

La parola e lo sguardo

Scrittura critica e arte figurativa in Fortini

Stefania Gismondi

I. Assenze fallaci, dissimulate presenze

È indubbio che l'arte abbia avuto, nella formazione della sensibilità di Franco Fortini, un ruolo importante: lo dimostrano le testimonianze autobiografiche,¹ la stessa attività diretta nel campo del disegno e della pittura.² Si tratta tuttavia di un nodo culturale, ma soprattutto esistenziale, problematico, come dimostrano i numerosi momenti nei quali Fortini, retrospettivamente, cerca di reinterpretare e in qualche modo arginare tale istanza giovanile ricondotta, in un passaggio autobiografico di *I cani del Sinai*, a un «semidelirio estetico».³ Sorprende nell'opera fortiniana, come rilevato da Luca Lenzini nell'*Educazione*,⁴ la scarsa presenza di testi di saggistica direttamente dedicati all'arte. Difficile spiegare questa assenza, di certo di non poco conto, con un generico atteggiamento di messa da parte delle proprie personali inclinazioni in nome di un interesse esclusivo per la storia, per la discussione sul proprio tempo. Lenzini propone l'ipotesi

¹ Un testo importante nella mia ricerca, in quanto affonda le radici nella giovinezza dell'autore, è la tesi di Franco Fortini su Rosso Fiorentino, il cui manoscritto è conservato presso la Biblioteca di Area Umanistica di Siena.

² Un'attività che interessa l'intero arco della vita di Franco Fortini seppur, a causa delle vicende biografiche, in maniera discontinua. A tal proposito il contributo maggiore, per definire i termini di fondo dell'opera grafica di Fortini, è *Disegni, incisioni, dipinti*, a cura di E. Crispolti, Macerata, Quodlibet, 2001.

³ F. Fortini, *I cani del Sinai*, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 48.

⁴ Vedi L. Lenzini, *L'educazione*, in Id., *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999, pp. 19-48.

di un senso di colpa associato alla grande passione per l'arte, un desiderio di rimozione la cui intensità è direttamente proporzionale all'intensità di quel *semidelirio estetico* più volte evocato dall'autore. Nella formulazione di tale ipotesi ci sono due fattori fondamentali che occorre tenere a mente: da un lato, l'opera di compensazione del poeta nei confronti del saggista, seppur a distanza (numerosi sono i testi poetici che chiamano in causa l'arte); d'altro canto il carattere a un tempo macroscopico e superficiale di tale assenza: l'orizzonte figurativo, pur non direttamente, pare infiltrarsi, in diversi livelli e modalità, nell'intelaiatura del discorso critico dedicato alla letteratura attraverso una presenza liminare, ma proprio per questo profondamente connaturata. Alla luce di ciò la stessa assenza diretta muta il suo peso specifico e il suo significato.

In questo orizzonte d'indagine si sviluppa il presente studio, imperniato su due aspetti fondamentali dell'opera di Franco Fortini: la sensibilità artistica e il suo particolare saggismo; aspetti ampiamente indagati dalla critica in maniera indipendente, molto meno nei loro rapporti. All'origine di questo interesse è la lettura di un libriccino postumo di Franco Fortini, *Breve secondo Novecento*:⁵ neppure un centinaio di pagine che si leggono d'un fiato. Si tratta di testi brevi, destinati a una fruizione radiofonica, che necessitano di immediatezza e linearità nell'esposizione. La concentrazione del volume permette di far emergere con maggiore evidenza procedimenti che altrimenti, nella mole immensa dell'opera critica dell'autore, sarebbe stato difficile isolare. Ma al di là del rilievo quantitativo, ciò che colpisce è la specificità attraverso cui l'arte entra nel discorso critico, in una sorta di resa (potenziata) dell'istanza discorsiva che, attraverso una serie di tortuosità,⁶ finalmente e fulmineamente si risolve nella similitudine figurativa. L'ibridazione tra due istanze estetiche (quella figurativa e quella letteraria) genera un nuovo orizzonte di senso, perno segreto

⁵ F. Fortini, *Breve secondo Novecento*, Lecce, Manni, 1998 (poi in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 1172). Si tratta, in origine, di una raccolta di trentasei profili critici concepiti da Franco Fortini per Radio Lugano e letti nei primi anni Ottanta. Già verso la metà degli anni Ottanta i "pezzi" vennero riuniti dall'autore con il titolo *Breve secolo*: quattrocento copie da regalare agli amici.

