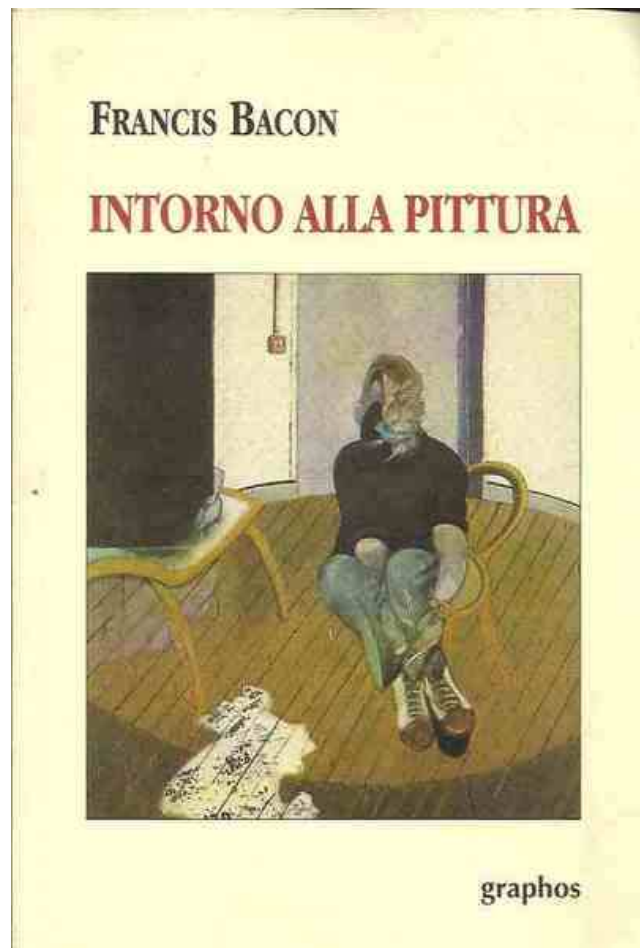


LUIGI SASSO

FRANCIS BACON

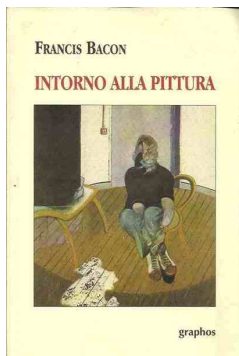
INTORNO ALLA PITTURA



Quaderni delle Officine, LXV, Gennaio 2016



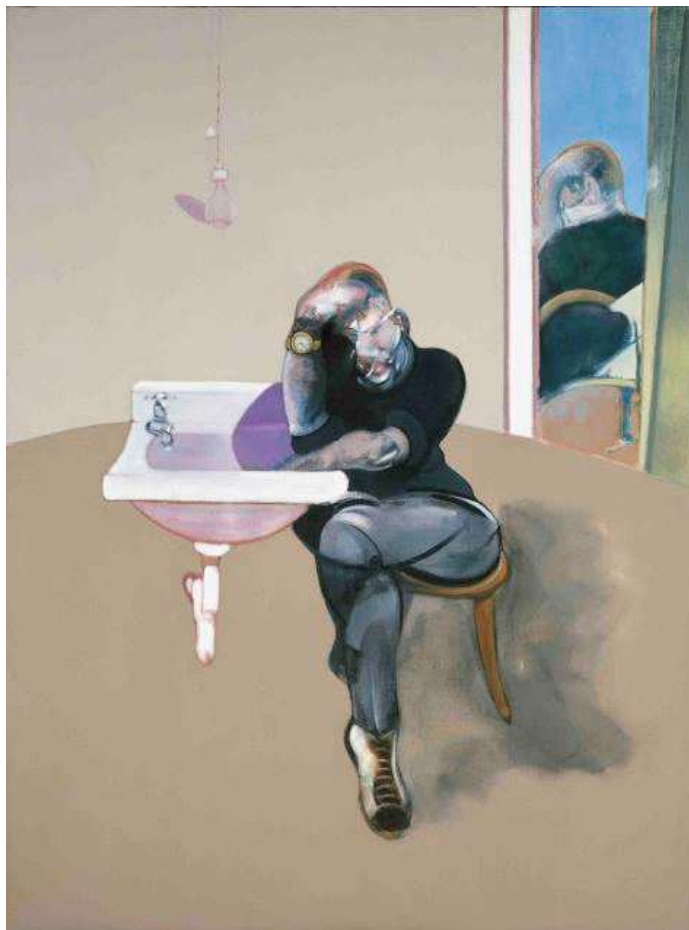
Luigi SASSO



(Immagine: Copertina di **Francis Bacon**. *Intorno alla pittura*, 2000)

(Fonte: <https://www.maremagnum.com/libri-antichi/francis-bacon-intorno-alla-pittura-conversazioni/142534650>)

[Il testo fu pubblicato come postfazione al libro di interviste a **Francis Bacon**, curato e tradotto da **Luigi Sasso**, *Intorno alla pittura*, Genova, Graphos, 2000. Le citazioni senza indicazione della fonte in nota s'intendono tratte da questo volume.]



(Francis Bacon, *Autoritratto*, 1973)

Luigi Sasso
Intorno alla pittura

Parlare, dipingere

A differenza di molti altri artisti del Novecento, Bacon non ci ha lasciato testi di poetica, riflessioni critiche, diari o quaderni di lavoro che accompagnassero, valutandone il significato e la portata, ogni tappa del suo itinerario creativo. Leggendo le otto interviste raccolte in questo volume e rilasciate da Bacon tra il 1971 e il 1991, negli ultimi vent'anni, dunque, della sua vita, ci si imbatte non di rado nell'affermazione che parlare *di* pittura è impossibile. Si può solo parlare *intorno* alla pittura, come se il linguaggio fosse una cornice, una componente sempre ai margini del colore e della tela. Ogni discorso teorico e programmatico, così come ogni commento esplicativo della propria attività pittorica risulta improponibile, distante dall'opera, incapace di restituirne anche solo un frammento. Tutto il lavoro di Bacon si risolve lì, nella lotta tra il pennello e la superficie della tela, nel dialogo con un volto, un corpo accovacciato o steso, nella tensione tra le linee inquiete, frementi o attonite, della figura e la piatta, astratta dimensione degli sfondi, una superficie uniforme interrotta solo dalle sbarre che ingabbiano i personaggi.

