

Guido Mannucci

Francis Bacon: la brutalità del reale. La Figura e l'Altro

Francis Bacon: the Real's Brutality. The Figure and the Other

Abstract

Getting in front of painting by Francis Bacon touches you deeply. I'm talking about aesthetics, sensations: resounding flow that strikes abruptly, making futile any search for meaning. Francis Bacon circumvents the figurative, the meaning, he aims to the figural: to feelings, not words. Beauty, in his paintings, shows itself in the peaceful union of the positive and of its contrary; if the negative wasn't there, though, his paintings wouldn't exude such a brutal sense of reality. This essay investigates the figure of Francis Bacon and the spectator – the Other – as he tries to confront the painting. Bacon will be analysed using a purely phenomenological approach, with references that range from Merleau-Ponty to Martin Heidegger; the meeting-collision between the spectator and the painting, instead, will be examined taking inspiration from the Winnicott's thesis on the relationship between Bacon and mirrors in the painter's childhood. In order to take distance from Winnicott's psycho-analytical approach, this essay will focus on the relationship between spectator and painting from a more anthropological point of view.

Keywords

Francis Bacon; Merleau-Ponty; Martin Heidegger; Body; Other

DOI – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/4221>

NOTES

Guido Mannucci

Francis Bacon: la brutalità del reale. La Figura e l'Altro

Quando un volto umano smette di essere un volto *umano*? Fino a quando siamo legittimati a considerare un ammasso di carne in deliquio un *io*? Francis Bacon si muove sul concetto di limite. Osservare un'opera di Francis Bacon vuol dire chiedersi quali siano i limiti dell'*io*, trovarsi su un filo teso su una voragine di rimossi che tornano in tutta la loro brutalità. I corpi fiaccano i livelli, trascendono le azioni, il *Caino* baconiano è l'inizio e la fine, esorbita di là dalla carne, dalle ossa, si espande oltre la

pelle: è sussulto, atto, è tempo, luogo. Realtà. Lo strano, scuro animale chiamato *Uomo* arriva gonfiandosi da oscure profondità dell'anima, da un ignoto, da un fondo di sé fino all'eccedere dal petto, dalla carne, mutilandola. La Figura è messa lì, pare senza significato, quasi in attesa, congelata in una postura che denota un atto compiuto o che sta compendosi. Il limite che impone il venire a contatto con l'opera di Bacon non è confine, demarcazione bensì la concreta possibilità di guardare di là da esso,

trovarsi in una radura di verità del reale mai esperita prima. Dipingere il limite *non può non essere* caratteristica di chi vive la vita in bilico, eccedendo la misura, oltrepassando la morale, decostruendo l'agire retto: le Figure di Francis Bacon sono il risultato di chi guarda la realtà in modo disincantato, di chi ha in quello sguardo la potenza della *svelatezza*.

Lo sguardo del pittore sulla realtà decostruisce, isola, immobilizza, spoglia seguendo gli stessi procedimenti che attua nella pittura. Bacon è circondato da Figure in potenza, da corpi inquieti che si disfano sotto l'azione di forze esterne indipendenti e da tensioni emotive eccedenti contenute da un involucro all'apparenza in quiete. Tutto è Figura, tutto è crudele, atroce: la brutalità è immanente alla realtà: anzi, è la realtà stessa. Forse di Bacon non occorre dire, ma soltanto sentire, farsi toccare nel profondo, cogliere la sensazione ancor prima dell'immagine, trasferirsi, poi, nell'immagine stessa. Non c'è *arché*, bisogna rinunciare alla volontà di un processo unitario costituito,

non c'è nemmeno il Bene platonico come orizzonte ultimo, come significato unitario. Il quadro non si legge, non si dice: esso si offre all'occhio come *natura naturans*, come bellezza che esplode nella visione. Porsi di fronte ad un'opera d'arte vuol dire amarla di un amore manchevole, desiderarla con un desiderio che ricicla e accresce se stesso nell'assoluta alterità da sé. Proprio nell'*Assolutamente Altro* risiede la Bellezza e la Bellezza vuole la Figura. La Bellezza è l'impossibile che *s'incapacita*. È latenza, dissonanza. La Bellezza è slegata, svincolata, è *figurale*. La Figura, prima di essere vista, si fa pensare: è enigma del simbolo. Francis Bacon sente sulla pelle il disfacimento delle fondamenta di un mondo alla deriva morale ed etica, devastato dalle guerre; reagisce portando alla luce ciò che in quel momento vedeva pulsare sotto la *sua* tela: un essere incarnato spogliato da qualsiasi schermo. Allestisce una macelleria pittorica riuscendo, così, nell'operazione di smascheramento e demistificazione invocata fortemente da Nietzsche.¹

Bacon fa propria l'immediatezza espressionista, quel divenire che è un *dilagare* e non un "andare verso": l'immediato cui tende è *Cristo senza il Cristianesimo* che invita l'uomo all'imitazione lasciando da parte la definizione di salvezza. Bacon raggela le sue Figure sulla tela come istantanee eterne, paradigmi di un'esistenza tragica e bestiale.

Il suo è un Espressionismo congelato, straniato e straniante, che immortala l'uomo nell'attimo del suo venir fuori, cogliendo il suo venire-ad-essere, in un *Kairòs* nel quale l'uomo si appropria della sua esistenza prendendosi sulle spalle il peso del suo essere gettato nel mondo.