⁶ Pier Vincenzo Mengaldo ha sottolineato, nei suoi *Profili di critici del Novecento*, l'andamento «stretto a pugno e percussivo» del discorso critico fortiniano, il cui giudizio «è quasi un razzo che balza fuori dall'argomentazione» (P.V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 62. Si veda anche R. Luperini, *Su Fortini saggista e teorico della letteratura*, in Id., *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2007, pp. 89-97).

dell'intero discorso critico. Se il punto d'avvio dell'argomentazione di un testo o di un autore è spesso un particolare (un verso, una rima...), l'immagine costituisce invece, in diversi casi, il punto d'arrivo. L'elemento discorsivo che separa tali istanze diventa come una lunga parentesi che espone, distesamente, l'ordine di senso condensato in significativi connubi: per esempio Rosselli-Bacon, Gatto-Picasso, Zanzotto-Altdorfer-Cranach-la pittura veneta. Di qui l'impulso ad andare più a fondo nella questione, estendendo l'indagine – pur non avendo la pretesa di esaurirla – all'intera opera critico-saggistica di Franco Fortini. La ricerca ha dato risultati superiori alle aspettative:⁷ l'arte, messa all'angolo e quasi censurata a livello macroscopico nell'orizzonte critico fortiniano, sembra infiltrarsi nella tessitura del discorso attraverso presenze poco esibite ma – come si vedrà per campioni – assai significative.

La presenza di riferimenti figurativi nella critica fortiniana copre un arco temporale molto ampio, seppur con una predilezione per le esperienze del XIX e XX secolo. Nel cercare di comprendere i significati di tale presenza sono emerse, sin da subito, diverse direzioni: una di queste è la restituzione di linee di tendenza culturali, attraverso catene di riferimenti che mettono in relazione la letteratura e l'arte (ma non solo, anche la musica, la fotografia, il cinema ecc.) in unico orizzonte comune. Questo aspetto, seppur non trascurabile, non desta particolari interrogativi, in quanto facilmente ascrivibile a una nozione di cultura in linea con l'orizzonte di Franco Fortini. Incarnando la figura tipica dell'intellettuale "totale" novecentesco, egli prosegue una direzione che ha origine almeno dal Rinascimento; la capacità di muoversi con assoluta padronanza tra i diversi campi del sapere (dalla poesia alla musica, dall'arte alla filosofia) non è che il corollario di una precisa concezione della cultura: l'aspirazione alla totalità, in cui l'orizzonte estetico – in qualsiasi forma – non può essere disgiunto dalla dimensione etica. Si tratta, d'altro canto, di un'opera di pertinace resistenza ai particolari specialismi settoriali che rischiano, attraverso una frammentazione del sapere, di sottrarre alla cultura il suo statuto unitario.

D'altra parte l'arte, nel Novecento, costituisce in Italia un nodo fondamentale per la costituzione della sensibilità moderna. La sua influenza va ben oltre il proprio specifico linguaggio formale: le

⁷ Ho raccolto i materiali nell'Appendice della mia tesi *La parola e lo sguardo. Scrittura critica e arte figurativa in Franco Fortini*, relatore prof. L. Lenzini, A.A. 2018-2019, DFCLAM – Università di Siena.

avanguardie artistiche costituiscono, anche storicamente, il punto d'innescio di quelle tendenze culturali che possono essere ascritte alla categoria del Moderno. In questo orizzonte Fortini occupa una posizione del tutto peculiare, probabilmente complice anche il suo rapporto profondo, ma altrettanto problematico, con il linguaggio figurativo. Certamente sono in atto forze contrapposte: da una parte l'attrazione nei confronti di un linguaggio formale che ha un valore ermeneutico fondamentale per la sua formazione, come testimonia un inedito *Spunto per la Brancacci* (1990-91):

La cappella Brancacci fu un libro santo, come nessun altro fra quanti la città mi proponesse. Né a me solo. Quante volte mi sono seduto, nell'ora vuota del primo pomeriggio, davanti al *Tributo* e al Pietro che *risana gli infermi*; con quanti, compagni e compagne o stranieri di passaggio, ho commentato i passi di Masolino e di Filippino. Come con certi grandi passi di Dante ho tuttora nella mente la distribuzione delle parti. [...] I corpi dei progenitori, le gambe del gabelliere parevano modelli di volumi puri ma dove il tempo non era né sospeso né abolito.⁸