L'opposizione, o perlomeno la distanza che separa la pittura dal linguaggio costituisce un punto fermo in quella che potremmo definire, suo malgrado, la poetica di Bacon. Non ci sorprende, quindi, che già nei primi anni Settanta, dialogando con David Sylvester, Bacon fosse stato altrettanto esplicito nel negare validità a ogni tentativo inteso a dare una spiegazione della sua pittura, motivando tale impossibilità con il profondo legame che le immagini pittoriche stabiliscono, nel loro stesso formarsi, con l'inconscio. Compito della pittura è dunque quello di far emergere qualcosa di quella realtà a noi stessi ignota, istintuale e quindi altrimenti inafferrabile, che appartiene alla dimensione inconscia: «È del tutto inutile parlare di pittura, anche se non si fa altro, perché se si riuscisse a spiegarla avremmo spiegato l'inconscio»¹. Non è dunque un caso che spesso l'immagine che nel quadro prende corpo sia, come l'ha definita John Russell, «an unnamed creature»², una creatura senza nome, la cui identità oscilla tra dimensione umana e realtà animale, o la cui forma pare comunque percorsa, cancellata, stravolta da qualcosa di oscuro e di indefinibile.

Questa separazione della pittura dal linguaggio coinvolge anche ogni ipotesi narrativa. Bacon si preoccupa di precisare che i suoi quadri non raccontano nulla. Svuota il quadro

¹ F. Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, tr. it. Roma, Edizioni "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1991, p. 82; e cfr. anche F. Bacon, *Conversazioni con Michel Archimbaud*, tr. it., Recco-Genova, Le Mani, 1993, p. 36: «Il modo di fare un'immagine, questo forse si può spiegare, perché è un semplice problema di tecnica. Le tecniche cambiano, e si può parlare di pittura facendo una specie di storia delle tecniche pittoriche; ma ciò che costituisce la pittura e che è sempre la stessa cosa, il soggetto della pittura, quello che è la pittura stessa, questo non si può spiegare, mi sembra assolutamente impossibile riuscirci».

² John Russell, *Francis Bacon*, London, Thames and Hudson, 1993, p. 35.

di ogni forma di racconto. Il rapporto con il mito è a questo proposito sintomatico e costituisce una questione nodale della sua ricerca. Bacon ci presenta i frammenti desacralizzati, e tra loro contaminati (le figure dell'*Oresteia* poste a base di un'assente crocifissione, per fare un esempio), del mito. Non c'è più il racconto, nessun Cristo appare inchiodato davanti ai nostri occhi, nulla del dramma di Eschilo viene rappresentato. Al posto del mito c'è uno spazio vuoto, e il mito a sua volta non ha più nessun rapporto con una realtà superiore, trascendente. Ma ogni immagine dipinta da Bacon proprio in virtù di questo vuoto, di questa assenza cui incessantemente allude, si carica di una forza insospettata. Quello che qui rimane del mito rinvia soltanto a se stesso, non ci porta fuori dalla tela, alla ricerca di significati e di valori, ma spiega tutta la sua intensità sulla superficie del quadro e, inevitabilmente, negli occhi dello spettatore. Questo vuoto non indica soltanto una mancanza, al contrario restituisce crudele intensità a ogni immagine di Bacon. Da ogni suo quadro non potremo ormai allontanarci (non è un caso che *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* sia il primo lavoro accettato dall'artista stesso, che aveva preso decisamente le distanze dalla precedente produzione) senza provare la sensazione di aver assistito a un sacrificio, a un evento tragico e terribile. E tutto questo senza che nulla di un simile racconto sia rappresentato sulla tela. Questo è ciò a cui si riduce il mito: uno spazio vuoto e però incolmabile, un elemento ineludibile e assente, una storia che nessuno può più raccontare, ma a cui anche il silenzio, anche una piccola cancellatura rinvia.

Anche i quadri che si dispongono in una serie, come un dittico e un trittico, e che potrebbero quindi far pensare a una sequenza narrativa, si sottraggono all'andamento di un racconto. Bacon infatti isola le figure che compongono il trittico, le delimita, le incornicia. Pretende che siano esposte in modo che fra l'una e l'altra si frapponga una distanza, una porzione di muro. Esse non sono le fasi di un racconto, ma i momenti di una ripetizione ossessiva. Ciò che le unisce non è tanto un *prima* o un *dopo*, ma un *ancora*, sebbene colto da un altro punto di osservazione. Rispondendo a Maïten Bouisset, Bacon chiarisce in modo inequivocabile questo punto: «Voglio evitare a ogni costo che, guardando i miei quadri, si pensi che abbia voluto raccontare una storia. La narrazione, questa funzione che talvolta si attribuisce al quadro, è per me un modo di uccidere la pittura, una confessione di impotenza. Isolare ogni figura, ogni comportamento, è obbligare colui che guarda ad afferrare una forma alla volta per quello che essa è, nient'altro». Bacon pretende dall'osservatore una forma particolare di attenzione, in modo che il suo sguardo si concentri sulla singola immagine, in modo che la forza di quest'ultima non vada dispersa nella sintassi di una narrazione. Il trittico, anziché dare luogo a una dimensione temporale, annulla ogni risvolto narrativo e inchioda l'occhio al presente martellante della ripetizione ossessiva.

Le parole, da tutto questo, sono sempre fuori. Sono un brusio, sono un rumore di fondo. Per Bacon immagini e parole sono due realtà estranee, corpi che non si toccano, chiusi in una solitudine senza via d'uscita. Si capisce come questo atteggiamento non sia solo un modo per sviare un'imbarazzante indagine sulla propria opera, ma costituisca piuttosto un punto importante del suo modo di concepire l'attività artistica. Liberarsi dal linguaggio, allontanarsi dalle parole, serve a Bacon per poter puntare dritto al cuore delle cose, per coglierne, come lui stesso ha detto, la brutalità, il loro volto crudele, la loro realtà. Le parole sono solo un simulacro spento e inerte delle cose, non possiedono

l'energia che è invece ancora possibile conferire alle immagini. Bacon respinge ogni interpretazione critica della sua opera perché nessun discorso potrà mai restituire l'angoscia dell'urlo, la devastazione della materia, la carne che sanguina. Il passaggio dall'immagine alla parola, come ogni traduzione - secondo Bacon - indebolisce l'opera, ne falsa la reale portata, placa la tensione che rende viva la tela.



