



HAL
open science

Méthexis all'oscurità. Buzzati nello specchio di Bacon

Ilaria Moretti

► **To cite this version:**

Ilaria Moretti. Méthexis all'oscurità. Buzzati nello specchio di Bacon. Presses Universitaires Savoie Mont Blanc. Buzzati e il segno. Scrittura e visività, 2023. hal-04225178

HAL Id: hal-04225178

<https://hal.science/hal-04225178v1>

Submitted on 2 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Méthexis all'oscurità. Buzzati nello specchio di Bacon

Ilaria Moretti

1. Buzzati «narratore d'arte»?

L'attività di Buzzati critico d'arte per il *Corriere della Sera* cominciò nell'ottobre del 1967¹. Incaricato di gestire la rubrica "Mostre d'arte", succedette al collega Leonardo Borgese² e restò fedele al compito fino alla morte, senza mai abbandonare il suo ruolo di viaggiatore-narratore alla scoperta di mostre e dipinti, di *flâneur* svagato e inquieto, cronista di incontri veri o soltanto immaginati con figure del calibro di Mantegna, De Chirico, Morandi, Paul Klee, Matisse fino ad arrivare alla pop art. Scopo di questo studio è quello di analizzare una postura, o piuttosto lo *sguardo* del Buzzati critico d'arte attraverso l'ultimo dei suoi articoli – scritto nel novembre del 1971 a pochi mesi dalla morte – in occasione di una mostra di Bacon a Parigi. Il testo è stato poi pubblicato l'anno successivo nel volume *Cronache terrestri*³, accanto ad altri suoi scritti d'arte. Se appaiono evidenti le interrelazioni tra lo stile romanzesco e la scrittura giornalistica – tanto da aver portato alla felice espressione di Sara di Santo Prada di un Buzzati «narratore d'arte⁴» – ci pare interessante osservare come quest'ultima cronaca metta piuttosto in luce un Buzzati autenticamente *critico*, capace di leggere il fenomeno estetico – in ottica adorniana – come «qualcosa che resiste», che sfugge alla rappresentazione e che tuttavia si fa terra d'incontro con il Reale⁵. La scrittura di Buzzati diviene, nel tentativo di comprensione del lavoro di Bacon, uno strumento capace di trascendere l'opera per farne un discorso sull'esperienza estetica o, per dirlo più chiaramente, un modo, tutto lacaniano, di leggere pittura o letteratura come mezzi di «strutturazione del vuoto». Non a caso, i dipinti esposti a Parigi proiettano nei loro «svuotamenti», nei «gemiti» di bocche aperte sul nulla, ciò che Buzzati definisce come un atto di sublimazione dell'abisso che avviene proprio attraverso l'esperienza estetica: «l'arte riscatta», afferma⁶. Così la pagina o il quadro divengono squarci, elementi di «resistenza» capaci di lacerare il tessuto delle parole (o della tela stessa, come nel caso di Bacon) indicando una possibile strada se non di sopravvivenza, quantomeno di pausa, di sospensione. Il gesto pittorico pare farsi qui, sempre per riprendere il linguaggio adorniano, *méthexis*: capacità di «partecipazione» all'oscurità, strumento di dialogo con «l'abisso⁷». Terra utopica dove l'ombra (tanto di Bacon quanto di Buzzati) è proiezione rovesciata del sublime. Se per Buzzati l'arte «tonifica» e «rallegra», l'oscurità nasconde meraviglia e nel gioco di contrasti si realizza il miracolo della forma: «quadri [...] intrisi di inferno» capaci di «risplendere di giovinezza⁸».

Attraverso questa prospettiva, ci interrogheremo sulle modalità di riflessione metaletteraria messe in atto da Buzzati nella sua critica d'arte, cercando di comprendere se è vero che lo scopo dell'autore passi proprio dal tentativo di tessere un parallelo tra l'opera pittorica di Bacon e il proprio lavoro di narratore.

¹ In precedenza Buzzati aveva comunque pubblicato qualche articolo trattante la materia artistica: «Una folle camera da letto», *Corriere della Sera*, 23 febbraio 1964; «Pop Art. Mitologia dell'utilitario», *Corriere della Sera*, 27 febbraio 1964; «Arriva la pop-art», *Corriere della Sera*, 20 giugno 1964; «Il fumetto nei musei», *Corriere della Sera*, 2 gennaio 1966; «Le ultime stranezze dei pop», *Corriere della Sera*, 9 gennaio 1966; «Un bar che mette i brividi», *Corriere della Sera*, 13 gennaio 1966; «Guttuso presenta Guccione», *Corriere d'informazione*, 13 maggio 1966. Si veda per approfondimento l'articolo di A. Macchetto, «Buzzati critico d'arte del "Corriere della Sera": bibliografia 1967-1971», *Studi buzzatiani*, a cura di Maria Maddalena Messina (dir.), n° 6, Anno 2001, Annata: VI.

² *Ivi*, p. 137.

³ D. Buzzati, *Cronache terrestri* [1972], Milano, Mondadori, 2012.