1. La Figura

Nella costruzione di un'ontologia fenomenologica del visibile, Merleau-Ponty sosteneva che la visione incarnata dell'artista, che trasforma il reale in pittura, restituisse

allo sguardo, prima che allo spirito, una struttura immaginaria della realtà.² Quando la visione si fa gesto, il pittore pensa in pittura e il suo fine diventa il rendere visibile l'origine delle cose. Non di stratta di un figurativo adeguato in una logica della rappresentazione e della narrazione quindi, ma di puro figurale, un epifenomeno dell'accadere che fa capo direttamente alla sensazione. Il pittore arriva alla genesi del figurale, dipinge la sensazione, il movimento, l'invisibile.

Il reale baconiano non racconta, non si perde nell'astrazione o nel balsamo consolatorio della vanità che rifrange creando maschere. Al contrario, attraverso un processo svelativo, esso si spoglia da ogni credenza, destituendosi di ogni fondamento metafisico e morale, liberandosi di ogni costruzione e sovrastruttura antropologica e psicologica, facendo emergere, in tutta la sua fragilità e solitudine, un'Immagine, un'Icona: la Figura. Essa lotta in una vorticoso e lacerante risalita da abissi di nascondimento con una sfrenata energia animale, arrivando fi-

nalmente a mostrarsi in vicissitudini convulsive e spasmodiche tensioni congelate in posture innaturali.

La Figura che appare fulminea in Bacon, quindi, non narra un accaduto ma è essa stessa accadere, è realtà che si spinge oltre, è l'*abgrund* che sfonda ogni fondo metafisico di protezione dalla verità dell'esistente, è toccare con mano l'umana paura primigenia, *l'horror vacui*, nonché esperire di riflesso la solitudine come categoria ontologica propria dell'*esser-ci*. La solitudine fa parte dell'esistenza, ne è, anzi, il cardine, e non è qui intesa come condizione preliminare anelante all'Altro anzi, è un rapporto chiuso in se stesso, senza intenzione e senza progetto. La solitudine si colloca, quindi, come scarto tra l'essere e l'esistenza senza separazione ma con una netta distinzione. Isolata, ma non immobile, la Figura agisce nello spazio, nel campo di forze creato geometricamente descrivendo così un *fatto*. Così nasce Figura.

Bacon era dell'idea che la pittura dovesse in qualche modo spingersi oltre il semplice narrare di vicende umane e

riscoprirsi come precipua attività veritativa senza cadere nella deriva dell'astrattismo ma concentrandosi sulla Figura e sulla sensazione. Come afferma lo stesso artista, "dipingere oggi è il modo in cui rendere l'apparenza"³: pervenire ad un'immagine dell'apparenza che sia il meno possibile invischiata nei criteri comuni su cosa sia l'apparenza stessa. E, apparenza qui, vuol dire *apparire*. Bacon non dipinge forme ma *apparizioni*. Apparire è l'essenza stessa del fenomeno e nel caso della Figura esso diventa fulmineo, palpito temporale, dubbio sull'origine e incertezza degli effetti. La Figura appare e si schiude sola nell'immenso sfondo atemporale e in una cornice infinita di vuoto, essa *vibra* nel suo apparire e proprio questa vibrazione produce il meccanismo di sensazione. Figura è corpo. Il corpo è carne. La carne, anzi, è il costitutivo della Figura e sorgente di movimento, spasmo, sforzo di fuggire attraverso uno degli organi per raggiungere la *campitura*: la struttura del visibile. I corpi di Bacon sono carne isolata in uno spazio-luogo chiuso ma potenzialmente infinito

nella sua incredibile impersonalità; essi si espongono allo sguardo voyeuristico di chi si attende uno scopo, un racconto, un destino e invece trova solo un'inaudita violenza di senso, un silenzio che diviene quasi aptico: l'uomo svuotato della sua umanità.

Il corpo diviene. Appare. È l'oggetto che noi siamo, non una mera cosa. In quest'ottica Merleau-Ponty ha fatto del corpo il perno della propria riflessione filosofica, il cuore stesso dell'"in-sé" e del "per-sé" di ciascuno di noi:⁴ il corpo è una traccia nel mondo, un *io pelle*⁵ *toccante-toccato*, un *vedente-visto*. Il corpo è sicuramente un oggetto che possiamo osservare esternamente tenendolo al di fuori di noi: in questo modo diventa il corpo dell'Altro, ma che non smette mai di differire da una presenza diversa da quella degli altri oggetti, un corpo che rinvia ad un'immagine, un simulacro che tuttavia fa emergere l'essere stesso della persona che ci troviamo di fronte.

È anche il *nostro* corpo: un corpo-idea-immagine che contempliamo nello specchio; un corpo diviso, un corpo

estraneo, un corpo che si muove quando ci muoviamo e che prova emozioni quando proviamo emozioni. L'essere umano è una *persona-presenza incarnata*. Il corpo è destino, il corpo è forza, il corpo è progetto, fardello, il corpo ci inchioda alla sua croce. Siamo questo corpo e non un altro, non c'è altro io all'infuori del corpo e quell'io che rappresenta anche quel che chiamiamo essere è perché possiedo un corpo. I corpi di Bacon sono carne e nervi, conduttori di forze interne ed esterne che agiscono sull'organismo deformandolo e distorcendolo. L'organismo non è vita, è la prigionia della vita: il corpo è oltremodo vivo ma non è organico. Le Figure di Bacon sono corpi senza organi, sono ammassi di carne e nervi contenenti una vita che esplose o implode. In questo modo, l'agire delle Forze sulla carne rappresenterà sempre meno, nella pittura di Bacon, qualcosa di figurativo e quindi la manifestazione di qualcosa di orribile nella sua deformazione; la crudeltà, o quel che si crede tale, sarà semplicemente l'azione delle forze sul corpo. Non è

