

Il pittore Ettore suonava anche un po' la chitarra, e fui io questa volta a insegnargli la canzone del mio giardino con in mezzo la fontanella che butta l'acqua. Sulla prima a, sospesa, la nota va tenuta forte e lunga, e la canzone richiede fiato: «C'è l'a... c'è l'acqua fresca e bella, per annaffiar i fior». Anche Ettore sapeva tante canzoni, la donna lombarda per esempio, o il Meazza che va a Tortona e ci trova una barbona per un franco, oppure l'altra del Coltellacci, anzi del Curtlass, che all'improvviso salta fuori come Priapo, e spaventa passerai, ladri, gente normale e persino gli amici, cunt el bigol lung 'on brass.

Poi Ettore ammutoliva, vuotava il suo bic-

chiere, e dopo un po' attaccava a discorrere di pittura. «Tu dici che Dufy è un grande pittore. E va bene, Dufy è un grande pittore, Manet è un grande pittore, Monet è un grande pittore, Pissarro è un grande pittore, Cézanne è un grande pittore, Van Gogh è un grande pittore, Picasso è un grande pittore. Va bene, e poi? Poi cosa facciamo? Cosa faccio io? Ricominciare da più lontano, dici tu. Va bene, perché Mantegna è un grande pittore, Luini è un grande pittore, Caravaggio è un grande pittore... E poi? Poi cosa facciamo? Cosa faccio io?» E mi guardava, come se la risposta io la sapessi. Invece non la sapevo e lui riattaccava: «Allora, come si diceva Fattori è un grande pittore, Lega è un grande pittore, Signorini è un grande pittore...».

E non la finiva più, triste e opaco con tutte quelle elencazioni. Fuori le strade si incupivano di

# Gilles Deleuze Francis Bacon Logica della sensazione

2.

Nota sui rapporti della pittura antica con la figurazione

La pittura deve strappare la Figura al figurativo. Bacon adduce due motivi per i quali la pittura antica non avrebbe con la figurazione o l'illustrazione lo stesso rapporto della pittura moderna. Da un lato la fotografia ha assunto su di sé la funzione illustrativa e documentaria, al punto che la pittura moderna non deve più assolvere questo compito, che invece spettava ancora alla pittura antica. Dall'altro, la pittura antica era ancora vincolata a certe «possibilità religiose» che davano un senso pittorico alla figurazione, mentre la pittura moderna è un gioco ateo<sup>1</sup>.

Non è sicuro tuttavia che queste due idee, riprese da Malraux, siano adeguate. Poiché le attività sono in concorrenza piuttosto che accontentarsi di ricoprire l'una il ruolo abbandonato dall'altra. È difficile immaginare un'attività che si faccia carico di una funzione trascurata da un'arte superiore. La fotografia, anche quella istantanea, ha ben altra pretesa che quella di rappresentare, illustrare o narrare. E quando Bacon, per parte sua, parla della fotografia e del rapporto fotografia-pittura, dice qualcosa di molto più profondo. D'altra parte, nella pittura antica il legame tra l'elemento pittorico e il sentimento religioso sembra a sua volta mal definito dall'ipotesi di una funzione figurativa che sarebbe semplicemente santificata dalla fede.

Prendiamo un esempio estremo, *La sepoltura del conte di Orgaz* del Greco. Una linea orizzontale divide il quadro in due parti, inferiore e superiore, terrestre e celeste. Così, nella parte bassa, sebbene tutti i coefficienti di deformazione dei corpi, e in particolare quelli di allungamento, siano già all'opera, è ancora visibile una figurazione o narrazione che rappresenta la sepoltura del conte. Ma

