

Bacon, il potere e la gloria

Presentazione alla mostra – Galleria d'Arte Moderna, Torino – 1962
Pubblicato in "La faccia nascosta della luna" – ed. Allemandi

La mostra di Francis Bacon, questa catena di dipinti che non danno tempo di riprendere fiato, sarà un colpo rude per il pubblico italiano; un colpo portato diritto al suo radicato compiacimento per le manifestazioni dello spirito che non manchino di gradevolezza. Qui hanno buona accoglienza anche le più arrischiate esperienze d'avanguardia, perché mostrano di possedere una certa decente soavità di ispirazione. Nel corso di mezzo secolo di arte figurativa è possibile trovare nell'arte italiana soltanto qualche esempio di figura "sgradevole", conseguente però alla popolana volgarità dell'artista soltanto in certi "nudi", in certi "ritratti", e più ancora in certi "autoritratti", di Rosai. Quanto alla rappresentazione dell'orrore si affaccia, è vero, più volte, dalle tele di Savino; ma ammiccando e sempre con i modi di una controllatissima ed elegante ironia.

L'opera di Francis Bacon è profondamente diversa, nelle sue origini palesi ed occulte e nel suo modo di affiorare al mondo delle cose visibili; è diversa perché le figure di Bacon si strappano da noi con la stessa violenza con cui mostrano di volerci aggredire. Non siamo in presenza del diavolo, ma certo di fronte ad immagini crude, definite con terribili intuizioni del sottofondo dell'uomo, della sua tensione nervosa, della sua capacità di soffrire ad occhi aperti. Sono quindi immagini che ci invitano ad uno spettacolo, che può subito apparire efferato ed amaro, ma la cui efferatezza è poi ancora da scoprire, su un secondo piano, giacché non appartiene ai loro gesti scoperti, quanto alla caratterizzazione segreta della loro natura. Non c'è un solo quadro di questa mostra, che non sembri fatto apposta per irritare, disgustare, offendere e forse minacciare lo spettatore

La scossa che subirà il pubblico italiano sarà tanto più forte perché questa mostra riporta davanti, d'improvviso e tutto in una volta, la rivelazione di un mondo della figurazione contemporanea, che già in ciascuno dei frammenti possiede gli elementi adatti a sconvolgere la sensibilità comune. È difficile infatti che siano in molti, in Italia, che ricordino i dipinti di Bacon presentati nel padiglione inglese della Biennale del 1954 e la particolare geografia artistica del paese rende assai improbabile che le apparizioni di Bacon, diventate più frequenti dopo la piccola personale allestita, proprio qui a Torino, dalla galleria Galatea, abbiano lasciato una traccia rilevante fuori della cerchia ristretta di amatori e di critici d'arte non tendenziosi, che cioè concedano ancora alla realtà qualche potere di eccitazione fantastica; anche quando, come nel caso di Bacon, è una realtà visibilmente minacciata, umiliante, sconcertante per l'inquietudine che la pervade tutta: inquietudine strettamente legata alla consapevolezza della propria fragilità ed al contrasto lancinante tra il desiderio istintivo, animalesco di vita, di energia, di potenza e lo scacco di una perenne, continuamente rinnovata, caduta.

Bacon dà un corpo al dubbio ed all'angoscia del nostro tempo. Forse è il solo aspetto sincero dell'angoscia del nostro tempo e se ci accorgiamo che essa, attraverso le immagini del pittore, è alimentata sostanzialmente da un eccesso di afflizione per la fragilità umana, dobbiamo pur riconoscere che la fragilità è l'altra faccia necessaria e inseparabile della forza; come la paura è l'altra faccia del coraggio, la vittima lo è del carnefice, la servitù del potere, l'infamia della gloria. Per questo l'arte di Bacon si colloca in crepitante contrasto con la pienezza della fiducia che l'uomo moderno, il tecnico, mostra di possedere nelle sue capacità di dominare la natura e gli eventi; sembra, anzi, persino suggerire che quella fiducia non è niente altro che una maschera; una nuova maschera per coprire il disagio che sta accucciato nel profondo del nostro essere. Il disagio ansioso che l'esistenzialismo fa coincidere con la stessa struttura della vita e la psicanalisi classica come effetto, incostante nelle sue manifestazioni, della costante mancanza di equilibrio tra gli appetiti dell'individuo e le regole della collettività.

È difficile comunque trovare altre figure che rappresentino la caduta dell'uomo, come queste figure baconiane di esseri vinti, disfatti, avviliti, rabbiosamente impotenti - e infastiditi dalla loro impotenza.

Il cinismo attuale di Bacon rispetto alle sorti dell'uomo sembra più crudele perché l'artista non si limita a rappresentare la caduta nel suo momento finale e irreversibile, ma la segue nei momenti progressivi della sua degradazione.

I personaggi di Bacon sono in realtà incapaci di mordere o di offendere, proprio perché stanno tristemente consumando la loro forza, ma non rinunciano a mordere - o all'idea tentatrice di mordere. L'angoscia è più tesa e più tragica, perché nella loro impotenza trascinano un ricordo della forza che possedevano un tempo, e che altri esseri simili a loro forse possiedono ancora. Nella loro miseria presente conservano cioè una memoria delle loro antiche qualità, della loro primitiva grandezza, a volte un residuo della dignità davanti al quale siamo tentati di inchinarci, afferrati dal sospetto che noi, i testimoni, siamo soltanto un ritardo sui tempi della caduta.

