

Nota sul colore in Francis Bacon¹ Gilles Deleuze

I tre elementi fondamentali della pittura di Bacon sono l'armatura o struttura, la Figura, il contorno. E probabilmente, dei tratti, retti o curvi, delineano già un contorno proprio sia dell'armatura che della Figura, e sembrano reintrodurre una sorta di stampo tattile (lo si rimproverava già a Gauguin e a van Gogh). Ma se da una parte queste linee non fanno che confermare modalità differenti del colore, d'altra parte, vi è un terzo contorno, che non è più quello dell'armatura, né quello della Figura, ma che si eleva allo stato di elemento autonomo, sia superficie, volume che linea: è il tondo, la pista, la pozzanghera o lo zoccolo, il letto, il materasso, la poltrona, evidenziando, questa volta, il limite comune alla Figura e all'armatura su un piano ravvicinato che si suppone lo stesso o quasi. Si tratta pertanto davvero di tre elementi distinti. Vedremo però che tutti e tre *convergono verso il colore, nel colore*. Ed è proprio la modulazione, cioè i rapporti del colore, a spiegare al contempo l'unità dell'insieme, la ripartizione di ciascun elemento e il modo in cui ognuno agisce tra gli altri.

Ecco un esempio analizzato da Marc Le Bot: la *Figure standing at a washbasin*, del 1976 (tav. IX),

è come un relitto trascinato da un fiume di colore ocra, con gorghi e una scogliera rossa, il cui doppio effetto spaziale è probabilmente quello di restringere e trattenere per un istante l'espansione illimitata del colore, in modo tale che questa ne risulti rilanciata e accelerata. Lo spazio dei quadri di Francis Bacon è così attraversato da larghe colate di colore. Se lo spazio è qui paragonabile a una massa omogenea e fluida nella sua monocromia, spezzata però da frangenti, il regime dei segni non può dipendere da una rigida geometricità. In questo quadro il regime dei segni dipende invece da una dinamica che fa scivolare lo sguardo dall'ocra chiaro al rosso. Per questa ragione può esservi inscritta una freccia di direzione (Le Bot 1979).

È quindi evidente la ripartizione: c'è la grande *plaga* ocra monocroma come fondo, che dà l'armatura. C'è il contorno come potenza autonoma (lo scoglio) del sommier, o cuscino, sul quale la Figura sta in piedi, porpora accostato al nero del circolo e contrastato con il bianco del giornale stropicciato. Vi è infine la Figura come una *colata* di toni spezzati, ocra, rossi e blu. Ma vi sono inoltre altri elementi: anzitutto la persiana nera, che sembra tagliare la campitura ocra; poi il lavandino, anch'esso di un tono spezzato di azzurro; e il lungo tubo curvo, bianco, segnato da macchie manuali ocra, che circonda il sommier, la Figura e il lavandino, e che ritaglia anche la campitura. Vediamo la funzione di tali elementi secondari, eppure indispensabili. Il lavandino è come un secondo contorno autonomo, che sta alla testa della Figura esattamente come il primo stava al piede.

