

Francis Bacon. La bellezza sarà convulsa o non sarà

Come un lampo nell'oscurità le opere di Francis Bacon rivelano, per un istante che sfida la persistenza del tempo, la brutalità, la violenza, la convulsa bellezza della vita. Il suo sguardo vuole bloccare il flusso inarrestabile dell'esistenza e trasformarlo in un'immagine assoluta. Vuole coagulare sulla tela il senso di una quotidianità che si allontana e sfuoca nel tempo ma è ineludibile. Un'immagine vissuta che non può ritornare nel buio, che si fa rivelazione permanente della condizione umana. In quella luce rivelatrice la sua pittura, coacervo di fisicità ed energia mentale, diventa ricerca e conquista di immagini primordiali che si impongono per una propria autonomia ideativa; costituisce una visione nuova, di carne e di sangue, anziché essere soltanto simulacro, allusione indiretta alla realtà. Il processo introspettivo non sfocia unicamente nell'ineluttabilità dello stravolgimento formale, ma trova una sua ragione d'essere nella conseguente trasformazione profonda e nella rigenerazione che trasmutano, attraverso la coscienza e la memoria, il carattere di un accadimento esteriore in un'esperienza interiore. Di fronte alla ricchezza dell'esistenza che merita di essere vissuta pienamente e senza ipocrisie, l'urgenza espressiva del linguaggio di Bacon, definito crudo e brutale per eccesso di verità, si trasforma in ricerca di emozione. Diventa stupore di fronte a un mondo nuovo, al di là delle regole, delle gerarchie e dei generi. La straordinaria lucidità intellettuale dell'artista anglo-irlandese ha saputo dare corpo a immagini forti, cariche di enigmi, rivelandosi più forte del suo volontario isolamento, delle sue fobie di uomo assediato, del suo temperamento inquieto e irrequieto. La sua volontà di comunicare è andata oltre i suoi eccessi passionali, le sue manie, le sue provocazioni. Ha superato la sua ostentata eppur assolutamente autentica disperazione di fronte all'immane sfida di dare forma agli stimoli dell'istinto, nella consapevolezza che fosse questa la sola via per stabilire una comunicazione di fondo, non effimera, tra gli uomini. Per Bacon la pittura rappresenta il recupero dell'uomo e della sua centralità, è innanzitutto un'ossessione della vita, un tormento della carne e dello spirito, obbedisce alla necessità di trasferire sulla tela i fantasmi di un'esistenza fragile e disperata, fonte primaria e diretta del suo universo immaginifico. Ma è ancor più rilevante la percezione di come il suo impegno pittorico abbia rappresentato una forma di catarsi, di redenzione della quotidianità, di come alla base del suo lavoro sia sempre stata presente la tensione a ricercare uno scarto, seppur minimo, tra vita e arte proprio per garantire a quest'ultima un valore testimoniale assoluto. È nella realtà dell'opera, nel suo eterno presente, che il dramma dell'esperienza esistenziale trova una sua definitiva e reale espressione. I suoi personaggi, individui sconfitti, alienati dalla solitudine, disperate presenze che gridano la precarietà dell'uomo, simili a creature consumate dal loro stesso vivere, assumono significati profondi che vanno oltre le regole della rappresentazione per esprimere in tutta la sua brutalità un senso di impotenza devastante e drammatico, connotato agli esiti più alti e autentici dell'arte del XX secolo. La forza con cui Bacon realizza le sue immagini fonde evento e gesto in un'immagine pittorica liberata da ogni rigido obbligo di verosimiglianza. Nei suoi dipinti risuonano l'azzardo e il rischio che ogni scelta, ogni pensiero, ogni atto dell'uomo recano in sé. Per questo gli è necessario rifuggire dall'ovvio, sottrarre l'immagine alla sua stessa inevitabilità: "Il semplice fatto di muovere il pennello, magari anche inconsapevolmente, in una direzione piuttosto che in un'altra, modificherà sostanzialmente la portata dell'immagine. Ma te ne rendi conto solo se accade sotto ai tuoi

