

CULTURA

È morto il grande pittore irlandese di origini inglesi
Il gusto maniacale per la rappresentazione della deformità
lo portò a svelare ciò che si nasconde dietro le figure
Dai «Ritratti» agli studi su «Innocenzo X» di Velázquez

Bacon, il colore dell'ossessione

È morto ieri per un attacco cardiaco in un ospedale di Madrid il pittore Francis Bacon. Il suo corpo verrà tumulato in Inghilterra. Bacon era nato a Dublino nel 1909 da genitori britannici. I suoi rapporti con la famiglia furono molto difficili: a 16 anni fu cacciato di casa. Fuggito a Londra, iniziò a dipingere ma nel 1929 distrusse tutte le sue precedenti opere «picasiane» e cominciò a comporre i famosi «Trittici».

DARIO MICACCHI

La morte ha colto il pittore Francis Bacon, lontano da Londra, all'età di 83 anni. Era nato a Dublino il 28 ottobre 1909 in Lower Baggot Street, quinto figlio di Edward e Christina Bacon. Si stabilì a Londra nel 1928 o 1929 dopo viaggi a Berlino e Parigi. Prima di diventare alla metà degli anni Quaranta quel grande e terribile pittore della realtà che dipingeva quadri inconfondibili per violenza e orrore, aveva fatto il decoratore di interni e altri piccoli mestieri presto abbandonati. Era un autodidatta nel senso pieno della parola: un autodidatta dotato di uno sguardo straordinario capace di braccare un essere umano con i suoi segreti esistenziali e le sue ferite e di non abbandonarlo più finché sul corpo sorpreso non avesse fatto la sua «lezione di anatomia». Dai quadri che dipingeva era difficile dire se fosse giovane o vecchio: il suo sguardo e la sua visionarietà non hanno mai smesso di essere implacabili, crudeli, ossessionati dall'esistenza umana tanto umiliata e offesa dall'attiro col mondo.

Ci sono stati occhi implacabili e crudeli: da Grünewald a Picasso, che l'inglese amava, a Scipione. Ma nessuno di essi nutrì di così meravigliosa pittura la sua ossessione maniacale per lo sfregio e l'umiliazione quotidiana che viene fatta all'essere umano. Lavorava sui corpi e sui volti degli amici - quando volte ha ritratto l'antico pittore Lucien Freud - ma anche sulle fotografie delle riviste e dei giornali quotidiani oppure su capolavori della pittura antica come l'Innocenzo X del ritratto di Velázquez, che non vide mai nell'originale conservato alla Galleria Doria di Roma ma che studiò e riprodusse sulle riproduzioni. È a quel ritratto di Innocenzo X strappò un urlo come se stesse chiuso per un processo della storia dentro una bacheca di vetro. A Bacon non interessava imitare il visibile ma rendere visibile quel che la figura umana teneva nascosto. Negli anni Trenta i suoi quadri non avevano successo ma avevano un po' di amici ammiratori. Distrusse molti quadri prima di arrivare, alla metà degli anni Quaranta, ai capolavori «Tre studi per figure ai piedi di una Crocifissione»: figure mostruose che da un lungo collo alzavano bocche affamate e dignignanti. Seguirono altri studi di figure monche, di nudi accucciati, di figure umane e interni con siringhe nelle braccia, figure in movimento prese dall'album del fotografo Muybridge e dalla stampa quotidiana e periodica. E tanti, tanti ritratti in serie, a trittico, col volto deformato come si deformano i volti dei piloti supersonici. I temi erano scioccanti ma Francis Bacon non puntò mai soltanto

sull'emozione del tema: nutrì infatti i suoi temi crudeli di colori strabilianti che si insinuano o irrompono violentemente nella nostra sensibilità coinvolgendoci sensitivamente e moralmente. Puoi essere fortemente suggestionato dalla bellezza orrida di tali colori nonché dal senso di assassinio e di stupro che segna le figure; ma è l'orrore morale per qualcosa che sta accadendo che ti porti via dentro di te e non te ne libererai facilmente. Non piace, infatti, la pittura di Bacon a chi ama l'immagine decorativa e tranquillante, figurativa o astratta che sia. Bacon si serve spesso di un artificio pittorico: muta il trono del potere in una gabbia e il potente in bestia prigioniera ma crudelissima. Ha pena per i babbuini in cattività non per gli uomini del potere, laici o religiosi che hanno bocche come voragini dell'inferno. Nella sua aggressività verso l'oggetto della cultura col quale conduce sempre una battaglia - e sembra a volte di sentire imprecazioni e maledizioni e bestemmie che l'oggetto e il pittore si scambiano - Bacon mette sempre al centro la figura umana e in primo piano il suo volto quando fa un ritratto. E non risparmia gli amici fossero anche Lucien Freud o Henrietta Moraes. Corpo e anima della persona che gli sta di fronte lo affascinano selvaggiamente; molto spesso è come se nella persona umana sentisse l'animale ferace, nascosto ma pronto ad agire. Con la mostra del 1962, che poi girò in molte città d'Europa, alla Tate Gallery ci fu per il pittore un grande riconoscimento, quasi una celebrazione. Successo e denaro furono assicurati. Il fatto interessante è che il suo sguardo e la sua visione non deviarono nel grande e tanto meno nello spettacolo macabro dell'orrore. Negli anni Sessanta nella pittura e nell'antipittura accadde di tutto e il contrario di tutto in Europa. Bacon restò fermamente un pittore-pittore e io credo che la sua pittura