Gli elementi
della pittura
di Bacon

I colori
dell'armatura,
della figura
e del contorno

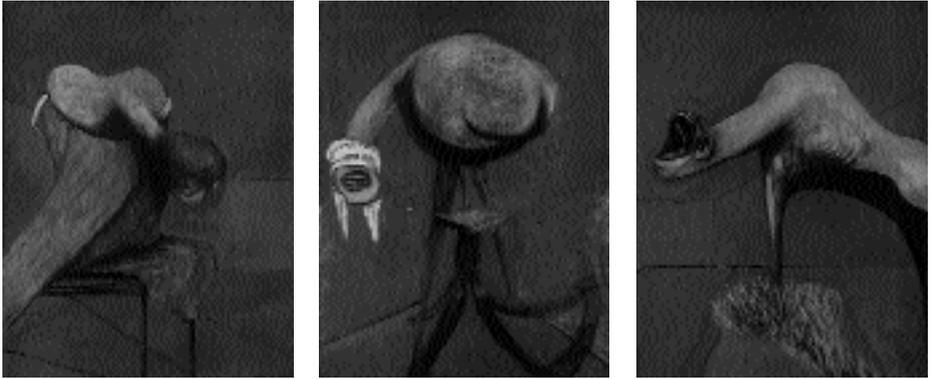


Fig. 15. Francis Bacon, *Three studies for figures at the base of a crucifixion*, 1944, olio e pastello su tela, ciascun pannello, 94 x 74 cm, Londra, Tate Gallery.

E anche il tubo, il cui braccio superiore divide in due la campitura, è un contorno autonomo, il terzo. Quanto alla persiana, il suo ruolo è tanto più importante in quanto, secondo il procedimento caro a Bacon, cade fra la campitura e la Figura, così da colmare la profondità scarna che le separava, e riportare l'insieme su un solo e unico piano. È una comunicazione di colori particolarmente ricca: i toni spezzati della Figura riprendono il tono puro della campitura, come pure il tono puro del cuscino rosso, e vi aggiungono dei toni di azzurro che risuonano con quello del lavandino, blu spezzato che contrasta col rosso puro.

La campitura

Di qui una prima domanda: qual è il modo della plaga o della campitura, qual è la modalità del colore nella campitura, e come può la campitura fare da armatura o da struttura? Se prendiamo l'esempio particolarmente significativo dei trittici, vediamo estendersi grandi campiture monocrome e di colori vividi, arancio, rosso, ocra, giallo oro, verde, viola, rosa. E se all'inizio la modulazione poteva ancora essere ottenuta mediante differenze di valore (come nei *Three studies for figures at the base of a crucifixion*, del 1944), si vede subito che essa deve consistere soltanto di variazioni interne di intensità o di saturazione, e che tali variazioni mutano esse stesse in base ai rapporti di vicinanza a questa o quella zona della campitura. Questi rapporti di vicinanza sono determinati in più modi: *a volte* la stessa campitura presenta zone franche di un'altra intensità o addirittura di un altro colore. È vero che questo procedimento appare raramente nei trittici, tuttavia è presente spesso nei quadri singoli, come in *Painting* del 1946, o in *Pope n. 2* del 1960 (sezioni viola per una campitura verde). *Altre volte*, in seguito a un procedimento frequente nei trittici, la campitura si trova limitata e quasi contenuta, ricondotta a sé da un grande contorno curvo che occupa almeno la metà inferiore del quadro, e che, costituendo un piano orizzontale, opera la congiunzione con la campitura verticale nella profondità scarna; e questo grande contorno, appunto perché, di per sé, non è che il limite esterno di altri contorni più stretti, appartiene in un certo modo ancora alla campitura. Così in *Three studies for a crucifixion* del 1962 (fig. 15), vediamo il grande contorno arancio tenere a bada la campitura rossa; in *Two figures lying on a bed with attendants*, la campitura viola è contenuta dal grande contorno rosso. *Altre volte*, poi, la campitura è appena interrotta da una sottile barra bianca da cui è

interamente attraversata, come sulle tre facce del bellissimo trittico rosa del 1970; è anche il caso, in parte, dell'uomo al lavabo, la cui campitura ocre è attraversata da una barra bianca come appendice del contorno. Accade, *infine*, che la campitura porti una banda o un nastro di un altro colore: è il caso del pannello destro del 1962 che presenta un nastro verticale verde, ma è anche il caso della prima corrida, dove la campitura arancio è sottolineata da un nastro viola (sostituito dalla barra bianca nella seconda corrida), e dei due pannelli esterni di un trittico del 1974, dove un nastro blu attraversa orizzontalmente la campitura verde.