⁴ S. Di Santo Prada, «Dino Buzzati et Claude Louis-Combet: paroles et images», *Sciences humaines combinées* [online], 12 | 2013 mis en ligne le 18 décembre 2017, consulté le 28 janvier 2023. URL: <http://preo.u-bourgogne.fr/shc/index.php?id=338>

⁵ Rimandiamo, a questo proposito, alla nozione di reale intesa in ottica lacaniana. Si veda, solo per citare alcuni testi: J. Lacan, *Écrits*, Seuil, 1966 (in particolare i capitoli «Au-delà du principe de réalité» e «Réponse au commentaire de Jean Hyppolite»). Tra gli altri testi: *Le Séminaire, livre IV, La Relation d'objet et les structures freudiennes*, Seuil, 1986; *Le Séminaire, livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*, Seuil, 1986; *Le Séminaire, livre XI, Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, 1973; *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Seuil, 1975; *Autres écrits*, Seuil, 2001 (in particolare i capitoli «Radiophonie» e «Télévision»).

⁶ D. Buzzati, «Bacon, Parigi, novembre 1971», *Cronache terrestri*, op. cit., p. 512.

⁷ T. W. Adorno, *Teoria estetica* [1970], a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Torino, Einaudi, 2009.

⁸ D. Buzzati, «Bacon, Parigi, novembre 1971», op. cit., p. 515.

Seguendo questo ragionamento, ci appoggeremo al racconto *Il critico d'arte* (1958)⁹ che, ai nostri occhi, pur essendo stato scritto con diversi anni d'anticipo, pare presentarsi come un testo-ombra, riflessione paradigmatica capace di sottoscrivere un dialogo segreto proprio con il più tardivo articolo su Bacon. In questo breve racconto, Buzzati pare infatti presentare un vero e proprio *discorso sul metodo* che sembrerebbe anticipare, se non già stabilire, le modalità d'approccio alla sua attività di critico.

Si tratta a tutti gli effetti di un testo metaletterario capace di riflettere sulla vacuità di una parola sempre insufficiente, eppure tesa verso la novità, volta a non essere mai solo descrittiva, ma capace di farsi strumento di creazione e di pensiero, pur nella coscienza della propria impotenza. In questa direzione, anche *Alberi* (1971)¹⁰, l'ultimo elzeviro di Buzzati – di pochi giorni successivo all'articolo sulla mostra parigina –, prosegue in una lettura quasi baconiana della parola. Scrivere significa far emergere dalla «cicatrice» (emblematico l'esempio dell'albero-uomo ferito) una parola atta a illuminare il presente, a rivelarlo per mezzo di una figurazione (ora poetica, ora pittorica) capace di trascendere la morte e di sublimare il dolore. Forse, come sosteneva Fausto Gianfranceschi nel lontano 1985, Buzzati è stato davvero un autore post-moderno, difficile da classificare, in qualche modo bistrattato dall'accademia, accantonato dal canone o fatto rientrare sempre dalla porta sul retro, sempre in punta di piedi, solo riconosciuto – e già non è poco – per il suo *Deserto*, ma mai davvero preso sul serio, anche e a causa del suo ruolo di pittore, uomo di teatro, narratore-giornalista. Eppure – Gianfranceschi lo sottolineava bene – la sua condizione di post-modernità era piuttosto quella dell'aver saputo resistere all'ideologia, a una scrittura politicizzata, già intrisa di storia e di tempo presente; un resistere che non va inteso come un rifiuto al voler leggere la storia negando la realtà, ma trovando piuttosto un modo alternativo per parteciparvi, per aderirvi, quasi per interposta persona, sempre attraverso un filtro. La sua post-modernità allora sta proprio in questo sguardo *altro*, un po' sbieco, leggermente sghembo, che gli ha fatto meritare l'etichetta di autore *désengagé*¹¹, scrittore del fantastico, talvolta letto – è il caso di Gianola – come mezzo per «esorcizzare la presenza dell'altrove», per mettere in luce, attraverso una prospettiva rovesciata, la sua strenua appartenenza ai «miti e ai valori della propria classe¹²» – borghese naturalmente. Eppure – e in queste pagine di critica d'arte Buzzati lo dimostra bene – la preoccupazione del reale è sempre stata al centro del suo percorso. Preoccupazione che per Gianfranceschi era capacità di conoscenza, strumento di comprensione, confutando così quel che sosteneva Domenico Porzio quando affermava che le opere la dicono ben più lunga che i loro autori, quasi esistesse una conoscenza propria all'opera stessa capace d'escludere, di rifuggire dallo sguardo di colui che l'ha creata. Per Gianfranceschi invece il poeta conosce sempre, il poeta *sa* e Buzzati stesso sapeva. E ciò che sapeva lo raccontava attraverso le opere, non certo ai suoi amici. Essere scrittore post-moderno significa allora, per Gianfranceschi, accettare i propri drammi, saperne soffrire, vivere le proprie angosce pur restando nella costruzione, in una parola: essere per il futuro¹³.

