

**RETROSPETTIVA.** Le opere del maestro irlandese al Centre Pompidou

# Quel cubismo nascosto nelle tele di Bacon

L'impossibilità del riscatto di una umanità vulnerabile nella retrospettiva dedicata a Bacon e visitabile sino al 13 settembre. La folgorazione cubista degli anni Venti e la meticolosità fotografica sempre minimizzata dal pittore.

**MARIA GRAZIA MESSINA**

■ «Ho sempre sognato di dipingere il sorriso, ma non ci sono mai riuscito», aveva detto una volta Francis Bacon all'amico e biografo David Sylvester. L'impossibile riscatto di un'umanità fatalmente confinata nella vulnerabilità dell'essere carne costituisce il senso più immediato del suo lavoro di pittore, ora riproposto in una retrospettiva al **Centre Pompidou** di Parigi, curata dallo stesso Sylvester e aperta fino al 14 ottobre. Il percorso di Bacon vi si snoda in ottanta opere, a iniziare dalle prime prove degli anni '30, sprezzate e quasi tutte distrutte dall'artista che, vivente, non le volle mai inserire in una mostra. A Parigi, nel 1927, era stato folgorato dai quadri del Picasso surrealista, al pari degli amici Henry Moore e Graham Sutherland. La suggestione di quelle figure preumane, disarticolate fino al grottesco o al mostruoso, riaffiora nell'opera che avvia la ricerca più autonoma di Bacon, *I tre studi di figura* alla base di una crocifissione del 1944. Si tratta di un prototipo che funziona - come ben dimostra la scelta dei quadri presenti in mostra - da ragione sotterranea di tutto il lavoro successivo, fino ad essere ripreso in un trittico del 1988, l'ultimo eseguito prima della morte.

La leggenda di una vita irregolare, giocata al limite degli eccessi del bere e del gioco, testimoniata in tante interviste dall'artista stesso, instancabile conversatore su se stesso, si è per forza di cose riflessa sull'interpretazione della sua opera, recepita in chiave espressionista. Le convenzioni naturali-

stiche della pittura vi sarebbero stravolte per incidere nel quadro i segni di un proprio, angosciato giudizio sulla realtà. A ben guardare, nulla di tale pathos emotivo può essere rintracciato nei quadri di Bacon, nonostante i debiti ascrittigli nei confronti di Munch, Soutine, Rouault: la sua pittura presenta, non esprime. Lo afferma egli stesso, quando accenna alla via, quantomai diretta, per accedere al proprio lavoro: «Dovevo semplicemente entrare in una macelleria, ad esempio la Food Hall di Harrod's. Non ha niente a che fare con la mortalità ma soltanto con la grande bellezza della carne cruda». L'angoscia per la peribilità di ciò che è organico è tenuta a bada da una coscienza lucida e ghiaccia, che risolve ogni contenuto narrativo in esclusiva evidenza formale. Del resto, più volte, Bacon aveva espresso la propria predilezione per l'arte egizia, nutrita dal senso di morte e, insieme, del tutto muta al riguardo. Un analogo distacco viene dichiarato, nei quadri di Bacon, dall'ossessivo ricorrere del medesimo schema compositivo, una sorta di gabbia spaziale dove le figure sono tratte come nella bacheca di un entomologo. Tanto vale affidarsi, per decostruire e indagare tale dispositivo formale, a un saggio di un filosofo del linguaggio, il *Francis Bacon. Logica della sensazione* di Gilles Deleuze, recentemente tradotto in italiano (Quodlibet, Macerata, 1995).

A partire dai primi anni '50, le tele di Bacon risultano immanca-



bilmente strutturate da tre elementi. Una superficie di fondo e un piano di posa curvilineo, come la pista di un circo o l'elementare sezione del globo terrestre, compiti con colori piatti e uniformi, spesso dissonanti con violenza, allusivi di una spazialità tanto espansa, quanto rinchiusa, riavvolta su se stessa. Dentro questo vuoto, un'elementare ossatura geometrica, un parallelepipedo o un trapezio, fino a una sottile corda da acrobata, che funge da ancoraggio alla figura. A volte, questo supporto è dato da un oggetto tratto dalla più banale o repulsiva quotidianità, uno sgabello, un water o un lavandino, un letto sfatto, posti in una prospettiva scorciata e sghemba che già sovverte ogni esito di stabilità delle coordinate spaziali. Infine, la figura umana, appoggiata al supporto, e lavorata come un ganglio di materia viva, di carne scorticata, per la pennellata sontuosa e spor-

ca di più colori, ora rifiuta in morbide densità, ora graffiata o spazzolata. A guardare a distanza, le figure fanno l'effetto di escrescenze, suggeriscono una viscosa tattilità del corpo confrontata alla dimensione solo mentale dello spazio ambiente. Per situare quest'esperienza fisica della materia pittorica, basti pensare allo studio di Bacon, quale ci è documentato dalle fotografie, un caos di tubetti di colore sparsi e ammonticchiati, di tavolozze in disuso, di barattoli con innumerevoli pennelli aggrumati di paste cromatiche. Si può fare un confronto solo col polveroso e sudicio atelier di Giacometti, un altro artista, del resto, molto guardato da Bacon. Nei disegni di Giacometti, come nelle tele di Bacon, la figura si accampa e resiste al rischio nel vuoto e non è isolata per porre in evidenza uno stato, emotivo, di solitudine, quanto per essere meglio risaltata in sé, nel proprio,



Francis Bacon e Lucian Freud. A sinistra lo studio per un autoritratto del 1981

Daniel Farson

consistente apparire. Un effetto di presenza che in Bacon è spesso avvalorato da una lampadina accesa che pende sulla figura da un immaginario soffitto.