Probabilmente, la maggiore purezza pittorica si ha quando la campitura non è né sezionata, né limitata, né tanto meno interrotta, ma ricopre l'insieme del quadro, sia che rinchioda un contorno medio (per esempio il letto verde rinchiodato dalla campitura arancio negli *Studies from the human body* del 1970), sia, inoltre, che circonda da tutti i lati un contorno più piccolo (come al centro del trittico del 1970): è infatti a queste condizioni che il quadro diviene veramente aereo, e raggiunge un massimo di luce come all'eternità di un tempo monocromo, "Cromocronia". Ma il caso del nastro che attraversa la campitura non è meno interessante e importante, poiché manifesta direttamente il modo in cui un campo colorato omogeneo possa presentare sottili variazioni interne in funzione di una vicinanza (la stessa struttura campo banda si ritrova in certi espressionisti astratti, come Newman); ne deriva per la campitura stessa una specie di percezione temporale o successiva. E diventa regola generale anche per gli altri casi, quando la vicinanza è assicurata dalla linea di un grande, di un medio o piccolo contorno: il trittico sarà tanto più aereo quanto più piccolo o localizzato sarà il contorno, come nell'opera del 1970 dove il tondo blu e gli attrezzi ocre sembrano sospesi in cielo; tuttavia, persino allora, la campitura è l'oggetto di una percezione temporale che raggiunge l'eternità di una forma del tempo. Ecco dunque in che senso la campitura uniforme, cioè il colore, funge da struttura o da armatura: essa comporta intrinsecamente una o più zone di vicinanza, che permettono che una specie di contorno (il più grande), o un aspetto del contorno, le appartenga. L'armatura può allora consistere nella connessione della campitura con il piano orizzontale definito da un grande contorno, cosa che implica una presenza attiva della profondità magra. Ma essa consiste anche in un sistema di attrezzi lineari che tengono sospesa la Figura nella campitura, negando ogni profondità (1970). O infine, essa può essere il risultato dell'azione di una sezione molto particolare della campitura che non abbiamo ancora considerato: capita infatti che la campitura comporti una sezione nera, ora ben localizzata (*Pope n. 2*, 1960; *Three studies for a crucifixion*, 1962; *Portrait of George Dyer staring into a mirror*, 1967; *Triptych*, 1972 (fig. 18); *Portrait of man walking down steps*, 1972), ora anche debordante (*Triptych*, 1973), ora totale o costitutiva dell'intera campitura (*Three studies from the human body*, 1967). E la sezione nera non agisce come le altre eventuali sezioni: essa assume il ruolo che nel periodo *malerisch* era attribuito alla tenda o alla dissolvenza, fa sì che la campitura si proietti in avanti, non afferma più né nega la profondità magra, la riempie adeguatamente. Ciò è particolarmente evidente nel ritratto di George Dyer (fig. 16). Solo in un caso, *Crucifixion*, del 1965, la sezione nera è, al contrario, arretrata rispetto alla campitura, il che mostra che Bacon non è pervenuto tutto d'un colpo a questa formula nuova del nero.

La campitura
come forma
dell'eternità
del tempo



Fig. 16. Francis Bacon, *Portrait of George Dyer staring into a mirror*, 1967, olio su tela, 198 x 147.5 cm, Caracas, collezione privata.

Le colate e i toni spezzati

Se passiamo all'altro termine, la Figura, ci troviamo ora davanti le colate di colore sotto forma di toni spezzati. O meglio, i toni spezzati costituiscono la carne della Figura. Sotto questo profilo essi si oppongono in tre modi alle plaghe monocrome: in quanto il tono è spezzato, si oppone al tono eventualmente uguale,