in alto, là dove il conte viene accolto dal Cristo, si assiste a una liberazione folle, a un'emancipazione totale: le Figure si ergono e si allungano, si assottigliano smisuratamente, senza restrizione alcuna. Contro ogni apparenza, non vi è più nessuna storia da raccontare, le Figure sono sollevate dal loro ruolo rappresentativo, entrano direttamente in rapporto con un ordine di sensazioni celesti. Ed è questo ciò che la pittura cristiana ha trovato nel sentimento religioso: un ateismo propriamente pittorico, in cui l'idea che Dio non dovesse essere rappresentato poteva esser presa alla lettera. Infatti, con Dio, ma anche con il Cristo, o con la Vergine, e persino l'Inferno, le linee, i colori, i movimenti si sottraggono alle esigenze della rappresentazione. Le Figure si ergono, si piegano o si contorcono liberate da qualsiasi figurazione. Esse non devono più rappresentare o narrare nulla, poiché in questa sfera si limitano a rinviare al codice esistente della Chiesa. Quindi, per parte loro, le Figure non hanno più a che fare che con «sensazioni», siano esse celesti, infernali o terrestri. Ogni cosa sarà fatta passare attraverso il codice, il sentimento religioso verrà dipinto con tutti i colori del mondo. Non si deve più dire: «se Dio non c'è, tutto è permesso». Piuttosto il contrario. Infatti, con Dio, tutto è permesso. È proprio con Dio che tutto è permesso. Non solo moralmente, perché le violenze e le infamie trovano così sempre una santa giustificazione. Bensì, cosa ben più importante, esteticamente, poiché le Figure divine sono animate da una libera attività creatrice, da una fantasia cui tutto è concesso. Il corpo del Cristo è veramente tormentato da un'ispirazione diabolica che gli fa attraversare tutte le «sfere sensibili», tutti i «diversi livelli di sensazione». Ancora due esempi: il Cristo di Giotto, trasformato in un aquilone in cielo, autentico velivolo, che invia le stigmate a San Francesco, mentre le linee tratteggiate che indicano il percorso di queste stigmate sono quasi dei segni liberi che il santo manovra come fili del velivolo-aquilone. Oppure la creazione degli animali del Tintoretto: qui Dio è una sorta di *starter* che dà il via a una corsa *handicap*, dove gli uccelli e i pesci partono per primi, mentre il cane, i conigli, il cervo, la mucca e il liocorno aspettano il loro turno.

Non si può certo dire che nella pittura antica fosse il sentimento religioso a sostenere la figurazione: viceversa, esso rendeva possibile la liberazione delle Figure, il sorgere delle Figure al di là di ogni figurazione. Né si può dire che alla pittura moderna, in quanto gioco, sia più facile rinunciare alla figurazione. Anzi, la pittura moderna è invasa, assediata dalle foto e dai *cliché* che si collocano sulla tela prima ancora che il pittore abbia iniziato il suo lavoro. Si cadrebbe infatti in errore se si credesse che il pittore operi su una superficie bianca e incontaminata. L'intera superficie è fin da subito investita virtualmente da ogni genere di *cliché* con cui è necessario rompere. E Bacon intende appunto questo quando parla della fotografia: essa non è una figurazione di ciò che si vede, ma è quanto l'uomo moderno vede<sup>2</sup>. Essa non è dannosa semplicemente perché figurativa, ma perché pretende di *regnare sulla vista*, dunque sulla pittura. Così, avendo rinunciato al sentimento religioso, ma assediata dalla fotografia, la pittura moderna, checché se ne dica, è in una situazione molto più difficile per rompere con la figurazione, la quale sembrerebbe il suo miserabile dominio esclusivo. Questa difficoltà è attestata dalla pittura astratta: c'è voluto lo straordinario lavoro della pittura astratta per strappare l'arte moderna alla figurazione. Non vi è però un'altra via, più diretta e più sensibile?