(Francis Bacon, *Tre studi per una crocefissione*, 1944)

Le interviste vanno allora lette non per cercarvi una spiegazione, un'interpretazione critica dell'opera, o più in generale della pittura, ma per poter conoscere davvero quel che vi sta *intorno*, a cominciare dalla descrizione del modo di operare dell'artista. Bacon si sofferma a lungo, nelle sue risposte, sull'origine dei suoi soggetti, sulla maniera da lui utilizzata per realizzarli. Il punto da cui un quadro parte e si muove per prendere forma, il cammino che deve percorrere perché l'immagine affiori sulla tela coincidono con le prime battute delle conversazioni baconiane. Sono il caso e l'istinto a dominare la sua ricerca pittorica, realtà con cui la parola stenta a mantenere un rapporto: «... faccio delle macchie, dei segni, e se a un tratto una macchia sembra suggerirmi qualcosa, allora posso iniziare a imbastirci sopra un'immagine del soggetto che vorrei rappresentare». È proprio il ricorso all'istinto a rendere l'arte qualcosa di inspiegabile, qualcosa che nessuna lettura potrà mai interamente risolvere e decifrare. Non vanno confuse, queste parole, con una dichiarazione di adesione alla poetica dell'informale, ma come un modo per rivoluzionare la tecnica della rappresentazione pittorica, in modo particolare del ritratto. Via l'illustrazione, la copia degli elementi esteriori del modello. Al suo posto entra l'elemento casuale, quello in grado di risvegliare l'istinto, l'immaginazione del pittore e dello spettatore. È un modo, per Bacon, di riportare l'arte a contatto di quelle pulsioni, di quelle tensioni che appartengono a ciò che chiamiamo vita.

Potrebbe allora essere vista, questa pittura, come una forma di espressionismo. Ma Bacon cerca di dissipare ogni dubbio, rifiuta, con ostinazione, ogni riferimento in tal senso. «La mia pittura non è espressione, è istinto». Non vuole che la sua pittura sia vista come il grido di un io disperato, come la reazione di un'identità offesa di fronte all'orrore del mondo³. La sua sommaria condanna di Munch va letta come un tentativo di autodefinizione, di presa di distanza da un certo modo di fare arte. È l'istinto, il sistema nervoso, - sostiene Bacon - che agisce nei suoi quadri. La sua è un'arte che parla del corpo, che nasce dal corpo, dalla parte più remota e indecifrabile del nostro cervello.

³ Questa distanza dall'espressionismo è stata sottolineata con forza anche dai critici di Bacon, a cominciare da Michel Leiris. In una conversazione con Jean Clay, pubblicata con il titolo *Le peintre de la détresse humaine* nel volume *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, Paris, Seuil, 1995, pp. 60-61, si legge infatti: «Non è un espressionista: i trattamenti a cui sottopone la figura umana non derivano da un pregiudizio politico o religioso. Non c'è polemica in lui, non intende provare nulla». In una lettera allo stesso Bacon datata 1 dicembre 1981 e pubblicata nel volume appena citato, Leiris precisa, p. 136: «Quanto all'espressionismo, ciò che vi è in esso di irritante, è il suo lato *caricaturale*: accentuare superficialmente alcuni tratti della cosa per ottenere un "effetto", invece di provare - compito più difficile - a darne, in profondità, una traduzione più viva possibile». Interessanti anche le annotazioni critiche di Rudy Chiappini, *Una pittura disperata e splendida*, in *Francis Bacon, Catalogo della mostra al Museo d'Arte Moderna di Lugano*, Milano, Electa, 1993, p. 126: «La grande tradizione storica dell'espressionismo mitteleuropeo da Kirchner a Beckmann a Meidner, da Grosz a Dix ha sviluppato il tema dell'insofferenza e della protesta, dapprima valutando criticamente l'esperienza emozionale e spirituale dell'individuo per poi affrontare contenuti legati al contesto urbano e politico, fino a portare all'exasperazione la componente drammatica della sua poetica, negli anni immediatamente precedenti l'avvento del nazismo, con opere di satira e di denuncia sociale. In Bacon tutto è riportato a una visione più interiore: è la raffigurazione della vita stessa nel momento in cui l'istinto s'incarna nel fatto, la materia si raggruma in una forma, in un istante che diviene condizione definitiva».

Questa tensione si scarica sulle figure, sulle immagini che la realtà, tramite soprattutto la fotografia, quotidianamente ci propone.

Ma questa dimensione istintiva, pulsionale, non esclude, al contrario richiede un dialogo profondo e teso con le immagini che la tradizione pittorica, e più generalmente figurativa, ci ha consegnato. Si ricava infatti, dalle conversazioni, l'idea che alla base della pittura di questo artista ci sia un'assidua frequentazione con l'arte del passato. Non solo Velázquez, ma anche Ingres, Goya, Michelangelo, Rembrandt, Seurat, Tiziano, Cézanne. C'è un intenso rapporto con un patrimonio di immagini da cui la pittura di Bacon non intende affatto prescindere. In lui non c'è una rottura, profonda e irrimediabile, con il percorso compiuto nei secoli precedenti. Egli tende piuttosto a porsi come il punto estremo di questo percorso, a riscriverne le linee essenziali. «Che lo si voglia o no, penso che l'arte venga dalla cultura e la cultura voglia dire passato».

Da questo corto circuito nascono i quadri di Bacon. Perché il pittore non può illudersi di ignorare quel patrimonio iconografico, di operare come se non ci fosse o non ci fosse mai stato. Ma deve mettere a contatto quelle immagini, e quel modo di fare arte, con quanto vi è di più lontano. Non dunque con la ragione, il sentimento, l'io, ma con quanto tutto ciò, in ogni senso, precede: l'istinto, appunto.

Nulla ha a che vedere, la pittura di Bacon, nemmeno con la pittura astratta. Bacon non si allontana dalla figura, ma al contrario vi si immerge, la deforma, la cancella senza mai farla sparire o dissolverla, la spoglia dei suoi tratti illustrativi e aneddotici per portare in superficie l'interna energia che la consuma. Il risultato è lì, sulla tela, resta e possiamo guardarlo. Ma è come se l'artista, con il movimento della sua mano, avesse portato via qualcosa, avesse svelato una realtà altrimenti invisibile, come se, insomma, «la cosa fosse e non fosse là, nello stesso tempo». In un'intervista rilasciata a David Sylvester nel 1962 Bacon aveva espresso la medesima idea ricorrendo a una metafora: «L'immagine che cerco sta come una specie di funambolo sulla corda tesa che separa la pittura cosiddetta figurativa da quella astratta»⁴. Un equilibrio instabile, una realtà sospesa, un movimento ai confini del vuoto. Un gesto rischioso, una sfida: questa, la pittura di Bacon.

