accade nel mondo interiore all'opera che si manifesta. Poste queste premesse, sono addirittura commoventi le visite di Bacon alla National Gallery e al Prado. Psicologicamente ancora prima che culturalmente e tecnicamente, Bacon è l'esatto contrario di un Velázquez. È un uomo del Novecento nel senso più pieno della parola: una delle più nobili e disperate e coerenti incarnazioni del suo tempo. Ciò vuol dire, fondamentalmente, che quando dipinge non ha nulla da copiare da un'idea interiore che faccia da presupposto all'opera.

Dentro Bacon si muovono certo impulsi e innominabili passioni, come dentro tutti gli uomini: ma non c'è nulla in grado di generare un quadro di Bacon. Il metodo è completamente, irrimediabilmente invertito: la pittura è l'origine, è lei che genera l'idea, è lei che modella la psiche. Anche la scarsità nel disegno di Bacon, di cui tante volte si è parlato a sproposito, è perfettamente consona alla situazione. Littell recupera un'affermazione da una tarda intervista alla Bbc, che sembra solo una battuta e invece rivela più di interi trattati: «Non so disegnare. Se lei mi chiedesse di disegnare qualcosa, non penso che ne sarei capace». Ma cosa significa,

da parte di un produttore di immagini straordinarie come Bacon, questa incapacità di disegnare? Niente di meno che il punto di origine, il *big bang* dell'intera opera. Il disegno non sparisce, ma viene assorbito dal gesto della pittura, e nello stesso tempo totalmente sottratto alla sfera del mentale. Disegnare dipingendo significa consegnare tutto intero il processo cerativo all'opera del caso. E diventare, di fronte all'opera, il primo dei suoi spettatori, come se guardare la propria opera equivallesse a visitare la mostra di un artista scon-

osciuto e sorprendente e di sicuro perturbante. Come sintetizza efficacemente Littell, «Bacon dipingeva per comprendere alcune cose, non per raccontare a noi cose che lui già sapeva». Se dovessi cercare un equivalente letterario di questa rivoluzione copernicana, il primo nome che mi viene in mente è quello di Faulkner, la cui incapacità di imbastire delle trame precedenti alla scrittura mi sembra perlomeno simile all'incapacità di Bacon di disegnare ciò che dopo andrebbe dipinto. Ma bisogna insistere ancora sulla conseguenza capitale di

questo atteggiamento: quello che chiamiamo la personalità, il carattere, il tipo psicologico non è più in grado di proiettare all'esterno la sua idea del mondo, lavorandola fino al punto di trasformarla in un'opera.

È l'opera che crea l'individuo, lo riempie dei suoi contenuti. Detto in una formula: l'individuo è l'opera dell'opera. E se la vita di Bacon ci appare saturata di un senso spirituale così alto, come poteva apparire la vita di un santo a un uomo del Medio Evo, ciò si deve al fatto che questa nascita non finisce mai di accadere, e tanto è più

compiuta quanto più si avvicina alla morte. Littell coglie bene questo punto, e cita un'intervista rilasciata a Mervyn Bragg nel 1985, dove Bacon afferma che «stiamo sempre tentando di sconfiggere la morte lasciando dietro noi delle immagini, ma non farà nessuna differenza». È proprio così, e bisogna avere il coraggio di pensarci fino in fondo: l'opera non ci fa sopravvivere, ma dopo averci resi quello che siamo ci volta le spalle, ci piomba nella nostra mortalità che non è altro che la nostra insignificanza. E dunque, davvero, «non farà nessuna differenza».

NARRATIVA USA

Sam Lipsyte, esistenza sconfitte nei racconti con la smorfia

di STEFANO GALLERANI

●●●Lo strillo sulla copertina italiana dell'ultima raccolta di racconti di Sam Lipsyte, **La parte divertente** (trad. di Anna Mioni, minimum fax, pp. 232, € 15,00), è tanto d'effetto quanto fuorviante: «uno dei migliori scrittori satirici d'America», recita il *Los Angeles Times*. Pure, non appena si comincia la lettura non ci vuole molto per

capire che la satira, dove presente, non è usata che occasionalmente dallo scrittore americano per produrre sporadici effetti di decongestionamento del dramma: i suoi personaggi (come già quelli della precedente silloge, *Venus Drive*, o come i protagonisti dei romanzi *Chiedi e ti sarà tolto* e *Il bazooka della verità*) sono

contrassegnati dallo stigma del fallimento, dalle piaghe della frustrazione e dell'insoddisfazione (tanto umana che professionale); giocoforza, la sapienza narrativa di Lipsyte, quella qualità di scrittura che lo ha reso uno dei più interessanti autori della sua generazione (è nato a New York nel 1968) sta proprio nel lavorare una materia così desolata dal punto di vista esistenziale con un tocco che quasi niente concede al pathos, ma che spesso, al contrario, rovescia in farsa la tragedia di queste esistenze sconfitte con appena un paio di righe che abbassano la temperatura del racconto e lo serrano in una smorfia tra il serio ed il faceto. In questa prospettiva, *The Fun Part* (così in originale, nel 2012), composto da tredici *short-stories*, è esemplare sin dal racconto d'apertura «La struttura», che ha come protagonista una trentenne single alle prese con l'insorgere di un per lei difficilmente comprensibile istinto materno: impiegata part-time in un asilo e poetessa mancata, Tovah sa benissimo che le occasioni che le si presentano non solo sono improbabili, ma forse nemmeno realizzabili, eppure non può fuggirle perché sono comunque le uniche che abbia. Ugualmente, la storia di Mandy, al centro de «I negazionisti», sembra destinata a un collasso certo nella relazione paradossale - per lei, ex tossicodipendente e figlia di un sopravvissuto ai campi di concentramento - con un neonazista, anche lui ex

tossicodipendente, in fase di ripensamento del proprio passato; per lui Mandy accetterà di sottoporsi al calvario della rieducazione delle sue idee, pur consapevole che per quanto squallida quella missione rappresenta la sua ultima spiaggia. Né troppe alternative sembrano avere la famiglia di «La repubblica dell'empatia», di cui Lipsyte modula sapientemente le voci, il lanciatore di peso di «Ode a Oldcorn» o, ancora, lo scrittore di «È il dolore di Nate quello attuale», tutti schegge di quel sogno americano infranto che Lipsyte sintetizza efficacemente in apertura di «Il verme a Philadelphia»: «Avevo finito i soldi e la gente a cui chiederli». Abilissimo nel chiudere le sue storie, Lipsyte lo è ancor di più nell'inziarle; in mezzo, tutto lo sfoggio di quel «dono dello stile» che Eugenides ha riconosciuto «preciso, originale, ambiguo e divertentissimo»: una capacità istintiva e feroce di ritrarre qualsiasi mito capitalistico nelle sue declinazioni più grottesche, e di tessere esilaranti parabole sghembe a margine di una critica alla società americana («Questo appuntamento si svolge nel passato» o «Il vero formato maxi») che lascia ben poco spazio a obiezioni di sorta. Sembra fare eccezione alla coerenza interna della raccolta «Peasley», racconto escogitato a partire da una suggestione fitzgeraldiana, ma l'apparenza inganna: dietro il velo del *divertissement* letterario, Lipsyte sintetizza il dispaccio morale della sua letteratura.

**Un viaggio iniziato
al museo del Prado,
tra esercizi
dello sguardo
forzati a misurarsi
con picchi
di parossismo
e necessarie
sconfitte**



*Francis Bacon nel 1952 in un celebre
ritratto di John Deakin*