



La schiuma dell'inconscio. Un approccio lyotardiano alla
deformazione negli autoritratti di Francis Bacon.

Xenia Nibrandt

Esercizi Filosofici 3, 2008, pp. 72-89

ISSN 1970-0164

LA SCHIUMA DELL'INCONSCIO. UN APPROCCIO LYOTARDIANO ALLA DEFORMAZIONE NEGLI AUTORITRATTI DI FRANCIS BACON

Xenia Nibrandt

«Camminare sull'orlo dell'abisso», in bilico tra «restare fedele a ciò che comunemente chiamiamo illustrazione, evocando al tempo stesso le emozioni più varie e più intime che un uomo possa provare»,¹ questo è ciò che vuole Francis Bacon, uno dei pittori che svettano nel panorama del Novecento, che con la sua opera aspira, nell'ambito dell'arte figurativa di tradizione occidentale, a forme d'espressione che ripercuotano la sua sensibilità personale, differente da ogni altra. Le sue forme sono delle deformazioni.²

1. «Il ritratto viene per primo»

La figura umana è il soggetto che «divora l'anima» a Bacon, facendolo insistere sui ritratti, degli amici, degli amanti, di sé.³ Sebbene si possano considerare tutti i suoi dipinti, a suo stesso dire, dei ritratti e anche degli autoritratti – in essi si oggettiva la relazione intima dell'artista, a livello percettivo e reattivo, con il mondo in cui opera –,⁴ la preoccupazione della presente riflessione è la deformazione cui sono sottoposti gli autoritratti.

Nei cinquantadue dipinti individuati sul tema e realizzati tutti, tranne il primo, nella seconda metà del Novecento, Bacon si autorappresenta secondo due modalità: a grandezza quasi naturale, in primissimi piani della testa a malapena contenuti in tele dalle dimensioni 35,5 x 30,5 cm, e a figura intera in

¹ F. Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester* (1987), Edizioni «Fondo Pier Paolo Pasolini», Roma 1991 (da qui in poi abbreviato Bacon, Sylvester 1991), p. 27.

² Nell'opus dell'artista inglese (1909-1992), segnato da un «realismo soggettivo», spiccano la serie di *Teste I-VI* (1948-1949), monocrome e coriacee, che esibiscono bocche urlanti e denti minacciosi, gli emblematici ritratti papali ispirati dal *Ritratto di papa Innocenzo X* 1650) di Velázquez, un ciclo di opere dedicato alla crocifissione in cui il corpo crocifisso è trasfigurato in carcassa di carne macellata appesa, e, i più numerosi, ritratti e autoritratti.

³ «Per me l'arte è un'ossessione della vita e poiché siamo degli esseri umani, siamo noi il soggetto della nostra ossessione. Poi vengono gli animali e dopo ancora il paesaggio» (Bacon, Sylvester 1991, p. 49).

⁴ S. Spender, *Francis Bacon*, «Quadrum», dicembre 1961, ristampato in *Francis Bacon*, catalogo della mostra di Parigi, Centre Georges Pompidou, giugno-ottobre 1996, p. 255.

formato verticale, che dagli anni settanta in poi si fissa alle misure 198 x 147,5 cm. L'artista predilige il lavoro in serie, forma che lega assieme le immagini dei singoli pannelli e nello stesso tempo conserva la loro autonomia, come indicano anche gli sguardi che non si incrociano mai. Ci sono tre dittici (1970, 1972 e 1977) e quattro studi su un'unica tela (1967), ma la forma preferita è il trittico,⁵ adottato quasi esclusivamente per gli autoritratti-teste disposte nei singoli pannelli a volte «come fossero foto segnaletiche, prima un profilo, poi di fronte, poi l'altro profilo» (1967, 1983), altre volte in pose similari (1973, 1974, 1976 e 1980); pochi i trittici a figura intera (1973, 1985-86, 1991).

2. *Sfigurazione dell'immagine figurativa*

Già il primo autoritratto, risalente al 1930 e scoperto soltanto una decina d'anni fa, mostra una testa scomposta in superfici spigolose e cromaticamente vivaci che, nonostante la chiara influenza del cubismo, prelude già a ciò che sarà la sua maniera più caratteristica di lavorare: «trascinare i lineamenti ora in una direzione ora nell'altra».⁶

I due successivi autoritratti appaiono appena nel 1956 e 1958, alla fine di un periodo contraddistinto dall'offuscamento, primo segno di una volontà deformante. Striature di pittura trasparente e molto diluita, intonata ai colori blu-viola-nero, quasi fondono una figura senza corpo in vestito blu e uno sfondo senza profondità abbozzato dai deboli contorni di un letto e di un divano sui quali la figura siede in una postura che sarà tipica di molti autoritratti: protesa in avanti, con le gambe incrociate. La testa del primo dipinto mette in evidenza la bocca aperta con la dentatura e l'orbita dell'occhio sinistro marcata in modo asimmetrico, nel secondo autoritratto è sostenuta dalla mano destra nella posa del temperamento malinconico, creando nel punto di contatto un effetto di spessore con del colore rosso carne.

Dagli anni sessanta in poi la deformazione si configura in modo più deciso, vestendo una tavolozza di colori brillanti, distribuiti senza curarsi della rispondenza al reale, in un accostamento raffinato ora di contrasti accesi, ora di toni neutri, ai quali si associa l'uso di un bianco smagliante che sradica del tutto le immagini dal mondo fisico. Bacon restituisce plasticità al corpo e alla testa

⁵ Il trittico, nell'arte gotica composizione pittorica tripartita su tavola con funzione di pala d'altare, è stato riscoperto in chiave laica anche da altri pittori moderni (Max Beckmann, *Moscacieca*, 1945). Invece dal punto di vista iconografico, i trittici di Bacon mostrano affinità con il *triplo ritratto* che compare come sfida alla scultura nella disputa cinquecentesca sul primato delle arti, mentre successivamente assume una funzione pratica di modello per busti scultorei (Lorenzo Lotto, *Triplo ritratto di orefice*, 1530 ca; Anton van Dyck, *Triplo ritratto di Carlo I*, 1635).

⁶ Il giudizio di R. Alley è riportato, assieme alle circostanze del rinvenimento, nel quotidiano *Daily Telegraph*, 18 giugno 1998 (fonte: <http://www.francis-bacon.cx/newfound/bacon-stewart.html>).

lavorandoli con pennellate dall'andamento vorticoso che ridestano alla memoria il *meandering* della tradizione inglese,⁷ stendendo il colore in strati leggeri che lasciano trasparire la tela grezza oppure depositandolo in un impasto denso che crea solchi, creste, protuberanze. Nelle teste la deformazione aggredisce gli occhi, la bocca, il naso, le orecchie, e soltanto una ciocca di capelli sulla fronte le resiste ostinatamente. Nel pannello centrale del trittico del 1967 il naso cola verso la spalla, trascinando dietro di sé la zona frontale e le cavità degli occhi; la testa è intrappolata tra protuberanze, macchie e dischi (1969, 1970, trittico del 1974); l'oscurità del fondo a volte rosicchia una guancia (1971), altre volte ne taglia via di netto una porzione (1972); la pelle si stacca in forma ramificata dal mento (dittico del 1977).