#### Note

<sup>1</sup> Cfr. *Conversazioni*, pp. 26-27 (Bacon si chiede perché Velázquez potesse restare tanto vicino alla «figurazione». E risponde che, da un lato, la fotografia non esisteva ancora e, dall'altro, la pittura era legata a un sentimento religioso, sia pure vago).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 31. Dovremo tornare su questo punto che spiega l'atteggiamento di Bacon, al contempo di fascino e di disprezzo, nei confronti della fotografia. In ogni caso, il rimprovero che egli muove alla fotografia è tutt'altro che quello di essere figurativa.

## da Henry Miller, *Dipingere è amare ancora*

Come, dove, quando ebbe inizio tutto questo? Spesso me lo chiedo. Iniziò forse, come mi piace pensare, la notte in cui vidi quelle stampe di Turner esposte nella vetrina di un grande magazzino di Brooklyn? O forse iniziò molto più addietro nel tempo, in modo più enigmatico? Ad esempio in casa di John Imhof a Glendale, nel Long Island, dove ho trascorso vacanze così felici in compagnia dei suoi figli, Joey e Tony? John Imhof fu il primo pittore che conobbi in carne e ossa. Era un emigrato tedesco che dipingeva vetrate per le chiese dei dintorni, e di notte, alla luce di una lampada simile a quelle usate dagli studenti, faceva acquerelli che poi donava agli amici. Possiedo ancora una delle sue opere, tra le prime che fece, un acquerello che donò ai miei genitori quand'ero un ragazzino di sette o otto anni. E ancor oggi, ogni volta che lo guardo, mi stupisco che la mano di un uomo possa aver compiuto tali meraviglie. Probabilmente lo dipinse usando una lente d'ingrandimento e un pennello sottilissimo.

Ma forse il vero impulso mi nacque, ancora insospettato, durante il corso di disegno alle scuole superiori. La mia inettitudine era così palese che ben presto fui dissuaso dal proseguire. A quei tempi – e sospetto che l'usanza continui ancora oggi – ci davano modelli di

gesso da copiare, di solito antichi greci senz'occhi e vestali acefale avvolte in fluenti drappaggi. Oppure nature morte di vasi, con o senza fiori. Nulla poteva favorir meno l'ispirazione, pensavo allora. E lo penso anche oggi. Ero incapace di disegnare un vaso, per non parlare di una foglia o di un fiore. Quanto al tavolo su cui poggiava il vaso, bene, neppure un acrobata sarebbe riuscito a mantenersi in equilibrio, viste le gambe che gli facevo. Certo, aveva ragione il mio insegnante a dire che ero un caso disperato. Ero, per così dire, un paria dell'estetica. E per completare il quadro, odiavo con tutte le forze la befana che regnava su di noi – una zitella rinsecchita che sapeva parlar solo di piani, di ombre, di prospettive e di altre simili idiozie.

Sono certo che questa esperienza, con il senso di fallimento, o di inadeguatezza che l'accompagnava, mi fu di grandissimo aiuto. Talvolta la cosa sbagliata risulta poi esser quella giusta, e un fiasco può essere altrettanto utile, o ancor più utile, di un successo. Raramente ci accorgiamo di quanto il negativo serva a produrre il positivo, il male a far scaturire il bene.

Poi seguì un periodo, che ho spesso rievocato nei miei libri, in cui ogni giorno mi recavo a piedi dalla stazione della metropolitana di Delancey Street alla Quinta Avenue, all'angolo con la Trentesima, dove mio padre aveva la sua sartoria. (Facevo a piedi questa spola quotidiana fra la casa e la bottega un po' per tenermi in forma – allora ero un patito della cultura fisica – e un po' per scrollarmi di dosso