Vengono da questi presupposti la particolare tensione, il contrasto, la lacerazione che ogni tela comunica. E che si traducono in un lavoro in cui si possono distinguere due tempi. Non c'è infatti, lo si è visto, soltanto l'istinto, il caso o l'inconscio. Questo impulso non può farsi immediatamente gesto, azione, pittura, come nel surrealismo o nell'espressionismo astratto. Il costante ricorso all'istinto, agli elementi inconsci non ha nulla a che vedere, in Bacon, con il tentativo di trascrivere l'esperienza, per esempio, del sogno. L'attività onirica non può tradursi immediatamente in immagine, nessun sogno può farsi direttamente quadro. Il lavoro di Bacon è più complesso. Passa, come si è detto, dall'elemento istintivo, casuale, alla riflessione critica, combina il gesto, il fatto accidentale, l'errore di esecuzione, con la necessità di leggere, di interpretare il proprio lavoro. Confessa infatti a Michael Peppiatt: «Sono certo di sognare, ma non conservo ricordi dei miei sogni. Due o tre anni fa, ho fatto un sogno molto avvincente, e ho cercato di trascriverlo, pensando di potermene servire. Ma ne è venuto fuori solo un insieme di non-sense. Quando il giorno dopo ho letto quel che avevo scritto, mi sono accorto che non aveva alcuna forma, che non restava più niente. Non ho mai utilizzato i

⁴ F. Bacon, *La brutalità delle cose*, cit., p. 16.

sogni nel mio lavoro. Tutto quel che si presenta avviene in modo accidentale, nella pratica concreta della pittura. Qualcosa appare improvvisamente, a cui posso aggrapparmi».

L'elemento istintivo non è tutto. Al contrario, esso è un'utopia, un punto inafferrabile. L'immagine che alla fine compare sulla tela è distante da quel primo impulso, lo ha modificato, probabilmente lo ha tradito. Ma forse proprio in questo tradimento si definisce l'identità del pittore. Bacon ne è del tutto cosciente. «Il problema principale, quando si è artisti - dirà a Michel Archimbaud - è di riuscire a fare qualcosa che si vede col proprio istinto, ma non ci si riesce quasi mai. Ci si arriva sempre vicino, nient'altro. Quanto a spiegare quest'istinto, è davvero difficile»⁵. L'istinto deve combinarsi con una tecnica, fare i conti con le esperienze visive accumulate dall'occhio dell'artista. C'è insomma un ritornare sul proprio soggetto, un riflettere, un ripiegare sull'immagine per modificarla. Per fare di quel volto, di quel corpo noto qualcosa di ignoto, di inedito, di mai visto. Si potrebbe obiettare che è sempre, o quasi, stato così, che il pittore ricrea, ricompono la forma di ciò che rappresenta, Ma in Bacon colpisce, ed è sicuramente originale, questa compresenza dei due momenti: l'istinto e l'indagine critica. Nel 1979 aveva infatti confessato a David Sylvester: «Io penso che la creazione, in gran parte, è il risultato della capacità autocritica di un artista; spesso è proprio il senso critico a rendere un pittore migliore di un altro. Non più dotato, ma con un senso critico più forte»⁶. È solo la prima di una serie di dicotomie: l'immagine, ad esempio, e la sua cancellazione. C'è sempre, insomma, il tentativo di rendere visibile qualcosa di inafferrabile, l'attimo, il movimento. La pittura di Bacon vuole cogliere questa dimensione, tradurre in forma e colore quanto alle nostre pupille vuole sfuggire.

⁵ F. Bacon, , *Conversazioni con Michel Archimbaud*, cit. pp. 35-36.

⁶ F. Bacon, *La brutalità delle cose*, cit., p. 119.

Pittura e fotografia

Per raggiungere questo scopo Bacon si serve anche della immagine fotografica. È noto che l'invenzione della fotografia ha irreversibilmente modificato il modo di dipingere. Gli artisti, dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, hanno incominciato a percorrere nuove strade, a esplorare forme della figurazione prima del tutto impensabili. Fotografia e pittura, dopo i primi, ambigui contatti, hanno separato i loro ambiti di ricerca. Bacon però non sfugge al mezzo fotografico. Al contrario se ne serve, lo utilizza per permettere alla sua pittura di cogliere aspetti altrimenti inafferrabili del reale. Non lo vede come uno scomodo concorrente, ma come un utile strumento di percezione che, affrancando il pittore da un compito meramente illustrativo, apre nuovi campi di indagine. È un altro occhio, più sensibile, più imprevedibile, più vicino quindi a quel magma inestricabile che è la vita. A questo mira, in modo inesausto, il suo percorso di artista. «Cerco una tecnica - afferma - grazie alla quale poter rendere la vita in tutta la sua forza». La fedeltà alle cose, il desiderio di coglierle per quello che esse veramente sono: ecco alcuni aspetti peculiari dell'arte di Bacon: inchiodare la realtà. Prenderla e fermarla sulla tela. La pittura è per Bacon un'ininterrotta crocifissione (tema, si è visto, cui non a caso alludono alcune sue opere). Questo non significa spogliarsi di ogni tecnica, o prenderne una in prestito, ma reiventarla, trovare una propria sintassi espressiva, un codice che quella realtà ci possa restituire. Violenta e nuova, come tutta la vera arte, per Bacon, è.

La fotografia è inoltre lo strumento più adatto per cogliere i soggetti nella loro intimità. Per fare in modo, cioè, che l'occhio del pittore scruti una realtà fino a ieri inviolata, guardi senza che il soggetto se ne accorga, ne rubi le immagini più segrete e forse, per questo motivo, più vere. Lo ha spiegato bene Hugh M. Davies: «Proprio come Degas aveva duplicato il processo fotografico per scoprire la nuda verità e insinuarsi inosservato nei bagni dei suoi soggetti femminili mentre facevano le loro abluzioni, così Bacon adopera la convenzione fotografica per documentare, paradossalmente, i momenti inosservati della verità nell'attimo in cui la rigidità difensiva e l'apparenza si dissolvono»⁷.