L'ambiguità di Bacon non sta nei contenuti particolari e nella varia interpretazione di gesti che a volte possiedono la truculenza delle scene del *Grand Guignol*, ma nella carica di sofferenza, sofferenza di compartecipazione, cioè, in termini cristiani, di compassione, che è implicita in ogni atto, anche il più atroce, dei suoi personaggi e nel fascino che essi esercitano su di noi, crescente mentre ci rendiamo conto che lo schermo, l'ira e la noia che essi esprimono è rivolta a simboli ed a mostri che fanno parte dei nostri terrori.

*

Non si conosce molto di Francis Bacon. Anche nella vita egli è un isolato ed il temperamento inquieto e irrequieto lo spinge fuori di ogni convenzione nei rapporti con la società. Sappiamo che egli è nato a Dublino il 28 ottobre 1909, che è di sangue inglese: uno dei cinque figli di Edward Antony Mortimer Bacon e di Christina Winifred Firth; che discende per un ramo collaterale dallo stesso ceppo del celebre statista e pensatore elisabettiano di cui porta il nome¹. Il padre, congedatosi dalle forze armate, si era trasferito in Irlanda in un allevamento di cavalli da corsa. Per quanto Bacon ricorda dell'infanzia, è cresciuto libero da ogni vincolo. "Lavoravo, semplicemente; accanto a mio padre nella sua fattoria vicino a Dublino. Da ragazzo non ho letto quasi nulla e quanto alla pittura è molto se sapevo che esistesse". Per un brevissimo periodo di tempo subì un principio di educazione formale presso la Dean Close School di Cheltenham, in Inghilterra e, poiché il padre compiva viaggi frequenti dall'Irlanda all'Inghilterra, Francis lo accompagnò talvolta finché, sui 16 anni, lasciò la famiglia, si trasferì a Londra, iniziò viaggi più lunghi sul filo dei propri desideri: in Germania, dove sostò a Berlino ricevendo la prima rivelazione della vita corrotta di una metropoli; in Francia, a Parigi, dove eseguì saltuariamente lavori di decorazione di interni. Negli ultimi anni '20, dopo essere ritornato definitivamente a Londra, Bacon dimostrò un certo talento nel disegno per oggetti di arredamento. In un numero di *The Studio* del 1930 si parla dei lavori di Bacon e sono riprodotti mobili e tappeti disegnati da lui. I mobili, forse un ricordo delle esperienze della Bauhaus conosciute in Germania, sono costruiti con elementi tubolari metallici, ricordano singolarmente l'andamento e la coordinazione delle righe che egli traccia nei dipinti per delimitare spazi misteriosi. Il disegno dei tappeti è simile al disegno di certi dipinti di Bacon che si vedono in un quadro eseguito da Roy de Maistre, un pittore australiano amico di Bacon, nel 1930, e intitolato: *The Bacon's Studio*: lo studio, allora, in Royal Hospital Road a Chelsea. Quadri astratti, nei quali si consumano le prime impressioni ricevute dalla pittura di Lurcat, di Picasso, di Max Ernst, che però rivelano già gli effetti della ricerca di una vitalità organica e di una carica surrealista. Fondamentalmente diverse, comunque, dal *Ritratto* del 1930, con cui si inizia questa mostra e nel quale, se si vuole, è possibile vedere la più antica manifestazione della inclinazione di Bacon a concentrare l'osservazione sugli elementi anormali; se le macchie sulle guance del ragazzo più che lentiggini sono sintomi di rosolia.

Bacon cominciò dunque a dipingere negli anni '30, senza alcun apprendistato, e, probabilmente, l'atto del dipingere fu l'esito disinteressato del talento sfruttato nel dare forma ad oggetti di carattere utilitario. Si sa che alcune opere sue di quegli anni hanno figurato in qualche mostra collettiva

¹Abbiamo ricavato la data, finalmente esatta, ed altre notizie biografiche e alcuni riferimenti a dichiarazioni dell'artista, dalla preziosa Introduzione alla mostra di Londra scritta da sir John Rothenstein, direttore della Tate Gallery, cui rivolgiamo il nostro personale ringraziamento.

accanto alle opere dell'amico de Maistre, di Sutherland, di John Piper e altri. Si sa dalle testimonianze degli amici, che esse erano ancora astratteggianti. Si tratta di opere oggi introvabili, in gran parte distrutte, se non tutte, sicché si è tentati di pensare che i pochi esempi rimasti: il *Ritratto*, le *Crocifissioni* del '32 del '33 siano stati salvati perché portano in un nocciolo alcuni segni delle dominanti fantastiche dell'arte di Bacon. Si guardi, nella prima, la vitalità della materia pittorica del teschio; nella seconda, l'apparizione larvale di una forma inquietante. Bacon, lavorava poco, con lunghe interruzioni, e distruggeva molto, come ha poi sempre fatto. E bisogna anche considerare il lungo tempo di guerra. Dichiarato inabile al servizio militare attivo, egli fu assegnato al Civil Defense in Londra. Così, quelli che, scrivendo di lui, hanno affermato che i dipinti più antichi di Bacon risalgono agli ultimi anni della guerra ed ai primi del dopoguerra, hanno commesso un errore cronologico ma non un errore filologico. L'arte di Bacon infatti acquisisce i suoi caratteri originali, tutti insieme, intorno al 1944. Lui stesso ha dichiarato una volta: "Ho cominciato con *Tre figure alla base di una Crocifissione*", tre furiose, feroci Eumenidi da collocare alla base di una grande crocifissione, che una volta o l'altra avrebbe dipinto.