La distorsione al lavoro sul corpo trasforma la postura già nota in una massa aggroviagliata (1963, 1964, 1978). La figura seduta del 1973, che con la mano appoggiata a un lavandino fluttuante in mezzo a una stanza tondeggiante sostiene la testa dalla quale sono state ripulite zone di colore, diventa la trasfigurazione baconiana dell'uomo melanconico.

L'*hommage* postumo del 1973 unisce in un trittico i ritratti di George Dyer, di Bacon e di Lucian Freud: il doppio profilo carnoso dell'amante e ispiratore di splendidi ritratti, la guancia e la mano destra dell'artista amalgamate, la testa dell'amico pittore a chiazze di colore, su dei corpi che trapassano da una robusta consistenza nella parte superiore in una macchia-ombra sul pavimento. A rafforzare il legame, rafforzando anche la simmetria compositiva, sono dipinte inchiodate sul muro le loro teste fotografiche in bianco e nero.

Anche i rari nudi tra gli autoritratti appaiono sfigurati. *Sleeping figure* (1974) ritrae Bacon ammalato in un letto d'ospedale, con la faccia sfocata e il corpo disteso e appiattito dal quale emana un senso di vita sospesa. Due anni più tardi una struttura spaziale esagonale, angusta e trasparente, comprime il corpo e sprema la sua nudità, accentuata da un colletto di camicia bianco, fino a farla sciogliere in una macchia organica.

In modo ancora diverso sono trattati i lavori dell'ultima quindicina di anni nei quali risaltano ambientazioni artificiali e un effetto deformante che non deriva più tanto dalla pennellata, bensì è il risultato della pulitura del colore che cancella parti della figura. In *Triptych – Study for a self-portrait* del 1985-86 la deformazione raggiunge un'essenzialità e una misura tali da farlo considerare da Sylvester la summa degli autoritratti di Bacon, «in linea con quegli autoritratti dei grandi maestri del passato che sono degli spietati atti di

⁷ Il movimento vorticoso del colore e della parola, presente nel romanticismo inglese (Turner, Wordsworth) e derivato dalla rivalutazione della linea serpentinata manierista, aveva la doppia valenza di «esplorazione e rappresentazione dello spazio [...] e dei recessi della mente e della coscienza» (cfr. M. Kitson, G.A. Popescu (a cura di), *La pittura inglese*, Electa, Milano 1998, pp. 267-269).

autoriconoscimento».⁸

Triptych del 1991 testimonia la capacità di Bacon, più che ottantenne, di reinventare le proprie forme. Al centro una figura nuda, alla quale l'avanzare del nero in forma di una grossa freccia ha annullato la testa, è sdraiata in equilibrio precario tra due campiture. Nei due pannelli laterali le teste in bianco e nero in stile fotografico di un amico e dell'artista sono poste sopra dei nudi dalla cintola in giù, con possenti ma poetiche gambe a cavalcioni di una superficie monocroma. Con queste figure si chiude la splendida galleria di corpi eroici, nudi o vestiti, creati da Bacon, dai quali emana una carica di sensualità maschile che l'artista ha percepito e ammirato in Michelangelo.⁹

3. *Sconvolgimento dello spazio prospettico*

Diversamente agisce la deformazione sulla spazialità che accoglie e a volte circonda gli autoritratti a figura intera. Bacon conserva la rappresentazione dello spazio secondo il sistema prospettico ereditata dal rinascimento, ma la altera. Nei due autoritratti degli anni cinquanta lo spazio si perde nell'oscurità dello sfondo condividendo la sorte con la figura. Un effetto prospettico, perfino un'exasperazione di esso, deriva soltanto dall'ardito scorcio dei piedi, la parte più vicina all'osservatore, presente nella figura del 1956 e da allora in poi in molte altre.

La produzione successiva è caratterizzata da una profondità esigua e poco articolata. Più di tutto sortisce un effetto di piattezza, che contraddice la profondità che invece vorrebbe evocare, mentre proietta le figure in avanti, l'uso di dipingere il fondo ad ampie campiture monocrome con colori acrilici puri stesi in maniera uniforme e liscia. Lo spazio può perfino restringersi alla bidimensionalità della tela pittorica posta a modo di parete inclinata (1970), o a evocarlo è sufficiente un riquadro nero sulla tela grezza (1972, trittico del 1991).

Forme curvilinee movimentano questo ristretto spazio pittorico, contribuendo a evitare un banale effetto statico e introducendo instabilità: pareti e pavimenti ricurvi, ricordo visivo d'infanzia della casa della nonna (la figura intera del 1973 e 1978); elementi d'arredamento dai profili tondeggianti – un divano, un letto, schienali e sedili di sedie – (1963, 1964, 1981); cerchi e dischi (la figura intera del 1976 e 1978, trittico del 1976 e 1977).

Lo spazio fittizio è incrinato e squilibrato ancor di più dall'inserimento di piani bidimensionali che non si integrano nella scena. Vi è incongruenza, nello studio del 1982, tra la superficie dietro la testa e l'illusione di profondità offerta

⁸ D. Sylvester, *Francis Bacon. The human body*, catalogo della mostra di Londra, Hayward Gallery, febbraio-aprile 1998, p. 33.

⁹ Perfino in un paesaggio naturale come una duna di sabbia (*Sand dune*, 1983) si può cogliere un nudo di schiena maschile, intensamente sensuale.

dalla disposizione scenica complessiva, e incongruenza pure all'interno dell'illusione, perché l'angolo di terra non trova riscontro visivo nell'angolo verticale delle pareti. Particolarmente straniante è la contraddizione pittorica, nello studio del 1981, di uno spazio chiuso e curvo ingombro da un paravento a due ante, che la figura sta attraversando, con i lati obliqui sia al piano verticale sia al piano orizzontale dello spazio pittorico e la cui superficie contiene in sé una buia profondità.

4. Il figurativo e l'apparenza sensibile

Il ritratto è parte dell'arte come rappresentazione quale si è affermata nella civiltà occidentale dal XV fino a quasi tutto il XIX secolo e il cui fine è appunto rappresentare l'esteriorità visibile integrando valori numerici, fissati già dal pitagorismo, di proporzione e di armonica unità delle parti, e la geometria ottica euclidea¹⁰ con la pratica della prospettiva empirica in uso in maniera preminente in ambiente toscano dalla fine del Duecento in poi. La consapevolezza che le attività artistiche comportino tecniche che fanno capo a metodi generali di pensiero a cui ci si deve attenere fanno dell'arte rappresentativa una «cosa mentale» come precisa Leonardo.