È in questa direzione di comprensione del reale che cercheremo di analizzare come l'articolo su Francis Bacon paia smentire la figura di un Buzzati «narratore d'arte». Postura che, lo ricordiamo, per Sara di Santo Prada consiste nel saper «commentare le opere d'arte» come se si trattasse di lavorare alla scrittura d'un racconto¹⁴. Buzzati, secondo la nostra lettura, utilizza la critica d'arte non come puro esercizio letterario o strumento narrativo attraverso il quale sperimentare le proprie qualità di narratore. La critica d'arte diviene piuttosto una lente d'ingrandimento capace di mettere in luce la sua lungimiranza di esegeta. Il testo su Bacon, per esempio, rivela la necessità di pensare l'arte come un campo agonico dove evidenziare la disappartenenza dell'artista dal mondo d'oggi. Buzzati nello specchio di Bacon è, per usare un'espressione di Laura Boella, un «non-contemporaneo al presente¹⁵». Entrambi ergono la loro rappresentazione degli esclusi, dei paria, dei solitari, a paradigma estetico capace di cogliere i segni di «rottura» all'interno del mondo contemporaneo. Solo in questa tensione (in questa *méthexis* dialogica

⁹ Id., «Il critico d'arte», *Sessanta racconti* [1958], Milano, Mondadori, 2003.

¹⁰ Id., «Alberi», *Corriere della Sera*, 8 dicembre 1971.

¹¹ F. Gianfranceschi, «Buzzati post-moderne», *Cahiers Dino Buzzati*, n° 6, 1985, p. 310.

¹² E. Gianola, «Dino Buzzati», in Mariani Gaetano, Petrucciani Mario (dir.), *Letteratura italiana contemporanea*, vol. II, Roma, Lucarini, 1980, p. 819.

¹³ F. Gianfranceschi, «Buzzati post-moderne», *op. cit.*, p. 315.

¹⁴ D. Di Santo Prada, «Dino Buzzati et Claude Louis-Combet : paroles et images», *op. cit.*

¹⁵ L. Boella, *Le imperdonabili*, Milano, Mimesis Edizioni, 2013.

con l'oscurità) è possibile raccontare il presente, smuovendolo dalla sua barbarica fissità e sublimarlo attraverso le ombre, restituendogli così la «voce della memoria e dell'attesa¹⁶».

2. *Buzzati e Bacon: l'arte come méthexis e sublimazione del vuoto*

Buzzati vede in Bacon uno «dei più importanti artisti di questo secolo perché ha creato una nuova categoria mentale e visiva, dell'infelicità dell'uomo e del suo amaro destino¹⁷». Nel pittore, l'autore bellunese ritrova il *leitmotiv* della sua stessa parola letteraria quando afferma che anche per Bacon «la vita non [ha] senso»; non esiste un'idea di paradiso e il pensiero della morte è il chiodo fisso che alimenta la vita e, per effetto osmotico, anche la pittura stessa. «Non ricordo un giorno della mia vita in cui non abbia pensato alla morte», afferma Buzzati virgolettando le parole di Bacon. Così, il suo farsi critico d'arte in questa mostra al Grand Palais di Parigi, nel descrivere i 108 quadri di «grandi o grandissime dimensioni¹⁸» diviene un mezzo per riflettere sulla propria capacità di percepire il mondo, di filtrarlo attraverso uno sguardo non soltanto di critico, ma anche di uomo di lettere, di osservatore della vita quotidiana da trasfigurare ora sulla tela, ora sulla pagina. Buzzati legge Bacon attraverso uno specchio: la sua operazione è volta a trovare nell'opera del pittore irlandese quei segni capaci di farsi strumento di costruzione alla sua stessa opera narrativa. I quadri sono descritti nelle minuzie, ma sempre filtrati attraverso la prospettiva di una realtà che non è mai come appare. Nell'incipit si legge:

Non fidatevi. Non giudicate il dittatore d'industria dal suo aspetto, quando esce vittorioso dal consiglio d'amministrazione. [...] Dovreste vederlo a tarda sera quando per pochi minuti, sottratti al vortice degli impegni, riesce a rimanere solo. [P]erché l'uomo in quell'attimo è svuotato e dalla bocca non esce che un gemito opaco di agonia. Non giudicate l'alto uomo politico dal suo aspetto, quando risponde ai deliranti applausi o viene ricevuto all'aeroporto di Babilonia dalla guardia imperiale [...]. Più tardi anche lui [...] misurerà la propria irrimediabile condanna e spalancherà la bocca, come un bambino chiuso nello stanzino buio, per un urlo estremo che non riuscirà ad uscire¹⁹.

Osservare i dipinti, dunque, come s'osserva la vita: sgrassare il filtro di una quotidianità che appare ben levigata per scorgerci, nei bassifondi della solitudine, dell'ombra e della notte, una realtà che appare inconfessabile nelle ore diurne. Per lo scrittore bellunese gli uomini di Bacon – ma gli uomini tutti, in senso più esteso – sono esseri «sconvolti da oscure calamità col volto che si sfalda come nell'incendio del museo di cere²⁰». Ciò che colpisce l'occhio del Buzzati critico non è mai la tecnica pittorica utilizzata, non la dimensione del quadro, una storicizzazione capace di contestualizzare il pittore, di metterlo in parallelo con altre correnti. Buzzati critico d'arte si concentra sul tema del quadro e nel coglierlo ne estrapola gli elementi che più paiono in asse con il proprio mondo figurativo e letterario. Bacon colpisce, risucchia con affascinato orrore per la sua capacità di trasfigurazione del corpo umano. Buzzati è toccato dalla sua capacità di dipingere l'indicibile, di mettere su tela ciò che non può essere manifestato nella pubblica via e che si riversa sul soggetto soltanto nelle ore di vuoto e di solitudine.

