

## Francis Bacon

Presentazione alla mostra – Galleria Galatea, Milano - 1962

Questo gruppo di dipinti di Francis Bacon, che non sono stati inseriti nella grande retrospettiva allestita alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino perché raccolti e destinati già da tempo ad essere esposti alla Galatea di Milano, consentono ai milanesi di conoscere meglio l'opera di una delle personalità più rappresentative e più nuove dell'arte contemporanea. Certo la più curiosa, la più sconcertante. La mostra realizzata circa cinque anni fa dall'Ariete, con opere che provenivano anch'esse da Torino, concentrava quasi tutta la sua rappresentazione su un breve periodo dell'attività di Bacon; la parte più notturna e fantomatica, la parte di mezzo tra gli inizi scopertamente surreali e gli esiti ultimi, che accendono, come è possibile intendere dai numerosi documenti esposti a Torino, un bisogno, da parte del pittore, di rendere più oggettive le immagini, di fissare un contorno alle zone in cui, come in un campo magnetico, turbolento e instabili si muovono, scontrandosi e respingendosi le passioni. Questa attuale invece è già una piccola antologia e contiene tutti i temi consueti all'*imagerie* di Bacon, tutte le soluzioni stilistiche da lui proposte. Così è più facile approfondire in sintesi gli sviluppi formali, che di solito sono sommersi dall' attrazione immediata dei contenuti dell'arte di Bacon. Sviluppi che non sono meno intriganti e che contribuiscono in misura notevole a stabilire i caratteri di fondo della sua struggente originalità.

Bacon, si sa, è un autodidatta. I suoi contatti attivi con il mondo dell'arte sono avvenuti in seguito ai viaggi compiuti negli anni '20: in Germania, dove sostò a Berlino, la Berlino in crisi del primo dopoguerra contro cui puntavano gli strali Grosz, Otto Dix e gli altri pittori della *Neue Sachlichkeit*; in Francia, a Parigi, dove pare che abbia eseguito casualmente qualche lavoro di decorazione. Ritornato a Londra, si impegnò in principio in un'attività che oggi viene definita del *designer*; progettò mobili e tappeti. La rivista *The Studio* illustra nel 1930 alcuni arredi eseguiti su disegno da Bacon. Ma, nel 1932, un dipinto di Roy De Maistre ha per titolo: "Lo studio di Bacon", ed è lo studio di un pittore, con i quadri ammassati contro le pareti. Da quel che si può vedere Bacon a quel tempo dipingeva col gusto tra surreale e astratteggiante di chi ha guardato alle opere di Léger, Lurçat, di Max Ernst, di Picasso e certe tracce eseguite ad impuntura, la carica metafisica, allucinante dei vuoti, un certo assillo prospettico su punti di fuga diversi potrebbero anche suggerire il nome di De Chirico.

Dei suoi primi anni di pittura tra il '30 e il '40 non è rimasto molto è lo stesso Bacon ama dichiarare che egli ha cominciato con "Tre studi per la base di una crocifissione", che è del 1944, cioè forse nemmeno un anno prima del dipinto più antico che figura in questa mostra: la stramba composizione su fondo arancio che deve essere collocata nel cerchio di "La Maddalena", di cui ripete le palmette e lo "Studio di figura umana ai piedi della Croce" di cui ripete i fiori. La lettura di questo dipinto è, come sempre nelle prime opere di Bacon, difficile o meglio è difficile legare in un costrutto logico i dettagli, salvo che sia un costrutto sentimentale e più ancora di sensazione. Due foglie di palma, un'automobile scura, un corpo umano nudo che si direbbe rovesciato bocconi sulla capote della vettura, una bocca urlante, che compare al posto del mozzo della ruota, ed è la stessa bocca oscena che compare nel pannello centrale di "Tre studi per la base di una crocifissione", sono tanti elementi separati di un discorso che però contribuiscono insieme a conferire al dipinto il suo carattere luttuoso e terrificante. Questo dipinto, forse meglio di altri dello stesso breve e intenso periodo, rivela le doti di franchezza e di schiettezza con cui Bacon acquisisce le suggestioni di altri pittori (di Sutherland, in particolare, ma si direbbe di un Sutherland più selvatico o barbaro, più sontuoso; e facendo anche il nome di Moreau si vuole indicare la presenza degli elementi di un certo decadentismo, nell'opera di Bacon). Mostra anche come egli riesca d'autorità a conciliare gli opposti, conducendoli insieme al medesimo fine, che, qui, è quello di stabilire l'immagine di una situazione conturbante ed ambigua. Potrebbe, per esempio, essere la rappresentazione di un disastro automobilistico, della quale sono individuati gli elementi essenziali con un accorto montaggio: la vettura, l'uomo bocconi, l'urlo, già la camera ardente, la fossa, i fiori cresciuti sulla terra che la copre è già muovono le corolle nell'aria; un montaggio di tempi e di luoghi. C'è già il cumulo prospettico tipico di molte opere di Bacon e il muro chiuso che l'annulla. Il segno ora è coinciso e addirittura acuminato, nelle palmette verdi, e mette in risalto una presenza nitida; ora, invece, come nei fiori, è fluido e vivo, persino adatto a

creare una sensazione di odori attraverso il colore; ora, invece, rigido e geometrico, serve a definire i particolari di una sagoma piatta o un'idea. La materia è tirata, striata da irritazioni locali in modo da suscitare la sensazione psicologica della profondità. Sull'arancione del fondo si possono persino distinguere riprese, o tracce di riprese a pastello.