La pittura rappresentativa in particolare riguarda immagini che derivano e rimandano alle figure e agli oggetti del mondo posti nella profondità dello spazio percettivo. Le forme pittoriche figurative si costruiscono con l'unità dei colori rispondenti al naturale, con luci ed ombre che, in dipendenza da una fonte d'illuminazione definita, modellano plasticamente i corpi e volumetricamente gli oggetti. Mentre la scienza della geometria prospettica costruisce lo spazio pittorico nel quale rappresentare l'insieme di queste immagini come un sistema di relazioni metriche in base a due regole fondamentali: un punto di vista fisso, corrispondente all'occhio dello spettatore presupposto anch'esso immobile, in cui convergono le linee di profondità rimanendo sempre rette, e la diminuzione della grandezza degli oggetti e delle singole parti di essi secondo una scala unitaria in rapporto diretto con la loro distanza dal punto di vista.¹¹

Mettendo l'accento sul riconoscimento, si potrebbe considerare paradigma dell'arte rappresentativa il ritratto¹² come forma pittorica autonoma che

¹⁰ C'è però un disaccordo fondamentale tra la traduzione rinascimentale dell'ottavo teorema di Euclide e l'originale greco nel quale la riduzione delle grandezze apparenti non è proporzionale alla distanza dall'occhio ma all'apertura degli angoli visivi. Cfr. E. Panofsky, *Prospettiva come forma simbolica* (1924-1925), ripreso dallo stesso in *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* (1960), Feltrinelli, Milano 1971, pp. 152-153.

¹¹ Cfr. P. Francastel, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo* (1951), Einaudi, Torino 1957, cap. I.

¹² J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo* (2000), Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, p. 29.

esordisce agli inizi della nuova tendenza in Toscana con il fine di raffigurare personaggi contemporanei.¹³ Ma non è una posizione felice, perché la «figura cavata dal naturale» – così Vasari codifica il ritratto (*Vite de' più eccellenti architetti, scultori e pittori*, 1550 e 1568) –, oscillando tra una maggiore o minore corrispondenza al modello «naturale», è soggetta essa stessa a un'oscillazione di valore che, a seconda dell'indirizzo predominante, ora la pone al culmine dell'arte figurativa, ora la ritiene la «ruina» dell'arte in generale.¹⁴

5. *Le buone forme hanno una funzione integratrice*

Attraverso l'arte rappresentativa o figurativa, definita da Lyotard arte dalle *buone forme*,¹⁵ la società occidentale, dal Rinascimento all'illuminismo, ha espresso a livello simbolico il suo modo di porsi di fronte al mondo sensibile. Un modo riflesso, maturato in un lungo periodo che ha le sue radici nel pensiero greco antico e che Heidegger ha definito *umanismo*: l'uomo, basandosi sulla ragione, sul pensiero, sul logos, si attribuisce la posizione privilegiata di *subjectum*, di fondamento rispetto al resto della realtà sensibile.¹⁶ A Lyotard preme far notare che tale ruolo centrale gli deriva dall'entrare in rapporto con l'esteriorità non solo tramite il linguaggio, bensì anche mediante la percezione.

Come il linguaggio, designando e significando, struttura la referenza che lo trascende in una totalità – «discorso (scrittura riconoscibile in generale)»¹⁷ – secondo delle relazioni costanti che hanno come possibilità e modello il sistema virtuale della lingua, costituendola in oggetto visibile, così anche la percezione visiva è un'attività organizzante che interviene sull'extra-linguistico nello spazio visivo. Non la si può ritenere un'*ex-positio* originaria e passiva nel senso attribuitole dalla fenomenologia del visibile, elaborata da Merleau-Ponty (*L'occhio e lo spirito*, 1964), in base alla quale la sintesi dello scarto iniziale del «qui» e dell'«altrove» del campo visivo nella configurazione fondamentale di figura e sfondo da cui si formano immagini deriverebbe dall'occhio prescindendo dall'intenzionalità del soggetto. La rappresentazione percettiva

¹³ Cfr. E. Castelnuovo, «Il significato del ritratto pittorico nella società», in AA.VV., *Storia d'Italia*, vol. 5, *I documenti* 2, Giulio Einaudi Editore, Torino 1973, pp. 1042-1046. Tra i primi esempi in cui si introducono le fattezze di individui in vita, comprese quelle dell'artista, ci sono gli affreschi di Masaccio nella Cappella Brancacci, Santa Maria del Carmine a Firenze (1424-1427).

¹⁴ L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia al secolo di Napoleone*, Prato 1820², vol. II, p. 164, cit. in L. Grassi, *Lineamenti per una storia del concetto di ritratto*, «Arte antica e moderna», IV, 1961, p. 489.

¹⁵ J.-F. Lyotard, *Discorso, figura* (1971), Edizioni Unicopli, Milano 1988; da qui in poi abbreviato Lyotard 1988.

¹⁶ Cfr. M. Heidegger, *La dottrina di Platone sulla verità* (1942), SEI, Torino 1975, p. 70; *Nietzsche* (1961), Adelphi, Milano 2005⁴, p. 651.

¹⁷ Lyotard 1988, p. 413.

non è il riferimento ultimo, bensì è anch'essa frutto di un'organizzazione, secondo leggi gestaltiche, indotta dal movimento dell'occhio grazie a cui, così Lyotard, «la "realtà" si costituisce in quanto insieme di cose articolate secondo delle costanti».¹⁸ Questa mobilità sintetizzante presuppone almeno una soggettività, anonima ma intenzionante, che fa capo all'organizzazione dello spazio e del tempo in cui il dato è «percepito, integrato in mondo»,¹⁹ e oggetto di significazione.

L'atto del dire e l'atto del percepire sono processi di mediazione la cui genesi è nel logos.²⁰ Ad essi l'uomo dell'Occidente vincola la conoscenza tramite la quale vorrebbe comprendere l'altro da sé, essere in accordo e cooperare con esso, in realtà compie un'appropriazione pagata con il degrado dell'oggettivo.

L'uomo occidentale moderno, come ordina secondo ragione l'esteriorità sensibile ora in oggetto designato per mezzo del linguaggio, ora in oggetto percepito – organizzato in *Gestalt* tramite l'esperienza visiva, così ne costruisce razionalmente anche la rappresentazione nell'arte. E la categoria di bellezza, concepita come ordine di rapporti metrici implicantanti metodi di lavoro connessi ai processi mentali, è il legante tra le *buone forme* dell'arte e le *buone forme* del mondo, su di essa si costituisce l'analogia tra l'oggetto pittorico e un frammento della realtà percepita.²¹ Anche l'arte dalle *buone forme* ha per la civiltà che attraverso essa si esprime una «funzione integratrice», di «riassorbimento a livello metaforico [...] delle contraddizioni».²² Come del resto ha indicato già

¹⁸ Ivi, p. 186. All'unificazione percettiva contribuisce anche il muoversi di tutto il corpo nello spazio attorno alle cose. Quando questo aiuto dinamico viene meno, come appunto di fronte alla rappresentazione di oggetti solidi su una superficie piana, si sperimenta «un'ambiguità latente», originata dal confronto visivo disatteso tra l'immagine dipinta e quella percepita. Molti artisti hanno giocato su quest'ambiguità, realizzando «figure impossibili» come quelle di Escher (cfr. E. Gombrich, «Illusioni e paradossi del vedere» (1961), in *A cavallo di un manico di scopa* (1963), Einaudi, Torino 1971, pp. 230-244).