l'orrore della carne deformata, mutilata a colpire il sistema nervoso ma trovarsi di fronte alla realtà, riconoscersi, spaventarsi dell'insolito colto nel solito. L'arte di Bacon è arte senza Dio. Il Dio che muore nella *Gaia Scienza*⁶, come nelle tele di Bacon, dov'è totalmente assente, non è solo il Dio del cristianesimo, ma è il Dio figurato dal Sole platonico, evocato nell'allegoria della caverna,⁷ che assicura, come fondamento, la totalità degli enti, è il Dio a cui fa ricorso la filosofia moderna per garantire quella soggettività che risolve in sé la totalità degli oggetti. La morte di Dio, quindi, e il pensiero senza Dio che ne deriva, svelando la sostanza irreligiosa dei fondamenti metafisici e antropologici di cui è alla ricerca *l'ultimo uomo*, che non sono, come vogliono apparire, protesi al Dio divino, ma semplicemente alla ricerca del fondamento capace di garantire la stabilità e la disponibilità sicura dell'ente, mette a nudo quella volontà di potenza che si celava sotto il nome di Dio.⁸

2. Le Forze e il Tempo

Secondo Deleuze, Francis Bacon non “inventa delle forme, bensì capta delle forze”;⁹ “dipinge le forze”, non rende il visibile, ma rende visibile.¹⁰ “La forza è in stretto rapporto con la sensazione è necessario che una forza si eserciti su un corpo, cioè su un punto determinato dell'onda, perché vi sia sensazione”.¹¹ Le forze di cui si parla sono tutte le energie alle quali è sottoposto un corpo: la forza invisibile e quasi impercettibile del Tempo, le forze elementari come la pressione, la pesantezza, la forza gravitazionale che pesa e schiaccia o anche le forze interne che permettono qualsiasi movimento e anche quelle generate da emozioni contrastanti che provocano in noi dolore lancinante o sensazioni di benessere che sfociano in un grido o un sorriso. Le forze agiscono sulla Figura non attraverso la trasformazione ma solo mediante la deformazione. Essa subordina il movimento alla forza e non il contrario. Tutto è in relazione con le forze che agiscono sui corpi,

tutto è forza, energia. I personaggi baconiani, nel loro immediato esser-ci, si mostrano attraverso un movimento che descrive sì una traiettoria spaziale, dettata dalle forze, ma che avviene in un lasso temporale che Bacon ha ridotto all'inverosimile. Il *tempo di posa* della Figura è quasi concentrato e congelato in un istante. In quell'istante la Figura è accadere e accaduta, dilagare pro-gettante. La spazio-temporalità, quindi, congelata da Bacon sulla tela è la necessità di vivere il *fenomeno-Figura* nel suo manifestarsi immediato. Imprigionare l'attimo della Figura vuol dire guardare all'impossibile e, contemporaneamente, senza trascendere il positivo determinarsi, vuol dire gettarsi in quell'altro dalla positività che il negativo deve, comunque, sempre anche essere. In altre parole, si cerca il detto nel non detto, pensare il non pensato, che racchiude in sé il senso di ciò che è pensato. L'attimo, il *Kairòs* baconiano, è un "mistero" che solo il presente e non trascendibile negarsi del positivo – del noto – mostra, come motore di una *dynamis* davvero infinita e inegua-

gliabile; è il non pensato, il *de-pensato*, che viene alla luce registrando e portando con sé il senso di ciò che è *da-pensare*. La presenza nella temporalità autentica è, allora, l'attimo stesso, il *Kairòs*. Heidegger sostiene che l'attimo, il *Kairòs*, è *estasi* in senso attivo: il fenomeno dell'attimo non può, per principio, essere spiegato dal concetto dell'*ora* e del *qui*. *L'ora*, *l'adesso* è un fenomeno temporale che appartiene al tempo come temporalizzazione interna al tempo stesso: "l'ora in cui qualcosa sorge, passa o è sottomano".¹² Nell'*attimo*, invece, si svela la *presenza* autentica, quell'*estasi* dell'esserci che permette al *ci* dell'*essere* di assumere su di sé in modo risoluto, definitivo, l'ente che già è. Il *tempo*, quindi, ha la sua essenza nel lasciar-essere e nel riprendere-indietro: l'essenza iniziale del tempo, allora, non ha alcun legame con il numero, con il calcolo ma, il suo legame è da ricercarsi con lo spazio, con il luogo, il *tòpos*. Il *tempo destina* ed è *destinato*, dispone in modo essenziale l'apparire e lo scomparire dell'ente. Il tempo mostra e nega. Il *lasciar-essere* che il

tempo concede, è la libertà che dev'essere pensata come essenza della verità. La libertà, in questo senso, è la garanzia, "il sito salvifico per l'essere nell'ente".¹³

Tutto ciò che Bacon crea con le forme ha una finalità puramente estetica.¹⁴ L'uomo come apparizione è e dev'essere al centro: esso è *subjectum* fondante della realtà sensibile, epifania della sua primordialità. La centralità dell'uomo non deriva solo dal rapporto che esso instaura con la realtà attraverso il linguaggio bensì, anche e soprattutto, mediante la sensazione. Essa interviene sulla realtà extra-linguistica, registrandola e organizzandola: non è da considerarsi in questo caso come un'attività passiva, seguendo così il modello elaborato da Merleau-Ponty,¹⁵ in base al quale lo scarto tra il qui e l'altrove del campo visivo nel modo d'essere di Figura e campitura deriverebbe dall'occhio prescindendo dall'intenzionalità del soggetto. Anche la rappresentazione della sensazione è frutto di un'organizzazione, secondo leggi gestaltiche, indotta dal movimento dell'occhio grazie al quale la realtà si

costituisce e si organizza. Questo meccanismo presuppone una soggettività intenzionante alla base, che fa capo all'organizzazione dello spazio e del tempo in cui il dato è percepito e oggetto di significazione. Bacon è alla ricerca di un linguaggio che è, però, sempre più povero: la mancanza della parola non è semplice povertà linguistica, ma è essa stessa evento dell'essere, l'evento della sua dimenticanza. L'essere non è mai definibile, l'espressione "è", attribuita all'essere, ha sempre un significato del tutto transitivo. L'essere è questo o quello nel senso che *fa venire ad essere* questa o quella cosa, la *eventua*. Il linguaggio presenta la cosa inserendola in un mondo ordinato e costituito, in una struttura linguistica da cui ogni significato dipende. Come l'essere, anche il linguaggio *non è*: non è un ente ma ciò da cui ciascun ente è tale. La parola non parla quando è oggettivata, ma quando, liberata da ogni fondo ontico, porta la cosa alla presenza. Per questo non si può parlare più di linguaggio. Heidegger si esprime in questi termini:

Il linguaggio non solo si trattiene in se stesso nel nostro corrente parlarlo, ma trattenendosi esso in sé con la sua origine, nega la sua essenza a quel pensiero presentativo nel quale comunemente ci muoviamo.¹⁶

Il percorso dell'arte baconiana, in questo scenario, dischiude un senso del linguaggio che non è più strumentale ma prettamente svelativo. L'arte non fa altro che esporre le cose nella loro verità. Così l'opera d'arte è opera di verità. Ciò che essa dischiudendosi espone è un mondo non più chiuso in se stesso, ma aprentesi a quella terra che lo produce. Nell'esporsi del mondo, la terra si sottrae, si custodisce in sé come l'essere che, nell'espore l'ente, si sottrae e, nascondendosi e trattenendosi, si custodisce.

Così l'opera d'arte è opera di verità (*a-létheia*), perché svelandosi rinvia ad un nascosto (*léthe*) che si trattiene, proprio per consentire all'esposto di apparire. La verità ospita in sé anche la sua negazione: occultamento e oblio

non dipendono dalle azioni dell'uomo, ma dalla struttura veritativa dell'essere, che si presenta assentandosi, onde consente all'ente di apparire come esso è. L'oblio, però, non è lontananza, la dimenticanza non è un semplice fenomeno che accade al di fuori dell'essere: la *léthe* è eccessiva *vicinanza*. È la vicinanza del *troppo vicino per esser visto*: il sottrarsi dell'essere non indica il precipitare dell'ente nel nulla ma indica quell'assentarsi dell'essere, affinché possa presentarsi l'essere di quell'ente che si schiude nello svelato. Proprio perché dischiude nuovi sensi e nuovi orizzonti, l'opera d'arte spezza il nostro modo abituale di vivere e di pensare, e in ciò è la sua forza e autenticità. La tela, allora, ha in sé una struttura veritativa: ciò che si svela non è più *l'originale* ma *l'originario*; non c'è più meraviglia nel rapportarsi all'opera, ma essa suscita pensiero e riflessione, riesce a far pensare ciò che, fino ad allora, non era stato pensato perché trattenuto nel fondo di nascondimento dell'essere. *L'originario* non rimanda ad altro fuori di sé, perché come fenomeno fon-

dante e aprente, contiene ogni possibile riferimento e rimando. L'originarietà si rivela anche nel fatto che non si conclude nel detto. Heidegger definisce "urto" la messa in crisi e la distruzione dei rapporti che prima erano consueti e familiari e poi, con l'intervento dell'opera, diventano *stra-ordinari* e non più sicuri. Quest'urto è prodotto dal rapportarsi con l'essere-in-sé poiché l'opera rinvia all'essere e, così rinviando, si sottrae al rinvio abituale che accompagna la considerazione di ogni ente nella sua relazione con gli altri enti. L'urto interrompe e irrompe nell'abituale essere tra gli enti. Essi quotidianamente cercano sensi e significati che si lasciano trovare nell'utilizzo del narrativo e del figurativo: l'urto, invece, porta fuori strada, conduce su sentieri desueti, tocca la profondità del nostro esser-ci, risveglia la sensazione, arriva brutalmente, usando le parole di Bacon, al sistema nervoso. Concludendosi nel suo inizio, l'opera d'arte custodisce l'essere, lo eventua, e l'essere lascia nell'opera la sua traccia. Le Figure baconiane, allora, diventano manifestazione di altro. Il

carattere immanente di atto, conferisce loro una *momentaneità* intrinseca, un'immediatezza improvvisa: la sensazione di essere aggrediti, che si ha al cospetto delle opere del pittore irlandese, registra questo fenomeno.

3. L'Altro

Guardare un'opera di Bacon significa spesso sorprendersi lacerati: sentirsi ossessionati dal *vuoto* che s'insinua tra gli esseri e al quale ogni creatura appartiene, dalla vuota minaccia del vuoto che incombe sul tutto e corteggia ogni forma dal nulla che circoscrive ogni presenza. Rapportarsi alla vita con l'unica possibilità di avvalersi di un'ontologia negativa che sappia trasfigurare l'insensatezza esistenziale facendosi beffa del vuoto che torreggia e del silenzio che ingloba.