Vuol dire che gli anni di guerra sono stati decisivi nel senso della formazione dell'acuta psicologia dell'orrore e nel senso di maturare la necessità di dipingere, che nel caso di Bacon vuol dire: necessità di esprimersi? Certo, negli anni di guerra la vita assume un valore effimero e tuttavia immensamente drammatico. Gli eventi terribili rafforzano il suo carattere di pura casualità tra la nascita e la morte e la convinzione che può restarne una traccia soltanto nelle opere che la riflettono; che, cioè, la vita può assumere qualche valore permanente soltanto nelle immagini e negli aspetti afferrati a volo e a caso, rapidamente fissati. La vita, cioè l'uomo, l'animale, che nel franare di ogni struttura rivela tragicamente di possedere il senso della sofferenza, la qualità del dolore, la quantità di agonia che imprimono allo spettacolo della distruzione il marchio della terribilità.

Nel 1944 Bacon ha trentacinque anni e probabilmente ne dimostra molti di meno, come oggi ne dimostra molti di meno dei cinquanta, in virtù di una freschezza fisiologica che a qualcuno ha fatto venire in mente l'immagine di Dorian Gray. La maturità raggiunta rendeva certamente più acuto il sentimento della sua natura braccata anche fisiologicamente dall'isolamento, dalle difficoltà di comunicare, dalla prigione ineluttabile del deserto d'amore. Aveva pochi anni più o pochi anni meno degli altri artisti inglesi maturati durante la guerra o comparsi alla ribalta dell'immediato dopoguerra. Con tutti loro ha in comune uno standardo di orrore. Già nei disegni di Moore presentati alla Biennale di Venezia nel 1948, i disegni che illustravano la vita cavernicola dei londinesi nei rifugi e nei budelli della metropolitana al tempo delle "V2", si avvertiva un sospetto di formicolio viscido e lubrico, di fermentazione calcinata, che poteva derivare dalle esperienze di Moore in miniera ma era anche intenzione scoperta di definire plasticamente e spiritualmente un mondo complesso di grandezze e di miserie: i turbamenti, i tremori, le paure, gli incubi e le agonie che l'esperienza illuminava senza pietà. E, sempre a Venezia, qualche anno dopo, abbiamo conosciuto i disegni di Barbara Hepworth dedicati alla sala operatoria, intitolati "innesto epidermico", "scalpello di chirurgo", disegni che lasciavano immaginare che sotto la concisione olimpica, sotto la pelle levigata delle sue sculture crepitasse uno spirito puritano alimentato dal dolore della carne - e dallo spettacolo non astratto di una lunga sofferenza. Gli aculei di Sutherland portarono poi sulla loro punta un senso di dolore da ferite; un senso vivace e attivo anche nell'opera di altri artisti inglesi, soprattutto di scultori: Armitage, Chadwick: gli adolescenti della seconda guerra mondiale. Tradotte in lettura le loro opere suggerirono, allora, immagini definite con qualche approssimazione "articolarioni entomologiche, carne escoriata, sesso frustrato", oppure: "geometria della paura, della disperazione, della sfida". Suggestirono anche, sensazioni di "larve incrostate, venute alla deriva dal plasma originario", "di un mondo di filamenti marini, di rami pietrificati, di erbe spezzate e congelate", "di giocattoli armati di denti e di artigli maligni". Per un gioco che scivola sempre, rapidamente, nel supplizio.

*

C'è un solo modo di valutare la pressione che gli avvenimenti hanno potuto esercitare sulla coscienza degli artisti. Da quel modo bisogna arguire che la guerra è calata sulle giovani generazioni

inglesi del tempo come una cappa di tenebre, come un vortice di terrori neri, martellanti, ossessivi. Dentro quelle tenebre una forza sconosciuta, con uno scatto di cui gli uomini devono aver avvertito il riflesso fin dentro le viscere, ha liberato la molla di un meccanismo, che poi ha continuato a riprodurre automaticamente, quasi per liberarsi dall'angoscia attraverso forme allusive e trasferite nella misteriosa concretezza dei totem e degli idoli, i gesti, gli oggetti, i nomi, gli allarmi continuati di un'esperienza di vita abbandonata, troppo a lungo, sia dalla gioia, sia dalla pietà.

Le circostanze storiche, fine di una guerra, dopo guerra, il valore premente dell'attualità di immagini colte sul vivo e il significato di conoscenza del mondo attraverso l'uomo, forse anche una specie di impegno, di *engagement*, implicito nella insistenza sui temi, nella ripetizione dei motivi - quasi che l'artista ne sia in qualche modo affascinato - potrebbero suggerire un parallelo con i pittori documentaristi e moralisti, coi pittori "testimoni a carico", come George Grosz, Otto Dix, Xavier Fuhr, pittori "testimoni a carico" nel processo alla società tedesca degli anni '20. Anche il loro mondo è un mondo di corruzione, che affonda le radici negli orrori della guerra e nella convulsione morale e materiale del dopoguerra. Nei loro disegni, lo stesso spettacolo di macello, di sangue, con tutti i suoi particolari crudeli, impietosi, osceni; lo spettacolo di un tempo in cui il senso comune viene travolto; l'ordine delle cose, la gerarchia, le apparenze franano decomponendosi; le mascherature cadono a brandelli come epidermidi bruciate, mettendo a nudo gli istinti della bestia sotto la pelle dell'uomo.