¹⁹ Lyotard 1988, p. 49.

²⁰ Heidegger fa risalire il legame vedere-sapere alla dottrina delle idee di Platone illustrata nel mito della caverna (*La dottrina di Platone sulla verità*, cit., pp. 71-72). E Derrida fa presente che non solo la storia bensì anche l'etimologia del concetto di idea «assegna il vedere al sapere» (*Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Ministère de la Culture, de la Communication, des Grand Travaux et du Bicentenaire, Paris 1990, p. 18). Infatti, il termine greco ἰδέα con il significato di vista, aspetto, idea, deriva dal verbo ἰδεῖν – vedere che ha nel tempo perfetto il senso di sapere.

²¹ Proprio il gestaltismo, all'inizio del Novecento, dimostra che non c'è equivalenza tra la costruzione prospettica e l'immagine percettiva: questa sorge dalla fusione secondo leggi organizzative gestaltiche di due immagini un po' diverse tra loro che si formano sulla retina di ciascun occhio e dall'aggiustamento mentale in base alle conoscenze delle regolarità nell'ambiente, le cosiddette costanti percettive (forma, grandezza, colore ecc.). Influenzando sulla critica d'arte a ridimensionare il procedimento prospettico a metodo storicamente determinato e sull'affermarsi di forme artistiche che, tra l'altro, denunciano l'illusione mimetica della rappresentazione classica.

²² Lyotard 1988, p. 352.

Panofsky in riferimento all'organizzazione prospettica dello spazio pittorico attribuendole il valore di forma simbolica del *possesso* della realtà da parte dell'uomo rinascimentale.

6. «Il visibile nasconde un altro invisibile»

La costituzione dell'oggettività va intesa come un «manifestare che nasconde», poiché da forma a una presenza-assenza, sul modello della relazione *fort-da* osservata da Freud.²³ Il linguaggio riesce a porre il sensibile come oggetto dotato di spessore in quanto simultaneamente lo rende presente (designa) e lo sottrae al suo senso immediato (significa). Ma, per la sua fondamentale proprietà referenziale, riesce a costituire non solo ciò che manifesta-afferma, ma anche ciò che nasconde-nega: nell'esistenza è contenuta e occultata un'inesistenza, al lato invisibile del mondo visibile corrisponde un non mondo – l'inconscio delle pulsioni spiacevoli che sono state rimosse-negate.²⁴

Nel costituire il mondo, l'«Io-Tu del linguaggio» è aiutato dal «Si percettivo» il quale ignora una differenza spaziale nel campo visivo dovuta a due modi di visione, con la zona foveale e con la zona periferica dell'occhio, che restituiscono rispettivamente uno spazio omogeneo e degli oggetti messi a fuoco e uno spazio discontinuo in cui «il dato si offre in un alone, in sovraimpressioni e in curvature» e che appare a occhio fermo.²⁵

Abbinato al costituirsi dell'oggettività sorge il desiderio come ricerca del negato-rimosso. Per Lyotard, infatti, l'assenza dell'oggetto interessa direttamente la costituzione del desiderio la cui origine sarebbe nella castrazione, di dimensione universale, come mancanza del suo oggetto primario. Radicato nell'istanza pulsionale dell'*Es*, il desiderio opera in un compromesso tra inconscio e preconscious, una collaborazione osservata da Freud nel *lavoro onirico*.²⁶ Alla ricerca di soddisfacimento sotto la spinta del principio di piacere, l'energia desiderativa è segnata da un incessante fluire quale caratterizza tutti i processi primari, regolati da condensazioni, spostamenti, sovrapposizioni, deformazioni, unione di contrari, e incuranti della negazione e della temporalità, elementi distintivi della realtà. A sua volta, il processo secondario, al servizio

²³ S. Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), in *Opere*, vol. 9, Boringhieri, Torino 1977, pp. 200-203.

²⁴ Lyotard 1988, pp. 316-317. L'imprescindibile caratteristica che «a ciò che è enunciato corrisponda qualcosa, qualcosa e non 'niente'» (E. Benveniste, «Note sulla funzione del linguaggio nella scoperta freudiana» (1956), in *Problemi di linguistica generale* (1966), Il Saggiatore, Milano 1990³, p. 104) è desunta dal legame che Freud postula tra la negazione linguistica e la negazione pulsionale (*La negazione* (1925), in *Opere*, vol. 10, Boringhieri, Torino 1978, pp. 197-201).

²⁵ Lyotard 1988, p. 185 sgg.

²⁶ S. Freud, *L'Interpretazione dei sogni* (1899), in *Opere*, vol. 3, Boringhieri, Torino 1966, cap. 6 «Il lavoro onirico».

del principio di realtà, imbriglia quest'attività di *phantasieren* in «stabili reti di significazione e rappresentazione», in fantasie, che sono però dei prodotti dalla *cattiva forma* perché il loro ordine è «costantemente decostruito». Lo stravolgimento è in funzione della massima scarica e, di conseguenza, del massimo godimento e attesta l'aspirazione alla morte, poiché la scarica e l'appagamento assoluti significherebbero la fine dell'eccitamento ma anche «l'oscurità, l'annientamento della rappresentazione, e il silenzio, annientamento delle parole», cioè la morte della fantasia.²⁷ Ma di fronte alla morte anche il piacere si arresta, e il desiderio si lascia catturare in «forme libere e schiave», che al tempo stesso avvicinano e impediscono la morte, procurandogli un appagamento, fantasmatico, e evitandone l'annullamento.

Il desiderio si rivela essere mobilità e varianza che viola le formazioni invarianti e ripetitive che costituiscono l'ordine delle parole e delle cose e vanno di pari passo con la negazione dell'*altro*, dell'inconscio. Negando la negazione discorsivo-percettiva, la forza del desiderio origina il figurale – dei segni di tipo non linguistico la cui forma e senso non hanno pretesa all'univocità e i quali formano le rappresentazioni oniriche e sintomatiche, ripresentando così il non-reale mondo delle pulsioni. Entrambe le negatività hanno fondamento, sulle orme di Freud, nella negazione originaria della rimozione, mossa dalla pulsione di morte in quanto rifiuto assoluto di ogni sintesi, però sempre «intricata con eros-logos».²⁸ In ragione dello stesso principio all'origine dell'organizzazione linguistica e della disorganizzazione desiderativa, il rapporto tra struttura discorsiva ed effetto figurale, tra ordine e disordine, non è di opposizione dialettica, perché «l'una non è il momento dell'altro», ma di *differenza*, così propone Lyotard, il che vuol dire che «sono sempre dati assieme nello stesso tempo e mai possono formare un'unità».²⁹

Integrando la categoria fenomenologica di visibilità con quella freudiana di trasgressività, Lyotard istituisce una *fenomenologia del figurale*: nell'ordine trasgredito del discorso e del mondo si rende visibile non l'inconscio in sé, bensì le dinamiche del desiderio che, sollecitato dalla pulsione distruttiva, «impedisce d'intendere, ma fa vedere».³⁰

²⁷ Lyotard 1988, pp. 384-389.