Scriveva Didier Anzieu:

Primo tempo, lo spettatore ha creduto di vedere qualcuno urlare di fame, di dolore? Magia della pittura, che è un'arte dello sguardo, arte di rendere con delle impressioni visive una sensazione sonora: questo spettatore crede di sentire quell'urlo. Ma se non è fuggito, bisogna constatare, che egli non vede né sente affatto qualcuno urlare, ma che è lui stesso sul punto di urlare, di un urlo così doloroso da restargli strozzato in gola.¹⁷

Il riconoscersi, il ritrovarsi nell'opera non è però entrare in relazione con essa come fosse uno specchio, un riflesso: la Figura è *l'altro-di-me*, quello più vero, autentico, brutale, vivo, umano. L'opera non si dà allo spettatore come superficie riflettente ma come scarto propriocettivo: non c'è identificazione estetica ma *sintonia primordiale*, c'è sorpresa nel trovarsi su una tela. La stessa sorpresa, ad esempio, che disorienta il personaggio pirandelliano che si guarda per caso un attimo nello specchio non riconoscendosi ma pensandosi un estraneo, o la stessa sorpresa

intellettuale del “*mi vedo vedermi*”¹⁸ lacaniano che descrive un doppio movimento nell'atto del vedersi scoprendo lo sguardo come “oggetto *a*”. Non c'è riconoscimento estetico ma partecipazione animale alla brutalità del reale a cui l'uomo partecipa come unità nella totalità. Parlando del rapporto dello spettatore con l'opera bacciniana, di solito, si fa riferimento alla tesi winnicottiana secondo cui “nello sviluppo emozionale individuale il precursore dello specchio è il volto della madre”.¹⁹ Secondo Winnicott il volto materno funge da specchio per il lattante riflettendo tutto ciò che il bambino è, tutto ciò che rappresenta, tutto il suo esserci. La madre, quindi, sarà responsabile del futuro sviluppo emotivo del bambino. Perciò, in età adulta, se il rapporto con gli specchi sarà buono, significherà che la relazione con l'immagine del volto materno è stata adeguata e soddisfacente, in caso contrario, quando il volto della madre non ha funzionato come specchio del sé del bambino, questi, da adulto, avrà difficoltà nei rapporti interpersonali, nonché difficoltà di rela-

zione con gli specchi in generale.²⁰ È rappresentativo, secondo Winnicott, allora, l'esempio di Bacon: secondo lo psicanalista inglese il pittore non ha avuto riscontro durante l'infanzia con il volto della madre e ciò comporta la distorsione del suo volto e degli altri nelle sue opere.

Le facce di Bacon mi sembrano essere quanto mai lontane dalla percezione del reale; nel guardare le facce egli mi sembra che cerchi penosamente di essere visto, il che è alla base del guardare creativo.²¹

Quindi, considerando questa tesi, Bacon si guarda e non si riconosce, né nella sua immagine né in quella degli altri, e le deformazioni tipiche della sua arte non sarebbero altro che una riproposizione del rapporto negativo con il volto materno. Ciò si riconnette al problema dello specchio nel momento in cui Winnicott presta fede a una testimonianza di una sua paziente che osservava come a Bacon piacesse collocare un vetro sul quadro, di modo che

lo spettatore potesse, in questo modo, riflettersi nel quadro stesso.²² Come rileva Ferrari,²³ quest'osservazione è stata fatta in conformità a quanto affermato da Rothenstein:

Guardare ad un quadro di Bacon vuol dire guardare dentro a uno specchio, e vedervi le nostre proprie affezioni e le nostre paure di solitudine, di insuccesso, di umiliazione, di vecchiaia, di morte, e di indescrivibile catastrofe incombente. La sua confessata preferenza di avere i suoi quadri coperti da vetro è anche in rapporto con il suo senso di dipendenza dal caso. [...] I suoi quadri blu scuro in particolare, gliel'ho sentito dire, guadagnano permettendo all'osservatore di vedere la propria faccia nel vetro²⁴.

L'interpretazione di Winnicott e Rothenstein, allora, fa leva sul processo d'*identificazione* dello spettatore con la Figura. Il riflesso dell'osservatore verrebbe a coincidere,

in questo modo, con la Figura e, coincidendo, il meccanismo d'identificazione empatica con il contenuto del quadro farebbe in modo che la Figura venga usata esclusivamente come emblema della condizione psicologica ed emotiva *individuale* dello spettatore che gli sta dinanzi in quel momento.

Ora, ribaltando il punto di vista della tesi winnicottiana, si può rilevare che il meccanismo alla base della spinta alla pittura dell'artista deriverebbe da un bisogno di "identificazioni di tipo proiettivo. Nel senso che – il pittore – potrà vedere negli altri parti di sé, come accadeva nel rapporto con la madre".²⁵ Dipingere, quindi, sarebbe un modo per colmare una ricerca di sé improduttiva ma anche un mezzo per cercare di fissare la propria immagine secondo leggi *gestaltiche* in funzione di una cogente richiesta di stabilità. La tela bianca, allora, rappresenterebbe lo sguardo della madre, un vuoto da colmare, l'*horror vacui* di un'esistenza priva di solide basi psichiche. Lo spettatore diventerebbe, allora, partecipe di quest'ansia di ricerca

identificandosi e condensando il proprio vissuto con e nella Figura.

È ovvio che una simile tesi presa in considerazione perché descrive meccanismi probabilmente del tutto inconsci. Tuttavia, prestando ascolto alle parole del pittore stesso, si potrà evincere che la sua intenzione non procede nella stessa direzione. Sin dall'inizio si è congetturato riguardo al motivo per cui l'artista irlandese desiderasse il vetro sulle sue tele e la tesi winnicottiana sembrava essere la più plausibile. David Sylvester si è dimostrato molto attento a riguardo e ha chiesto proprio a Bacon delle spiegazioni:

DS: Parlando del modo in cui le sue opere vengono esposte, che dire del vetro? So che ha una preferenza per il vetro, ma, quando ci sono quei grandi à plats scuri e ci si vede riflessi – insieme agli arredi e ai quadri della parete di fronte – diventa molto difficile vedere il dipinto in sé. I riflessi sono qualcosa che lei ci tiene ad avere o qu-

alcosa cui tocca adattarsi?