occhi. È una lotta incessante tra caso e giudizio critico. Il caso a volte può darti un segno che sembra più reale, più simile di un altro all'immagine, ma è il tuo senso critico a deciderlo". La sua sintassi non insegue di conseguenza la realtà apparente, ma è riconducibile a un'azione autonoma di volontà. Bacon rinuncia alla logica naturale della rappresentazione stravolgendola nell'atto creativo, per fare emergere e trasporre in forma comprensibile pulsioni provenienti dall'inconscio. Proprio questa oscurità sull'origine degli stimoli profondi, questa presenza nella pittura "di una parte di padronanza e di una parte di sorpresa" consente all'immagine di svincolarsi da qualsiasi valenza di illustrazione e di racconto e di colpire invece il livello più vivo e intuitivo della mente dove le sensazioni e l'istinto prendono forma e si trasmutano in strumenti di conoscenza. È irrinunciabile in Bacon l'esigenza di restare aggrappato alla realtà, di penetrarla e appropriarsene nel solco dei grandi maestri del passato, da Rembrandt a Velázquez – che camminando "sull'orlo dell'abisso [...] ha saputo restare fedele a ciò che comunemente chiamiamo illustrazione, evocando al tempo stesso le emozioni più varie e più intime che un uomo possa provare" – da Cézanne a Van Gogh – "capace di essere quasi letterale e tuttavia di trasmetterci una visione meravigliosa della realtà delle cose" – a tutti quegli artisti che hanno saputo scavalcare la perfezione formale per arrivare direttamente all'uomo, "reinventando di continuo il realismo". Ecco lo snodo fondamentale della poetica baconiana: oltre alla realtà del mondo esterno esiste la realtà inconscia, una soggettività implicita che attraverso "l'energia interna dell'apparenza" conferisce maggior intensità e verità all'opera. Scontata quindi l'avversità di Bacon nei confronti di ogni forma di astrattismo, rifiutato nella sua stessa essenza come movimento riduttivo in quanto, prescindendo dai riferimenti alla realtà, "opera su un solo livello, quello estetico interessandosi unicamente alla bellezza delle forme", senza riuscire quindi, se non in modo superficiale e parziale, a penetrare quelle vaste aree di emozioni incontrollate laddove albergano i sentimenti più autentici. Un'arte annacquata, ritenuta senza tensione. L'artista per contro trova la sua collocazione naturale e vuole rimanere nel territorio della grande tradizione perseguendo, al di fuori delle correnti e oltre le definizioni, una propria altissima e originale declinazione di un realismo esasperato, proiettato agli estremi limiti della figurazione. In questo senso Bacon, come nessun altro artista del XX secolo, ha saputo garantire a intere generazioni del dopoguerra e fino a oggi la possibilità di un'alta pittura d'immagine che, fondendo apparenza e realtà, è pervenuta come per miracolo a rappresentare il senso disperato e convulso della vita. Francis Bacon irrompe prepotentemente sulla scena artistica inglese nell'aprile del 1945 in occasione di una memorabile esposizione alla Lefevre Gallery dedicata alle forze innovatrici ed emergenti dell'arte britannica. Con lui Henry Moore e Graham Sutherland, con il quale instaurò uno stretto rapporto di stima e di solidarietà anche al di fuori dell'ambito professionale. Il suo trittico Tre studi per figure alla base di una Crocifissione scuote profondamente gli animi incarnando visivamente l'ossessionante senso di paura che aveva ormai pervaso l'immaginazione degli inglesi. Bacon ha 35 anni ed è giunto alla pittura tardivamente, avendo alle spalle un passato quale designer. Una produzione, la sua, elegante e atipica nella quale convergevano tendenze diverse tra loro: i mobili d'impronta modernista rivelavano le influenze del Bauhaus e di un certo gusto derivato dall'art déco, mentre i tappeti proponevano composizioni astratte ispirate al gusto geometrico e decorativo assai diffuso a quell'epoca. I suoi primi dipinti significativi – la maggior parte andati distrutti – risalgono all'inizio degli anni trenta e attestano il progressivo quanto rapido superamento della raffinatezza formale dei lavori precedenti. La complessa struttura di Interno di una stanza o di Figure in un giardino, entrambe realizzate nel 1936, si ricollega al cubismo sintetico di matrice picassiana nell'attenzione per la complessità dei piani spaziali, ma nel contempo evidenzia il crescente interesse di Bacon per le forme antropomorfe e l'ambiguità insita nelle immagini. L'incontro e il sodalizio artistico con il pittore australiano Roy de Maistre lo avvicinano ulteriormente alla