²⁸ Ivi, p. 47, cfr. pp. 151-157 e pp. 389-390. Lyotard si lascia guidare dalle intuizioni di Freud (*La negazione* e altri passi di *Al di là del principio di piacere*, cit.): per l'impulso distruttivo a rigettare ciò che procura dispiacere, l'originaria unità pulsionale si disgrega in ciò che è fonte di piacere e rimane dentro l'individuo, e nel dispiacevole rimosso, che è anche fuori. Da questa polarizzazione deriva e ad essa corrisponde il Sì-No del linguaggio articolato che, a sua volta, offre all'alternanza piacere-dispiacere la possibilità di costituirsi come oggettività e al desiderio la condizione per poter sorgere e costituire il fantasmatico.

²⁹ Lyotard 1988, p. 87.

³⁰ Ivi, p. 301.

7. *L'inconscio come «possibile plastico» entra nell'arte*

Anche l'opera d'arte, per definizione ricca di figure, poetiche, è connessa al destino del desiderio e riesce a fare molto di più che semplicemente rappresentare ciò che della realtà si vede. Da questo punto di vista si può affermare con Deleuze che «nessuna arte è figurativa».³¹

Illuminando il percorso del ritratto, già ai suoi esordi il precetto di Leonardo «Farai le figure in tale atto, il quale sia sufficiente a dimostrare quello che la figura ha ne l'animo; altrimenti la tua arte non fia laudabile» convoglia gli interessi artistici dall'esteriorità fisica all'interiorità.³² Il genere si lega alla fisiognomica, anche negli aspetti estremi della caricatura e dello zoomorfismo, per mostrare nei tratti esterni i moti interni, passando alla fine del XIX secolo a voler cogliere ciò che indaga prima la psichiatria clinica e poi la psicoanalisi: le devianze dalle norme istituite dalla società borghese e capitalista.³³ In questo contesto l'interiorità si trasforma nell'inconscio, il lato oscuro e irrazionale, l'*altro* attraverso il quale l'individuo deve passare per confermare la propria identità; ma si tratta di una circolarità per niente serena e che gli rende impossibile «convivere con la sua immagine 'classica'».³⁴

Nell'arte prendono il sopravvento opere che testimoniano una «battaglia fra la buona e la cattiva forma, il riconoscibile, l'ordinato e il misconosciuto, l'estraneo, l'angosciante».³⁵ La cattiva forma, precisa Lyotard, non si limita a rovinare la *bella* immagine puntellata dalla «uniforme distribuzione della vivacità dei tratti, la sensazione del cooperare, il condizionamento reciproco»,³⁶ ma disfa pure la *buona* forma come costruzione metrica dell'insieme sulla scena pittorica. Non rimanda direttamente alle forme apollinee e gestaltiche della rappresentazione percettiva, bensì riesce a manifestare delle anomalie sotto di essa. Lyotard trova un'anticipazione di questa capacità già in alcuni affreschi di Masaccio. Si pensi poi alla «licenza [...] ordinata nella regola» ricercata dalla *gran'maniera*, ai «capricci», alle distorsioni anamorfiche, alla sensibilità romantica per il deforme, fino alla spaccatura irreversibile che si crea attorno al 1860 con la dissoluzione impressionista dei contorni in macchie di colore e, dopo alcuni decenni, con i paesaggi «fuori equilibrio» dell'ultimo Cézanne che

³¹ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), Quodlibet, Macerata 2002⁴, p. 117.

³² Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, Giunti, Firenze 1995, vol. II, cap. [294], p. 263.

³³ C. Magris stigmatizza come la borghesia trasfiguri il disagio sociale che essa stessa crea: «Ciò che mette in discussione i valori della classe dominante viene tollerato e confinato in apposite sfere politicamente innocue, la malattia o l'arte» (*La mostra*, Garzanti, Milano 2001, p. 67).

³⁴ F. Caroli (a cura di), *L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, Electa, Milano 1998, p. 447.

³⁵ Lyotard 1988, p. 164.

³⁶ G. Simmel, «Il problema del ritratto», in *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 56.

aprono la strada alle avanguardie.

La figura posta in «una configurazione in cui non può essere oggetto di un'attività di riconoscimento»,³⁷ indica un oggetto irricognoscibile, un oggetto perduto, quindi interessa direttamente il desiderio. È il libero gioco formale dell'artista, violenta attività trasgressiva affine all'*Entstellung* della matrice fantasmatica, a trasfigurare il discorsivo e il percettivo in figurale. Ma non si limita a ricreare il figurale diretto – la fantasia, mortificandolo a segnale, bensì fa riconoscere, reiterandole, le operazioni alla sua origine. In esse l'inconscio si riflette come «possibile plastico». Focalizzando non sul contenuto bensì sulla forma, l'arte dalle *cattive forme*, ma vale per tutte le «grandi opere, che innovano rompendo con una tradizione, con una 'scrittura'»,³⁸ fa intravedere un cammino «verso il Profondo» che sarebbe, come scrive Caroli, «l'originalità», «il destino» della cultura figurativa occidentale.³⁹

Il manifestarsi di dinamiche inconse nella pittura rappresentativa è reso possibile dal fatto che «l'effetto di rappresentazione» si istituisce su un trattamento compromissorio del supporto ora come piano opaco su cui tracciare dei segni, ora come vetro trasparente di una finestra attraverso cui vedere degli oggetti. I segni ordinati in un codice hanno potere referenziale e un valore simile a quello delle linee all'interno di una scrittura: rinviano alla figura mondana rappresentandola. Quando la struttura dei segni e anche l'unità cromatica e plastica e l'organizzazione spazio-temporale sono alterate, assumono un valore plastico e trasformano la superficie pittorica nel «laboratorio esibito del processo primario».⁴⁰ La condizione e la possibilità dell'entrata in scena del desiderio è un sistema di regole proprie che non ha rapporto immediato con il mondo: scindendo il rappresentante dal rappresentato, lo rende idoneo, simile e dissimile nei suoi confronti, a rappresentarlo come perduto. La pittura occidentale diventa, questa è la tesi di Lyotard, «discorso infiltrato di figurale», ma anche «lotta per manifestare la differenza» tra i due aspetti.⁴¹

8. *Le immagini deformate di Bacon hanno addosso «la schiuma dell'inconscio»*

Alla riflessione estetica di Lyotard fanno eco, in un parallelismo sorprendente, il fare creativo di Bacon, le sue opere, le sue considerazioni. Già nel 1953 esprime ciò che sarà fino alla fine il suo credo pittorico:

³⁷ Lyotard 1988, p. 249.

³⁸ Ivi, p. 394.

³⁹ F. Caroli, *L'anima e il volto*, cit., p. 28.

⁴⁰ Lyotard 1988, pp. 268-269; cfr. p. 232.

⁴¹ Ivi, p. 342 e p. 209.