Proprio la rapidità con cui è possibile eseguire una foto ha consentito di far affiorare una realtà da sempre ignorata, dimenticata, trascurata dall'arte pittorica, che preferiva al contrario mettere i suoi soggetti in posa, mostrarli del tutto consapevoli della presenza dell'occhio del pittore. Non bisogna pensare, tuttavia, che Bacon si serva delle fotografie in modo diretto, che parta sempre da queste ultime per la realizzazione di una sua tela. L'influenza esercitata su di lui dalla tecnica fotografica è invece del tutto indiretta, consiste in un mutato atteggiamento, come si è detto, dello sguardo, in una trasformazione, insomma, dell'arte del ritratto.

⁷ H. M. Davies, *Il papa che urla: l'arte del passato e la realtà del presente*, in *Francis Bacon*, catalogo della mostra al Museo d'Arte Moderna di Lugano, cit., p. 46.

«Un compito impossibile»: così Bacon definisce l'arte del ritratto. Perché impossibile? Perché si tratta di far coincidere due tendenze almeno in parte, e ancora una volta, opposte. Da un lato c'è la fedeltà al modello, all'apparenza, dall'altro la necessità di evitare l'illustrazione, e quindi di reinventare la visione. Il pittore ha a disposizione soltanto due dimensioni, e deve invece rappresentarne tre, forse addirittura quattro. Deve rappresentare un volto, e insieme le pulsioni, gli istinti, i sogni che quel volto hanno modellato, il tempo che a poco a poco lo trasforma, lo disfa, lo cancella. «Fare rientrare la realtà profonda degli esseri nell'immagine»: questo, per Bacon, è il ritratto.

Ha scritto Michel Leiris: «Per chi vuole fare un vero ritratto c'è sicuramente conflitto tra queste due necessità: suggerire, da un lato, tratti particolari, contingenti, che appartengono all'aneddotica; creare, dall'altro, un'opera dotata di una specie di esistenza a sé e situata per questo motivo su tutt'altro piano che la pittura storiografica»⁸.

E forse quei volti devono essere deformati, stravolti, cancellati, perché solo in questo modo quella realtà profonda, istintuale e convulsa, può emergere alla superficie, rendersi visibile, porsi di fronte agli occhi degli spettatori. «Devo dargli una struttura che la renda più reale, più vera, proprio passando attraverso la distorsione e la non-apparenza». Si tratta sempre di questo: Bacon deve perdere l'immagine per poterla ritrovare, allontanarla da sé perché alla fine possa, in una nuova dimensione, quella della memoria, ritornare. Solo nel suo farsi fantasma la realtà, insomma, è rappresentabile. Solo un volto che scompare può essere ritratto. Bacon lo dice anche in un altro modo: «cogliere nell'aspetto esteriore degli individui la morte che lavora dentro di loro». Allora si capisce perché l'arte del ritratto sia un'arte impossibile. Perché cerca di afferrare l'istante, il modo in cui due estremi coincidono. Ogni figura sulla tela sono in realtà due: il volto che vive, e quello che muore.

All'intervistatore che gli domanda perché i suoi personaggi siano quasi sempre soli, Bacon ironicamente risponde: «È già così difficile dipingere una persona alla volta, figuriamoci due!». Certo è facile vedere nei quadri di Bacon una rappresentazione della condizione dell'uomo contemporaneo, della sua angoscia, della sua solitudine, della sua impotenza. Le sue tele sembrano tradurre in immagini luoghi, interni, personaggi che in altre forme T. S. Eliot o Samuel Beckett hanno descritto. Si tratta di accostamenti, di confronti che non a caso più di una volta sono stati fatti. L'accostamento a Eliot, anzi, è opera dello stesso Bacon, che ha dipinto alcune tele ispirandosi allo *Sweeney Agonistes*. Con altrettanta forza, tuttavia, egli ha sempre respinto ogni possibile rapporto diretto, puramente illustrativo, con l'opera di uno scrittore. Per quello che riguarda Beckett, in un'intervista a Michel Archimbaud, il pittore si dichiara sorpreso delle affinità riscontrate dai critici con le atmosfere e con le tematiche affrontate dall'autore di *Aspettando Godot*⁹.

⁸ M. Leiris, *Francis Bacon o la verità urlante*, tr.it. in *Sul rovescio delle immagini*, Milano, SE, 1988, p. 23.

⁹ F. Bacon, *Conversazioni con M. Archimbaud*, cit., p. 60: «Mi sono sempre stupito di questo accostamento tra Beckett e me. Intanto, non si può dire veramente che io sia irlandese. È vero che sono nato a Dublino e che in Irlanda ci sono cose che amo, non foss'altro il modo in cui le persone costruiscono le loro frasi [...] Peraltro non conosco bene la sua opera. Ho visto ovviamente *Aspettando Godot*, che a dire il vero non ho trovato molto interessante, e alcuni suoi testi brevi che, secondo me, sono molto migliori.

Bacon vuole insomma metterci sull'avviso e ricordarci una cosa essenziale: che una caratteristica dell'arte, così come della letteratura, del Novecento sta proprio nel suo sottrarsi a ogni facile traduzione in simbolo, in supporto di qualcos'altro, in metafora di un ipotetico destino. I volti e i corpi che Bacon dipinge non sono il significante di un già noto significato. Sono qualcosa di meno decifrabile e forse per questo di più inquietante, sono un'ombra che ci insegue, come un dubbio o un rimorso. Questo è forse l'unica cosa che hanno in comune Bacon, Beckett, Eliot o Kafka. Tutti ci pongono una domanda. Ma non sappiamo quale.



(Francis Bacon, *Painting*, 1978)

[...] Ma se vuole il mio parere, ho sempre pensato che Shakespeare abbia espresso molto meglio, in modo più esatto e potente ciò che hanno tentato di dire Beckett e Joyce». Sul piano critico il confronto tra l'opera di Beckett e quella di Bacon è stato proposto da Didier Anzou. Un'analisi parallela dei due autori è nel libro di Nadia Fusini, *B & B. Beckett e Bacon*, Milano, Garzanti, 1994, la quale precisa, p. 13: «No: Bacon e Beckett non sono eguali, né simili. Ma solo tra esseri dissimili colpisce la somiglianza».