FB: Non li vorrei i riflessi. Trovo che ci si debba adattare. Mi piace la distanza che il vetro instaura fra ciò che è stato fatto e l'osservatore. Mi piace, per così dire, che l'oggetto sia posto quanto più lontano possibile. [...] è la distanza...il fatto che questa cosa sia *separata* dallo spettatore. [...] *Volere che una persona si rifletta sul vetro di un dipinto scuro è invece illogico e privo di significato.* Spero che fabbrichino presto dei vetri antiriflesso.²⁶

Ancora una volta, Bacon riporta tutto al fatto estetico, nient'altro che il fatto estetico. Sotto il vetro che, a suo avviso, è un mezzo per uniformare le disuguaglianze ma anche per conferire, forse, una certa solennità alle sue opere, la *gabbia isolante*, nella quale è sigillata geometricamente la Figura, si chiude anche frontalmente. Il vetro uniforma la struttura in cui il personaggio è chiuso ed eterna la sua gabbia esistenziale. *Vetrina espositiva*: le Figure-da-

esposizione diventano archetipi d'orrore cosparsi di meraviglia, esemplari scintillanti di un'intera razza animale. Resta, però, il quesito sul ruolo dello spettatore. Bacon non ha in mente di offrire un'immagine che funga da *Gestalt* di un ipotetico sé disgregato in cui identificarsi singolarmente: la Figura non rappresenta l'individuo nella sua singolarità. Essa è, però, un'esperienza di confine, uno scontro lancinante con la realtà universale di cui l'individuo è partecipe. Lo spettatore intuisce, di fronte ad un'opera di Bacon, la partecipazione a un concetto di realtà che lo riguarda ma, al tempo stesso, lo iscrive in un contenente universale che è la realtà stessa sottesa ad ogni esistenza.

Bacon è il pittore del reale, non del realismo, non di una versione realistica di una qualche porzione di vita. Lo spettatore si trova di fronte il *fatto*, viene colpito dalla sorpresa – intesa come intuizione intellettuale – e precipita nella *verità*. Lo *spettatore-testimone* partecipa alla verità dell'esistenza, intuisce di farne parte, non viene

colpito dalle mutilazioni, dalla carne deformata ma dalla realtà che è sottesa sotto la Figura stessa. Lo spettatore non è la Figura ma la rievocazione di essa. La pittura, per Bacon è un modo di riportare indietro qualcuno: il suo atto di dipingere è quasi un processo di rievocazione; allo stesso modo lo spettatore *rievoca* la Figura che si trova di fronte e partecipa con essa alla crudeltà del reale che li unisce indissolubilmente. È certo possibile un processo d'identificazione spettatore-Figura ma solo nella misura in cui il fruitore ritrova il suo *altro-di-sé* partecipare ad una realtà che lo contiene e non lo assolutizza. C'è, come detto, *sintonia primordiale*, precipitare nell'abisso di una realtà fino a quel momento celata da schermi protettivi.

Ho sempre aspirato ad esprimermi nel modo più diretto e più crudo possibile, e forse, se una cosa viene trasmessa direttamente, la gente la trova orripilante. Perché, se dici qualcosa in modo molto diretto a una persona, questa a volte si offende, anche se quello che hai detto è un fatto.

Perché la gente tende ad essere offesa dai fatti, o da quella che una volta veniva chiamata verità.²⁷

L'esperienza di confine per eccellenza è, allora, rapportarsi all'*altro-di-me* scoprendo in esso anche l'*altro-da-me*. L'uomo si rapporta costantemente ai suoi confini, e l'inquietudine nasce proprio dalla messa in discussione dei confini imposti dalla sua finitezza. "L'io è un altro perché l'estraneità comincia a casa propria".²⁸ Lo spettatore, allora, nell'atto di guardare un'opera di Bacon, scopre il suo altro, il suo Sé più recondito che è estraneo. Rapportandosi all'*estraneo* l'uomo scopre l'*estraneo* in sé e partecipa alla sua estraneità. Questo rapportarsi, però, deve sconfinare dall'autoreferenzialità di una relazione: non ci dev'essere delimitazione autoreferenziale nel darsi all'Altro o inclusione del sé e esclusione dell'estraneo nella forma di un riferimento estraneo nel riferimento a sé. Quando Waldenfels parla di "estraneità a casa propria", non è inteso il rispecchiamento di una coscienza riflessiva

che diventa contemporaneamente soggetto e oggetto della riflessione; non è nemmeno da intendersi come “dialettica intersoggettiva del riconoscimento, all’interno della quale un soggetto si ritrova nell’altro soggetto.”²⁹ Piuttosto, “l’estraneità a casa propria” è da intendersi come auto-raddoppiamento, fenomeno che ha come peculiarità, all’interno del rapporto con l’Altro, il tracciare dei confini nei quali il soggetto perde il luogo dell’esserci: esso è contemporaneamente dentro e fuori.

La sottrazione a sé significa che momenti dell’estraneo nel sé e momento dell’estraneità all’interno del rispettivo ordine sono di tipo virulento³⁰.