Ma la proposta, essenzialmente grafica, di Grosz, di Dix, di Fuhr riguarda un solo aspetto della vita "dopo il diluvio": la depravazione che segue l'opera di corruzione, che a sua volta segue lo sconvolgimento. Ed essa riconosce una sola regola: che i potenti, i furbi, gli uomini senza scrupolo trionfano sempre di tutto, rivolgono a loro personale beneficio persino le sconfitte. Nel mondo di Grosz convivono ancor bene distinti frustatori e sfruttati, giudici e imputati, carnefici e vittime. Nel mondo di Bacon queste contraddizioni si fondono. Egli non vede che l'uomo, al centro della sua paura e del suo angoscioso isolamento invece che al centro del mondo. Forse il richiamo alle veglie funebri, alle insonnie delle figure di Füssli sarebbe più adatto, più vicino alla definizione ambigua sfuggente di Bacon. Ma forse il richiamo più consonante con la sensibilità dell'uomo di Bacon dovremmo cercarlo più lontano: in certe immagini fosche d'altre epoche torbide e contrastate. Pensiamo ai dipinti del Cerano e di del Cairo; solo che la sensibilità estenuata in insopportabili languori d'estasi, di quei pittori del manierismo al tempo della peste, covi dentro di sé una sorda ribellione e le squame lucide e già quasi oscene, che ribollono con un turgore organico in una specie di liquido nero e vischioso come catrame, si riducono, in effetti, a segni tracciati con la cenere; segni di una totale rinuncia e per un'autentica quaresima.

Accade infatti che, degli elementi formali di struttura della visione di Bacon, il surrealismo iniziale scompare, o quanto meno si renda appena riconoscibile attraverso situazioni "d'eccezione" e, in forma più evidente, attraverso il rapporto di dimensioni tra figura e spazio, tra figura e oggetti, che sono organizzate con la libertà e il candore di un primitivo, ed una certa foga espressionistica rivede gradualmente la sua fragilità di fondo. L'opera di Bacon non porta, infatti, messaggi perentori, non è in sé stessa profetica, non esprime un giudizio, non fa denunce, non incita alla rivolta. È fondamentalmente l'opera di uno spirito irrazionale, di un romantico, che non si domanda quale sia l'esistenza, ma soltanto "che cosa è l'esistenza". Bacon ci fa semplicemente assistere ai momenti della sua ricerca. Così conosciamo in tutto rilievo, di volta in volta, secondo l'azzardo con cui sono raccolte, le risposte che egli dà alla sua monotona incalzante domanda. Le possiamo conoscere oggettivamente perché la ricerca è pittorica e le risposte coincidono con atti di pittura e perché, infine, l'artista non può distruggere "tutto" come forse vorrebbe. Egli sa che distruggendo la fragile "traccia di bava" della pittura, distruggerebbe una testimonianza insostituibile della realtà, cioè dell'esistenza dell'uomo che soffre.

Bacon non ha bisogno di scendere ai particolari, di smarrirsi negli infiniti casi della specie. Gli bastano pochi termini di riferimento per scoprire che cosa sia l'esistenza e implicitamente quali siano

le sue condizioni e le sue ragioni. Nell'opera di Bacon non compare che l'uomo, anzi "un uomo". Tutte le figure sembrano convergere nella definizione di sempre la medesima figura, attraverso piccole significanti variazioni somatiche. Qualche volta compaiono cani e scimmie, gli esseri più vicini e più somiglianti all'uomo, con una sola eccezione, finora: un gufo, emblema della notte. Sullo sfondo dell'uomo non esiste nulla o quasi nulla con un atteggiamento assai simile a quello di Giacometti, la figura umana riassume tutto nella sua presenza; anche lo spazio nel quale si presenta. L'uomo di Bacon si staglia su un fondale differenziato anche plasticamente: una lavagna cancellata, forse anch'essa specola di un universo, di uno spazio inconoscibile, o forse conoscibile soltanto dalla nostra ansietà. Così, se è vero che Bacon colloca l'uomo al centro della sua speculazione e contemporaneamente al centro del creato, come faceva l'artista del Rinascimento, è anche vero che il punto di vista è proprio l'opposto. Non è l'uomo che si proietta in un ordine di grandezze prospetticamente crescenti, ma l'universo che si concentra, riducendosi, nell'uomo: il caso più inquieto e sfortunato della specie. Riducendosi ad un bagliore efficace, a un grumo di ceneri.

*

L'uomo di Bacon sonnecchia, sussulta, solleva pesantemente le palpebre, scopre uno sguardo diffidente e già sgomento dalla toccata della luce e dall'obbligo di vedere. Fa gesti semplici, porta una mano alla fronte, raccoglie il pugno sul petto, le mani sui braccioli di una sedia o di un trono, come se volesse alzarsi, scattare. Ora stende la mano come per scacciare un insetto o un pensiero fastidioso, ora la stende a ghermire qualcosa che si avvicina nello spazio: una nappina, un filo, una ragnatela. Ma i movimenti sono lenti, quasi fossero attuati in un'atmosfera sciroccosa, in un liquido denso o incontrano sulla loro traiettoria elastici muri di piume, che arrestano dolcemente, tenacemente ogni movimento. A quei contatti, a quelle morbide resistenze, la volontà stessa si affloscia esaurita, le intenzioni rimbalzano devitalizzate, rese d'un tratto banali.