“Gorilla ai microfoni” è un dipinto che deve essere collocato nello stesso periodo di attività. Gli elementi iconografici rivelano infatti un chiaro legame tra il dipinto precedente, “La Maddalena”, “Pittura 1946”, del *Museum of Modern Art di New York*, che qualcuno forse ricorda di aver veduto alla Biennale del '54, “Figura in un paesaggio”, della Tate Gallery di Londra e “Studio per un Uomo coi microfoni”, che l'artista ha distrutto. Il linguaggio di Bacon, che è ambiguo ma pur sempre scoperto, appare assai più avanzato e ci pare che proprio per la maggior approssimazione alle esigenze d'espressione dell'artista l'atto del dipingere acquisti una fluidità ed un'energia di definizione che sono impressionanti. Il torso livido quasi-umano della scimmia; l'incubo di una bestiale e insieme innocente, ebete, follia; la traccia continuamente variata e contrastata, come se fosse materialmente impossibile, degli spazi immaginari; le palmette mortuarie, sono elementi resi con tale miscuglio di tratti brillanti e opachi, sicuri e sospesi, con tali rapide toccate e tali ammiccamenti di colore che la loro incongrua associazione diventa pittoricamente possibile e terribilmente viva.

Dipingere in questo momento della sua carriera è per Bacon reale furore di conoscenza. Egli sogna una pittura alla maniera di Velàzquez, ma su una pelle di ippopotamo. Prova l'uso della cenere e della sabbia; l'uso della garza e dell'ovatta nel “Frammento per una Crocifissione” della Helen Grigg di Uckfield e pensa di servirsi di autentici capi o frammenti di vestiario come di mezzi espressivi. Certi dettagli strumentali si rivelano incongrui e contraddittori in questo periodo, dal punto di vista della correttezza della tecnica; ma nell'artista autodidatta la tecnica progredisce nella misura in cui le ragioni stesse della azione pittorica acquistano lucidità.

Bacon ha detto una volta: il mio è un tentativo di visualizzare un certo tipo di sensazioni. Le sensazioni che egli vuole visualizzare appartengono al tipo più fluido, più amorfo; appartengono all'inconscio della esistenza umana, stanno nel punto in cui l'esistenza umana sfiora l'esistenza sub-umana, con la quale ha in comune soltanto il mistero dell'esistere, il dolore fisico, l'angoscia, l'insofferenza e la vanità, cioè il seme della morte. Così il tentativo di visualizzare le sensazioni corrisponde in un senso più esplicitamente plastico a un tentativo di fissare la traccia lasciata dall'esistenza umana, simile alla traccia che lascia la lumaca. Una sbavatura, una presenza sospesa alla corda della sua fragilità, un tenue luccicare sotto una certa tangenza della luce. Una stria leggera, rosa, iridata, impalpabile. Le figure di Bacon affiorano infatti da un fondale di buio: un sipario che si chiude, che spinge l'immagine sul primo piano, un fondale compatto, nonostante che linee e tracce e impunture, ribaltate di 45 gradi suggeriscano l'articolazione dello spazio su tre dimensioni e persino strutture su piani diversi, come un percorso della “sotterranea”. Il fondale è tirato unito di tinta, “neutro” rispetto all'azione del pittore ed alla presenza evocata dalla figura. Si direbbe che l'artista ha usato inchiostro diluito nell'alcol o colori per stoffe, che non hanno lasciato neppure l'ombra della pennellata. I colori sono notturni o crepuscolari e da questo fondo notturno e spiritico le immagini sorgono come riccioli di polvere sulla scia della toccata; come cumuli di scaglie madreperlacee, trasparenti, che l'una sull'altra fanno delle velature, ora trasparenti ora opache, che mentre danno una leggera illusione di rilievo rendono più acuta la sensazione che l'immagine sia sul punto di franare, di sfilacciarsi, di corrompersi dissolvendosi nell'atmosfera avvelenata. Nei volti e nelle mani si ha la sensazione di materia colorata che schiuma in un gorgo, si addensi irritata a rilevare le gengive sui denti feroci, le rughe attorno agli occhi, oppure che, dilavata, scivoli via svuotando un'orbita, una guancia, coprendo i particolari con un velo granito e arido.