Qui accanto, «Ritratto», in basso, «Ritratto di un uomo in una stanza inglese», due opere di Francis Bacon

(fratello del celebre poeta). Perché Dublino è una città illusoria e deformata che privilegia l'apparenza (non solo quella religiosa). Una città trassata da parte a parte da una cruenta battaglia per una nuova identità nazionale (tra gli anni Dieci e i Venti) finita con la sostanziale sconfitta dell'illusione autonomista solo formalmente garantita dalla nascita dello Stato d'Irlanda. Guardate, oggi, che cosa è diventata Dublino! Il piccolo terminale di un vasto mercato a propria volta invaso e asfittico: quello britannico. Essere «dublinese» significa essere esuli in patria: questa è la condizione umana descritta da Bacon (e dagli altri dublinesi con lui, da Wilde a Yeats, da Joyce a Beckett). «L'immagine che cerco sta come una specie di funambolo sulla corda tesa che separa la pittura cosiddetta figurativa da quella astratta», ha detto ancora Bacon nell'intervista a Sylvester che abbiamo già citato. Nel regno dell'ambiguità Bacon ha costruito la sua torre d'avvistamento, portandosi in tasca la mappa delle strade larghe e delle piazze sterminate di Dublino; la stessa mappa colorata che Joyce teneva accanto ai suoi quaderni mentre scriveva *Ulisse*. Non è solo una questione di suggestione: c'è un filo rosso che lega fra loro i «dublinese», ed è lo stesso filo che lega la percezione all'essere percepiti. Il problema è che quel filo troppo spesso nel nostro secolo ha rischiato di essere spezzato liberando la forza d'attrazione che esiste tra percepire ed essere percepiti: sovrapporre questi due termini significa morire, identificare l'attrazione significa riconoscere la disperazione della «identità». Di qui la perdita d'identità, la deformazione dei volti e delle figure di Bacon. Di qui dai suoi fantasmi dublinesi inizia l'ossessione. Perché Dublino è una città ossessiva in quanto deformata, senza identità; i suoi artisti ne hanno sempre descritto le deformità sperando di trovare in essa la propria identità. Essere deformati è, almeno, essere.

Mille fantasmi a Dublino la città della memoria

NICOLA FANO

Bernardo Bertolucci, quando girò *Ultimo tango a Parigi*, scelse Francis Bacon come grimaldello per entrare in un universo intellettuale disgregato e anarchico. Un mondo aperto cui lo stesso Bertolucci, evidentemente, diede indirizzo parigino: i quadri di Bacon apparivano nei titoli di testa del film ma inquadavano un po' tutte le inquadrature. Per decenni, poi, di Bacon si è sottolineato lo stile «inglese» testimoniato dall'eleganza e dal rigore quasi freddo delle sue deformazioni. I quadri di Bacon urlavano ossessivamente: più che una denuncia, la sua appariva come una gelida constatazione di quanto il mondo fosse ormai sulla via

della decomposizione. Con tutta l'ironia (inglese) del caso. «Voglio deformare le cose al di là dell'apparenza, ma nello stesso tempo voglio che la deformazione registri l'apparenza», disse Bacon in una famosa intervista a David Sylvester. «Artistia travolgente, maestro nella capacità di cancellare le proprie impronte lasciando che quelle stesse cancellature «restitrassero» le impronte. Francis Bacon è scomparso a Madrid. Forse è casuale che la morte l'abbia colto in una delle sue «luoghi». Tuttavia, Bacon era un esule: un esule della cultura perso tra i fantasmi di Dublino che continuava a portarsi addosso. Perché Francis Bacon era nato a Dublino, nel 1909, e nella città ir-