Figure in gabbia

Ciò che rende particolarmente interessante la lettura delle interviste a Bacon sta nel fatto che anche in un aneddoto marginale e apparentemente ininfluenza, anche in un ricordo personale si può rintracciare una dichiarazione di poetica. Che parli di Picasso o di una serata trascorsa in un pub, in gioco c'è sempre la sua opera. Vivere e dipingere sono le facce di una stessa medaglia, contigue ma non direttamente comunicanti, opposte e complementari. Non si guardano mai, ma mai, nemmeno, possono separarsi. Qualcosa del genere accade in queste righe: «Ho vissuto un po' di tempo a Tangeri - racconta Bacon - quando era il "campo di gioco" della teppa anglosassone. Che cosa rende interessanti i criminali o i ragazzi di strada? La loro lotta contro la società. Il fatto che siano "ingabbiati" dalle leggi li obbliga, per sfuggirvi, a inventare senza tregua. Le costrizioni e la censura stimolano sempre l'immaginazione». Anche in questo che ha tutta l'aria di un frammento autobiografico, Bacon altro non fa che esprimere non solo la logica sottesa a tutto il suo percorso creativo, ma anche, di quest'ultimo, i motivi più ricorrenti.

Le gabbie di cui molti personaggi di Bacon, come i citati ragazzi di strada, sono prigionieri sono la grammatica del linguaggio espressivo dell'artista. Senza sbarre, senza leggi, senza regole l'invenzione rischia di smarrirsi, di affogare, di perdere intensità. L'arte è una realtà dialettica, necessita di norme, anche rigide, per poter esprimere tutta la sua carica innovativa. L'artista si muove tra due negazioni: non deve essere succube della tradizione e del suo codice, né prescindere totalmente da questi, spazzarli via, trasformando la sua tela in una *tabula rasa*.

Bacon però fa di più. Fa in modo che nei suoi quadri si rendano percepibili, fino all'angoscia, una contraddizione, una tensione che coinvolgono non soltanto i soggetti rappresentati, ma anche lo spettatore. Proprio in quanto fa dell'antinomia il suo ritmo, la sua voce, la pittura di Bacon è un'arte tragica: mentre le sbarre rinserrano il personaggio la bocca si spalanca nell'urlo, mentre i corpi si avvinghiano e si contorcono nella lotta lo spazio intorno si appiattisce, si riduce a una doppia dimensione, a volte a un solo colore, freddo o caldo, ma sempre in contrasto con la figura in primo piano, quasi a volerla ancora di più isolare.

Ciò accade in ossequio a un principio semplice ma inderogabile: l'intensità dell'immagine, la forza che essa è in grado di acquisire e di comunicare all'osservatore. Ogni elemento entra in tensione, in rapporto con un altro, e dalla distanza che li separa, dal vuoto, si potrebbe dire, scaturisce l'energia della visione. Il grido e la statica posizione del soggetto, le sbarre e la torsione dei corpi, la piatta dimensione dello sfondo e l'inquietante deformazione del volto, di una testa che sembra fatta solo di carne, la riproduzione fotografica della realtà e la sua stravolta traduzione sulla tela puntano ad accrescere l'energia con cui l'immagine si impone ai nostri occhi. Anche la sconcertante istintività del tocco, che culmina nel gesto di gettare il colore sulla tela o di passarci sopra uno strofinaccio, accentua il carattere enigmatico della figura, aumenta l'interna vibrazione che la scuote.

Niente che sia al di fuori della tela può giustificare e sostenere l'opera. Il quadro è il campo assoluto, il luogo di ogni conflitto, il centro di attrazione. Ma ciò nonostante, anzi

proprio per questo, la presenza dello spettatore è indispensabile perché tutto non si esaurisca in un gratuito gioco sulla tela, ma coinvolga un altro occhio, tocchi un altro sistema nervoso. In modo che il quadro, nato dal corpo, al corpo, a un altro corpo rifluisca. E la figura ritratta alla fine un poco, almeno un poco, ci assomigli.



(Francis Bacon, *Ritratto di papa Innocenzo X*, 1953)

Il terzo occhio

Le parole con cui Gilles Deleuze conclude il suo saggio su Bacon: «...questo fatto pittorico venuto dalla mano, è la costituzione del terzo occhio, un occhio aptico, una visione aptica dell'occhio, la nuova chiarezza»¹⁰, queste parole ci ricordano come sia una prerogativa della pittura, di quella di Bacon in particolare, aprire nuove possibilità di percezione, modificare i nostri rapporti con le cose, scuotere e mettere in azione le nostre facoltà secondo modalità mai prima sperimentate. Un terzo occhio si costituisce, una nuova finestra ci mostra livelli insondati di realtà. L'arte e la letteratura, nel Novecento soprattutto, si sono poste come imprescindibile questo obiettivo, hanno visto in esso la loro sola ragione di esistere. Scrivere e dipingere non sono attività decorative e pertanto marginali, ma hanno un senso in quanto ci consentono di sperimentare e di stabilire nuovi contatti, nuove relazioni con il mondo. La celebre formula di Klee «non dipingere il visibile, rendere visibile» trova in questo modo piena possibilità di applicazione. Il terzo occhio rende appunto visibile ciò che con gli altri due non è, tocca e compone una nuova superficie, dà un corpo alla luce, allo sguardo una diversa, ultima occasione. Tutto ciò si risolve, in Bacon, non nella creazione di uno spazio visionario, ma in una severa, precisa scelta tecnica. Già il modo di prendere in mano una tela e di fissarla sul cavalletto non è un gesto scontato per l'artista, ma costituisce la scelta di un punto di vista, di un'angolatura prospettica.

Per fare un esempio. Bacon lavorava sul lato grezzo della tela - ce lo ricorda spesso nelle sue interviste - utilizzandone il rovescio, la parte non preparata. Può sembrare una scelta eccentrica, un po' provocatoria, oppure soltanto un espediente dettato dal piacere del pittore nel vedere l'immagine assorbita dalla tela grezza. Può essere ancora un gesto che spinge alla ricerca di soluzioni alternative, costringendo l'artista a utilizzare il pastello per colorare lo sfondo, perché in questo modo il colore diventa più intenso e penetra meglio nella tela non trattata. E non ci sorprende nemmeno, dopo quanto Bacon ha più volte dichiarato a proposito dell'importanza del caso nelle sue scelte pittoriche, che questa tecnica sia stata adottata dopo che l'artista aveva sperperato gli ultimi risparmi in una notte della fine degli anni '40 a Montecarlo. Che sia vero o meno, l'aneddoto ci dà se non altro conferma del *sense of humour* dell'artista: «Non avevo soldi - racconta in un'intervista a David Sylvester -, forse avevo perso tutto al *casino*. Mi erano rimaste delle tele già usate; le rigirai e scoprii che si lavorava molto meglio sul lato non rifinito. E da allora ho sempre fatto così»¹¹.