Occhi si infossano, si storcono, sono cancellati, narici si dilatano mostruosamente, nasi si gonfiano e straripano, profili come di gomma si avvallano e sprofondano, per non parlare delle bocche ciondolanti e tumefatte, e degli aloni di buio (o maledizione? O rimorso?) che scavano crateri nel tormentato sembiante²¹.

Ciò che colpisce il Buzzati critico è dunque la deformazione, l'urlo che si leva e l'immagine – reiterata come in una nenia funebre, amplificata attraverso frasi allucinate – di una bocca che si torce e si spalanca sul nulla, che si fa affamata, cannibalica, atroce presenza in cerca di aria, fauce protesa verso l'abisso nel tentativo disperato di comunicare l'indicibile. Per Buzzati l'urlo di Bacon è un modo, tutto personale, per «raccontare la solitudine dell'uomo²²». È ancora la crisi di un soggetto novecentesco che non ha trovato riparo, che non ha smesso di indossare i panni dell'eterna «pupazzata» pirandelliana. Questo personaggio-uomo di giorno s'ammanta delle sembianze riconosciute e ben posate della società

¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷ D. Buzzati, «Bacon», *op. cit.*, p. 512.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 511.

²⁰ *Ibid.*, p. 512.

²¹ *Ibid.*, p. 514.

²² *Ibid.*, p. 515.

benestante e borghese (lo ricorda Buzzati attraverso Bacon: gli insospettabili sono proprio i «dittatori d'industria», gli «uomini politici», il «Santo Padre»). Bacon sa cogliere, per Buzzati, quell'attimo in cui il soggetto è davvero abbandonato a se stesso e, trafitto dall'angoscia, si scompone in un urlo che ricorda la maschera allucinata di Munch:

È quanto avviene, precisamente, quando noi ci troviamo veramente soli, e non già le cose della nostra vita perdono consistenza e tutto sembra svanire in un deserto, ma noi stessi, fisicamente, ci sentiamo scavare e smantellare dalle cento paure della giornata, e ci sembra che la nostra stessa faccia frani nell'abisso²³.

È ancora una volta la prospettiva di una solitudine ontologica che va a braccetto con la morte, che alla morte stessa è debitrice e che fa della morte la compagna di infaticabili conversazioni ossessive. Chi mai, si chiede Buzzati, potrebbe non riconoscersi in una simile rappresentazione²⁴? Forse soltanto colui – uno dei pochi – capace di essere «tanto giovane o tanto felice da non avere mai fatto l'esperienza²⁵» dell'abisso. Sebbene tale prospettiva – questo sguardo sull'arte – possa far pensare a uno slittamento di tematiche tra quelle raccontate dal Buzzati uomo di lettere e il Bacon pittore, osserviamo come una simile riflessione non si riduca alla pura descrizione di una postura narrativa presente nel pittore irlandese.

Buzzati va più in là. Legge l'arte come una *méthexis*, parola greca che significa «partecipazione» (da μετέχω (*metékhō*) «partecipare» e composta dal prefisso μετά «con» e da ἔχω (*ékhō*) «avere»). La *méthexis* è uno dei termini con cui Platone esprime nel *Parmenide* (132 c)²⁶ il rapporto che intercorre tra il mondo delle idee e le cose sensibili. Queste ultime, attraverso la «partecipazione» delle idee, divengono delle vere e proprie immagini. Adorno, nella sua *Teoria Estetica*, osserva come il buio e l'oscurità – le stesse raccontate da Buzzati e Bacon – siano il fondamento «della nuova arte» che si presenta, di fatto, come una sorta di «ascesi nei confronti del colore», una vera e propria «apoteosi» all'inverso del colore. Il posto dell'arte, ricorda Adorno, è nell'«oscurità²⁷». Essa veicola un'utopia «velata di nero» che presenta, nella sua «mediazione» – ossia nel suo sforzo di raffigurazione – «un tentativo di descrizione del vuoto – sublimazione a questo vuoto – slittamento» da leggersi dunque come volontà di trasformazione «del possibile contro il reale che ha soppresso il possibile²⁸». Questo significa, per restare sulle parole adorniane, che l'arte, nella sua «tensione nei confronti della catastrofe permanente», si pone in una postura di *méthexis*: di partecipazione «all'oscurità» che avanza e che è propria del soggetto. Essa si pone, nel suo farsi esperienza estetica, come un oggetto disunito dall'essere umano. Per Adorno tale esperienza, tale incontro-scontro con l'arte, mette l'individuo dinnanzi a un'utopia, a una forma d'impossibilità, di «promessa di felicità che non viene mantenuta», poiché lo sguardo del soggetto verso l'opera genera un sentimento, un riconoscimento mancato, un'esperienza appunto che «lo spirito non sembra aver già né dal mondo né da se stesso²⁹». In una parola è un incontro traumatico, come sottolinea del resto Buzzati, traumatico ancorché familiare, affascinante eppure perturbante poiché solo a sprazzi il soggetto può avere dinnanzi la rappresentazione del reale: la nuda verità dell'esistenza. In tal senso, è utile osservare come tale prospettiva – che Buzzati fa sua e che ci pare attraversarsi in modo sottile l'intero articolo su Bacon – non sia altro che la presentificazione di uno spazio, di un «luogo agonico» in equilibrio precario perché attraversato da una «tensione conflittuale». Tensione che Massimo Recalcati, nel suo *Miracolo della forma*, descrive come la «tendenza all'integrazione formale e la dissonanza irriducibile dell'informe³⁰». Arte è dunque questo spazio dove si incontrano due forze opposte, quella dell'apollineo e del dionisiaco, Eros e Thanatos, e questo ingenera nello spettatore attonimento, angoscia, spesso una sensazione di fatica – solitudine la chiama Buzzati, isolamento dal mondo – poiché l'opera, per dirlo sempre con le parole di Adorno, risulta sovente indecifrabile: essa è un «lavoro su qualcosa che resiste³¹», che sfugge alla comprensione e che deve, in qualche modo, restare tale.