L'uomo di Bacon sta accosciato in uno stato di profonda prostrazione, si contrae in gomitoli d'ira, schiude le labbra a un qualche sorriso indefinibile, smorfie piuttosto, tra disgusto e il fastidio; talvolta spalanca la bocca, pronuncia parole incomprensibili come in una pellicola cui manchi d'improvviso la colonna sonora; può sembrare che sbadigli, che urla: di nuovo la noia e l'ira si bilanciano in immagini che però non scendono mai al limite del grottesco.

Gli animali soggiacciono alle stesse regole. Essi hanno in comune con gli uomini la ferocia e il terrore. Il babbuino sull'albero, lo scimpanzé sul trespolo nella gabbia, portano in sé come una destinazione di imitare, noi diciamo, le attitudini dell'uomo, ma forse Bacon, al fondo del suo pessimismo, osserva che l'uomo non si leva sopra il livello della bestia, che ci ricade spontaneamente. Certo, davanti alle bestie di Bacon è impossibile pensare alla felicità ed alla innocenza della natura.

I muri chiusi, le gabbie di vetro, le tende e le cortine semitrasparenti, i tagli a ghigliottina, le strisce delle tappezzerie, sbarre anch'esse di una prigione, le righe d'oro o di gesso per tracciare nell'aria e per terra i limiti sempre più ridotti della libertà d'azione, sono espedienti semplici e raffinati intellettualmente, cioè dalla parte da cui nasce la crudeltà, che sottolineano la solitudine delle creature in quel punto della loro esistenza; sicché si ha sempre, prima di tutto, l'impressione di trovarci davanti a bestie in gabbia, ad essere osservati in *vitro*, a malati infetti chiusi in stanze di isolamento.

Il repertorio di Bacon è esiguo: altro segno che l'attrazione dell'artista è quasi tutta concentrata su una visione interiore. Una visione che non gioca su infinite varietà di immagini, che esclude i particolari, gli accidenti, gli aggettivi. Il pittore non ha bisogno di volgere attorno agli occhi; egli nutre la sua immaginazione alla grondante, amara sorgente delle intuizioni. Le opere ispirate direttamente da un modello vero sono rare e quasi sempre il modello è soltanto un pretesto iniziale. Bacon preferisce modelli indiretti, inerti. Preferisce, si direbbe, lavorare su uno spunto fornito da altri; cominciare dove gli altri si sono fermati, facendo procedere, anzi ricaricando i gesti mozzati dallo

scatto dell'obiettivo o dalle esigenze del montaggio, risuscitando figure che siano già state fermate, inchiodate al muro delle convenzioni, siano esse di storia, di costume, di fede o soltanto di gusto. Egli sceglie, ovviamente, le immagini che si sono avvicinate alla sua concezione dell'opera d'arte; che hanno, cioè, fissato della vita un istante fuggevole ma intenso, che hanno catturato una frazione infinitesima dell'esistenza nel suo fluire, del movimento nel suo insorgere, della modificazione formale e psicologica e nel suo attuarsi. Tra tali immagini preferisce le più casuali: le istantanee, le fotografie sfuocate oppure fortemente contrastate che compaiono sui giornali e sulle riviste. Molte delle immagini più conturbanti ed equivocate della pittura di Bacon sono semplici, sottilissime ed avvincenti trasposizioni di fotografie anonime; molte delle più atroci ricalcano deformazioni e trasalimenti di cose viste in proiezione o desunte da tronconi di pellicole cinematografiche. Ma per quanto il materiale scelto sia usuale e banale, le immagini ridiventano vive, palpitano di nuovo, strette nel morso dell'equivoco tipicamente baconiano di essere e non essere.

Sono stati ormai minuziosamente identificati i riferimenti di molti dei dipinti di Bacon alle tavole di "The Human Figure in Motion" e di "Animals in Motion", due classici album fotografici dell'epoca vittoriana, nei quali Edward Muybridge ha raccolto una collezione di pose di nudi maschili e femminili, e di bestie, fissati in ogni possibile atteggiamento e nei momenti successivi della stessa azione. A volte il riferimento è dichiarato esplicitamente dall'artista nel titolo del dipinto. Così sono state ampiamente illustrate le derivazioni di altre opere di Bacon, tra le più terrificanti, da fotogrammi dei film di Eisenstein ed in particolare da "La corazzata Potemkin" e "Lo Sciopero".

Non sono molte altre le fonti dell'iconografia di Bacon; a parte quelle letterarie, che vanno da Isherwood a Eliot, da Kafka a Sartre, da Tennessee Williams a Camus, a Beckett e costituiscono sempre soltanto un punto di partenza, una mera occasione di riprese e di variazioni, però, quanto diverse, da quelle sperimentate, per esempio, da Picasso, ultimamente: semplici trascrizioni in un nuovo linguaggio. Le variazioni di Bacon aggiungono ai già numerosi motivi di turbamento portati dalla sua pittura, quello provocato dalla distorsione e talvolta dalla contaminazione profonda di immagini che sono famose e familiari, che appartengono ai luoghi comuni della nostra cultura figurativa.