ma vivo, puro o intero; in quanto è impastato, si oppone alla campitura; infine vi si oppone in quanto è policromo (tranne nel caso non trascurabile di un trittico del 1974, in cui la carne è trattata con un solo tono spezzato verde che fa risonanza col verde puro di un nastro). Quando la colata di colori è policroma, vediamo che il blu e il rosso, appunto i toni dominanti della carne macellata, spesso prevalgono. Tuttavia ciò non avviene soltanto nella carne macellata, ma in misura ancora maggiore nei corpi e nelle teste dei ritratti: così il grande dorso di uomo del 1970, o il ritratto di Miss Belcher, 1959, con il rosso e l'azzurro su una campitura verde. Ma è soprattutto nei ritratti di teste che la colata perde l'aspetto troppo facilmente tragico e figurativo, che ancora aveva nella carne macellata delle Crocifissioni, per assumere una serie di valori dinamici figurali. Così, in molti ritratti di teste, alla dominante blu-rosso se ne aggiungono altre, soprattutto ocra. In ogni caso, è l'affinità del corpo o della carne con la carne macellata a spiegare il trattamento della Figura con toni spezzati. Gli altri elementi della Figura, abiti e ombre, ricevono infatti un trattamento differente: il vestito stropicciato può conservare dei valori di chiaro e di scuro, di ombra e di luce; ma l'ombra della Figura, in compenso, sarà trattata con un tono puro e vivo (così la bella ombra del *Triptych*, 1970). Quindi, per quanto la ricca colata di toni spezzati modelli il corpo della Figura, come si vede, il colore accede a un regime completamente diverso da quello precedente. In primo luogo la colata traccia le variazioni millimetriche del corpo come contenuto del tempo, invece le plaghe, o campiture monocrome, raggiungevano una sorta di eternità come forma del tempo. In secondo luogo, ed è la cosa più importante, il *colore-struttura* fa posto al *colore-forza*: perché ogni dominante, ogni tono spezzato indica l'esercizio immediato di una forza sulla zona corrispondente del corpo o della testa, rende immediatamente visibile una forza. Infine, la variazione interna alla campitura si definiva in funzione di una zona di vicinanza, ottenuta, l'abbiamo visto, in diversi modi (per esempio vicinanza di un nastro). Ma è con il diagramma, come punto di applicazione o luogo di agitazione di tutte le forze, che la colata di colore si pone in rapporto di vicinanza. E tale vicinanza può certo essere spaziale, come nei casi in cui il diagramma ha luogo nel corpo o nella testa, ma può anche essere topologica e prodursi a distanza, come nei casi in cui il diagramma è situato o è migrato altrove (così per il *Portrait of Isabel Rawstorne standing in a street in Soho*, 1967).

Il
colore-struttura
e il colore-forza



Fig. 17. Francis Bacon, *Triptych-Three studies for portrait of Lucien Freud*, 1966, olio su tela, ciascun pannello 198 x 147.5 cm, New York, collezione privata.



Fig. 18. Francis Bacon, *Triptych*, 1972, olio su tela, ciascun pannello 198 x 147.5 cm, Londra, Tate Gallery.

Resta il contorno. Ci è noto il suo potere di moltiplicarsi, dal momento che si può avere un grande contorno (per esempio un tappeto) che circonda un contorno medio (una sedia), che, a sua volta, circonda un contorno più piccolo (un tondo). Oppure i tre contorni del *Man at a washbasin*. Parrebbe che, in tutti questi casi, il colore ritrovi la sua antica funzione tattile-ottica e si sottragga alla linea chiusa. Specie i grandi contorni presentano una linea curva o fatta ad angolo, con il compito di sottolineare il modo in cui un piano orizzontale si evidenzia rispetto al piano verticale nel minimo di profondità. Tuttavia il colore è solo in apparenza subordinato alla linea. Appunto perché qui il contorno non è quello della Figura, ma trova effettuazione in un elemento autonomo del quadro, tale elemento si trova determinato dal colore, in modo che sia la linea a derivarne, e non l'inverso. È dunque ancora il colore a fare da linea e da contorno; così, per esempio, molti grandi contorni saranno trattati come tappeti (*Man and child*, 1963; *Three studies for portrait of Lucian Freud*, 1966; *Portrait of George Dyer staring into a mirror*, 1968, ecc. fig. 16). Si direbbe un regime decorativo del colore. Questo terzo regime è ancora più visibile nel piccolo contorno, dove si eleva la Figura, e può dispiegare colori affascinanti: nel *Triptych* del 1972, per esempio, il perfetto ovale malva del pannello centrale, che fa posto a destra e a sinistra a una pozzanghera rosa incerto; oppure in *Painting* del 1978, l'ovale arancio oro che si proietta sulla porta. In simili contorni si ritrova una funzione che nella pittura antica era attribuita alle aureole. Pur essendo ora posta intorno ai piedi della Figura, in un uso profano, nondimeno l'aureola mantiene la sua funzione di riflettore concentrato sulla Figura, di pressione colorata che assicura l'equilibrio della Figura, e che permette il passaggio da un regime di colore a un altro².