²³ *Ibid.*, p. 514-515.

²⁴ *Cf.* p. 515.

²⁵ *Ibid.*, p. 515.

²⁶ Platone, *Parmenide*, Roma, Laterza 2008.

²⁷ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, *op. cit.*, p. 181.

²⁸ *Ibid.*, p. 182.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ M. recalcati, *Il miracolo della forma*, Milano, Mondadori, 2007, p. 212-213.

³¹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, *op. cit.*, p. 14.

Questa contraddizione è ben espressa da Buzzati quando sottolinea come i quadri di Bacon, «anziché dare fastidio, tonificano, o addirittura rallegrano, tanta vitalità spirituale ne sprigiona³²» o quando afferma che «l'arte riscatta in modo stupefacente tutto il ribrezzo e l'orrore³³». Senza saperlo, o forse sapendolo fin troppo bene, Buzzati abbraccia il concetto tutto psicanalitico di un'arte capace di organizzare la forma, un'arte che si fa slittamento, operazione di sublimazione capace di raccontare un vuoto, ma non potendo farlo per via diretta, trova nello spostamento (della pittura, o della letteratura), un modo per descrivere l'indicibile. Tale indicibile è il reale, il *Das Ding* lacaniano, ripreso dallo psicanalista francese nel suo *Seminario VII*. Se la Cosa, il reale dell'esistenza, non può essere raccontata direttamente – perché impossibile da sostenere – l'essere umano cerca, attraverso la sublimazione, uno stratagemma per dire il non-dicibile: «Cette Chose, dont toutes les formes créées par l'homme sont du registre de la sublimation, sera toujours représentée par un vide, précisément en ceci qu'elle ne peut pas être représentée par autre chose [...] mais dans toute forme de sublimation, le vide sera déterminatif³⁴». Se è vero che «[t]out art se caractérise par un certain mode d'organisation autour de ce vide» Buzzati, nella sua capacità d'osservazione, diviene un esegeta dell'opera pittorica. Non soltanto – come spesso è stato etichettato da una certa critica nostrana – narratore d'arte, cronista d'arte, ma vero e proprio critico d'arte nel senso più completo. Lo stesso Buzzati del resto, con l'inguaribile modestia, preferiva farsi chiamare “cronista d'arte” e solo successivamente, secondo l'espressione coniata da Sara Di Santo Prada, è stato riabilitato a “narratore d'arte”.

Buzzati certo è narratore, certo è giornalista, certo si posiziona in una postura critica a cavallo tra la cronaca e la vita. E come spesso accade nella sua letteratura, tra la scrittura e l'esistenza passa sempre poco: c'è quasi una coincidenza. Ma come non notare come in quest'articolo su Bacon emerga la precisa volontà di trasfigurare l'arte a strumento di comprensione della vita stessa? Buzzati pare trasformare la narrazione sulla mostra in una vera e propria riflessione sull'esperienza estetica, e dunque sul reale indicibile di *Das Ding*, sulla sublimazione di un'esistenza che non si può descrivere nella sua totalità, nella sua realtà bruciante – appunto incandescente – come direbbe il Lacan del *Seminario VII*. Così si può solo rileggere attraverso l'esperienza estetica, trovare un altro modo d'affrontarla, la vita.