landese era rimasto fino all'età di sedici anni: un tempo giusto per accumulare nella memoria le contraddizioni dell'«essere dublinese». Dublino, del resto, a partire dall'inizio di questo secolo è stata la culla di un'instabilità tipicamente (e subito pienamente) novecentesca, ma anche un luogo della memoria. Meglio: lo scenario naturale di tutta la cultura dell'instabilità, dell'irrisolvibilità delle radici. Alla definizione di questo grande disegno ha collaborato fortemente anche Francis Bacon, sulla scia di tutti gli altri protagonisti di quella memorabile stagione dublinese (tra essi, per esempio, un pittore poco noto ma molto amato dagli intellettuali dublinesi dell'epoca: Jack B. Yeats,

avesse anch'essa preparato la rivolta del '68 e la messa a nudo della condizione ferrea dell'esistenza degli esseri umani nelle nostre società; ma non si inventò un ruolo politico o di pittore di avanguardia. Restò naturalmente fedele a se stesso. C'è un altro aspetto nella vita «borghese» di Bacon: la tenuta pittorica, il suo creare per il tempo lungo e per la durata nel tempo lungo. Quando qualche anno fa fece la sua antologica a Parigi, molta ufficialità francese si attaccò alle sue stravaganze e così riuscì a sbarrargli il passo in Francia. In realtà, presso gli artisti e i critici non di clan, l'influenza pittorica e morale del pittore inglese fu e resta grandissima anche perché il pittore era riuscito a rendere molto compatto il suo tremendo mondo di forme e di

colori; in un certo senso inattuabile per chi volesse trasformarlo in una maniera. Direi, anzi, che Bacon ebbe una straordinaria «capacità poetica di prefigurazione»: tale che oggi molti suoi quadri risultano più chiari, più naturali, più veri nel senso dello svelamento della mostruosità e della ferocia del mondo contemporaneo. Non è, poi, cosa di poco conto che egli abbia mostrato come mostruosità e ferocia abitino i cuori e le menti degli uomini più normali e abituarli, più assuefatti al vivere borghese e al potere. Non avendo mai fatto un arte consolatoria è possibile che Francis Bacon abbia fatto la più sconosciuta delle morti se al suo letto di morte si sono presentate le molte figure da lui dipinte e messe in giro per il mondo. Ma lui che ci ha coabitato una

vita intera alla vista di tanti suoi messaggeri in giro per il mondo, se non un sorriso avrà emesso un ghigno. L'aver capito da pittore che dopo «Guernica» di Picasso e durante l'equilibrio atomico del terrore, gli uomini non potessero essere tanto diversi dalle sue mostruose creature non è intuizione da poco. Ci può essere una realtà ideologica consolatoria e ci può essere una realtà cruda e crudele che non è sempre manifesta e che va svelata. Francis Bacon, nella sua Inghilterra, spesso come un archeologo, spesso come un reporter, si è messo a cercare, anzi a dissepellire, quella realtà cruda e crudele che non piace sentirsi dire nella vita e nell'arte. Di sogni e di utopie non sono passate molte in questi anni e va detto che il pittore inglese non è stato affatto grade-

vole proprio perché con le sue figure demoliva i nostri sogni e le nostre utopie. Oggi la crudele lezione di anatomia rende assai più chiaro il terreno dove possiamo tentare di muovere i nostri passi. E quelle che ci apparivano soltanto come creature della ferocia e dell'orrore oggi più serenamente possiamo vederle come figure di una resistenza umana terribile che le ha ferite, offese, umiliate, mutilate ma ci ha fatto coscienti. Non saprei dire perché nel ricordare il cammino di Francis Bacon, mi sento di legare tale cammino a una certa frase scoperta su un muro da musicista Luigi Nono e diventata poi musica: «Caminantes... no hay caminos... hay que caminar». Non è uno sguardo desolato ma uno sguardo lucido, quello sguardo che oggi ci serve.

Il museo d'arte contemporanea apre le porte al sindacato

PRATO. I lavoratori entrano a far parte di un museo d'arte contemporanea. Forse era destino che un ingresso del genere accadesse in una città industriale come Prato, in un centro culturale come il Pecci che volutamente rammenta i capannoni industriali e che gioca tutte le sue carte sulla contemporaneità. Per la prima volta in Italia un sindacato, la Cgil, ha siglato una convenzione con un'istituzione culturale all'avanguardia nella penisola, quale è il centro pratese. L'accordo contempla facilitazioni per tutti gli iscritti alla Cgil sul territorio nazionale al prezzo di 25mila lire annuali: gli iscritti verranno a conoscenza delle iniziative in cantiere nel museo, avranno sconti sui biglietti per le mostre e per i concerti, avranno accesso agli incontri e così via. I lavoratori diventano insomma «Amici del museo», un'associazione che non va più immaginata come una