Il colpo di pennello crea la forma, non la riempie soltanto. Di conseguenza ogni movimento del pennello sulla tela altera la forma e le implicazioni dell'immagine. Ecco perché il vero dipingere è una lotta misteriosa e continua con il caso: misteriosa, perché proprio la sostanza della pittura usata in questo modo può compiere un assalto diretto al sistema nervoso; continua, perché il medium è così fluido e leggero che ogni cambiamento fa perdere ciò che c'è già con la speranza di un guadagno fresco. Penso che il dipingere sia oggi pura intuizione e fortuna che trae vantaggio da ciò che accade, quando stendi la materia [...].⁴²

Il suo è un «metodo illogico di creazione»: si basa su tratti accidentali e non-illustrativi, dove è determinante la pressione del pennello, il modo di muoverlo e il muoverlo in una direzione piuttosto che in un'altra. Asseconda tale pratica la pittura a olio, fluida, malleabile e dagli esiti inattesi. C'è poi l'imprevedibilità del colore che «per conto suo, fa cose che sono molto meglio di quelle che gli vorrei imporre», afferma Bacon.⁴³ Vanno bene anche espedienti tecnici vari: sfregando con una spazzola sulla tela, crea un effetto di ruvidezza ancora maggiore di quello che già offre il rovescio non trattato sul quale usa dipingere; pulisce via la materia pittorica con uno straccio o dei calzini vecchi oppure la passa con pezzi di velluto che lasciano sulla tela la trama della tessitura; sembra che abbia strofinato la tela anche con la barba coperta con fondotinta di colore diverso.⁴⁴ A volte atomizza il colore con lo spray oppure lo stende con le dita o lo sprema sulla mano e la lancia sull'immagine già fatta, esautorando così il proprio gesto creativo come ha fatto nell'antichità Protogene.⁴⁵

I segni a-significativi, che in Bacon si fanno *per caso*, non a casaccio né secondo i modi dell'automatismo, sono saturi di esperienze precedenti e di

⁴² F. Bacon, «Matthew Smith – A Painter's tribute», in *Matthew Smith – Paintings from 1909 to 1952*, catalogo della mostra di Londra, Tate Gallery, settembre-ottobre 1952, p. 12, cit. in J. Rothenstein, «Introduction» a *Francis Bacon*, catalogo della mostra di Londra, Tate Gallery, maggio-luglio 1962, s. p.

⁴³ Bacon, Sylvester 1991, p. 18. Vale anche per la pennellata ciò che Derrida scrive del tratto grafico: esso non si regola sul visibile che gli è davanti, ma procede al buio, mettendo in evidenza un'eterogeneità abissale «tra la cosa disegnata e il tratto designante» (*Mémoires d'aveugle*, cit., p. 50).

⁴⁴ Cfr. A. Durham, «Note on technique», in *Francis Bacon*, catalogo della mostra di Londra, Tate Gallery, maggio-agosto 1985, pp.231-233; J. Edwards, P. Ogden, *7 Reece Mews. Francis Bacon Studio*, Thames and Hudson, London 2001; D. Farson, *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon*, Century, London 1993.

⁴⁵ Si racconta che il pittore greco del IV secolo .a.C., insoddisfatto della propria bravura che metteva troppo in evidenza come la bava del cane ansimante che accompagna l'eroe Ialiso fosse dipinta e non naturale, gettò sul quadro la spugna sporca di colore, e così «il caso rese naturale quel quadro» (Plinio, *Naturalis Historiae*, XXXV, 101-103, Einaudi, Torino 1988, vol. V, pp. 400-405).

tecnica acquisita. È un caso stimolato («prompted chance»),⁴⁶ che mette a disposizione del pittore un «diagramma in cui ci sono, in latenza, infinite possibilità», infinite ma non qualsiasi, sulle quali intervengono il senso critico e «la profonda sensibilità dell'artista, la sua capacità di seguire un certo segno e non un altro».⁴⁷ Una commistione di volontà di ordine e di disordine casuale che l'artista sperimenta come ricezione passiva⁴⁸ e che gli consente di «spezzare l'articolazione razionale» imposta all'immagine dall'interferenza del cervello e di realizzarne una che «sembra piuttosto venire direttamente da ciò che abbiamo deciso di chiamare inconscio, portandosi incrostata addosso la sua schiuma».⁴⁹

Fare un ritratto diventa pertanto «un gioco d'azzardo fatto di fortuna, intuito e ordine»⁵⁰ che si coagula nell'accadere pittorico: «quando comincio a lavorare a un quadro ho una certa idea di ciò che intendo fare; ma mentre dipingo, di colpo, come se uscissero dalla stessa materia pittorica, nascono forme e direzioni che non prevedevo»; a volte cerca di fissare sulla tela soltanto «una nebbia di sensazioni, idee, percezioni»,⁵¹ o stende «della pittura quasi senza sapere cosa sta facendo».⁵² E così che si presenta l'ultima tela *Unfinished portrait* (1991-92), alla morte di Bacon rimasta incompiuta sul cavalletto: pennellate casuali dalle quali sta emergendo una testa che sembra fondere le fattezze dell'artista con quelle di Dyer.

9. L'arte «è ovunque alla meta»

Tutto ciò che Bacon fa con le forme ha ragioni estetiche. Ciò che gli interessa davvero è dipingere immagini che abbiano la forza di vivere una vita propria, vale a dire che riescano a reggere lo sguardo dello spettatore e resistere nel tempo.

Riproporre il figurativo tradizionale, la riproduzione fedele, si producono «opere deboli, insignificanti». I suoi tratti distintivi, l'illustrazione e la

⁴⁶ *An interview with Francis Bacon: provoking accidents, prompting chance*, di M. Peppiatt, «Art International», autunno 1989, ristampato in D. Farr (a cura di), *Francis Bacon. A retrospective*, catalogo della mostra di New Haven, Yale Center for British Art, gennaio-marzo 1999, p. 47.

⁴⁷ Bacon, Sylvester 1991, p. 44.

⁴⁸ Alcune affermazioni: «se funziona, non è per qualcosa che ho fatto io, ma per qualcosa che il caso ha voluto donarmi»; «i segni si fanno da soli» (Bacon, Sylvester 1991, p. 42 e 44); «io non credo di avere talento, credo solo di essere ricettivo» (ivi, p. 107); «le forme [...] mi si sono imposte» (F. Bacon, *Conversazioni con Michel Archimbaud* (1992), Le Mani – Microart's Edizioni, Recco – Genova 1993, da qui in poi abbreviato Bacon, Archimbaud 1993, pp. 39-40).

⁴⁹ Bacon, Sylvester 1991, p. 128 e p. 94.

⁵⁰ *From a conversation with Francis Bacon*, di M. Peppiatt, «Cambridge Opinion», 37, 1964, ristampato in D. Farr, *Francis Bacon*, cit., p. 42.

⁵¹ Bacon, Archimbaud 1993, p. 41 e p.43; cfr. Bacon, Sylvester 1991, p. 155.