Un numero cospicuo di dipinti appare ispirato dal *Ritratto di Innocenzo X* di Velàzquez, un altro da *Le peintre tour sur la route de Tarascon* di Van Gogh e, probabilmente, in entrambi i casi da qualche riproduzione in nero o a colori delle opere. La scelta sembra dominata dal caso, ma potrebbe anche essere interpretata come il completamento necessario di una trilogia tematica essenziale, nella quale la figura del pittore, riflesso in uno dei suoi esemplari più disperati, si colloca tra un simbolo di potere spirituale ed uno di potere temporale, logicamente individuato in una società liberata dai suoi totem tradizionali, nelle figure dei burocrati, dei *businessmen*, dei "padroni del vapore", dei politicanti: esseri funerei e insieme tragicamente comici, che Bacon raccatta dalle telefoto delle agenzie di stampa.

È interessante intanto notare che nei due casi la scelta è caduta su opere di artisti la cui ardente spiritualità esercita una pressione diretta, qualifica plasticamente la visione, imprime un certo corso al disegno ed alla toccata, orienta la pennellata, definisce la materia pittorica. In altri termini, opere in cui il momento dell'ispirazione e quello dell'esecuzione tendono a collimare, oggetto e soggetto stabiliscono intensi rapporti di reciprocità e i moti dell'animo, che nel caso di Velàzquez si esprimono in forma di compenetrazione psicologica, nel caso di Van Gogh si attuano come vera e propria compartecipazione.

Sul Papa di Velàzquez, che è alla galleria Doria di Roma, che Bacon dichiara di non aver mai voluto vedere dal vero, l'artista è tornato ripetutamente; producendo vere e proprie sequenze di tipo cinematografico, annotando in tante immagini successive il crescere o il decadere dell'energia vitale,

come se attraverso una qualche incrinatura o screpolatura di un personaggio pittoricamente già definito egli volesse tentare di far esplodere di nuovo la vitalità originaria del modello.

Poiché ciò che interessa Bacon è l'esistenza umana o sub-umana, nella sua pittura le notazioni d'ambiente sono ridotti all'essenziale, a semplici attrezzi di scena che hanno il compito di rimandare l'attenzione dell'osservatore sulla figura animata, rendendo più acuta la sensazione del distacco, dell'estraneità, dell'impossibilità d'incontro di due avvenimenti. Questo è un effetto suggestivamente realizzato, per fare un esempio, con le file di automobili, le lunghe funeree automobili di lusso, le 15 *chevaux* che passano sulla *Corniche* o Sulla Promenade des Anglais, le Mercedes che seguono Rosemarie Nitribit, le Cadillac dei Vanderbilt, dei Capone, dei principi del Medio Oriente che sfilano sul fondale del *Cane* o sul fondale di *Frammento di Crocifissione*, che purtroppo non figura a Torino. Sensazioni sicuramente visualizzate sulla scorta di fotogrammi. Il *Cane* da la sequenza finale di: "Le Chien Andalou" di Bunuel; *Frammento di Crocifissione* da qualche storia americana di "gansters", tipo "La città nuda". Il terrore è quello stesso dei delitti compiuti all'ultimo piano di un grattacielo, senza grida e senza rumori. Le automobili e le persone sul fondo sono estranee e lontane, come viste dall'alto. Anche il paesaggio, nei pochissimi casi in cui ha una sua compiuta seppure sibillina autonomia, risulta poco più di un tenero tappeto; una *moquette* di grani germogliati in cantina, stesa sul pavimento d'una stanza senza vie d'uscita.

Bacon rappresenta un fenomeno singolare e diverso da ogni altro, anche nei suoi rapporti con l'azione pittorica, ciò che appartiene agli strumenti del dipingere, alla fattura, allo stile. Abbiamo già detto che egli è un autodidatta; dobbiamo aggiungere che l'atto del dipingere è per lui un atto assolutamente privato e ciò giustifica, almeno in parte, la sua *imagerie*, che può apparire eccessivamente libertina e sfrontata, sia per i limiti scabrosi sfiorati, a volte, dei suoi argomenti, sia per i modi con cui viene attuata. Bacon ha affrontato il problema con una sincerità impressionante, con il coraggio di chi sa che comunque non può contentarsi delle imitazioni, giacché il suo compito è appunto di andare avanti, di portare più avanti il fronte dell'espressione, in direzione di quello che gli appare, con crescente lucidità, il suo personale contributo: "*An attempt to make a certain type of feeling visual*", "un tentativo di visualizzare un certo tipo di sensazioni" o, ancora: "di dipingere la traccia lasciata dall'esistenza umana, come ne lascia la bava della lumaca". Sembrano intenzioni e parole modeste, perciò appare più fonda la sostanza drammatica che vorrebbe velare. La traccia dell'esistenza umana secondo Bacon è fatta di brutalità e di tribolazioni; di desolazioni, di squallore.