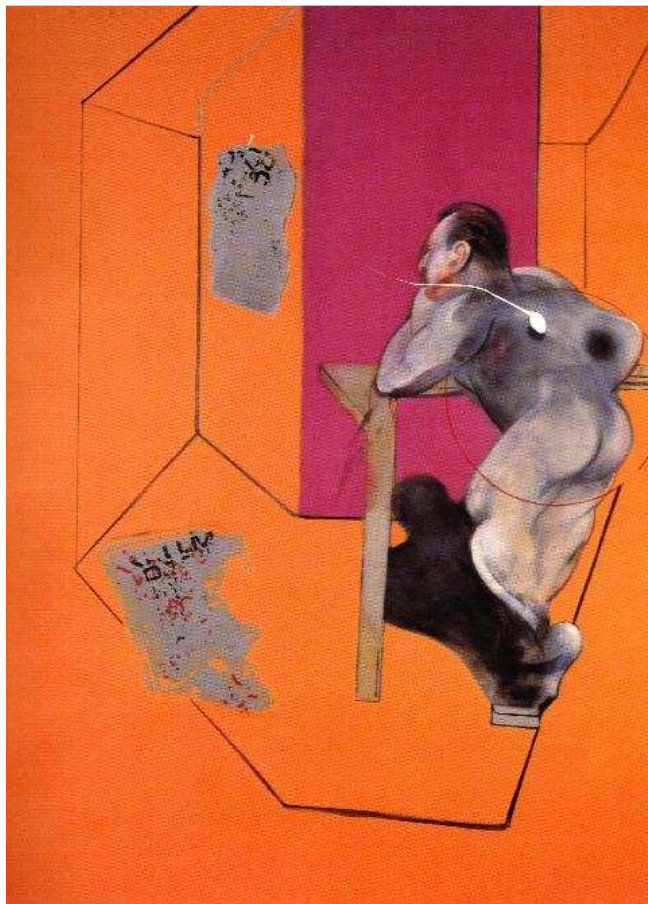
Rigirare la tela, dipingere sulla superficie grezza è tuttavia solo il primo passo per scoprire l'altro lato delle cose, vedere il rovescio di ciò che solitamente appare. Comprendere che il volto è soltanto una maschera, che tutta una vita pulsa e si consuma sotto la pelle. Significa che la pittura di Bacon ribalta ogni convenzionale approccio all'immagine, scardina i fondamenti razionali dello sguardo, si misura con l'imprevedibile, cancella i tratti del volto e del corpo fino a far affiorare l'aspetto istintivo

¹⁰ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981 (tr. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995, 1995, p. 232).

¹¹ F. Bacon, *La brutalità delle cose*, cit., p. 156.

e animale che in ogni uomo, sotto il trucco dei nostri lineamenti, oscuramente sopravvive. Rovescia lo spazio per cogliere il movimento, il lavoro di erosione svolto dal tempo.

Deleuze ha ricordato come Bacon si scopra, proprio in questa capacità di cogliere l'ombra dei volti e delle cose, contemporaneo degli Egizi. La sua ricerca, condotta con un rigore e una coscienza estremi, doveva paradossalmente condurlo a un nuovo orizzonte e insieme alle origini del fatto pittorico occidentale. Portare alle estreme conseguenze l'atto pittorico significa dunque ritrovare i suoi fondamenti. Il punto più lontano verso cui procediamo è il luogo da cui tutto ha avuto inizio. Davanti ai nostri occhi, al terzo occhio, sta il passato remoto, l'origine, il mito. Solo al termine di questa lettura e rilettura delle immagini si potrà, ci suggerisce la pittura di Bacon, vedere l'invisibile.



(Francis Bacon, *Edipo e la Sfinge dopo Ingres*, 1978)

Menzogna e verità

La tensione che caratterizza i quadri di Bacon attraversa anche le pagine delle sue interviste. Basta leggere, pur nella loro folgorante brevità, certe autodefinizioni: «Realismo soggettivo: è una formula che mi sembra adatta per la mia pittura». In due parole Bacon esprime l'idea di un'arte che non può prescindere dalla dimensione fisica, dalla corporeità delle cose. «Realismo soggettivo» non significa per Bacon proiettare fuori uno spazio tutto interiore, dar voce a una visione lirica del mondo, ma scontrarsi con una materia preesistente, sia questa una macchia, una fotografia, un quadro. L'opera è pertanto l'esito, la traccia di un dialogo scontroso e difficile. La pittura è, dice Bacon, qualcosa che cerca di tradurre il movimento vorticoso delle cose in pochi, fondamentali, elementi. È un codice più essenziale e concentrato della lingua stessa.

Bacon ha, a questo proposito, definito la sua pittura come una *stenografia* della realtà. Hervé Vanel ha anche ricordato come l'artista non si sia limitato a «paragonare la sua pittura a una tale forma di scrittura, ma ne abbia talvolta inserito delle tracce nelle tele applicando dei caratteri Letraset usati, frantumati, ridotti in polvere»¹². Bacon del resto, quando parla di stenografia, non sta semplicemente facendo ricorso a una metafora. Prima ancora di dedicarsi totalmente alla pittura egli infatti provò a praticare diversi mestieri. Da tali pratiche attività nacque anche l'esigenza di imparare la stenografia tanto da giungere al punto di elaborare un proprio personale sistema di trascrizione abbreviata del linguaggio. Vale la pena di notare come in questa circostanza Bacon si avvicini, lui così isolato e difficilmente riconducibile a correnti o ingabbiabile sotto etichette, ad altre esperienze artistiche del secolo scorso. Sembra quasi inevitabile, infatti, che non pochi artisti del Novecento, quale che sia il loro percorso creativo, finiscano col vedere la loro opera come una forma (imprevista, ma in qualche modo sempre leggibile) di scrittura. Bacon, pur così tenace, si è visto, nel ribadire l'estraneità di pittura e linguaggio (e questo è anzi un fatto ancor più significativo) finisce con il ravvisare nella propria produzione artistica l'affinità con una forma di trascrizione sintetica, e tanto più quindi incisiva, delle cose. Dipingere diviene allora, per Bacon, l'unica forma di scrittura ancora praticabile: quella che, liberatasi dal goffo balbettio delle parole, si pone di queste ultime ai confini, ne individua i punti estremi. Quella che riesce a restituire il grido e il silenzio. O meglio il grido *nel* silenzio. E via di seguito.

La morte *nella* vita, per esempio.