La virulenza di cui si parla è la potenza del fenomeno dell’estraneo, che riporta nel rapporto con il sé una *comunanza* col rapporto con l’estraneo. È proprio questa l’intenzione di Bacon: portare lo spettatore ad evincere nell’opera un rapporto di *comunanza* (*koinonìa*) con la

Figura. La *koinonìa* è totalizzante: lo spettatore con la Figura e contemporaneamente con l’umanità intera. Siamo tutti partecipi della brutalità del reale, siamo tutti oggetto e soggetto di un’esistenza crudele. L’individuo, di fronte alla Figura, si perde nell’indistinto di una collettività primordiale che ritrova, forse, l’animalità originaria dell’essere umano. Gli schermi cadono, resta l’uomo, fragile, in carne e nervi tesi, nudo, spogliato. I personaggi baconiani sono il radicalmente estraneo, sono proprio ciò che non può essere minimamente anticipato mediante alcuna attesa soggettiva: essi sono esperienze eccedenti, che eccedono lo spazio e il tempo lanciandosi verso un *extra-ordinario* che oltrepassa la possibilità di un ordine definito. L’esperienza del trovarsi di fronte ad una tela di Bacon è *pathos* che fa deragliare ogni stabilità a priori della condizione umana. Waldenfels, riguardo al rapporto con l’estraneo, parla di *diastasi*, uno scarto che avviene tra il momento del *pathos* e quello della *risposta*. Il primo avviene nell’anteriorità – in questo caso l’incontro con

l'opera; il secondo, la risposta, rappresenterebbe la reazione dello spettatore di fronte alla Figura.

Caratterizzo come *diastasi* questo differimento temporale, che si scinde nell'antiorità del pathos e nella posteriorità o ritardo della risposta, trasformando il dialogo omogeneo in un dialogo eterogeneo; si tratta di una divisione originaria che produce sì una connessione, ma una connessione spezzata. *Pathos* anteriore e risposta posteriore devono essere pensati insieme, ma oltre una cesura che non si compone e che, proprio per questo, esige risposte creative. Ciò che accade non dà solo da pensare, ma costringe anche a farlo. [...] *Pathos* e risposta non si susseguono come due eventi, in realtà non si tratta affatto di due eventi, ma di un'esperienza che slitta rispetto a se stessa, appunto di un genuino differimento temporale.³¹

Entrare a contatto con l'arte di Bacon significa provare l'esperienza del *pathos*, dell'eschiliano *pathei mathos*:³²

apprendere la realtà attraverso il dolore. In quest'apprensione è contenuta la risposta dello spettatore che non può non essere di assoluta impreparazione all'esplosione di realtà che si trova davanti. La vibrazione della sensazione si riverbera, così, dal quadro allo spettatore arrivando al sistema nervoso. La risposta è, in primis, fisica. Trovarsi di fronte alla realtà così cruda e brutale non può non comportare una perdita di stabilità, di equilibrio. La visione della Figura provoca lo scardinamento degli ordini e l'impreparazione comporta un dolore che arriva alla carne e ai nervi. Ecco la sensazione di cui parla Bacon, il fatto estetico: tutto ciò si espande a dismisura fino a colpire lo spettatore. Stato di angoscia primordiale, angoscia del vuoto, angoscia del *senza causa-senza effetto*. C'è sconcerto che si fonda sull'oblio, desiderio di fuga senza possibilità, di una fuga esistenziale: fuga dell'esserci di fronte a se stesso e agli *altri-da-sé*. Secondo Heidegger, l'angoscia "porta l'esserci davanti al suo più proprio esser-dejetto e disoculta l'ospitalità del quotidiano e

familiare essere-nel mondo”.³³ L’angoscia che si prova di fronte ad una tela di Bacon è molto diversa dalla paura: quest’ultima è sempre determinata, si riferisce sempre a qualcosa di concreto; l’angoscia, invece, è una caratteristica totalizzante, indistinta, un rumore di fondo dell’esistenza che accompagna l’uomo come essere-nel-mondo. Essa è spaesamento nell’insieme:

Tutte le cose e noi stessi affondiamo in una sorta di indifferenza. Questo, tuttavia, non nel senso che le cose si dileguino, ma nel senso che nel loro allontanarsi come tale le cose si rivolgono a noi. Questo allontanarsi dell’ente nella sua totalità, che nell’angoscia ci assedia, ci opprime. Non rimane nessun sostegno. Nel dileguarsi dell’ente, rimane soltanto e ci soprassale questo nessuno. L’angoscia rivela il niente. Che l’angoscia sveli il niente, l’uomo stesso lo attesta non appena l’angoscia se n’è andata. Nella luminosità dello sguardo sorretto dal ricordo ancora fresco, dobbiamo dire: ciò di cui e per cui ci angosciava-

mo non era "propriamente" - niente. In effetti il niente stesso, in quanto tale, era presente.³⁴

Il niente, motore dell’angoscia, in Bacon è – e non può non essere – l’insensatezza dell’esistenza pervasa dalla sensazione di mortalità. Il niente è presente come esistenza priva di senso senza alcuna possibilità di redenzione. L’angoscia che ne deriva spazza via le certezze dello spettatore e lo *spaesamento* è inevitabile.

Trovarsi di fronte a un’arte senza Dio significa proprio questo: fissare la realtà senza trascenderla, utilizzare uno sguardo universale ma che rimane necessariamente nell’orizzontalità irreversibile della vita umana. Non c’è né la promessa della beatitudine né la certezza dell’inferno. *Nonostante ciò Bacon è pittore della vita e non della morte.* Le sue Figure sono vive, alimentate e tormentate da forze ma pur sempre vitali, perennemente in tensione, probabilmente prese in un momento di criticità asfissiante, o sull’orlo di una catastrofe imminente,

ma conservano una vitalità virulenta che esplose oltre ogni manifestazione. Se fosse altrimenti lo spettatore non ne verrebbe turbato. La vitalità, ovviamente, non è da intendersi come qualcosa che si dà necessariamente nella assoluta positività:

Perché, se la vita ti dà eccitazione, anche il suo opposto, come un'ombra, la morte, ti deve eccitare. [...] Si può essere ottimisti e totalmente senza speranza. Di fondo siamo per natura del tutto privi di speranza, ma il sistema nervoso è fatto di una stoffa ottimista. Ciò non incide sulla mia coscienza della brevità dell'arco di esistenza tra nascita e morte. È una cosa di cui sono costantemente consapevole e credo che traspaia dai miei dipinti.³⁵

