

## Francis Bacon

Presentazione alla mostra - Galleria Galatea, Torino – 1958

Non si conosce molto della vita e dell'opera di Francis Bacon. C'è intorno a lui una zona di silenzio che è difficile superare. Si sa che è nato a Dublino, che vive nei dintorni di Londra, che la sua prima mostra personale fu allestita a Londra meno di dieci anni fa nel 1949, che egli è un autodidatta. La sua posizione, così singolare nel campo della pittura contemporanea può essere stata favorita dai caratteri di una vita provinciale, quella dell'Irlanda rispetto all'Inghilterra, e dalla formazione autoctona, solitaria o, forse, le richieste di una fantasia che produce immagini di così rara eccentricità, quasi consapevoli della impossibilità di uncinarsi a qualcuno o a qualcosa, hanno condizionato quella indipendenza, quella solitudine, hanno fatto germinare uno dei fenomeni più interessanti dell'arte di oggi fuori dall'alveo naturale di una scuola o di un programma.

Certo è che la pittura di Francis Bacon si presenta come un fenomeno che coglie di sorpresa per la violenza dell'urto con cui scardina il corso normale delle nostre emozioni di fronte all'opera d'arte, per la sua incombente forza di suggestione ma anche per l'autorità che le proviene dal fatto che è difficile associarla con altri fenomeni. Conosciamo troppo poco, e da lontano, la cultura inglese per poter rintracciare con facilità quali possono essere i limiti, le zone, i domini figurati dentro i quali l'immaginazione di Francis Bacon forse si muove con naturalezza, a suo agio, annodando relazioni, ascendenze e discendenze, giustificando le sue tare e i suoi vizi. Ma non accade soltanto a noi. Tutti denunciano la futilità di ogni sforzo tendente ad applicare all'arte di Bacon una etichetta col suo giusto Millesimo e la sua minuziosa partitura araldica.

Il fondale nero contro il quale si sviluppa la rappresentazione pittorica di Bacon è come una lavagna cancellata, però si può correre il rischio di affermare che insieme con tutte le altre opere che appartengono al repertorio comune della cultura e della memoria ambientale inglese hanno potuto attuare una pressione affatto particolare sulla immaginazione dell'artista non solo le tempestose impennate di Turner e gli aspetti meno conformisti di Wistler, per esempio il famoso *Old Battersea Bridge*, ma anche le favole mistiche e lunari di Samuel Palmer e più vicine anche nel tempo alle esperienze di Bacon le opere dell'età avanzata di Richard Sicket, dopo il '30: la serie di Lazzaro resuscitato e certi momenti quasi di cronaca, come il *Sir Thomas Beckham conducting*.

Naturalmente, è possibile collocare Bacon, per una prima larga citazione, dentro il filone del romanticismo, ed è forse meglio dire: dentro quella inclinazione al romanticismo che nei paesi del Nord è sorgiva e costante e cioè si apre sempre una strada larga o stretta, che corre parallela ad ogni altra; purché si tenga presente che la collocazione di Bacon chiaramente individuata e caratterizzata anche per i nomi accennati prima, è di opposizione, di rivolta consapevole al gusto corrente. Per un quadro come *Old Battersea Bridge* tra Wistler e John Ruskin, esteta ufficiale del tempo, nacque una diatriba che si trascinò in tribunale e non possiamo non sorridere pensando a Wistler, che deve pure ammettere di fronte al magistrato che la sua opera non è una corretta riproduzione del ponte e che le macchie quasi informi oltre le spallette possono essere tutto ciò che uno, ed in particolare l'eccellenza che presiede la Corte, vuole che esse siano. Così, nel cuore della società borghese che si crogiola al fuoco delle industrie nascenti e dei valori positivi in rialzo, Samuel Palmer continua solitario a figurare una natura pervasa da sensi e da spiriti arcani con l'ostinatezza di un fanatico e il candore, fuori tempo, di un fanciullo. Così la stessa convinzione, con energia rilanciata ed esaltata dalla eloquenza delle immagini che essa stessa incalza Bacon prosegue e aggiorna la rivolta e l'opposizione al gusto corrente facendovi coincidere tutte in una la protesta contro l'isolamento della Gran Bretagna (cominciata proprio quando lui nasceva con le esposizioni alla "Roger Fry Gallery"), la protesta contro le mutrie dei conservatori della Accademia d'arte e la sua personale contro il costume e la condizione dei contemporanei.

Per la pittura di Bacon i riferimenti al surrealismo e dell'espressionismo sono quasi d'obbligo: del resto sono due modi dello spirito che partecipano a quasi tutte le esperienze del nostro tempo. La stravaganza, l'eccezionalità delle immagini, l'iconografia eccitata espansa traboccante, la Sorgente emozionale ed intuitiva della sua espressione sono elementi tipici del surrealismo, ma qui essi agiscono lievitando l'opera del pittore senza fargli oltrepassare i confini della natura, e senza neppure

avvistare da lontano la zona nebulosa dove s'agroviglia la retorica fantomatica di Blake. La terribilità di Bacon non esce mai dalla controllabilità della cronaca umana.