Nel gruppo dei dipinti più antichi, che Bacon riconosce inseriti nella sua vera storia, le suggestioni ricevute dall'esterno sono evidenti. Le sagome oscene delle Eumenidi, in *Tre figure alla base della Croce*, che è del 1944, richiamano scopertamente la serie delle "bagnanti" di Picasso degli anni '30, insieme con qualche deduzione dall'opera di Graham Sutherland; questa, più sensibile, però, in *Studio per la figura umana ai piedi della Croce II* e nella *Maddalena*; dove, per il senso di lutto sontuoso, di profumi carichi, di sensualità repressa, di palmette esotiche, di indefinibile soavità di materia, ci pare di intravedere commista ad una specie di reazione a Moreau. Il segno ha già acquisito una sua precisa vitalità di decisione, una furia, quasi di virus che si distruggono a vicenda. Tutti gli elementi del rito di claustrofobia, di frustrazione, di masochismo, convergono già chiaramente individuati e definiti. Così basta uno stacco di pochi anni per arrivare alla grande sorpresa della prima mostra personale di Bacon allestita da Erica Brausen alla Hannover Gallery nel novembre del 1949: la serie di sei *Teste*, di cui la nostra mostra presenta il numero II e il numero VI. Una serie che potrà sempre essere inclusa tra i momenti più felici e impressionanti dell'arte di Francis Bacon e che può dare un preciso significato alla definizione di David Silvester: "*Refaire Titien sur tachisme?*" *La Testa II* è senza dubbio l'opera più vicina "alla visualizzazione di un certo tipo di sensazioni", amorfe, intraducibili, probabilmente, senza la suggestione della materia stessa che sostiene il colorante: sabbia mista a cenere. È il momento degli incontri decisivi dell'occhio di Bacon col linguaggio diverso delle fotografie e dei film, con Velàsquez, Eisenstein, Muybridge, e della

convinzione che i messaggi lasciati dal passato non possono mai essere decifrati compiutamente nella lettera, nello spirito, nella loro vitalità plastica.

Il catalogo dei riferimenti può forse aggiungere nuove voci. Ci è sembrata, per esempio, per lo meno curiosa, la eccezionale rassomiglianza di *Teste II* di Bacon con il particolare di un dipinto di Turner, *The Letter*, della Tate Gallery. Tra tante sollecitazioni al fare di Bacon, questa è di casa, di facile diretto accostamento ed è, oltretutto, pertinente: ché l'irrazionalità di Bacon è ancora una particolare sopravvivenza di inclinazioni romantiche. Così il ricordo di un altro quadro, collocato alla Tate non lontano da quello di Turner, continua a rimescolare la nostra memoria: *An experiment with the air pump* di Joseph Wright of Derby. Un quadro grande, solforico, crudele, che forse non è estraneo all'idea centrale di *Frammento di una Crocifissione*, dipinta da Bacon subito dopo la serie delle *Teste*. L'essere mostruoso, inchiodato alla croce, o precipitante nel vuoto, è un essere incerto tra la scimmia e il gufo. Al centro del quadro di Joseph Wright of Derby c'è, appunto, un gufo; inchiodato al suo panico, sotto la campana di vetro, da cui viene tolta l'aria.

*

Per molti anni le intuizioni accumulate in una serie serrata di opere, tra gli studi di teste del 1949 e lo *Studio di Cane* del 1952, sostengono l'immaginazione di Bacon. Si tratta di realizzare in pittura l'equivalente della traccia dell'esistenza umana. Una traccia leggera, porosa, irritata, impalpabile. Le figure appaiono sfuocate, come di chi si è mosso davanti all'obiettivo; le forme nebbiose, sul punto di svenire, si sfilacciano, mostrano l'ordito corrose dall'aria, spogliate dalla loro stessa agitazione. Il colore tocca talvolta lo splendore del carminio, nel *Cane*, e la freschezza luminosa, nei *Paesaggi*; ma tende prevalentemente alla cenere, alle tinte luttuose, al blu notturno. Il disegno delle cose si raggruma qua e là sui particolari, evocandoli con precisazioni incalzanti, altrove scompare come per un colpo di spugna, rimane qualche segno, un'ombra, su una superficie di lavagna. Certi particolari appaiono ermetici. Può darsi che le frecce, le nappine, gli ombrelli, le spille da balia, lo stesso cerchietto rosso, spartito da una croce, usato dal pittore come firma in certi momenti della sua carriera, possiedano in un qualche linguaggio cabalistico preciso valore di simbolo, o che siano riferimenti onirici. Ma la freccia, intanto, disegnata nitidamente con un tratto tipografico, acuisce il contrasto del suo punto con il resto dell'immagine, che tende a svanire; la spilla da balia sembra intenzione di fissare una figura che sostanzialmente è larva; l'ombrello inserisce un profondo turbamento funereo; la nappina eccita indirettamente quell'idea di spazio tridimensionale che le angolature delle tracce di oro o di gesso e delle lastre di vetro cercano di evocare direttamente. Sono, questi, degli elementi di figurazione e di suggestione, che ritornano, come a caso, a volte a distanza di molti anni; ché il repertorio di Bacon è fatto anche di memorie. La sagoma d'ombra (un cane?) che striscia alla base di *Figura in un giardino*, nel 1945, ricompare per esempio pressoché identica come forma e come situazione nel pannello di destra di *Tre studi per una Crocifissione*, che è del 1962 e conclude la mostra.