rappresentazione più diretta della figura umana soprattutto attraverso la sublimazione di un'iconografia cristiana modernizzata che riflette le contingenze esistenziali del tempo. Tre studi per figure alla base di una Crocifissione è la lacerante espressione di un grido. Il senso di smarrimento e l'orrore provocato da queste figure scultoree, disumane, grigiastre, dall'aspetto scopertamente fallico, che si stagliano su un fondo di un arancione intenso, i loro colli allungati che culminano in bocche feroci, animalesche, creano una sensazione di disagio e di minaccia che si trasforma in angoscia fisica. Le forme biomorfiche dipinte da Pablo Picasso sulla spiaggia a cavallo degli anni trenta e la recente scoperta da parte del pittore anglo-irlandese delle opere di Eschilo, per cui le figure del trittico risulterebbero ispirate alle Erinni, personificazione della vendetta, sono fonti d'ispirazione plausibili. È tuttavia innegabile che dipingerle in quegli anni significa averlo fatto quando vivere a Londra "voleva dire udire a ogni ora del giorno e della notte il suono di esplosioni isolate, ciascuna delle quali sottintendeva che un certo numero di persone non lontane erano improvvisamente saltate in aria", voleva dire vivere appieno l'abisso di oscurità di una situazione storica che, pochi mesi dopo la scoperta dei campi di concentramento di Dachau e Belsen, rivelerà l'assurda crudeltà e l'orrore assoluto del quale l'uomo è capace. E se allora le tre figure suscitarono lo sgomento come prodotto di un'immaginazione eccentrica che non avrebbe potuto avere nessuna influenza duratura, ora appaiono grande e lucidissima metafora dell'angoscia storica e della violenza. È questo un periodo cruciale per la maturazione artistica di Bacon. L'ispirazione e gli stimoli che egli ricava dalle deformazioni accidentali della forma e dalla presa di coscienza delle infamie dell'umanità non lo distolgono dalla specificità del suo mestiere di pittore. Dipinti come Figura in un paesaggio Studio di figura II e Dipinto 1946 collocano a pieno titolo l'artista nell'ambito di quella che Lawrence Alloway chiama la "grande maniera", ovvero la via maestra della tradizione europea di figura. In Bacon questa tradizione sussiste nel rapporto problematico che si instaura tra una serie di modelli e di influenze derivati dal passato e gli stimoli della contemporaneità. Ma al tempo, per lui privo di formazione accademica, si concretizza nell'interesse per l'equilibrio compositivo, per il volume ben modellato e nitidamente impostato, per il colore solido, per la cura del dettaglio e soprattutto nell'attenzione, mai sopita, per la materia pittorica chiamata a supportarne le scelte stilistiche e l'urgenza espressiva. Proprio a cavallo degli anni cinquanta, quando in Europa un numero sempre maggiore di artisti volge verso l'astrazione lirica sull'eco dell'impatto e dell'autorità della nuova avanguardia americana, Bacon muove in direzione opposta e sviluppa un genere idiosincratico di pittura d'immagine di grande forza e originalità esaltando l'emblema stesso della figurazione: il volto umano. Nella serie delle Teste realizzata nel 1949, accentua i tratti espressivi del viso, proiettato in primo piano, sul punto di essere inghiottito dalle tenebre, dipinto con una materialità che della sabbia e della cenere ha il colore e la consistenza. La progressione dall'apertamente zoomorfo al distintamente umano avviene in un contesto apparentemente contraddittorio di evidenziazione realistica di dettagli e di cancellazione. Un approccio che unitamente a una certa serialità, desunta dall'interesse per le sequenze fotografiche di Eadweard Muybridge, diventerà una delle caratteristiche della sua prassi pittorica. Le teste sradicate dal corpo, deformate, reperti e al tempo stesso memento di una preistoria di istinti e violenza più che