L'arte non è destinata a una vorace fruizione ma è luogo di crescita spirituale: «libro santo» definisce Fortini l'opera masaccesca, a sottolineare il valore educativo dell'esperienza. La breve dichiarazione mette, d'altra parte, in evidenza istanze che saranno fondamentali per l'intera opera dell'autore: l'istanza spaziale, che agisce anche nella percezione della letteratura («Come con certi grandi passi di Dante ho tuttora nella mente la distribuzione delle parti»), ma ha probabilmente molto a che fare con un certa educazione dello sguardo;⁹ cui si associa la dimensione temporale nella dialettica tra immobilità estatica («I corpi dei progenitori, le gambe del gabelliere parevano modelli di volumi puri») e fluire storico («il tempo non era né sospeso né abolito»). L'evocazione del valore fondativo di tale esperienza torna in un testo critico, *Traducendo Milton*: «I gravi uomini ardenti avvenire [di *Italia 1942*, in *Foglio di via*] erano, nella mia immaginazione, apocalittici come il gruppo dei discepoli nell'affresco del *Tributo*, Masaccio, Carmine».¹⁰

⁸ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. LXXIX.

⁹ La mia analisi, pur partendo dai riferimenti figurativi diretti, si estende ad un orizzonte più ampio, che coinvolge il lessico, la struttura del discorso, ma anche particolari procedimenti di ricezione e analisi che con l'arte sembrano collegati. Centrale la nozione di *sguardo*, la capacità di Fortini di saper vedere l'oggetto artistico, come quello letterario, di evidenziare immaginari e procedimenti comuni, pur sapendo distinguere i confini e la specificità dei singoli linguaggi formali.

¹⁰ F. Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 387 n.

L'arte è alla base dell'orizzonte iconografico attraverso cui visualizzare anche un certo immaginario letterario, secondo un procedimento che ritroveremo spesso nella scrittura critica. Ma si tratta di un'evocazione, va ribadito, che va ben oltre l'orizzonte puramente estetico, entrano in gioco istanze etiche precise. L'immaginario di Masaccio è chiamato in causa ancora in una annotazione relativa a *Canzone* (in *Poesia e errore*): «una delle mie prime visioni di avvenire, che si accompagnava anche all'immagine di certe figure di Masaccio era [...] in questo verso: *uomini usciti di pianto in ragione*».¹¹ Nella lettura dell'opera altra, come nella creazione del proprio immaginario poetico, la figura di Masaccio ha un valore specifico: rinvia al futuro in quanto speranza nell'avvenire.

D'altro canto, all'istanza formativa che caratterizza l'esperienza artistica si accompagna anche un sentimento di repulsione, e repressione, in particolare nei confronti di un certo tipo di sensibilità estetizzante d'impronta dannunziana, percepita come infezione. Il particolare marxismo di Fortini, che prende forma a partire dagli anni dell'esilio e del «Politecnico», non semplifica la questione: figure come quelle di Kierkegaard e di Michelstaedter, per le quali il rapporto etica/estetica è decisivo, hanno un ruolo fondamentale. Difficile risolvere la questione attraverso semplicistici schematismi; in questa sede basterà ricordare che è ancora nel nome di Masaccio che l'arte conoscerà, infine, una forma di riconoscimento: sottratta allo statuto di pura tentazione estetica, diviene portatrice – e custode – di valori etici. Come sottolinea Lenzini:

nell'ultimo periodo della sua vita è il nome di Masaccio che Fortini ha fatto con insistenza, collegandolo direttamente ad alcune sue poesie ed alla tensione verso il futuro che le ispira; come dire, al nucleo essenziale e di lunga durata della propria opera. [...] Evidentemente l'attrazione dell'arte non era solo infezione, seduzione delle forme; né l'interdizione nei confronti della tentazione estetica valeva a cancellare il segno di una tradizione iscritta nelle pietre di Firenze come nel profondo dello scrittore. Nel momento in cui il paesaggio storico è travolto dalla distruzione, e con ciò si apre alla speranza, sono le figure di Masaccio a riemergere dal passato.¹²

Certamente l'osservazione, la pratica e conoscenza profonda delle dinamiche proprie delle arti figurative giocano un ruolo fondamentale

¹¹ M. De Filippis, *Intervista per dopodomani* [1989], in «*Uomini usciti di pianto in ragione*». *Saggi su Franco Fortini*, a cura di M. De Filippis, Roma, Manifestolibri 1996, p. 161.