Avvicinandosi ai quadri, le figure si rivelano contratte, nello spazio di un feto che non riesce a sbrigliarsi, a esprimersi. Oppure sono stratte e deformate in un'opposta dilatazione, che ne altera ogni riconoscibilità. Le pose distorte o in precario equilibrio, rimandano a delle suggestioni ammesse

dall'artista, la fenomenologia dei movimenti ripresa negli scatti del fotografo Muybridge. Così come l'urlo ghiacciato nella bocca aperta della serie dei papi è una citazione dal fotogramma della governante che grida nella Corazzata Potemkin di Eisenstein. Bacon ha sempre minimizzato il ruolo esercitato da preesistenti fotografie nella genesi dei propri ritratti, sostenendo d'essersi al massimo divertito a farsi fotografare dalle macchinette automatiche poste

negli ingressi del metrò. Eppure, il taglio e la risoluzione figurativa dei suoi quadri, specie di quelli degli anni '50, suggeriscono un'attenzione a specifiche modalità di linguaggio indagate dal mezzo fotografico, negli effetti di sfocatura e di dissolvenza della figura con lo sfondo, nei suoi sdoppiamenti o sovrapposizioni di contorni. Nei trittici, la sequenza delle pose, lontana da ogni intento di racconto è riconducibile alle foto in serie fatte dalla polizia agli indagati.

**IN ITALIA.** Personale di Pizzinato a villa Manin di Passariano

## Il pittore e il silenzio della Salute

■ Quando a notte alta qualche volta mi reco a meditare verso la punta della Salute, a Venezia, in calle dello Squero - i miei occhi vanno a un giardino ombroso e quasi selvaggio e a finestre alte: là, vicini, con una porta che li separa da sempre chiusa, abitano i due con Tancredi massimi pittori veneziani e io dico forse italiani - Pizzinato e Vedova. Dal 1950 non si parlano - da quando interruppero il dialogo alla fine del Fronte Nuovo delle Arti - dopo essere stati entrambi militanti della Resistenza. Se si trovano per strada fanno finta di non vedersi o svoltano via prima. Perché?

Loro li danno tutti i perché. E nella biografia di entrambi s'incontra la continua battaglia che li fa così nemici e così vivi. Io, che sono un poeta camminante e un guardatore di quadri, amo il lavoro di tutti e due - e a tutti e due voglio bene. Perciò qui li nomino insieme - non sapendo pensare quella calle se non con loro due. Perché?

Perché sono due guerrieri. In piedi davanti alle tele, a distesi per terra, o alle prese coi legni, le lastre, le pietre, le polveri, combattono giorno e notte - e a qualunque ora del giorno e della notte se entro in discorso con loro so di trovarli in guardia e tutti armati, nel fuoco delle loro visioni. Si battono nella medesima arcata d'aria - solitari - a pochi metri uno dall'altro: - e sentono ventare, di sicuro, i refoli mossi dalle loro braccia mulinanti!

Quando un pittore guerriero oltrepassa una certa soglia del tempo - e il caso di Armando Pizzinato - tutti i suoi colori prendono una nuova luce e costringono chi guarda a oltrepassare - anche lui - quella soglia.

Chi è un pittore? Per me è uno che cerca continuamente di andare oltre la tela (o legno, o muro, o carta) dove dipinge -

Ad Armando Pizzinato è dedicata una personale (Opere 1925-1994) a villa Manin di Passariano, aperta sino al 18 agosto. Dal catalogo Electa, a cura di Marco Goldin, pubblichiamo una parte del testo di Giuliano Scabia.

**GIULIANO SCABIA**

uno che quando lavora è un eremita.

Pizzinato, oggi, è un eremita.

Là nella casa studio, solo, cerca di tenere a mente tutto ciò che ha fatto e lo rammenta e volentieri lo racconta a chi gli fa domande.

Dialoga col suo destino di pittore.

Sì, il destino! Sta lì appollaiato, o in piedi (quasi sempre in piedi) - e so che fa ordine, gratta, cerca, prepara colori, si fa da mangiare, ha mal di pancia, impreca, dipinge, telefona, litiga.

Appena lo chiamo riprende il filo del suo lungo racconto, da Maniago su per Poffabro, e Roma, Parma, in Russia, a Venezia, a Parigi, a Porto Marghera - quel suo stare nelle storie e nella poesia. I pittori hanno la consistenza dei sassi e una sapienza da muratori e imbianchini.