di ragione, spingono Bacon a comunicare in modo più diretto, con radicale brutalità, a lasciarsi andare all'irrazionalità dell'intuizione, per evitare le secche del racconto e cogliere quelle tensioni e quella ferocia latenti sotto la pelle dell'uomo. Per giungere alla figura intera Bacon impiegherà buona parte del decennio successivo, durante il quale la sua pittura risulta contraddistinta dalla inquietante presenza su sfondi blu china della figura isolata al centro della tela, immobilizzata, rinchiusa in una teca di vetro o ingabbiata da strutture tubolari, con le mani serrate, la bocca spalancata in un urlo senza tempo e senza confini. Ritratti di uomini d'affari in abiti eleganti e incravattati si alternano ai ritratti di papi,

come se tra queste figure l'artista vedesse una complementarità. Soltanto a partire dal 1956-1957 le sue figure appariranno in uno spazio diffusamente illuminato e, non più presenze vaghe e indistinte, assumeranno solidità e volume senza perdere la loro aura di inquietante seduzione, come ben testimonia Studio per figura IV.

Durante gli anni formativi Bacon, come molti dei suoi contemporanei, aveva trovato nelle invenzioni formali d'avanguardia di Picasso gli strumenti per sviluppare una sintassi espressiva in sintonia con la propria visione. Ora, conquistato un proprio stile che va oltre la modalità lineare d'impronta picassiana in favore di un approccio maggiormente pittorico, si sente attratto da Velázquez o meglio ossessionato dalla perfezione del Ritratto di papa Innocenzo X del 1650. "Lo utilizzavo come soggetto di base. Per alcuni anni sono stato ipnotizzato da questo dipinto. E, essendone ipnotizzato, cercavo di realizzarne l'equivalente". Una sfida? Un omaggio? A chiarirlo è lo stesso artista: "La grande arte è sempre un modo di concentrarsi, reiventando ciò che viene chiamato 'fatto', [...] strappando i veli che il 'fatto' acquisisce nel tempo. Le idee richiedono sempre veli di apparenza, gli atteggiamenti che le persone acquisiscono dal proprio tempo e dalle epoche precedenti; gli artisti veramente bravi stracciano questi veli". La deformazione o meglio l'exasperazione figurale dei papi di Bacon è un grido disperato, di paura e di richiesta di aiuto, di ribellione e al tempo stesso di presa di coscienza di un calvario esistenziale senza scampo; è la dichiarazione che siamo prigionieri di un mondo da noi stessi creato. Bacon è ossessionato dall'ineluttabilità della contemporaneità. Le sue variazioni su questo soggetto, in un'atmosfera di crescente drammaticità, altro non sono se non il tentativo di reinterpretare l'immagine del papa di Velázquez in un modo valido e reale per il XX secolo. Il ritratto eseguito dal grande maestro spagnolo corrisponde all'immagine pubblica per eccellenza dell'uomo più potente del suo tempo, la cui posizione nella gerarchia ecclesiastica e sociale e la cui identità sono chiaramente definite dagli attributi del suo ufficio: il trono maestoso, i vestiti sontuosi, l'anello papale. Nella rappresentazione del viso Velázquez va oltre la registrazione degli elementi fisionomici per scavare più in profondità. Comunica la fiducia che deriva dalla consapevolezza dell'infallibilità, registra l'autorità e l'autorevolezza di un personaggio straordinario dall'indole carismatica. Bacon attualizza l'eccezionale potenzialità visiva di questa immagine: "Mi sono sempre interessato più a quello che viene definito comportamento e alla vita che all'arte. Se i miei dipinti esistono è a causa della commistione fortuita tra la vita reale e l'arte. La pittura mi permette di meglio prendere coscienza del comportamento e mi è più facile esprimermi sul comportamento con il linguaggio dell'arte che in una conversazione". Ogni suo dipinto implica una presa di coscienza del mondo. Nella sua pittura si ritrova la violenza connaturata all'esistenza stessa. I suoi soggetti sono tratti dalla realtà che ci circonda. Il valore della ricerca baconiana consiste proprio nel non rifuggire questa quotidianità, con i suoi limiti e i suoi condizionamenti, ma nel confrontarsi direttamente e in prima persona con essa.