Buzzati, attraverso Bacon, fornisce una riflessione che va oltre la pittura stessa, al di là della narrazione. Propone una lettura sulla possibilità di resistenza ai meccanismi del vuoto, riflette sul concetto di una sublimazione che passa dall'ombra e poi ne fuoriesce. Ci fornisce una precisa chiave di lettura sul ruolo non soltanto dell'arte, ma della letteratura stessa. Quest'ultima è capace di costruirsi organicamente attorno a un 'niente' cogliendo dall'ombra il suo potenziale. Il buio si fa lezione: ma non è solo un luogo del nulla, terra d'angoscia, comune rappresentazione della nostra condizione umana. La letteratura, come la pittura, sono gli strumenti atti alla comprensione del nostro essere nel mondo: ci forniscono quelle chiavi capaci di salvarci dal nostro comune consumarci, rovesciando il paradigma di Dorian Gray. Non a caso nelle righe finali del suo articolo – proprio in antitesi al personaggio wildiano che «resta immutabilmente giovane mentre il suo ritratto» si decompone attraverso i «i segni del vizio e del delitto» – Buzzati osserva come in Bacon accada l'opposto. I suoi sono «quadri che pur intrisi di inferno risplend[ono] di giovinezza, mentre lui, che li [ha] fatti, lo spaventoso poeta, ricev[e] su di sé tutto il peso di tante afflizioni³⁵».

3. *Un discorso sul metodo. Buzzati critico d'arte*

A supporto della nostra lettura è interessante osservare come la prospettiva di un Buzzati autenticamente critico – non soltanto narratore o «futuro pittore che sembra scrivere [...] senza la tavolozza dei colori alla mano», come già sottolineato da Antonio R. Daniele nell'articolo *Buzzati il segno nel disegno*³⁶ – sia da ricercarsi nelle parole che l'autore bellunese traspose nel racconto *Il critico d'arte*, apparso nella

³² D. Buzzati, «Bacon», *op. cit.*, p. 512-513.

³³ *Ibid.*

³⁴ J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse. Le séminaire, livre VII*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du seuil, 1986, p. 216.

³⁵ D. Buzzati, «Bacon», *op. cit.*, p. 515.

³⁶ A. R. Daniele, «Dino Buzzati: il segno nel disegno», *Bollettino '900*, 2014, n. 1-2, https://www.academia.edu/3782587/Dino_Buzzati_il_segno_nel_disegno. Consultato il 28 gennaio 2023.

raccolta *Sessanta racconti* del 1958. Per Antonio R. Daniele, il testo è la dimostrazione di una precisa postura dove la «pagina scritta (anche quella dei racconti)» si fa «trasfusione orbitale di una precedente immagine impressa nella mente, di un'idea in forma di disegno³⁷». Sebbene sia giusto osservare uno slittamento tematico in seno a una vicenda che pare ispirata ad alcuni fatti realmente accaduti nella vita di Buzzati – la curiosità verso la pittura astratta, la polemica sui “figurativi”, il suo essere inviato alla Biennale³⁸ – ci pare più utile studiare il racconto da una prospettiva differente. In effetti, accettando l'ipotesi che una vicinanza auto-finzionale tra Buzzati e il protagonista del racconto – tale Malusardi – sia possibile, è interessante indagare come la figura del critico d'arte descritta nel testo possa essere letta non tanto come un espediente narrativo, quanto come un autentico *discorso sul metodo*.

Malusardi assiste alla personale di Leo Squittinna, artista che dopo aver dipinto per lungo tempo «cose: figure umane, paesaggi, vasi e pere, secondo la putrefatta tradizione³⁹», si è diretto verso l'arte astratta. La visita nel suo padiglione alla Biennale colpisce a tal punto il protagonista da invitarlo a scrivere un resoconto sull'opera dello sconosciuto artista. Malusardi riflette così a un pezzo capace d'essere convincente e innovativo: un testo che sappia oltrepassare il linguaggio usurato della critica d'arte. Rifugge «le solite parole», e per uscire dalla stanca retorica del già detto ne tesse le lodi attraverso una scrittura capace d'accordarsi alla rappresentazione. Per Malusardi-Buzzati il compito del critico è quello di saper riconoscere il genio, anche a costo di aprire una pista, di fare da spartiacque, di «sbilanciarsi in favore di». Il critico deve saper scorgere la necessità stessa dell'arte: «erano così essenziali, quelle tele, così nude, così lontane da qualsiasi possibile diletto dei volgari sensi⁴⁰». Così, se lo scopo del critico è quello di saper vedere, tale abilità ermeneutica s'accompagna alla necessità – per la lingua – d'accordarsi all'oggetto d'analisi. D'essere insieme critica e opera d'arte, un tutt'uno: «Per ogni cosa c'è il linguaggio adatto⁴¹». Il discorso sul metodo di Buzzati si costruisce per tentativi andati a vuoto, per cancellature, per sforzi di una parola che si cerca e si forma, proprio sotto agli occhi del lettore: «Rilesse due volte, scosse il capo, cancellò [...] inserì [...] rilesse altre due volte, scosse di nuovo il capo [...]. Non era soddisfatto». E poi l'illuminazione: «se dalla poesia ermetica è germinata quasi per necessità una critica ermetica, non era giusto che dall'astrattismo nascesse una critica astrattista?⁴²». Questa riflessione di stampo squisitamente metaletterario appare come un evidente discorso sul metodo, non soltanto dell'arte o della critica, quanto piuttosto della letteratura. Per questa ragione non ci si può accontentare di una lettura che resti sul piano della descrizione. L'assonanza tra vita e letteratura non è più sufficiente. In effetti, sarebbe riduttivo leggere *Il critico d'arte* come il semplice racconto di un professionista che tenta la strada della scrittura e che viene gabbato dal proprio tentativo fallito.