Quando andiamo camminando intorno alla Salute nel gran vento di Bora - e Pizzinato sta attento a non cadere gradin gradino - ecco ricomparire Peggy Guggenheim, Afro, Borrelli, Guttuso, Vedova, Santomaso, Viani, Morlotti, Mirko, Tancredi e altri - e i maestri più lontani da Giotto a Cézanne. Sono lezioni di pittura che ascolto da principiante - da garzone quale vorrei essere.

Là nel vento che tira via la pelle ossero le parole del pittore - e mi godo la loro nettezza. Sono di poeta. Anche il vento, lo so, le ascolta e le

tiene nette. Se Armando mi mostra una porta nascosta, o un bassorilievo, o la luna - o descrive il paese Poffabro "luogo magico" - dice parole così chiare, e rare, che sono incantato - sto attento e le aspetto: è un discorso scolpito e pitturato, di parole giovani e marmorine.

In poco giro, fra San Vio e la Salute, gira il vento e ci entra nei capelli. Il pittore vento. Là intorno quanto ho camminato parlando con un altro veneziano di origine furlana - il musicista Luigi Nono. Per me anche lui è nel vento.

Camminando nella notte viene su la storia - di quei gabbiani, e tetti, e nudi, e partigiani, e spose, e paesaggi - di fabbriche, di braccianti, di sedie, di amori, di poeti e musicisti. E di Gramsci, dei comunisti, della complicata Italia e del gran silenzio intorno alla Salute. Tutti si tiene il maestro pittore dentro le tele - non rinnega niente: nomina tutte le persone, da sua madre giovane che lo nutre al padre presto suicida fino a quelli di quest'ora - qui, ora, quando da una finestra una giovane famiglia si affaccia - si chiamano Silvana, Angelo e Francesco - e lo salutano.

Ecco il realismo. Quei gabbiani, barche, fabbriche, angoli di case, giardini, fatti persone - partendo dalla realtà si rivelano. Pizzinato è astratto ma concreto, puntiglioso e

preciso, furlan furlano. Mi tiene per mente dentro la realtà. (C'è un momento di molti artisti in cui il voler fare come la realtà diventa imperativo etico. È una questione anche del narrare che ne apre molte altre. Invenzione di modelli o copia di modelli?)

Quando il vento si calma e le sciarpe non svolazzano più sento il sapore fermo e lo sgranamento che ha la poesia quando è chiacchierante nella calma. Mi sento tranquillo e so di stare come apprendista - mi viene in mente quello che il vecchio maestro ha scritto sui colori: «Rosso. Rosso per un cristiano è peccato. Per un anarchico distruzione. Rosso, invece, come accentuazione di vita. Ritrovarsi qui in terra nel rosso e dire: C'è l'uomo. Ritrovarsi qui in terra nel giallo e dire: C'è l'uomo. Ritrovarsi qui in terra nel bianco e dire: C'è l'uomo. Ridare ai colori una nuova funzione.

Di Giotto che crea una Madonna alta, sulla verticale, e dietro ci mette una forma che scende. La forma che scende e non sale. Il discorso sull'uomo. Ritrovarsi qui in terra nelle forme e dire: C'è l'uomo. Ridare agli spazi una nuova funzione.

Di un colore che entra nell'altro. Di uno spazio che porta violenza. Dire invece che c'è l'uomo ed è libero. L'aria circola intorno. Ma chi sono i colori?

Elui. La festa degli occhi, l'arrivo dell'arcobaleno.

E poi gli dico: Lo dipingeresti un Paradiso? Un Paradiso?

Sì, dico - un meraviglioso giardino. Ci sono pittori che hanno dipinto il Paradiso.

Ma un Paradiso in terra, - dice. Sì, dico - il tuo Paradiso. Sì, dice - mi farò un ponteggio e lo dipingerò.

**Contro l'Aids**  
**Noi operiamo volontariamente**  
**I giornali ci offrono lo spazio**  
**Il copy studia gli slogan**  
**Il grafico impagina**

Gruppo Comunicazione Aids

# Tu?

**Fai la cosa giusta,**  
**sostieni le nostre attività**  
**di informazione e prevenzione**  
**nei quartieri e nelle discoteche...**  
**nelle scuole e nelle aziende...**

**Il tuo contributo è prezioso, non farcelo mancare.**

**Puoi inviarlo tramite:**

**Bollettino di conto corrente postale n°12713202 intestato a Lila MI**  
**Bonifico sul conto Cariplo, ag. 29 Milano, n°14301/1 Intestato a Lila MI**  
**Assegno non trasferibile intestato a Lila Milano**  
**In contanti presso la sede Lila**



**LEGA ITALIANA PER LA LOTTA CONTRO L'AIDS**

**Sede di Milano**  
via Tibaldi, 41 - 20136 Milano tel. (02) 89.40.08.87  
**Centralino Aids (02) 58.10.35.15**