¹² L. Lenzini, *L'educazione* cit.

nella percezione e analisi delle opere letterarie. Ma ciò diventa possibile solo grazie a un presupposto: come la letteratura non si conclude in sé stessa,¹³ così l'arte; è in virtù di ciò che le due istanze possono comunicare, in quanto rinviano a un *al di là* dei propri specifici confini:

Ora, a quel modo stesso che una parola è il *simbolo fonico* di una cosa o di un oggetto, le linee, i colori, e i loro rapporti suggeriscono alle nostre abitudini mentali certe rappresentazioni del mondo fisico. [...] Il rapporto che intercorre quindi fra il segno di quel pittore che abbiamo visto dipingere davanti a un paesaggio e il cosiddetto "reale" è quello di una *allusione*, di un *suggerimento*. Si aggiunga che linee, forme e colori possono suggerire non soltanto oggetti naturali, ma anche certe sensazioni essenziali indipendenti dalla obiettività.¹⁴

Fortini mette in rilievo come l'*al di là* dell'opera non coinvolga soltanto *oggetti naturali*, ma anche *sensazioni essenziali indipendenti dalla obiettività*. L'azione di forze non ascrivibili a un orizzonte razionale (dicibile) è un aspetto importante nel pensiero di Franco Fortini; aspetto opposto e complementare all'istanza cartesiana. Al contempo, a proposito del discorso critico-saggistico, l'autore mette in evidenza l'appellarsi del critico (come del poeta e del lettore) a «leggi non scritte, probabilmente inverificabili».¹⁵ C'è insomma un territorio in cui la verità smette di obbedire a (inizia a evadere da) strutture di tipo discorsivo. L'ibridazione tra arte e letteratura all'interno del discorso critico fortiniano si inserisce, in molti casi, proprio in questa intercapedine, e ha molto a che fare con la nozione di limite, di confine; sopperendo ai limiti dell'istanza argomentativa (e integrandola), l'immagine assume un valore ermeneutico, e non puramente espressivo o decorativo. Il connubio di due specifiche istanze estetiche, seppur distinte nella

¹³ È stata più volte evidenziata l'importanza dell'istanza extraletteraria per Franco Fortini. Riporto le parole di Romano Luperini: «Non direi che Fortini arrivi a negare l'esistenza di qualsiasi criterio di letterarietà (Fortini accenna, anzi, al fatto che il "rapporto sociale" è "specificato nell'oggetto letterario" e mette in guardia contro il rischio di perdere di vista i confini e la nozione stessa di "letteratura"). Piuttosto egli intende ritrovare e riconoscere anche nell'ermeneutica l'idea che la "letteratura", quanto più sembri farlo, non si conclude in sé stessa". Insomma l'extraletterario è il punto di arrivo, ma anche, per certi versi, il punto di partenza, e addirittura il fondamento, del letterario», Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, San Cesario di Lecce, Piero Manni, 2007, p. 93.

¹⁴ F. Fortini, *Che cos'è un quadro [I]*, in Id., *Disegni incisioni dipinti* cit., p. LVI.

¹⁵ F. Fortini, *Critica letteraria e scienza della letteratura*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 771-779. Nello stesso scritto: «Esiste insomma una funzione critica che agisce a livello di conoscenze non specialistiche – il che non significa necessariamente superficiali, arbitrarie o fantasiose».

veste formale, genera un sistema nuovo, un organismo denso, eppure coerente nella sua “indimostrabilità”: il primo impulso del *dis-corso* è lo *sguardo*; il riferimento è suggello, contrazione del discorso; al contempo dilata il testo, adombrando un orizzonte di senso *essenziale* seppur, per certi aspetti, *indipendente dalla obiettività*.

II. La figura umana: Bacon, Morante; e Amelia Rosselli

La vita di Aracoeli ci è [...] già stata anticipata e la fatalità non è più contenuta entro una dimensione temporale lineare. Nello specchio di un lercio albergo spagnolo abbiamo già visto il nudo di Emanuele, deforme, irredimibile, come quelli delle pitture di Bacon.¹⁶