Questa sensazione diventa più acuta e complessa nelle opere che vengono dopo l'esperienza delle “variazioni” su un dipinto di Van Gogh: *Le peintre sur la route de Tarascon*, che sono del '57: cinque grandi dipinti nei quali il colore acceso compare addirittura fiammeggiante, attraverso lo spessore della pasta e la sua stesura grondante e grumosa. Il “Ritratto a mezzo busto”, che per i suoi caratteri somatici può essere considerato nel cerchio degli “Studi per un ritratto L. P.” rivela, seppur nel suo caso con straordinaria soavità, che l'espressionismo, come equivalente romantico, si è ricaricato

nell'immaginazione di Bacon. La pennellata segue una sua furente logica interna; fissa con pochi gesti rapidamente la struttura dell'opera, l'atteggiamento; modella i piani del volto cercando il rilievo degli occhi socchiusi, del naso prepotente, della bocca carnosa. La tinta rosata finge il naturale. È un'apertura coraggiosa nella carriera di Bacon. Come se egli avesse intuito, a questo punto, attraverso la lezione di Van Gogh, che bisogna mettere la testa nelle fauci del leone, che una presenza anche figuramente più realistica delle larve schizofreniche, delle apparizioni ectoplasmatiche degli "uomini in blu" avrebbe raggiunto una maggiore intensità sulla strada della solitudine, dell'allarme ansioso, del vuoto angoscioso in cui, per lui, si esprime l'esistenza umana.

"Cranio di gorilla" è infatti un oggetto, un solido oggetto a tutto tondo disposto su un cavalletto, che è un altro oggetto disegnato nella sua giusta prospettiva e collocato a sua volta in uno spazio esatto. Con questo, lo spazio non diventa razionale e comunicativo. Esso configura sempre una prigione o una gabbia, senza via d'uscita e se l'accostamento al Sartre di *Huis clos* può avere un senso, non può averlo che in questo momento della carriera del pittore (così come se c'è un riferimento letterario da fare, ci pare che il più toccante è quello al personaggio dell' *Elettra* di O'Neill, per l'aspra crudeltà della linea di sviluppo della sua azione delittuosa e per la determinazione finale, di sprangare porte e finestre, di spegnere i fuochi e le luci, perché la casa sia, per sempre ormai, chiusa, sopra di lei ancora viva, come una tomba). Ma è diventato una prigione è una gabbia che hanno una relazione fisica oltre che psicologica con la figura che rinserrano. In questo senso di azione tra ambiente e personaggio, di convivenza è forse più esatto dire: di connivenza, la relazione è quasi sempre realizzata figuramente attraverso la mediazione di semplici oggetti, stilisticamente attraverso il legamento di un grosso segno fluente che definisce e delimita le zone di colore. Un segno che ricorda la pittura e le litografie di Munch, più che ogni altra cosa, e in generale l'*Art Nouveau* e l'arredamento liberty. I divani che compaiono nell'opera di Bacon sembrano, ora, disegnati da Van de Velde, da Pankok, da Behrens.

"Figura seduta su un divano" è un dipinto di come Bacon realizza la sua visione negli anni più recenti, quindi nella piena maturità della sua vita. Il colore possiede una particolare ricchezza di gamme. Sebbene l'artista usi di preferenza i violetti, gli azzurri, i verdi brillanti, i rossi nelle varie gradazioni del carminio sino al sangue, compaiono sovente le tinte chiare e neutre, tenute tuttavia sempre su una chiave raffinata e nella loro chiarezza circondano di una luce ancora più allucinante l'apparizione del mostro. Il colore è disteso, non smargina - certe zone liquide ritornano ancora suggerendo per contrasto la corposità delle zone di materia e la loro "differenza" - ma può complicarsi, nel gesto, nello spessore, nella vorticosa miscela di tinte sino a raggiungere l'intensità emotiva della pittura informale più agitata e aggressiva.

C'è come si vede, nell'opera di Bacon una grande libertà di espressione ed insieme una profonda continuità. La libertà ha il suo fondamento nell'originario didattismo e in parte nel sprezzo per ogni convenzione, nell'ansia di sincerità di Bacon; la continuità ha invece fondamento nella forza di sentimenti stratificati profondamente nella sua coscienza. La traccia che lascia l'esistenza umana, dal principio alla fine, dal primo all'ultimo dipinto, è fissata come una traccia di brutalità, di tribolazione, di desolazione, di squallore. L'uomo che Bacon raffigura è un uomo riguardato in una fase della sua degradazione, che è inarrestabile perché è condizionata dalla sua fragilità; dal suo stare al centro di un mondo umiliante, sconcertante, minaccioso. L'uomo insomma, che consuma la sua resistenza fisica e spirituale in un combattimento di cui già conosce l'esito nel profondo della coscienza : la sconfitta.

**Luigi Carluccio**