Quanto all'espressionismo di Bacon, pensiamo che David Silvester, uno degli interpreti più sottili dell'arte contemporanea, ha colpito giusto quando ha detto che tra le ragioni per cui non è possibile qualificare Bacon come espressionista ce n'è una rilevante: la sua opera non pretende mai di farci "trangugiare" un messaggio; essa mescola l'immaginazione del pittore con la natura e alla nostra domanda una risposta, sollecita un dialogo. L'arte di Bacon non porta alcun messaggio, non è cioè di natura profetica o messianica, filosofica o sociologica, ma ci si accorge anche, appena superato lo shock sensoriale e spirituale del primo incontro, che essa non esprime neppure un giudizio. Avviliti, vinti, disfatti i personaggi di Bacon possiedono tuttavia una dignità di fronte alla quale siamo istintivamente portati a fermarci e inchinarci. Nella loro grondante e corrusca miseria essi sembrano sempre consapevoli della loro antica qualità, della loro remota grandezza; consapevoli, anche, che i testimoni della loro miseria potranno a loro volta essere avviliti e disfatti.

C'è nell'opera di Bacon un senso di squallore che sembra riflettere una piega crudele; ma forse è soltanto un modo di guardare e di definire il mondo com'è. In questo, Bacon ha qualcosa in comune con altri artisti inglesi del nostro tempo. Già nei disegni di Moore, presentati alla Biennale di Venezia nel 1948, i disegni che illustrano la vita cavernicola dei londinesi nei rifugi e nei budelli della metropolitana al tempo delle V2, c'era un sospetto di formicoli viscido e lubrico, di vermicazione calcinata che poteva discendere dalla memoria sensibile di Moore ex minatore, ma era anche certamente intenzione scoperta di definire plasticamente un mondo complesso di grandezza e di miseria; i turbamenti, i tremori, le paure, gli incubi e le agonie che l'esperienza drammatica della guerra aveva rivelato spietatamente. Sempre a Venezia, due anni dopo quelli di Moore, i disegni di Barbara Hepworth dedicati alla sala operatoria e intitolati: "innesto epidermico", "scalpello di chirurgo" generavano il dubbio che sotto la purezza olimpica, sotto la pelle levigata delle sue sculture crepitasse uno spirito puritano alimentato dal dolore della carne ed allo spettacolo non astratto di una lunga sofferenza. Più tardi gli aculei di Sutherland portarono sulla loro punta un senso di dolore da ferite, come un ricordo lancinante, vivo e attivo anche nell'opera di un gruppo di giovani scultori inglesi: Robert Adams, Kenneth Armitage, Red Butler, Lin Chadwich; gli adolescenti della seconda guerra mondiale. Tradotto in lingua, le loro sculture suggerirono immagini definite con qualche approssimazione: "articolazioni etimologiche, carne escoriata, sesso frustrato", oppure: "geometria della paura, della disperazione, della sfida". Suggestivano 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". Un gioco che scivola 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 sulla generazione inglese giovane come una cappa di tenebre, come un vortice di terrori neri, martellanti, ossessivi. Dentro quelle tenebre una forza sconosciuta ha liberato con uno scatto di cui gli uomini devono avere avvertito il riflesso fin dentro le loro viscere la molla di un meccanismo psicologico, che poi ha continuato a riprodurre automaticamente, quasi per liberarsi dall'angoscia attraverso forme allusive trasferite nella misteriosa concretezza dei totem e degli idoli, i gesti, gli oggetti, i nomi, gli allarmi continui di un'esperienza umana abbandonata troppo a lungo e dalla gioia e dalla pietà.

Bacon appartiene a quella generazione; la sua opera appartiene a quella esperienza; ma occupa un posto a parte, perché egli è uno di quegli artisti straordinariamente soli e solitari, come ne compaiono di tanto in tanto sulla scena del mondo pittorico. La loro presenza è di quelle che scardinano il ritmo della rappresentazione e sconvolgono gli accordi e l'armonia già raggiunta. Egli è un isolato anche rispetto agli avvenimenti più recenti dell'arte. Lo "Studio dalla figura umana" che ora è esposto nella mostra "Nuove tendenze della pittura inglese" organizzata dalla "Rome-New York Art Foundation" all'isola Tiberina deve trovarsi tra i suoi compagni d'occasione come una lama dentro la marmellata (è un'immagine che ritorna alla memoria di un caro amico perduto tanti anni fa). Queste parole di Bacon: "La pittura così concepita tende a un'interdipendenza assoluta tra immagine e materia pittorica, di modo che l'immagine è la materia pittorica e viceversa", che sono riportate

nell'introduzione al catalogo della mostra e sembrano così bene adattarsi a definire le ultime ricerche di una nuova definizione della figura umana e gli ultimi sviluppi dell'astrattismo pittorico, non si adattano però nel senso voluto dal testo di quell'introduzione al modo di lavorare ed alla visione tipica di Bacon.