Il 14 novembre 1982 Fortini scrive per il «Corriere della sera» un pezzo critico sull’ultimo romanzo della Morante, *Aracoeli*, incentrato sul rapporto, simbiotico e tormentato, tra Emanuele e sua madre. Dopo aver brevemente riassunto la trama del romanzo, Fortini paragona il nudo del protagonista alle figure che, in pittura, dirompono sulle tele di Francis Bacon. L’attenzione all’anatomia umana è messa in risalto dalla nudità: il corpo di Emanuele appare *deforme e irredimibile*. Se il primo dei due aggettivi può pure legarsi ad un’idea di corporalità, slegata da considerazioni di tipo spirituale, il secondo interviene immediatamente con una precisa connotazione. La deforme nudità acquisisce un valore specifico, non è più solo fisica, ma esclude qualsiasi possibilità di riscatto, è un segno di come – prosegue Fortini – «il recupero del passato lo condurrà solo ad acquisire un futuro d’ombra e di mucillagini».¹⁷

A distanza di pochi paragrafi il discorso continua in questi termini:

In un medesimo tempo si danno qui un universo di relazioni sovranaturali e uno di causalità biologiche o psicologiche. Non soltanto in quest’ultima opera la Morante ha scelto il primo, con i colori induisti o taoisti; ma troppo forte è il suo senso dell’immediato e del concreto per rinunciare del tutto al secondo. Naturalistiche sono, certo, anche quelle sapienze d’Oriente; ma, fondate sull’indistinzione di fisico e psichico, lo sono come si è precristiani né la Morante riesce del tutto ad essere tale: i suoi personaggi sono sempre “creaturali”, quindi divisi fra corpo e spirito.¹⁸

I personaggi della scrittrice sono sempre *divisi fra corpo e spirito*; la

¹⁶ F. Fortini, «Aracoeli», in Id., *Saggi ed epigrammi cit.*, p. 1596.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 1597.

deformità di un nudo non può fermarsi ad una percezione puramente estetica, o meglio, tale percezione contiene in sé connotati che si muovono verso un orizzonte ulteriore, spirituale: un peccato (una colpa) per il quale non c'è redenzione. In questo orizzonte *creaturale* si inserisce l'immaginario di Francis Bacon.

III. L'irriducibile ricerca di un sorriso

Il riferimento all'immaginario del pittore irlandese torna in un testo di *Breve Secondo Novecento*, a proposito dell'opera in versi di Amelia Roselli: l'immagine della poesia della Rosselli «sa di essere *sconnessa* e *pesta* ma serba il ricordo di una *origine* e di una *finalità*, come le figure umane nelle tele di Francis Bacon».¹⁹

La progressiva precisazione – e dunque riformulazione – del senso che si vuole dare al particolare confronto avviene per contrapposizione ed è quindi, in questo caso, meglio evidenziata dalla congiunzione avversativa; come nel caso precedente, la precisazione arricchisce però il discorso di connotati che, dal campo puramente estetico, si spostano su un versante di istanze etiche. È interessante notare come queste precisazioni retroagiscano anche sui termini immediatamente precedenti; e allora abbiamo la conferma che la deformità, la sconnessione siano connotati esteriori che rispondono ad un intento non puramente estetico (in senso simbolistico-dannunziano): la *deformità* significa anche mancanza di un possibile riscatto, la *sconnessione* si configura come contrappunto necessario di una poesia (una voce) in cui risuona il ricordo di una *origine* e di una *finalità*. È in quest'orizzonte oscillatorio tra estetica ed etica che si inserisce la similitudine figurativa. Nel cortocircuito tra immagine e valore il riferimento pittorico sembra essere suggello e insieme via di fuga dal labirinto discorsivo: la «nausea per la dimostrazione»²⁰ si risolve spesso in esso, in maniera talvolta accelerata e imprevista.

Nel caso della Rosselli la similitudine sembra irradiarsi in due direzioni: sul testo precedente, su quello che è stato detto (la similitudine *contiene* il testo, quasi il discorso sia costruito a ritroso a partire dalla suggestione figurativa); al contempo dilata il testo, attraverso un orizzonte di senso che in parte disvela, ma lascia come in sospeso. Il lessico, allo stesso modo, pare spingere il pedale dell'espressione, nella direzione del riferimento figurativo: la messa in evidenza di certe

¹⁹ F. Fortini, *Breve Secondo Novecento* cit., p. 1172 (corsivi miei).

²⁰ F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci Macerata, Quodlibet, 2006, p. 419.

caratteristiche della poesia della Rosselli – corporalità, visceralità – avviene attraverso una modalità di scrittura partecipante, mai asettica. E di qui la terminologia violentemente espressiva («esasperante inquietudine animale»; «scava»; «rabbia eroditrice»; «sconquassa»), associata a costruzioni precipitanti di verbi e aggettivi («...quell'ansioso frugare tutt'intorno, esumare, esibire, trasportare: storto, faticoso, processionale lavoro, da unghie e mandibole»). Fortini vuole restituire a tutti i livelli di scrittura (lessico, sintassi, semantica) i nodi essenziali della poesia della Rosselli, processo che culmina nell'analogia con l'opera di Francis Bacon.