Ciò che invece risulta pertinente è osservare come il testo si concentri piuttosto sulla difficoltà del trovare un linguaggio convincente, sull'impossibilità d'inventare una lingua capace d'essere al contempo persuasiva e moderna. Se è vero che Buzzati, tramite Malusardi, si diverte a mettere in luce le falle di una critica d'arte che troppo spesso si presenta come la riproposizione del già detto, è altresì vero che il discorso può estendersi alle difficoltà di ogni scrittura, interrogandosi sui mezzi per arrivare in modo più efficace al lettore. Nella sua conclusione amara, il racconto pare anticipare la postura melanconica e forse anche un po' disfattista di Buzzati. Nel tentativo fallito di Malusardi – ridicolizzato e non compreso, beffato nel suo tentativo d'invenzione d'un linguaggio performativo – l'autore pare annunciare l'aporia di uno sforzo utopico che, come suggeriva Adorno, vorrebbe riuscire a osservare l'arte e a descriverla cogliendone il suo dato di realtà. Buzzati contraddice così il suo progetto d'innovazione. La critica, pare dirci, non può e non deve mettersi sul piano dell'arte: può riflettere sull'opera ma senza sovrastarla, evitando di caricarla di significati che non esistono. La strada è quella d'affiancare l'arte tentando di comprenderla pur restando consapevoli del fatto che tale impegno è destinato a fallire, a crollare sulla propria impotenza. Sosteneva Adorno: «Con la loro negatività, fino alla negazione totale, le opere d'arte sono promesse [...] e le pagine [...] di qualsiasi libro, tra le quali si perde di vista il testo, sono simili alla promessa della camera oscura. Il paradosso di tutta l'arte nuova è di acquisire ciò buttandolo via⁴³». Buzzati sembra suggerire che solo grazie a un linguaggio della

³⁷ *Ibid.*

³⁸ A. Macchetto, *Buzzati critico d'arte del «Corriere della Sera»: bibliografia 1967-1971*, op. cit.

³⁹ D. Buzzati, «Il critico d'arte», op. cit., p. 511.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 512.

⁴¹ *Ibid.*, p. 513.

⁴² *Ibid.*, 514-515.

⁴³ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, op. cit., p. 182.

sottrazione e alla coscienza di un'impossibilità è possibile accostarsi all'arte, essendone a suo modo critici o forse, più precisamente, testimoni.

4. Come Alberi: non-contemporanei al presente

La lettura della mostra di Bacon al Grand Palais anticipa di pochi giorni l'ultimo elzeviro di Buzzati, *Alberi*, che appare, pur non essendo un testo sull'arte, imbevuto del discorso tutto baconiano sulla vita e sulla morte, sul senso di solitudine, sul tentativo dell'arte di raccontare un vuoto che non può essere colmato, a cui si può soltanto resistere. Per comprendere come il discorso sull'arte sia in realtà un più profondo discorso sulla letteratura, è sufficiente leggere le poche righe di quest'ultimo elzeviro, comparso sul *Corriere della Sera* l'8 dicembre 1971. All'idea della morte succede la vita.

Un albero maestoso, «già immenso e antico» quando l'io narrante era bambino, viene colpito durante un temporale: «il famoso fulmine alla giuntura: dalla biforcazione, bruciando un terzo dell'impianto generale, così che il fusto rimase mutilato. Io pensai: povero vecchio, finalmente ti hanno sistemato, poco ti rimane da campare». L'immagine del tronco ferito è ancora quella – tutta baconiana – di una bocca spalancata sul nulla, qui riproposta dalla prefigurazione di un'assenza, quella dell'albero, che scompare lasciando «il prato vuoto». Tuttavia – al pari di Bacon che da moderno Dorian Gray trova la vita laddove noi osserviamo la morte – l'albero resta intatto. Se l'autore invecchia, lui, grande e maestoso, produce un «nuovo ramo» che «è venuto fuori dalla cicatrice orrenda⁴⁴». Dall'orrore e dal disgusto – rappresentazioni che, in ottica baconiana, sono «intrise di inferno⁴⁵» tanto nell'arte quanto nella letteratura – la vita si fa spazio. Ma tale slancio è accompagnato da un presagio inquieto. È per Buzzati «la grande ombra» che «gira lentamente sul prato, sul tetto della casa, sul prato ancora, all'ultimo tramonto allungandosi fino laggiù al fienile⁴⁶». Così, la *méthexis* all'oscurità, la partecipazione al tema dell'ombra, si rinnova anche nella parola letteraria. Il risultato è quello di una tensione che continua a manifestarsi, ora nella pittura ora nella scrittura. Arte e letteratura sono infatti animate dalla stessa impossibilità di realizzazione, da un tentativo d'analisi che sfugge, che s'oppona a *Das Ding*. Se l'incandescenza della Cosa non permette di dire la vita, di raccontarla, allora la strada per descrivere il reale passa da una sublimazione, da uno spostamento, da una traslazione verso un linguaggio capace di farsi carico di questa stessa impossibilità.