Una profonda evoluzione comincia all'incirca con la serie di dipinti da Van Gogh. Si vedono colori araldici: rossi, gialli, azzurri violenti. Il colore timbrico entra nella struttura dell'opera di Bacon, dapprima coruscamente irritato nello spessore della materia, poi via via più campito e disteso. Si avverte, ancora, un contrasto sensibile tra le parti dipinte che puntualizzano il volto, il corpo, lo sguardo e le parti del fondo, ma un disegno continuo cerca di legarle. Un disegno semplice, grosso, fluente, che definisce e chiude le zone di colore. Questo disegno richiama alla mente la pittura e le litografie di Munch, in generale, dell'*Art Nouveau* e l'arredamento di gusto secessionista, ma non evoca la loro tipica grazia; sembra anzi diabolicamente lavorato per poter significare tutta la bruttezza e tutta la volgarità del mondo.

Le figure di Bacon non urlano più, non gesticolano, sembrano oppresse, sfiancate, avvilitate dalla vanità dei loro combattimenti e dalle loro ansie. Stanno abbandonate, inerti, contratte nel vuoto del sonno, ritirate nel cerchio della loro indifferenza o noia, hanno rotto i ponti col resto della società e non hanno più energia sufficiente per fingersi ipotetici interlocutori; cioè ipotetiche vittime, ipotetici

carnefici. In questa immobilità fisica, in questa assenza il loro corpo ha acquisito una volgarità repellente. Bacon non conosce mezzi termini. I corpi pesanti, anchilosati che compaiono nei dipinti degli ultimi tre anni, sono la sola alternativa possibile alle larve schizofreniche e paranoiche di un tempo: sono le figure di una perversione che cerca una rappresentazione più oggettiva. I tre pannelli degli *Studi per una Crocifissione* mostrano già persino un principio di articolazione del racconto; con una sontuosità che, rispetto alla *Maddalena*, ricompare, qui, conquistata dall'interno; una lucidità delle immagini, che non affievoliscono tuttavia l'afflusso di interpretazioni equivoche ed una padronanza strumentale, che rende possibile la coesistenza delle esperienze pittoriche più contrastanti del nostro tempo.

*

Immaginazione tecnica strettamente congiunte danno evidenza a un repertorio di figure e di situazioni psichiche che è il più irritante, se si vuole, e il più drammatico di oggi; perché realizzato, nella sua parte essenziale, fuori di ogni ermetismo, sia di forma sia di contenuto e perché, quale che sia il motivo figurale di Bacon, esso è sempre colto al punto in cui tra disagio psicologico e disagio fisiologico il diaframma è diventato fragilissimo. Per questo ogni figura di Bacon è sempre insopportabilmente viva e costituisce una presenza già per se stessa aggressiva, che ora ci interroga con distacco, ora ci sfida con arroganza, ora mostra di essere pronta a scagliarsi contro di noi. Ogni figura vuol dire: la figura, o meglio: l'esistenza e, dell'esistenza quella parte che schiuma sulla crosta dell'onda nei momenti di tensione estrema, nelle situazioni di crisi. Viva anche perché, alla fine, ci trascina sempre nel gorgo della sua crisi, nella sua agonia. Non è possibile infatti restare fuori dai dipinti di Bacon. Ogni loro elemento, anche manuale, è fatto per intrigarci, appassionarci e infine catturarci.

Il mondo di Bacon non si esaurisce nel suo spettacolo di perversione ma entra con tutti i suoi artifici nella nostra coscienza. A un certo punto diventiamo consapevoli che lo squallido caos raffigurato dal pittore è una realtà che palpita sotto tante consuete svianti apparenze. Ci rendiamo conto che se è vero che la situazione di orrore, che Bacon analizza senza pietà e senza pudore, ha un suo riferimento storico ben individuato: la guerra, appunto, e i disastri della guerra, gli incubi della guerra, e il loro seme di turbamento, seppellito ma non consumato negli animi, è anche vero che la guerra non smette mai di essere. L'assenza di un giudizio, nel significato comune della parola, che esige la distinzione tra giudice e giudicato, dimostra, ci pare, che anche Bacon possiede questa consapevolezza.

Perciò può darsi che Velàzquez lo abbia attratto, come egli ha detto, per la possibilità di usare molti colori altrimenti improbabili. Può darsi che i quarti di carne siano un ricordo delle vetrine di macellaio vedute nell'infanzia e che gli uomini vestiti di nero dietro una scrivania, davanti a microfoni visibili e invisibili, siano una semplice trasposizione di immagini dai quotidiani e dai rotocalchi. Nella carriera di un grande artista ogni scelta ha tuttavia una sua ragione remota e irrefutabile. Così non è necessario che la gabbia di vetro a prova di proiettile, che compare la prima volta nella *Testa IV* del 1949, prefiguri la gabbia in cui tanti anni dopo è stato rinchiuso Eichmann; che l'uomo che urla nei microfoni imbracciando il mitra annunci da lontano l'avvento dei Salan, che l'*Uomo in blu* sia una denuncia di McCarthy o, veduta dall'altra parte, per l'ambivalenza delle immagini di Bacon, sia invece la figura della sua vittima; che gli assistenti dell'ultima *Crocifissione* siano Hitler e Himmler e chiunque altro si è lavato le mani nel sangue. Non è necessario infatti che Bacon sia un profeta. È sufficiente che egli sia un testimone. E nella nostra mente la sua opera procedendo acquista l'evidenza terribile e perentoria di un rapporto, drammaticamente scontato, sui caratteri fondamentalmente grotteschi e delittuosi del potere e della gloria.

Luigi Carluccio