Si faccia caso a come, nel passo citato, non è un personaggio, ma la stessa *immagine di una poesia* ad essere paragonata a una figura umana, come antropomorfizzata (in quanto detentrica di coscienza e di memoria: *sa, serba il ricordo*). L'istanza di consapevolezza, di colpa percepita è tutta in quel *sa*, vessillo di una poesia che ha piena percezione di sé, che si fa organismo autosufficiente. In un secolo in cui la crisi delle scienze fisiche mette in discussione l'orizzonte fenomenologico dell'uomo, in cui i moti del soggetto – un tempo origine e fine degli artisti – vengono tassonomizzati dalla psicanalisi, certe *sconnessioni* non possono più conservare il privilegio del proprio mistero (di un segreto), come invece era stato per tante esperienze artistiche precedenti. Nello stesso brano Fortini definisce il ritmo della poesia della Rosselli come qualcosa di così *enorme, assoluto* da *stare prima* della stessa coscienza. La perdita totale di cognizione nel ritmo restituisce, paradossalmente, l'immagine di una poesia lucida, iper-razionale, iper-consapevole – ma di una consapevolezza ormai slegata da ogni eccessivo coinvolgimento emotivo – della sua disfunzione: *sa di essere sconnessa e pesta*. È proprio nella dialettica (irrisolta) tra perdita di controllo psichico e razionalità esasperata la cifra caratterizzante la poesia della Rosselli, ed è quello che Fortini, seppur nella sua contrazione stilistico-discorsiva, mette in evidenza. Ma la peculiarità del giudizio critico sta precisamente nel tradurre in un orizzonte espressivo diverso, quello figurativo, tali istanze. È per questa via che si arriva a Bacon, al suo realismo in grado di riaccendere sensazioni tattili e corporee attraverso l'attivazione del sistema nervoso.

«Questa ricerca» – scrive Gayford a proposito dell'artista – «di un realismo che attivasse il sistema nervoso fu uno degli impulsi fondamentali dell'artista Bacon [...]. C'è un elemento che ritorna più volte nelle interviste a Bacon: la ricerca di un'immagine che agisse in

modo più vivido o “pregnante” sul sistema nervoso». ²¹ Le immagini create da Bacon vengono definite come «orribili, in modo talmente *assoluto*, che vedendole il cervello si chiudeva in uno scatto». ²² È nella fusione di due istanze opposte – un realismo estremo, viscerale, e una maniacale cerebralità, conciliabili solo per via di paradosso – la cifra che caratterizza i due artisti: è la strada battuta dal pittore come dalla poetessa per tentare di riappropriarsi del reale.

A proposito di Bacon e della sua presa di distanza dall'arte illustrativa, è stato osservato:

Io penso che la differenza consista in questo: la forma illustrativa rivela immediatamente, tramite l'intelletto, il suo significato; mentre la forma non illustrativa passa prima per la sensazione e solo dopo, lentamente, riporta alla realtà. ²³

La realtà a cui l'arte di Bacon – con le sue figure sconvolte, imprigionate, spaventate – intende ricondurre è il dramma dell'esistenza, il destino dell'uomo: la sua *origine*, la sua *finalità*. Ma torniamo al passo di riferimento: il verbo utilizzato da Fortini (*sa*) si è detto rinviare a un'istanza di consapevolezza; il *sapere* è d'altro canto strettamente connesso al *ricordo* immediatamente successivo. I verbi utilizzati nel periodo di riferimento sono assertivi e si riferiscono ad azioni collocabili nel presente; eppure è un presente che ha ragione d'essere nel passato o, potremmo dire, un passato che si attualizza attraverso la metabolizzazione di esperienze significanti per la psicologia del soggetto: in questo orizzonte possono essere letti conoscenza e ricordo.