l'insofferenza per la mia condizione di apprendista sarto.) All'angolo della Ventisettesima o Ventottesima Avenue con la Quinta, c'era una bottega d'arte, che non oltrepassavo mai senza fermarmi a guardare le stampe esposte in vetrina. Un giorno era Cimabue ad affascinarmi, un altro giorno Giotto o Paolo Uccello; ogni settimana mi sembrava di scoprire un nuovo idolo da adorare: i giapponesi, soprattutto – Hokusai, Utamaro, Hiroshige – e poi Renoir, Whistler, Monet, Van Gogh, Botticelli, Marc Chagall, Holbein, Utrillo, Léon Bakst, Memling, Seurat, Modigliani, Rousseau, Bruegel, Bosch, Van Eyck, Paul Klee, Kandinsky e così via, *ad infinitum*. Di tanto in tanto compravo una stampa e l'appendevo in qualche posto bene in vista: un modo sicuro per distruggere un idolo. Scrivevo anche lunghe lettere agli amici sulla mia scoperta di questo o quel genio. Ero un inveterato grafomane, a quel tempo, e i miei panegirici non si limitavano a pittori, scrittori, musicisti, ma riguardavano anche atleti, pugili, ciclisti, agitatori politici come Emma Goldman, Elizabeth Gurley Flynn, Jim Larkin, Giovanitti, Carlo Tresca, e altri personaggi simili.

Qualche tempo dopo ritrovai un vecchio compagno di scuola, quello che per le feste natalizie aveva l'abitudine di disegnare sulla lavagna Santa Claus e le sue renne con i gessetti colorati. Si chiamava Emil Schnellock. Dal giorno in cui casualmente l'incontrai all'angolo di una strada, diventammo amici per la vita. Grazie a lui divenni un amante devoto dell'arte. Da buon discepolo ero sempre pronto ad accoccolarmi ai suoi piedi per ascoltarlo dis-

sertare sui «maestri». E come lo faceva bene! Così, molto prima che mi passasse per il capo di prendere un pennello in mano, discutevamo di pittura e di pittori, scovavamo libri preziosi da mostrarci l'un l'altro, visitavamo gallerie e musei, ci ubriacavamo di reciproco entusiasmo. Spesso ci accadeva di passare un'intera notte ad ammirare le opere di quegli artisti a cui tributavamo la nostra venerazione. Fu un periodo aureo, quell'interim adorante. Ancora mi rivedo indugiare nell'anticamera dell'arte, per così dire, in piedi e col cappello in mano.

Ma ancora non mi era passato per la mente di provare a dipingere o a disegnare. La pittura era per gente come il mio amico Emil, che aveva per quest'arte un talento naturale. Io invece ero a malapena uno scrittore, neppure troppo sicuro di esserlo realmente. Ero convinto che non sarei mai stato in grado di disegnare una cosa semplice come un rettangolo.

Fu durante questo periodo che mia moglie tornò da Parigi con una copia di quell'album sensazionale di George Grosz che è l'*Ecce Homo*. Fu una rivelazione! Che sfrenata barbarie, che sublime disperazione, che spietato nudamento! Ecco un folle illuminato, pensai. Un Goya vivente. Un Goya ancor più feroce dello stesso Goya. E quale magistrale, devastante uso dell'acquerello!

Viene la sera in cui io mi ritrovo immobile davanti alle stampe di Turner illuminate da una morbida luce che spiove dall'alto nella vetrina del grande magazzino. Mi è a fianco l'amico O'Regan. Il mio Consolatore. Avevamo camminato per ore e ore alla ricerca di un volto ami-

co... in altre parole, di una cena gratis. Invano. Stavamo tornando a casa più vuoti di prima. *Ed ecco all'improvviso i Turner.* Sebbene in passato avessi contemplato spesso i suoi acquerelli, ogni volta incantato e stregato, non li avevo mai visti nella loro vera luce. Ora sembravano parlarci. «Prova» bisbigliavano. «Forse anche tu riuscirai a dipingere». Naturalmente non eravamo così sciocchi da credere di poter fare un Turner di punto in bianco, ma sentimmo che con un pennello e qualche colore avremmo potuto, perché no?, dipingere anche noi. Perché? Forse perché eravamo così affamati, così soli, così perduti al mondo?