Le serie degli Studi per figura, Studi per un ritratto e degli Uomini in blu che contraddistinguono il lavoro dell'artista anglo-irlandese durante la prima metà degli anni cinquanta ribadiscono la costante tensione a questo rapporto dialettico. L'uomo rinchiuso nella sua solitudine, dietro le sbarre di una prigione, in un isolamento esistenziale ancor prima che fisico, sembra essere l'accusato in un processo nel quale l'artista e lo spettatore

sono chiamati a essere giudici e giudicati. Non è letteratura né rappresentazione ideale. In questi dipinti “riconosciamo una società urbana chiusa su se stessa, quella delle persone che prendono il metrò, che vediamo osservarsi di nascosto, che si trovano rinchiusi in una cabina telefonica, che stanno sul divano dello psicanalista o giacciono nel proprio letto di nevrosi, e che salvano le apparenze dietro un sorriso isterico”. L’arte di Bacon trae origine dallo smarrimento e dallo stupore dinnanzi alla vita. Pittore e modello bruciano nello stesso presente. Ogni ritratto reca in sé le stimmate dell’autoritratto. Tutto passa, quasi per un senso di onnipotenza, o comunque di assoluta autoreferenzialità, attraverso il giudizio della sua personalissima visione dell’immagine, dell’uomo, del mondo. L’opera di Bacon rivela una costante interazione tra la realtà e le immagini esistenti, siano esse desunte dalla quotidianità, derivate da dipinti o, come nella maggior parte dei casi, riprese da fotografie. Della fotografia ama l’immediatezza e la carica vitale, la drammaticità, a volte grottesca, di un volto, la distorsione dinamica di un corpo. Sam Hunter, nel 1952, descrive l’atelier dell’artista come un moderno laboratorio dove, da un lato, si trovano i suoi quadri assolutamente unici e originali e, dall’altro, “dei pannelli ricoperti da fotografie e ritagli di giornali inerenti fatti diversi o personaggi pubblici dell’epoca. Il solo criterio di selezione alla base di questa documentazione visiva deriva da una misteriosa pertinenza psicologica o dall’attualità del soggetto. La violenza è il solo denominatore comune delle fotografie che mostrano Goebbels su una tribuna con l’indice alzato, una strage umana causata da un incidente stradale, tutte le atrocità della guerra, le strade insanguinate di Mosca durante la Rivoluzione d’ottobre”. La destinazione artistica di questo repertorio visivo è imprevedibile e non obbedisce a nessun progetto prestabilito. Eppure, attraverso le istantanee fredde dell’obiettivo che documentano momenti drammatici della storia recente e di intensa emozionalità, Bacon riesce a creare un universo immaginario, cupo e disperato. Per oltre mezzo secolo questo materiale eterogeneo, del quale fanno parte anche i famosi fotogrammi estratti dalla Corazzata Potëmkin di Ejzenstejn con il volto straziato della bambinaia all’origine del grido strozzato dei papi e di tante figure baconiane, integrato in modo organico da un gruppo di libri, tra i quali *The Foundations of Modern Art* di Amédée Ozenfant, *Atlas and Epitome of Diseases of the Mouth, Pharynx, and Nose* di Ludwig Grünwald e soprattutto *The Human in Motion* e *Animals in Motion* di Eadweard Muybridge ha rappresentato per l’artista una fertile fonte d’ispirazione. Un procedimento creativo assolutamente nuovo e originale nel panorama artistico moderno che ha aperto alla pittura nuove dimensioni, liberandola dal descrittivismo e dall’abituale processo di percezione che soffoca le emozioni, in nome