Entra a questo punto in gioco una dialettica temporale che fa del presente null'altro che un passaggio – quasi più spaziale che temporale – fra passato (*origine*) e futuro (*finalità*); e anzi, c'è una sorta di intercambiabilità tra le due accezioni temporali: ciò che affonda nel passato non può non essere complementare rispetto a ciò che guarda al futuro. Lo stretto legame tra i *due spazi temporali* era stato evidenziato – lo ricordiamo – anche per il personaggio di Emanuele, il cui recupero del passato si associava a un *futuro d'ombra e di mucillagini*. ²⁴

²¹ M. Gayford, *Artisti a Londra: Bacon, Freud, Hockney e gli altri*, trad. it. di C. Veltri e P. Bassotti, Torino, Einaudi, 2018, p. 30.

²² *Ivi*, p. 23.

²³ F. Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, trad. it. di N. Fusini, Roma, Edizioni «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1991, p. 45.

²⁴ Anche in riferimento al romanzo della Morante viene messa in evidenza una concezione del tempo non più pienamente inquadrabile in un orizzonte lineare;

Se da un lato questa accezione sembra legarsi a un'interpretazione figurale connaturata nella linea di marxismo – seppur atipico e qui mediato da Auerbach – di Fortini, d'altro canto si riconnette a una percezione del tempo decisamente moderna. Nel XX secolo la pittura, la letteratura, come l'intero mondo delle arti e della società, sono costretti a fare i conti con le nuove scoperte della fisica, della filosofia fenomenologica, della psicanalisi, della linguistica. A tal proposito Riccardo Donati rileva come sia la spazialità della superficie pittorica a diventare spazio della coscienza, ad agire da tramite tra il soggetto e l'altro da sé: se ciò non comporta la rimozione della questione temporale, ne attua una riformulazione come componente dello *spazio coscienziale*. A riguardo l'autore cita la riflessione – paradigmatica – di Toti Scialoja sui rapporti tra pittura e poesia:

Non è il tempo ma lo spazio che conta. Poi lo spazio diventa temporale, appunto perché ogni rapporto crea un tempo. Perché io rapporto un rosa a un rosso, un grigio a un rosso, il salto che l'occhio deve compiere per vedere il rosso, il grigio ecc. e compararli è temporalità, è l'applicazione di temporalità [...].²⁵

Le immagini di Francis Bacon sembrano rispondere perfettamente a queste nuove istanze. Si pensi a un'opera esemplare come *Dipinto 1946*: le figure si sovrappongono, sembrano scardinare le coordinate spazio-temporali, almeno nella loro tradizionale accezione lineare. In quest'arte non illustrativa è la coscienza dello spettatore a dover ricostruire i passaggi realizzati dall'artista; il dipinto richiede uno sforzo per ritornare alla realtà, ritentare una prospettiva, ricostruire una coerenza logica: è lo *spazio coscienziale* a contare. Spazio e tempo non si configurano come due distinte coordinate, ma come istanze che dicono una medesima cosa, ossia un rapporto. Leggiamo ancora in

è ancora la dialettica passato/futuro coniugata nel tempo presente attraverso un'opera di recupero, dunque rielaborazione, a costituire il fulcro del discorso. Fortini argomenta in questi termini: «Il primo terzo dell'opera dà l'ingannevole impressione che tema maggiore ne sia la ricerca memoriale della madre. Nulla, invece, di meno proustiano. Per frammenti spesso abbaglianti le prime cento pagine anticipano tutti i termini figurali e psicologici del libro, con un faticoso andirivieni temporale che al centro delle sue "ruote rabbiose" ha sempre il protagonista. Ma a questo punto la storia della madre e del figlio è come ripresa di nuovo, con un moto fluido e continuo, di respiro narrativo profondo, per quasi duecento pagine, con scarse interruzioni. La vita di Aracoeli ci è però già stata anticipata e la fatalità non è più contenuta entro una dimensione temporale lineare» (F. Fortini, «*Aracoeli*» cit., p. 1596).

²⁵ Cit. in R. Donati, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere, 2014, p. 22.

Gayford:

A suo dire lo realizzò “per caso”. Stava lavorando a una combinazione di immagini completamente diversa – uno scimpanzé e un rapace – quando, inaspettatamente, i segni che aveva lasciato sulla tela suggerirono un’immagine del tutto differente. “Fu come un incidente continuo sopra l’altro”. Attenzione, perché non è detto che questo racconto sia del tutto vero, o forse potrebbe essere un modo per sottolineare quella che per Bacon era la verità più profonda riguardo al dipinto: che i suoi ingredienti erano arbitrari, che messi insieme non significavano niente.²⁶