Ma proprio il carattere artificiale del linguaggio pittorico, il suo presentarsi come una personale stenografia, distante quindi dall'oggettività più ovvia, è un elemento che, a giudizio dell'artista, consente di avvicinarci un po' di più alla verità. Bacon cita Van Gogh: «Vorrei che le mie tele fossero imprecise e irregolari, che diventassero delle menzogne, ma delle menzogne più vere della verità letterale».

¹² H. Vanel, *Sténographies*, prefazione al volume Francis Bacon, *Entretiens*, Paris, Carré, 1996, p. 16. Lo stesso Bacon aveva avvicinato stenografia e pittura in un'intervista rilasciata a Marguerite Duras (*Marguerite Duras s'entretient avec Bacon*, «La Quinzaine littéraire», 16 - 30 novembre 1971, pp. 16-17). Parlando della pittura primitiva ha osservato: «Prenda la pittura paleolitica del Nord della Spagna - non mi ricordo il nome della grotta -. Vi sono raffigurati dei movimenti che mai sono stati rappresentati meglio. Il futurismo è “tutto” là. È la perfetta stenografia del movimento».

Questo gioco paradossale di verità e menzogna coinvolge il rapporto che in Bacon l'arte stabilisce con la vita. «Si dipinge la propria vita, sempre». Non si deve appunto pensare che questo avvenga in modo diretto. Bacon sa bene che l'arte è un linguaggio di secondo grado, e che la vita può filtrarvi solo in modo mediato, forse soltanto in maniera obliqua, distorta, artificiale. Un quadro, un quadro di Bacon in particolare, va sempre al di là dell'apparenza e pertanto non rispecchia niente. Ma in quella menzogna, nel linguaggio indiretto dell'arte come del resto in quello della letteratura, una verità, più inquieta e profonda, si agita, forse persino si svela.

Sul modo con cui Bacon sapeva rispondere agli intervistatori, praticando la non facile arte del dialogo, è utile leggere quanto scrive Michael Peppiatt: «Nei discorsi come nell'arte, Bacon cercava sempre la concisione e la chiarezza, e avviava un dialogo che sostenesse gli argomenti in questione in modo memorabile. La sua conversazione tendeva a ritornare ossessivamente ai temi chiave - il suo lavoro, la pittura in generale, gli amici intimi, la morte - ma era ravvivata da improvvisi giri di parole e inaspettate definizioni che comunicavano il suo punto di vista con una determinazione abile e a volte schiacciante, che era difficile, a volte pericoloso contrastare»¹³. La testimonianza di Peppiatt, oltre a descriverci le doti indubbiamente notevoli di Bacon nel dare vita e continuità a una conversazione, sembra gettare luce anche sulla sua opera pittorica. La tendenza all'ossessione, ad esempio, a ripetere temi e figure emerge sia nel colloquio con gli intervistatori che nel lavoro pittorico. Si potrebbe essere tentati di indagare le ragioni psicologiche di un simile atteggiamento. Ma forse potrebbe essere più opportuno interrogarsi sul perché molta arte e molta letteratura (dopo il Romanticismo, in modo particolare) ruotino intorno a delle immagini, a dei temi ossessivi. Una possibile spiegazione sta nel fatto che solo così l'artista riesce a costruire il proprio mito personale, la propria identità di autore. Non solo dall'elaborazione di alcune idee e di alcune forme, ma dal loro acquisire una natura ossessiva si misura l'originalità e quindi la riconoscibilità di un'opera. La ripetizione non si esaurisce in un effetto di ridondanza, ma diventa lo scalpello atto a incidere, a scavare sempre di più dentro le proprie motivazioni, dentro le ragioni che sostengono la realizzazione di un'opera. In questo senso i quadri e le interviste di Bacon sono autobiografici. Non perché esibiscono l'io o l'inconscio, ma perché mettono in luce e definiscono il modo di procedere dell'artista, il modo in cui egli dà forma al suo lavoro, e questo a lui. Sono, le une e gli altri, le impronte di un cammino.

In questa tendenza all'ossessione rientrano anche altri elementi ricordati da Peppiatt: la presenza degli amici, la morte, il movimento improvviso e insospettato, ma appunto per questo straordinariamente rivelatore, della frase come del gesto. E tutti insieme costituiscono un piccolo catalogo di temi e di tecniche anche del Bacon pittore. Ciò non smentisce le posizioni di partenza. Le parole non possono tradurre nulla dell'intimo lavoro dell'artista, non possono spiegare un quadro. E tuttavia, che parlare di pittura sia impossibile non significa, per Bacon, sostenere che si tratti di un compito inutile. Del resto la pittura stessa, in modo specifico il ritratto, lo si è visto, è per l'artista irlandese qualcosa di impossibile, ma ciò non lo induce ovviamente a desistere dal ricercarne nuove, possibili soluzioni, in modo da tradurre il volto in una forma, il corpo in una

¹³ M. Peppiatt, *Una visione compiuta*, in *Francis Bacon*, catalogo della mostra Museo d'Arte Moderna di Lugano, cit., p. 72.

figura sulla tela: dipingere ritratti, al contrario, costituisce la parte più cospicua della sua attività. Allo stesso modo l'impossibilità di parlare di pittura non inibisce, ma piuttosto alimenta la loquacità di Bacon.

Nelle sue parole, in quelle parole che non possono spiegare nulla, che non potranno mai interpretare la sua pittura, la pittura continua a vivere, a segnare la sua scia, a riempire le ore della notte, a lasciare un'impronta, come le dita sul vetro di un bicchiere.

Resta, nelle parole, il debole riflesso del processo creativo, l'eco di incubi e tormenti, la traccia della voce dell'istinto. Bacon le può anche definire, con la consueta autoironia, «stupidaggini»¹⁴. Ma esse sembrano piuttosto prolungare il lavoro del pittore, andando alla ricerca di un orecchio che ascolti, di un foglio su cui depositarsi. Sembrano, come i quadri, voler svolgere il ruolo di testimoni - gli ultimi - delle cose. Così a Bacon, alla fine, sia le parole che le tele dicono quello che sono: occhi che non sanno più chiudersi sulla «vulnerabilità della condizione umana»¹⁵.



¹⁴ F. Bacon, *Autoritratto di un genio, intervista con Juan Cruz*, tr. it. su «La Repubblica», 29 aprile 1992.

¹⁵ F. Bacon, *La brutalità delle cose*, cit. p. 159.



Quaderni delle Officine, LXV, Gennaio 2016