⁵² *An interview with Francis Bacon*, di M. Peppiatt, cit., p. 49.

narrazione, sono oggi appannaggio dei modi di riproduzione tecnica e seriale dell'immagine che si sono impadroniti dell'aspetto visibile della realtà, provocando, di rimando, un ripensamento sulla funzione dell'arte.⁵³ Bacon, che si definisce un tritatutto («grinding machine») di immagini riprodotte, da un lato ne rifiuta l'aspetto documentario, dall'altro la loro manipolazione e gli accorgimenti specifici della tecnica fotografica (inquadrature da angolazioni dall'alto, dal basso, oblique; effetti prospettici deformanti; scontornature; dissolvenze) introducono uno scarto rispetto alla realtà («remove from fact») che fa scattare in lui immagini nuove e differenti dall'annotazione diretta.⁵⁴ Una realtà che a Bacon appare come «qualcosa che non cessa di trasformarsi»⁵⁵ e nella quale la psicoanalisi ha aperto un varco: «[...] da Freud in poi, il nostro modo di intendere il realismo è cambiato. Siamo più consapevoli, oggi, di quanto esso attinga all'inconscio».⁵⁶

Tutto ciò spinge Bacon a voler fare un ritratto «rassomigliante, ma che al tempo stesso la somiglianza si perdesse, come in un deserto», un'immagine che «somi gli alla cosa reale, ma sia allo stesso tempo profondamente evocativa e liberi aree di sensazioni diverse dalla semplice illustrazione dell'oggetto».⁵⁷ Soltanto il rapporto conflittuale che si crea tra l'atto creativo, la materia pittorica e il modello referenziale, dà vita a forme che riescono a registrare e trasmettere tensioni sotterranee e costituire ciò che è per Bacon il fatto estetico, altrimenti non sono nulla più che illustrative o decorative.⁵⁸

La via migliore per giungere all'immagine migliore dal punto di vista dell'arte è una «interazione tra qualcosa di inconscio e qualcosa di cosciente»⁵⁹ da cui sorgono una «forma 'organica' che rimanda all'immagine umana e insieme la stravolge»⁶⁰ e uno spazio pittorico squilibrato. Tali immagini provocano una violenta carica emotiva che non ha a che fare con la cosa dipinta, con un contenuto violento, ma equivale, in modo molto meno violento, alla «brutalità del reale»: ⁶¹ è l'effetto shockante che solo la forma che sottende

⁵³ L'ampio dibattito che si apre, per primo proprio in Inghilterra, sulle possibilità di servirsi a fini estetici di immagini offerte dalla comunicazione di massa, stimola una nuova tendenza, la *Pop art*.

⁵⁴ Bacon, Sylvester 1991, p. 31 (nell'originale ing. le fotografie sono definite «triggers of ideas»). Bacon sottolinea il suo debito verso E. Muybridge al cui immenso archivio fotografico attinse, in alternativa all'autorità dei maestri del passato e all'osservazione diretta della natura, molti artisti dalla fine dell'Ottocento in poi. E tiene da conto la lezione del vittoriano Sickert di come servirsi in pittura dei suggerimenti offerti dalla fotografia.

⁵⁵ Bacon, Archimbaud 1993, p. 68.

⁵⁶ Bacon, Sylvester 1991, p. 135.

⁵⁷ Ivi, p. 44.

⁵⁸ Cfr. ivi, p. 46 e p. 140; Bacon, Archimbaud 1993, p. 67.

⁵⁹ Bacon, Archimbaud 1993, p. 43.

⁶⁰ Bacon, Sylvester 1991, p. 15. La sua scelta formale trae impulso dalle figure femminili dipinte da Picasso negli anni 1926-1932 sulla spiaggia di Dinard.

⁶¹ Ivi, p. 140.

molteplici implicazioni può dare, «altrimenti è soltanto sangue spruzzato sulle pareti. Alla fine, se lo guardi un paio di volte, non è più shockante. Dev'esserci una forma che implichi qualcosa di più del sangue spruzzato sulla parete».⁶²

Cooperano a sostenere la realtà pittorica cornici vistose e dorate, disattendendo la propria funzione classica di «mediare tra l'opera d'arte e il *milieu*»,⁶³ e il vetro che interpone una distanza tra lo spettatore e il dipinto e fa risaltare la materialità della pittura. Mentre lo sviluppo delle immagini in sequenze in cui non c'è un prima né un poi, ma solo molteplicità di variazioni, riesce ad afferrare e insieme riscattare il mutevole divenire dell'apparenza.

10. La funzione di verità delle cattive forme

Appartiene al desiderio, sotto lo stimolo congiunto di Eros e Thanatos, la disposizione a rivelarsi «sub specie decostruzione»: decostruendo il sistema si dona come non riconoscibile e non comprensibile. «Dioniso, notturno, rimosso, indossa, per apparire, la maschera di luce».⁶⁴ La rappresentazione vibrante di irregolarità e di ambiguità esibisce la differenza di discorso e figurale, eterogenei di natura, ma uniti in un dinamismo instabile.

In quanto non assorbe l'Altro nel Medesimo, l'arte dalle *cattive forme* svolge una funzione critica, mostrando inganno e verità procedere assieme. Il significato, il rappresentato, inganna perché offre la lusinga di comprensione/riconoscimento o di piacere libidinale; invece nella mobilità formale «sopravviene (*e-venit*)»,⁶⁵ in modo inatteso e non intenzionale, la verità del suo impulso inconscio nel desiderio incalzato dalla pulsione che interdice ogni unificazione del diverso. Questa concezione della verità ritorna al senso etimologico del termine greco, valido nel pensiero preplatonico e rivalutato dalla metafora della *Lichtung* di Heidegger, che comprende contemporaneamente nascondimento e svelamento.⁶⁶ Nella formulazione di Lyotard la costruzione del riconoscibile, dell'ordine, comporta la rimozione del veridico, mentre il suo rivelarsi esige che la bellezza, la rappresentazione figurativa muoia, risolvendosi in tracce del processo primario, per sopravvivere come arte.

Come simboleggia il fallimento di Orfeo di riportare sulla terra la sposa Euridice per essersi voltato verso gli inferi, l'artista paga il prezzo per aver

⁶² *An interview with Francis Bacon*, di M. Peppiatt, cit., p. 48.

⁶³ G. Simmel, «La cornice», in *Il volto e il ritratto*, cit., p. 108.

⁶⁴ Lyotard 1988, p. 328.

⁶⁵ Ivi, p. 163.