L’universo figurativo di Francis Bacon seleziona spesso, come fonti d’ispirazione privilegiate, fotografie, nastri cinematografici, ossia imitazioni verosimili della realtà consentite dai progressi tecnici. Ma la peculiarità sta nell’uso che viene fatto di tali possibilità: le immagini, che nelle fotografie o nei documentari sono così apparentemente fedeli alla realtà, necessitano di essere decostruite per riappropriarsi delle loro qualità, non più solo visive, come impongono le nuove tecnologie, ma tattili, corporee, sensitive e, per questa strada, psichiche, spirituali, etiche infine. È un tipo di conoscenza che passa attraverso il corpo, di cui la percezione retinica non è che una componente. Qualcosa di simile avviene con l’utilizzo della lingua da parte della Rosselli: scardinamento dall’interno di un sistema. A partire dal linguaggio tradizionale si tenta di superare il valore puramente referenziale del segno linguistico, per restituire significazione alla sillabazione, al suono.²⁷ Si instaura, anche in questo caso, uno spazio che è *spazio della coscienza*: entro tale orizzonte il suono, e il segno che lo identifica, possono assumere facoltà affini a quelle della linea e del colore sulla tela.

Un’istanza di consapevolezza sembra, d’altra parte, sottendere anche alla disarticolazione dei dipinti di Bacon, dove oggetti, carcasse, uomini, si sovrappongono quasi in un collage, i volti vengono deformati e resi irriconoscibili, eppure rimane centrale la percezione di umanità come vera e unica realtà che un imperativo interiore impedisce di trascurare. In un’epoca in cui gran parte delle avanguardie si conforta nella purezza di linee e colori, Bacon non rinuncia a dire l’uomo;

²⁶ M. Gayford, *Artisti a Londra* cit, p. 33.

²⁷ La poesia di Rosselli, ha scritto Zanzotto, comincia *prima*: «dove pullula ciò che si coagulerà, sempre riluttando, in un fatto di parole», cit. in P. Gervasi, *Amelia Rosselli. Lo spazio sonoro della mente*, in «Doppiozero», 15 dicembre 2014, <https://www.doppiozero.com/amelia-rosselli-lo-spazio-sonoro-della-mente> (ultimo accesso: 24/10/2022).

ma *dire* l'uomo è doloroso, e guardare un dipinto di Bacon significa innanzitutto fare i conti con questo aspetto, partecipare al processo della sua formazione, ritrovare le tracce della forza con la quale il suo autore non distoglie lo sguardo dalle cose.

Se la *sconnessione* ci riporta a un discorso sulle immagini e la loro associazione, l'altro termine utilizzato da Fortini per la poesia di Rosselli (*pesta*) rimanda a un'idea di tumefazione, di lividore, che si riconnette a un nodo altrettanto fondamentale nell'opera del pittore irlandese: il colore. Immagine e colore non possono, d'altra parte, essere proiettati su due piani del tutto distinti. La *sconnessione* delle immagini e il tratto livido che per Fortini le caratterizza ci conducono in una stessa direzione. In entrambi i casi entra in gioco una componente temporale, se ricordiamo la citazione di Scialoja per cui «il salto che l'occhio deve compiere per vedere il rosso, il grigio ecc. e compararli è temporalità, è l'applicazione di temporalità». D'altra parte, Bacon ha profonda consapevolezza del legame che si instaura tra colore e immagine, se il suo intento è quello di giungere a un «intreccio inestricabile tra immagine e colore di modo che l'immagine sia il colore e viceversa»;²⁸ la pennellata e la cosa che essa rappresenta diventano indissolubili, secondo un atteggiamento che si iscrive nella moderna istanza cronotopica di cui si è discusso. Collocata in questo scenario, la violenza disturbante, drammatica dei dipinti di Bacon, come di certe derive linguistiche della Rosselli, proviene da una condanna: una irriducibile resistenza alla dimenticanza, l'incapacità di rinunciare, con le parole di Fortini, alla memoria di una *origine* e di una *finalità*. È la ricerca, irriducibile, e per questo drammatica, di un sorriso: «Ho sempre cercato di dipingere il sorriso, ma non ci sono mai riuscito».²⁹

²⁸ M. Gayford, *Artisti a Londra* cit, p. 31.

²⁹ F. Bacon, *La brutalità delle cose* cit., p. 40.

L'ospite ingrato

La parola e lo sguardo. Scrittura critica e arte figurativa in Fortini

Stefania Gismondi



Francis Bacon, *Dipinto* 1946