di un linguaggio nuovo, riportato al sistema nervoso, dal carattere profondamente evocativo. È però a partire dai primi anni sessanta che la fotografia, non più soltanto importante stimolo creativo, diventa imprescindibile e deliberato presupposto della produzione artistica di Bacon, il quale commissionerà a diversi fotografi immagini dei modelli in funzione di una ben precisa opera già presente nella sua mente. Il suo lavoro prende un nuovo avvio, caratterizzato dall’abbandono di quelle presenze smorzate e grigiastre, di quelle figure incorporee e spettrali eppure palpitanti e di grande intensità poetica, certamente riconducibile alla ricerca di una più articolata struttura pittorica. Un approccio che gli consentirà per oltre un ventennio un’espressione di una straordinaria intensità e di inarrivata qualità. Lo spazio del dipinto è ridotto all’ambito claustrofobico di una stanza, moderna e asettica, a un’architettura elementare, minimalista; ogni residuo di atmosfera domestica viene cancellato dalla presenza di ampie campiture monocrome, dai colori forti che disorientano volutamente l’osservatore. Un approccio maieutico in quanto la stesura piatta dei fondi, che di fatto crea una sorta di scatola chiusa la quale, annullando ogni possibile relazione con il mondo esterno, esacerba le situazioni e le tensioni esistenziali, obbliga alla riflessione, catalizza le emozioni. Le figure, come in *Due studi* di George Dyer con il cane, sole al centro della scena, ritratte a grandezza naturale, appaiono ora nude ora vestite, sedute, accovacciate,

distese oppure mentre camminano, in pose provocatorie e poco convenzionali, spesso contraddistinte da un forte dinamismo, da movimenti spasmodici. Per ulteriormente sottolineare la presenza dei suoi personaggi, Bacon li pone in posizione di rilievo, su elementi non sempre chiaramente definiti, simili nella loro funzione a un piedistallo, a un trono che prospetticamente li proietta verso l'osservatore. In questo concetto rientra anche il frequente ricorso a un dispositivo spaziale attentamente elaborato, sotto forma di teche di cristallo, di impalcature geometriche o di gabbie ideate allo scopo di costringere i soggetti dentro strutture prive di qualsiasi relazione diretta con lo spazio circostante per accentuare la postura contorta e convulsa dei corpi imprigionati, per esaltarne al massimo la forza e la visibilità. Pur portate al limite della rappresentazione senza più nessuna connotazione sociale, ridotte a fantasmi antropomorfi, a un grumo pulsante di carne, le figure di Bacon sopravvivono a ogni deformazione e riescono miracolosamente ad affermare la propria identità. Forse anche per questa ragione l'artista ha spesso deliberatamente assunto come soggetto dei suoi dipinti amici o persone per le quali nutriva sentimenti di stima, rivelando al di là delle caratteristiche fisionomiche aspetti che solo una lunga frequentazione poteva consentire. Dal pittore Lucian Freud e con il quale ha condiviso una straordinaria avventura artistica sull'arco di quasi mezzo secolo, a Muriel Belcher, proprietaria del Colony Room a Londra; da Henrietta Moraes e al sabel Rawsthorne, grazie alla quale nel 1965 conosce Alberto Giacometti, ai suoi compagni di vita George Dyer e suicidatosi nel 1971 alla vigilia dell'apertura della mostra di Bacon al Grand Palais di Parigi, e John Edwards, a critici a lui vicini come Michel Leiris sono tutti personaggi assurti al ruolo di protagonisti di