Tentare di cristallizzare una presenza vivente senza far sfuggire da essa la vita che le è essenziale significa sforzarsi fino al parossismo di fermarla senza fermarla perché fermarla equivale ad ucciderla. Oltre la ferma e precisa

volontà di Bacon nel dissipare ogni cascama metafisico e ogni traccia psicologica c'è il bisogno di considerare ogni individuo come unità effimera di un universo carnale e al tempo stesso un intero mondo a sé stante. Scrive Leiris:

Non c'è presenza carnale che non appaia come già rosicchiata dalla futura assenza. Non esiste uomo né donna la cui sorte non sia, ne abbia coscienza precisa o no, un matrimonio del cielo e dell'inferno.³⁶

Attraverso le forme intrecciate, distese, sovrapposte, attraverso i colori vulcanici, materici, carnali pare che le "Presenze" sulle tele esercitino non una volontà di morte ma una *volontà di potenza* che, scevra da qualunque filtro ideologico e da qualsivoglia pregiudizio o idea preconcepita, espone in maniera rude il proprio sistema di valori, la propria morale totalmente a-morale. In qualunque modo lo spettatore reagisca di fronte a tutto ciò, questi slanci esorbitanti di colore-carne lo colpiscono in pieno volto, ed

egli non può non riconoscere la loro capacità, raramente uguagliata, di trattenere, quasi in modo ipnotico, lo sguardo e di imporre la propria esistenza di là da ogni rappresentazione. Sebbene il loro autore affermi di non voler offrire nessun messaggio, le tele baconiane aiutano in modo potente a sentire quello che per un uomo significa il fatto di esserci, di esistere, sensazione che sarà tanto più recepita poiché iscritta in un *kairòs* che conferisce ancor più presenza alla presenza e, in questa attualità, sia per l'azione che esercita sullo spettatore, sia per la loro attualità temporale, non hanno altra ragion d'essere che una presenza che trafigge. Bacon crea opere in cui la Bellezza appare pacificamente coniugata alla sua negazione, e in tutto ciò riecheggia la doppia natura di quegli istanti *umani troppo umani* che ogni uomo vive quotidianamente, quegli stessi istanti in cui si crede, anche solo per un attimo, di afferrare la realtà, di vivere la propria vita, giungendo poi inesorabilmente alla conclusione che ac-

canto alla gioia persiste comunque qualcosa di eternamente dissonante.

GUIDO MANNUCCI – Laureato in Filosofia presso l'Università di Bologna. Si occupa dei rapporti tra arte e filosofia nel Novecento. Attualmente sta perfezionando i suoi studi e le sue ricerche a Berlino.

NOTE

¹ F. W. Nietzsche, *L'anticristo. Maledizione del Cristianesimo*, trad. it. Adelphi, Milano 1977.

² Per approfondire il concetto di visione incarnata e il ruolo del corpo, si veda M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. Bompiani, Milano 2002, pp. 131-137 e Id., *La Natura*, Raffaello Cortina, Milano 1996, pp. 112-113.

³ D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano 2003, p. 92.

⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 270.

⁵ Si veda D. Anzieu, *Francis Bacon*, Ananke, Torino 2009, pp. 9-13.

⁶ F. W. Nietzsche, *La gaia scienza e gli Idilli di Messina*, aforisma n.125 (*L'uomo folle*), trad. it. Adelphi, Milano 2005, pp. 162-163.

⁷ Platone, *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, Rizzoli, Milano 2006, VII, 514a-517c, p. 841.

⁸ U. Galimberti, *Il tramonto dell'Occidente*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 497.

⁹ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 117.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² M. Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di A. Marini, Mondadori, Milano 2012, p. 475.

¹³ *Ivi*, p. 257.

¹⁴ Nel senso di *aesthetikòs*, cioè “sensibile”, “relativo alla sensazione”.

¹⁵ Per il concetto di percezione, si veda M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1996.

¹⁶ M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 2007, p. 147.

¹⁷ D. Anzieu, *Francis Bacon*, cit. p. 42.

¹⁸ Per approfondire il concetto di “vedersi vedersi” è necessario confrontarsi con J. Lacan, *Il seminario, Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), a cura di A. di Ciaccia, Einaudi, Torino 2003.

¹⁹ D. W. Winnicott, *Gioco e realtà* (1974), Armando, Roma 2005, p. 129.

²⁰ Per approfondire si veda S. Ferrari, *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2002, pp. 84-89.

²¹ D. W. Winnicott, *Gioco e realtà*, cit. p. 198.

²² *Ibid.*

²³ S. Ferrari, *Lo specchio dell'io*, cit. p. 87.

²⁴ J. Rothenstein, *Introduzione*, in F. Bacon, *Catalogue Raisonné et Documentation*, Alleey, 1964 (cit. in Winnicott, *Gioco e realtà*, cit., p. 198 e in S. Ferrari, *Lo specchio dell'io*, cit., p. 88.)

²⁵ S. Ferrari, *Lo specchio dell'io*, cit. p. 88.

²⁶ D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, cit. p. 78. (*cors. nostro*).

²⁷ Ivi, p. 44.

²⁸ B. Waldenfelds, *Fenomenologia dell'estraneo*, Raffaello Cortina, Milano 2008, p. 32.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Ivi, pp. 57-58.

³² Eschilo, *Agamennone*, v. 177.

³³ M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 481.

³⁴ M. Heidegger, *Che cos'è la metafisica?* (1929), Adelphi, Milano 2001, p. 83.

³⁵ D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, cit., p. 70.

³⁶ M. Leiris, *Francis Bacon ou la vérité criante*, Fata Morgana, Montpellier 1980, p. 23.