Il colorismo (modulazione) non consiste solo nei rapporti di caldo e di freddo, di espansione e di contrazione che variano in base ai colori considerati; esso consiste anche nei regimi di colori, nei rapporti fra i regimi stessi, negli accordi fra toni puri e toni spezzati. Ciò che chiamiamo visione aptica è appunto questo senso dei colori. Questo senso, o questa visione, concerne tanto più la totalità in quanto i tre elementi della pittura (armatura, Figura e contorno) comunicano e convergono nel colore. Il problema di sapere se ciò implichi

Il contorno

La
modulazione
cromatica

una sorta di “buon gusto” superiore può essere formulato, come fa Fried (1965a) a proposito di alcuni coloristi, nel seguente modo: può il gusto essere una forza creatrice potenziale e non un semplice arbitro della moda? Deve forse Bacon questo gusto al suo passato di decoratore? Sembrerebbe che il buon gusto di Bacon si esprima egregiamente nell’armatura e nel regime delle campiture. Ma come le Figure, talora, hanno forme e colori da cui ricavano la parvenza di mostri, così i contorni stessi talora appaiono di “cattivo gusto”, quasi che l’ironia di Bacon si eserciti di preferenza contro la decorazione. Specie quando il grande contorno è presentato come un tappeto, si può sempre vedervi un campione particolarmente brutto. A proposito del *Man and child*, Russell (1979, p. 121) arriva a dire: “il tappeto in sé è orrendo; avendo scorto due o tre volte Bacon camminare solo in una via come Tottenham Court Road, so con che sguardo fisso e rassegnato esaminai questo genere di vetrine (nel suo appartamento non vi sono tappeti)”. Tuttavia, l’apparenza stessa non rimanda che alla figurazione. Le Figure non sembrano già più dei mostri, se non dal punto di vista di una figurazione sussistente, ma cessano di esserlo non appena le si consideri “figuralmente”, poiché allora rivelano la posizione più naturale, in funzione del compito quotidiano che esplicano e delle forze momentanee che affrontano. Così, anche il tappeto più orrendo cessa di essere tale non appena lo si percepisca “figuralmente”, cioè nella funzione che esercita in rapporto al colore: infatti, con le sue venature rosse e le sue zone blu, quello del *Man and child* scompone orizzontalmente la campitura viola verticale, facendoci passare dal tono puro di questa ai toni spezzati della Figura. È un colore-contorno, più vicino alle Ninfee che a un brutto tappeto. C’è davvero un gusto creatore nel colore, nei differenti regimi di colore che costituiscono un tatto propriamente visivo o un senso aptico della vista.

I regimi
del colore
e il senso
aptico
della vista

¹ Da: Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981; trad. it. *Francis Bacon. La logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995, pp. 213-226. Traduzione di Stefano Verdicchio.

² Paris (1965, pp. 69 sgg.) conduce un’interessante analisi delle aureole dal punto di vista dello spazio, della luce e del colore. Studia anche le frecce in quanto vettori spaziali, nel caso di san Sebastiano, sant’Orsola, ecc. Possiamo osservare che in Bacon le frecce puramente indicatrici sono l’ultimo residuo di quelle sante frecce, un po’ come per le Figure accoppiate i cerchi in rotazione sono residui di aureole.