Per questa ragione, riprendendo la teorizzazione di Laura Boella, Buzzati potrebbe ai nostri occhi essere considerato come un non-contemporaneo al presente. Essere non-contemporanei non significa – anche in risposta alle numerose critiche che gli sono state mosse – rifuggire il presente, o peggio cancellarlo, eluderlo. Quanto piuttosto essere soggetti capaci di stare nel proprio tempo e di viverlo, di interpretarlo in un modo *altro*. Per Boella essere non-contemporanei significa rifuggire la postura non-intellettuale, quella del lasciarsi vivere, del farsi trascinare dagli eventi senza essere in grado di apporvi una riflessione personale. La non-contemporaneità è dunque un modo per stare nel proprio tempo, per comprenderlo attraverso «la forma delle emozioni e dell'immaginario, del presagio e della nostalgia dell'invocazione poetica e del disagio esistenziale, del dubbio, della collera, della resistenza⁴⁷». Poiché il presente non è soltanto ciò che scorre accanto a noi, il tempo in cui siamo immersi. Al contrario, esso contiene ideali e desideri, scaglie di futuro non realizzato ma che si vorrebbe realizzare, sogni traditi e rimorsi, istantanee di un tempo che non è più, che forse non è mai esistito, deformazione del ricordo, spazio di una memoria che è lacerata dall'immaginazione, completata per piste sommarie, forse inconsciamente rivisitata. Tutto ciò racconta di un presente non fisso, non monolitico, ma in dialogo perenne con il passato e con il futuro.

Buzzati, nella sua idea di morte, nel suo tentativo di leggere la realtà attraverso i codici dell'immaginazione, mette in luce una propria postura ermeneutica, una visione personale non soltanto della letteratura o dell'arte, ma anche della storia e dunque del tempo a lui contemporaneo. Non dunque scrittore *désengagé*, ma nemmeno scrittore convintamente post-moderno, se con post-modernità intendiamo il concetto espresso da Lyotard di un modo di fare letteratura che rifugga la carica legittimante di tutti quei meta-testi, per dirla con Gianfranceschi⁴⁸, imbevuti di letture illuministiche,

⁴⁴ D. Buzzati, *Alberi*, op. cit.

⁴⁵ Id., «Bacon», op. cit., p. 515.

⁴⁶ Id., *Alberi*, op. cit.

⁴⁷ L. Boella, *Le imperdonabili*, op. cit., p. 30.

⁴⁸ F. Gianfranceschi, «Buzzati post-moderne», op. cit.,

idealiste, marxiste. Se è vero che Buzzati non è ideologico, è però falso pensare che Buzzati rifugga la storia. Al contrario: sta nella storia ma da non-contemporaneo. E lo fa mettendo in luce il vuoto, quel che non c'è e avrebbe dovuto o potuto esserci: l'ombra della morte, il presagio di una solitudine che ammazza, l'ombra che scende e che rabbuia il giardino. È sbagliato, per Boella, leggere questo tipo di esperienza, questo attivo sguardo sul presente, come un banale «rovescio della medaglia», peggio, come squallido «vissuto» meramente «soggettivo della realtà economico-sociale». Questo sguardo è, al contrario, una «componente decisiva del presente⁴⁹» capace di metterne in luce le contraddizioni, di smuoverlo dalla sua fissità ineluttabile, attraverso un'esperienza di «estraneità» che pur navigando nel terreno della letteratura e dell'arte, dell'esperienza estetica adottandone così anche i codici di lettura, non rinnega la possibilità di leggerlo, questo tempo, e di capirlo, senza per questo svuotarlo di tutta la sua complessità di realtà estetica, storica e politica. Senza per questo, appunto, rintanarsi nel regno di un ideale, di un'utopia, di un fantastico inventato per rifuggire il mondo, per non osservarlo o per guardarlo comodamente seduti da una poltrona borghese.

Al contrario, ci pare che proprio quest'esperienza della non-contemporaneità permetta a Buzzati di possedere una lente d'ingrandimento capace non soltanto d'affiancarsi all'opera d'arte in chiave ermeneutica, con il piglio del critico esegeta, dell'osservatore acuto capace di comprenderne i codici e di leggerli in legame al mondo contemporaneo. La non-contemporaneità è quella che nutre la coscienza del reale, che offre una prospettiva per accostarsi ora all'arte ora alla letteratura in un tono mai banale, attraverso quello sguardo capace di restituire tanto alla vita che all'esperienza estetica tutta la sua poliedricità di oggetto incandescente. Ricorda Recalcati, lettore di Lacan, che più un oggetto (nel nostro caso un quadro, un libro, la vita da raccontare) viene presantificato, viene oggettualizzato, più si frantuma la possibilità stessa di una rappresentazione cosiddetta naturalistica⁵⁰. Altro non si può fare, allora, che leggere il tempo, l'arte, la vita, per mezzo di una lente rovesciata: uno specchio forse, in cui Buzzati – come nell'immagine atroce proposta da Bacon – si ritrova riverso in una bocca divorata dall'abisso. Ma è in quel vuoto, in quello stesso abisso, che si genera la possibilità della comprensione e dunque della bellezza delle nostre comuni esperienze umane.

⁴⁹ L. Boella, *Le imperdonabili*, op. cit., p. 30.

⁵⁰ M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, op. cit., p. 31.