congrega di signore e signori altolocati in cerca di occupazioni. Almeno, queste sono le intenzioni di Ottaviano Del Turco, segretario generale aggiunto della Cgil venuto ieri a Prato per benedire ufficialmente l'accordo e curiosare nel museo: «Spero che l'iniziativa sia contagiosa, provochi un'epidemia nei sindacati» ha affermato il dirigente sindacale. E ha puntualizzato: «Abbiamo rapporti con istituzioni culturali in Italia, eccorre questo è il primo accordo così organico con un'istituzione culturale tanto originale». Per rinfrescare la memoria, occorre magari ricordare che il centro per l'arte contemporanea pratese è tenuto in piedi da una gestione mista, pubblica e privata, ha aperto i battenti nel giugno dell'88 e vede l'israeliano Amnon Barzel insediato come direttore fino al 31 giugno, quando decadrà defini-

tivamente il suo mandato. Si occupa dell'arte contemporanea negli ultimi dieci anni, sconfinando volentieri quando espone opere di un artista come Gilberto Zorio (in mostra fino a giugno) ma puntando sempre sull'oggi. Sconfina anche dall'arte, organizzando concerti, laboratori, cicli cinematografici, conferenze. Ora ha voluto felicemente sconfinare dai circuiti che sempre volteggiano intorno alle istituzioni culturali. «Poiché siamo disponibili ad allacciare rapporti con tutte le categorie sociali ed economiche - racconta l'assessore alla cultura del Comune pratese Massimo Bellandi - abbiamo scritto a tutti i sindacati. Finora ha risposto la Camera del lavoro di Prato, firmando quella che immagino sia la prima convenzione in Italia in materia di arte contemporanea». In Italia, certo. In paesi come la Germania, la Francia o

La Cgil ha firmato un accordo con il Centro Pecci di Prato. Con 25mila lire gli iscritti potranno partecipare alle attività. È la prima esperienza italiana.

DAL NOSTRO INVIATO STEFANO MILIANI

la Spagna si sono svegliati un po' prima. Così vanno le cose. Ad ogni buon conto, Del Turco illustra i motivi che hanno spinto la Cgil ad abbracciare la causa del Pecci: «Abbiamo dato seguito a un'idea lanciata al congresso di Rimini del '91, fondare un sindacato dei diritti. Tra i diritti va compreso quello agli spazi culturali. La Camera del lavoro di Prato ha raccolto l'idea, l'ha fatta propria. Ora cercheremo di esportarla: non solo ai musei, anche a cineteche, a biblioteche, a

istituzioni musicali». Il segretario aggiunto della Cgil lamenta però che spesso i sindacati incontrano insensibilità su questo terreno: «Non troviamo interlocutori». Il Pecci viaggia su un'analoga lunghezza d'onda. Almeno ascoltando l'assessore alla cultura: «Concepimmo il centro come una struttura di servizio aperta a chiunque voglia usarla. Perciò non attendiamo inviti ma, quando è possibile, li rivolgiamo noi all'esterno». Stavolta il museo ha ottenuto la risposta cerca-



Un'opera di Mario Merz al Museo Pecci di Prato

Potrebbero seguirle le orme altri centri culturali, magari affetti da disattenzione generale o dall'isolamento in cui li lasciano le istituzioni politiche. Per merito o per fortuna, il centro pratese non deve soffrire troppo di solitudine. Lo staff del Pecci calcola circa 40mila-45mila visitatori all'anno e una media di tre mostre ogni dodici mesi. Sono cifre indicative, è bene rammentarlo. Ma è anche utile ricordare che qui vengono esposte installazioni complicate, talvolta cervelotomiche, invenzioni di un'arte che frequentemente il pubblico considera difficile da digerire. Le cifre complessive del Centro balzano ancora in avanti: dall'88 a oggi è la presenza censite si aggirano sulle 300mila. Comprendono tutto: laboratori didattici condotti da Bruno Munari, le conferenze, le proiezioni di film legati alle avanguardie storiche e oltre (hanno

proiettato pellicole di John Lennon e Yoko Ono), i concerti di musica rock, etnica, sperimentale, di ricerca (Luciano Berio ha voluto qui una sua «prima» esecuzione). «Precisiamo - interviene l'assessore Bellandi - che un museo d'arte contemporanea non sarà mai di massa, né deve esserlo. Se lo diventasse non seguirebbe più l'ultimo decennio ma offrirebbe momenti più storicizzati, mentre vogliamo incrementare la volontà di conoscere cosa accade oggi». È questo lo spirito che ha partorito l'accordo con la Cgil. E che vede già un primo sostenitore all'ingresso del Pecci, Ivano Vitali, professore di educazione artistica a Prato, di casa a Firenze: «Mi sembra una buona proposta, nuova per lo meno - dice - Vediamo come funziona. Per chi fa il mio lavoro un rapporto con il museo è comunque indispensabile. Ma può servire anche agli altri».