⁶⁶ M. Heidegger, *La dottrina di Platone sulla verità*, cit., *Lettera sull'umanismo* (1946), SEI, Torino 1975. Il termine greco ἀλήθεια è costituito dall'α privativo e dal verbo λανθάνω – essere nascosto.

rivolto lo sguardo verso processi psichici remoti con la perdita dell'arte unitaria e armonica: «l'opera ha come suo destino quello di essere scissa: non c'è sintesi fra il Dionisiaco (il demonico freudiano) e l'Apollineo». «L'artista non riconcilia bensì tollera che l'unità sia assente».⁶⁷

Le *cattive forme* fanno «apparire nella sua sussistenza autonoma ciò che la pura opera d'arte è».⁶⁸ «opera di Phantasie» che elude il dominio del processo cosciente e allo stesso tempo inibisce l'illusione che il desiderio possa appagarsi nelle sue forme; un «mondo possibile», oscillante tra il reale e l'immaginario nello spazio vuoto lasciato dalla rimozione e conteso dalle fantasie che il desiderio forma per provare in esse un piacere sostitutivo alle soddisfazioni pulsionali e dai discorsi e dagli atti con i quali il soggetto costituisce l'esteriorità.⁶⁹ Le opere sono delle «cose vere»⁷⁰ – testi letterari, sculture, dipinti –, però diverse dalle cose del mondo: nella buona forma sono il suo rovescio speculare, nella cattiva forma il suo sconvolgimento, «delle falsità» a parere di Van Gogh, se messe a confronto con esso.⁷¹ D'altra parte, lo sconvolgimento, il formalismo in generale, «non è il marchio dello spirito bensì della pulsione di morte» e rivela la venuta dell'opera «*da altrove*, malgrado la sua realtà».⁷² Ma solo la forza dell'artista a mantenere aperto lo spazio dell'opera tanto al processo secondario quanto al processo primario riesce a compiere la metamorfosi della natura e della fantasia in arte – un doppio rovesciamento che trasfigura le forme referenziali e quelle sintomatiche in forme poetiche che non sono in grado di offrire alcun piacere se non quello estetico. Tali sono le forme di Bacon, chiare e precise, ma ambigue, aperte, pronte a fondersi con ogni altra forma data.⁷³

11. *La verità dell'arte aiuta a schiudere il velo sul lato oscuro del reale*

Il legame rivelato dell'instabilità visiva dell'arte con il desiderio svela una modalità di riferimento al sensibile attraverso una produzione di segni e di senso che sfugge e al tempo stesso convive con quella intellettiva che avviene per

⁶⁷ Lyotard 1988, p. 393 e p. 414.

⁶⁸ H.G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), ristampa dell'ed. del 1983, Mondolibri S.p.A., Milano 2000, p. 114.

⁶⁹ Cfr. Lyotard 1988, p. 264, 413 e 317.

⁷⁰ S. Freud, *Precisazioni su due principi dell'accadere psichico* (1911), in *Opere*, vol. 6, Boringhieri, Torino 1974, p. 458.

⁷¹ *Tutte le lettere di Vincent Van Gogh*, Silvana Editoriale d'arte, Milano 1959, vol. 2, lettera al fratello Theo, n. 418, luglio 1885, p. 428).

⁷² Lyotard 1988, p. 415 e 264.

⁷³ Bacon ammira gli schizzi a olio di Seurat per l'ambigua qualità della sua pennellata che può rappresentare nello stesso momento la foglia di un albero o l'orecchio di una scimmia (cfr. J. Russell, *Francis Bacon*, Thames and Hudson, London 1993, pp. 46-47).

mezzo del linguaggio comune, della percezione visiva, della scienza e della filosofia tradizionali, cui Lyotard affianca pure le *belle arti*. Nella trasgressività formale l'estetica lyotardiana rende intelligibile, mascherato sotto il senso sensibile, un senso inconscio, anche se forse non esclusivamente libidinale come ipotizza il filosofo. Si ridimensiona il primato e l'onnicomprensività dell'uomo in quanto soggetto, e si svela ciò che Lyotard definisce la *leurre*, l'inganno e la lusinga dell'autosufficienza della ragione, che fa credere in un'unità e identità dove c'è eterogeneità e alterità. È la fine della modernità. Dar forma al rifiuto del sistema assume per Lyotard, molti anni dopo *Discorso, figura*, il significato di un «atto di resistenza», l'unico atto possibile all'origine dell'arte e di altre opere di cultura nella società postmoderna abitata «nelle produzioni simboliche, dal mercato culturale, dal sistema, da ciò che esige comunicazione e circolazione». ⁷⁴

Negli autoritratti di Bacon, funamboli su una corda tesa tra il figurativo e il figurale, il legame con l'apparenza comunica un'informazione che richiede la «diatriba cerebrale», ⁷⁵ mentre attraverso la deformazione si fa sentire in modo diretto, silenzioso, ambiguo ma veridico, un'energia inconscia; infatti, «la forma illustrativa rivela immediatamente, tramite l'intelletto, il suo significato, mentre la forma non-illustrativa passa prima per la sensazione solo dopo, lentamente, riporta alla realtà». ⁷⁶ Una «negligenza sistematica nei confronti dell'istituto» ⁷⁷ e la propensione a farsi sorprendere da ciò che Freud definisce «detriti o 'rifiuti' della nostra osservazione» ⁷⁸ – si potrebbe quasi ripetere le parole di Heidegger «semplicemente ponendoci innanzi a un quadro» ⁷⁹ – possono lasciar riverberare nell'inquietudine dell'esperienza estetica forze nascoste che il «gesto brutale» ⁸⁰ dell'artista ha fatto emergere. Nella trasgressione della buona forma, nell'e-lusione del sistema, è in atto uno svelamento, che nell'autoritratto ha per eccellenza il carattere di confessione, ⁸¹ che ricrea a livello artistico l'uomo

⁷⁴ Tratto dall'intervista di Lyotard *Il postmoderno e la nozione di resistenza*, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 9 maggio 1994, fonte: <http://www.emsf.rai.it/aforismi>.

⁷⁵ Bacon, Sylvester 1991, p. 20.

⁷⁶ Ivi, p. 45. Al contrario, nella teoria estetica di Adorno l'afasia delle creazioni artistiche ermetiche è incomunicabile (cfr. «Introduzione agli *Scritti* di Benjamin», in *Note per la letteratura 1943-1968*, vol. 2, Einaudi, Torino 1979, p. 256; *Teoria estetica* (1970), Einaudi, Torino 1975, pp. 207-208).

⁷⁷ Lyotard 1988, p. 45.

⁷⁸ S. Freud, *Il Mosè di Michelangelo* (1913), in *Opere*, vol. 7, Boringhieri, Torino 1975, p. 311.

⁷⁹ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1935-36), in *Sentieri interrotti* (1950), La Nuova Italia, Firenze 1985, p. 21.

⁸⁰ M. Kundera, articolo nella rivista «L'Arc», 1977, cit. dallo stesso in «The painter's brutale gesture», intr. a F. Borel, *Francis Bacon. Portraits and self-portraits*, Thames and Hudson, London 1996, p. 10.

⁸¹ Nella civiltà occidentale «non ci sarebbe autoritratto senza confessione», in quanto il genere è erede della prima autobiografia, quella dell'apostolo Paolo, prodotta dalla cultura cristiana in forma di confessione (J. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, cit., p. 119).

Bacon, scisso da una specie di «esilarante disperazione» tra l'angoscia per «l'ombra della vita che passa»⁸² e il piacere di essere vivo e di creare dei dipinti nei quali vorrebbe lasciare una traccia di sé «come la lumaca lascia la sua bava».⁸³

⁸² Bacon, Sylvester 1991, p. 67.

⁸³ Affermazione di Bacon cit. in *The new decade: 22 European painters and sculptors*, catalogo della mostra di New York, Museum of Modern Art, maggio-agosto 1955, p. 63.