Quelle parole esprimono semplicemente un concetto che vale per ogni buon artista, perché i buoni artisti realizzano l'interdipendenza assoluta tra le immagini e la materia pittorica. Allo stesso modo un certo automatismo che la critica mette nel fare di Bacon ha un senso soltanto se si distingue che in Bacon esso non è uno strumento ma una qualità. La progressione dei segni nell'opera di Bacon è regolata sempre con gesti e compressioni che hanno una misura esatta, sia che vogliano sfiorare l'immagine con la velatura porosa sia che vogliano fenderla con la rapida sferza di una materia colorata che può sembrare persino troppo povera, come quantità e come variazione. Su grandi zone inchiostrate brillanti e trasparenti, talvolta sulla tela naturale o appena tinggiata con una velatura acquosa, bastano a Bacon pochi segni, ora distesi meticolosamente, ora aggruppati convulsi, sovrapposti; senza che tuttavia il successivo cancelli quello precedente, sicché la stessa materia pittorica acquisisce una dimensione temporale e l'immagine prende evidenza e rilievo, con un moto rapido e lento insieme che sembra incerto, come evocata dalla labilità dell'ectoplasma. Qualche volta nell'immaginazione plastica dell'artista la dimensione tempo si trascina come in una sequenza cinematografica, per inseguire da presso la curva declinante del cedimento della figura a una smorfia, a un sorriso, a un urlo, oppure alla stizza, o alla noia. Si dice, anzi, che l'immaginazione di Bacon ha trovato sovente il primo impulso nelle fotografie sbiadite e sfocate, nelle scadenti illustrazioni molto contrastate dei quotidiani e che i fotogrammi dei film gli abbiano rivelato il fascino fermentante dei gesti decapitati, sospesi tra il "prima" e il "dopo".

Certo è che ogni figura di Bacon è quasi insopportabilmente viva, mobile, e costituisce una presenza aggressiva, che ci interroga ironicamente da lontano come nello "Studio per ritratto di Papa", o sfida arrogantemente la nostra curiosità come nello "Studio per ritratto", oppure si leva pronta a scagliarsi contro di noi come nell'"Uomo in blu sdraiato". Una figura di Bacon è sempre una presenza che ci respinge e ci attrae, anzi ci imbriglia nella sua rete nonostante le minacce, e talvolta sono minacce orribili, perché la vitalità che si sprigiona dalla rappresentazione plastica ci costringe a prendere coscienza della sua realtà.

La pittura di Bacon non è una pittura che scioglia l'immaginazione, ma al contrario la cattura dentro uno spazio che meccanicamente la riconduce sempre al suo giusto fuoco attraverso una serie di rimandi che sembrano affidati al caso ma in realtà sono regolati da un reticolo di forze magnetiche sapientemente predisposto. Anche figuramente lo spazio in cui si può muovere la nostra immaginazione coincide con quello in cui si muovono o vorrebbero muoversi le figure di Bacon, e questa sensazione doppia e ambigua produce sul primo momento uno stato di ansietà. È uno spazio chiuso da vicino, oppresso da fondali e da tendaggi; è una misura concreta, un volume regolare il cui punto di fuga raramente è fuori dalla nostra visuale; un volume che assai spesso è individuato ed è limitato in una dimensione minore di quella che la tela può oggettivamente contenere, quasi per rendere più intensa l'angustia fisica e per accentuare il disagio psichico.

Davanti alle figure di Bacon ed allo spazio che le racchiude tirannicamente, la prima sensazione è sempre quella di trovarsi davanti a bestie in gabbia, a strani malati messi "in vitro" dentro una stanza da isolamento. Dentro quella gabbia segnata con la semplicità di luoghi deputati delle scenografie medievali, una finzione immateriale come la riga di gesso che l'attore non deve oltrepassare e tuttavia presente incombente sulla prospettiva fisica e sulla coscienza, i personaggi di Bacon gemono, sbadigliano, urlano, grandi e meschini, tragici e comici sotto i nostri occhi, che dopo un primo smarrimento ritrovano il distacco dello spettatore.

Qui ritornerebbe il tema della crudeltà, potrebbero anche ritornare il tema dell'angoscia e della solitudine e il problema della loro origine fisica e metafisica. Ma l'accordo dei gialli con i violetti, della sabbia della tela con il blu trasparente del fondo è realizzato pittoricamente con tanta vaghezza d'armonie sensibili, la tragica statura del personaggio è espressa plasticamente con tanta autorità ed immediatezza in un dipinto come lo "Per ritratto di Papa", per fare un solo esempio, che il consiglio

migliore e ultimo è strettamente di non tentare di dire per mezzo della letteratura ciò che è detto così bene con la pittura.

**Luigi Carluccio**