opere di Bacon. Protagonisti di composizioni di ampio respiro come ma anche di dipinti dalle dimensioni più ridotte, spesso realizzati in forma di trittico, dove il volto viene ritratto in primissimo piano. Osservate da vicino, queste teste "riempiono la tela senza nessuna necessità quindi di ricorrere a quelle superfici piatte che servivano a ingabbiare la figura. La scelta di individui definiti dal loro nome consente inoltre di attirare l'attenzione e soprattutto di precisare il problema centrale: trasmettere il fatto senza fare dell'illustrazione. Dal punto di vista tecnico l'essenziale era dunque restare nell'ambito dell'ignoto e al tempo stesso concentrarsi su soggetti assolutamente conosciuti". Bacon vuole affermare la libertà della pittura. Non mira alla conoscenza della realtà quanto alla libertà che egli può permettersi di fronte ai modelli e a quella che i modelli stessi gli consentono. Non si tratta quindi di una visione che destruttura la forma ereditata da una lettura storica del cubismo, ma del modo proprio di Bacon di costruire un'immagine laddove l'accidente pittorico, il senso critico e l'affetto nei confronti delle persone consentono il conseguimento di un risultato pieno. "Si potrà dire", afferma Bacon, "che è un danno dal punto di vista dell'illustrazione, ma non dal punto di vista dell'arte". Come solo i più grandi maestri, Bacon ha saputo imprimere una concezione nuova e inconfondibile della figura umana, unica, sorprendente e inattesa. Il sapersi spingere fin sull'orlo dell'abisso senza precipitare nel baratro dell'informe, del senz'anima, e la volontà di mantenere sempre e comunque vivo il rapporto con la realtà umana e psicologica dei personaggi ritratti conferiscono alla poetica baconiana il carattere di una straordinaria absolutezza e costituiscono, con ogni probabilità, la più alta esperienza della pittura di figura incarnata in forme contemporanee. Il suo modo di vivere è stato dipingere, la sua passione ossessiva ricerca, di insistenza su di un solo soggetto, di dipinti distrutti perché riusciti con troppa facilità. In Bacon non c'è mai stata attitudine alla protezione, ma a portare in opera il suo assillante interrogarsi, il suo continuo esperire la forma anche all'interno dello stesso dipinto. Edgar Degas diceva: "Sempre correggere, non finire mai". Bacon, facendo sue le parole di Giacometti, afferma che "la più grande avventura è veder nascere qualcosa di sconosciuto ogni giorno sullo stesso volto". Egli prospetta costantemente nuove soluzioni formali, figure assolutamente inedite rispetto all'abituale esperienza visiva del mondo, emergenti da quell'oscuro mondo di emozioni incontrollate

nel quale albergano le angosce di ognuno di noi. Pur restando fedele alla tradizione della grande pittura, è andato oltre l'avanguardia, ha conquistato un'originalità di linguaggio prescindendo dai movimenti e dalle correnti. Ha dato alla figurazione, da più parti minacciata, la capacità e la forza di interpretare la convulsa dimensione esistenziale della modernità. Bacon ha sempre posto l'uomo con le sue debolezze, le sue perversioni, la sua affascinante complessità, al centro della propria indagine, raffigurandolo nei modi più crudi violenti e disincantati, trasformandone l'immagine in una dubbiosa tormentata icona, convinto che dietro tutto quell'orrore si celasse l'ineluttabilità di un destino già scritto che la grande arte deve affrontare senza ipocrisie moralistiche.

Rudy Chiappini