

GIUSEPPE ZUCCARINO

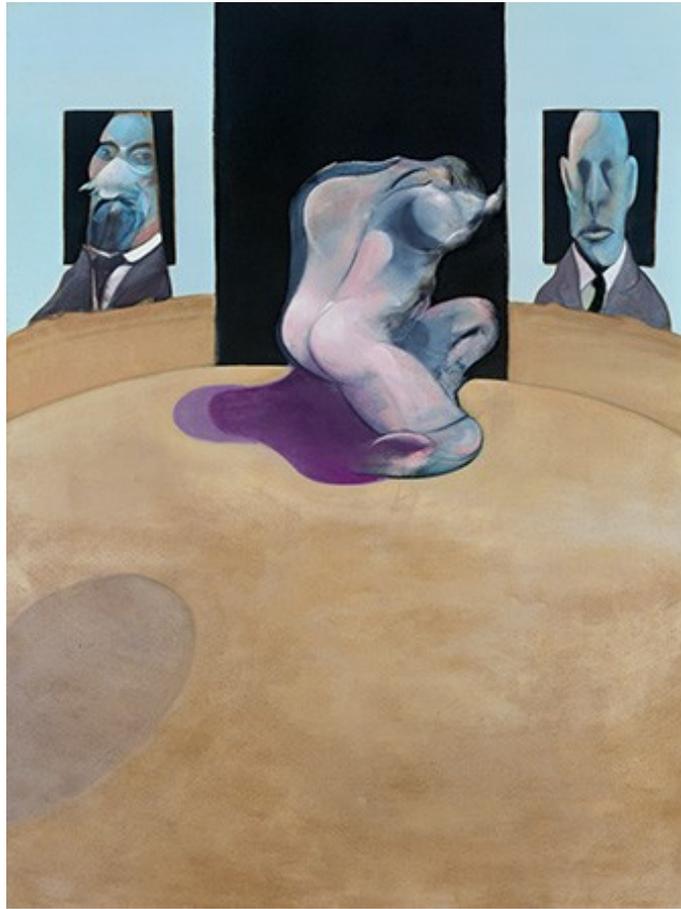
**RITRATTI INCROCIATI
LEIRIS E BACON**



Quaderni delle Officine, XCVIII, Maggio 2020



Giuseppe ZUCCARINO



Ritratti incrociati. Leiris e Bacon

Tra gli scrittori novecenteschi, Michel Leiris è senz'altro uno di quelli che hanno stabilito un più stretto rapporto con le arti visive. Ciò è accaduto tramite la frequentazione diretta di pittori e scultori (trasformatasi spesso in amicizia), ma anche mediante la stesura di pregevoli testi sugli artisti¹. Inoltre Leiris, essendo collezionista e imparentato con una famiglia di galleristi, ha potuto acquisire un gran numero di opere significative. Basti pensare che quando, nel 1983, egli decide di donarle quasi tutte ai musei nazionali, tale donazione, che comprende «90 quadri, 30 sculture, 85 disegni e *collages* (Bacon, Braque, Derain, Giacometti, Gris, Klee, Miró, Picasso, Vlaminck, ecc.) [...], è la più importante collezione venuta ad arricchire il patrimonio moderno dei musei francesi»². A ciò si può aggiungere che Leiris ha avuto il raro privilegio di essere ritratto da quattro fra i maggiori pittori del suo secolo: Picasso, Masson, Giacometti e Bacon³.

Proprio sull'ultimo di questi artisti conviene incentrare l'attenzione. Infatti, mentre Picasso rappresenta per lo scrittore una sorta di nume tutelare, e l'amicizia con gli altri due risale già al periodo giovanile, «Francis Bacon e la sua opera sono arrivati tardi nell'opera e nella vita di Michel Leiris, che aveva ampiamente superato la sessantina. Ma hanno apportato al suo percorso relativo alla pittura qualcosa di più e di meglio che un nuovo slancio, e la storia dell'arte conserva il ricordo del ruolo basilare giocato dai suoi scritti nel riconoscimento internazionale (e non solo francese) di un pittore capitale degli anni Settanta e Ottanta»⁴. I due s'incontrano per la prima volta il 17 luglio 1965 a Londra (all'apertura di una retrospettiva di Alberto Giacometti) e a presentare l'uno all'altro è il critico d'arte David Sylvester; il giorno seguente Leiris si reca con quest'ultimo a visitare una mostra di opere recenti di Bacon alla Marlborough Gallery⁵.

¹Ora raccolti in M. Leiris, *Écrits sur l'art*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

²Louis Yvert, *Chronologie*, in M. Leiris, *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard, 2003, pp. XCVII-XCVIII.

³ Per la riproduzione di alcuni dei ritratti, si veda il magnifico catalogo *Leiris & Co.*, a cura di Agnès de la Beaumelle, Marie-Laure Bernadac e Denis Hollier, Paris, Gallimard/Centre Pompidou-Metz, 2015.

⁴ Pierre Vilar, *Francis Bacon, le portrait qui revient*, saggio incluso in *Écrits sur l'art*, cit., p. 550.

⁵Su tutto ciò, cfr. Jean Frémon, *Francis Bacon, un envoûtement*, in *Leiris & Co.*, cit., p. 328.

Tra lo scrittore e il pittore si stabilisce subito un rapporto di simpatia e stima reciproche, dunque non sorprende il fatto che, quando nel 1966 viene organizzata un'esposizione parigina di Bacon alla Galerie Maeght, a redigere il testo per il catalogo sia proprio Leiris. Egli esordisce spiegando le proprie difficoltà a tradurre in linguaggio le emozioni suscitate dalle opere dell'artista irlandese e, per poter almeno riassumere tali emozioni, fa ricorso al concetto di presenza. «La presenza di cui parlo è proprio quella del quadro, che come tale mi afferra più saldamente di quanto farebbe una fotografia, ed è anche, sul piano della finzione, quella della cosa raffigurata (d'altronde io resto indifferente di fronte ai quadri in cui nulla del mondo esteriore viene mostrato, fosse pure in maniera indiretta). Ma la presenza non è solo questo. È nello stesso tempo presenza globale del dipinto, presenza illusoria della cosa raffigurata e presenza manifesta, in ciò che si offre al mio sguardo, delle tracce di una lotta: quella che l'artista ha sostenuto per arrivare al quadro [...]. Presenza, insomma, dell'opera e del suo tema, ma anche presenza lancinante dell'animatore del gioco e mia personale presenza di spettatore, che avvolge il tutto in ciò che essa ha di assolutamente vivo e immediato»⁶.

Si potrebbe obiettare che Leiris sta assegnando ad un unico vocabolo, «presenza», troppi ruoli diversi, e in effetti gli è capitato altrove di ammettere che si tratta di una «parola probabilmente mal scelta, giacché non chiarisce affatto ciò che designa e a malapena lo fa presentire»⁷. In ogni caso si tratta per lui di un vocabolo chiave, che si presta a designare ciò a cui tende la sua stessa attività letteraria. Egli infatti si propone di scrivere «per essere vero [...] e per avere in tal modo più possibilità di giungere alla presenza, a quella comunicazione che annulla ogni distanza»⁸. Nell'applicare il medesimo concetto alla pittura, Leiris è stato preceduto dal suo amico Georges Bataille, che in un libro del 1955 aveva scritto: «Se entriamo nella caverna di Lascaux, ci afferra una sensazione forte [...]. È la stessa sensazione di presenza – di chiara e bruciante presenza

⁶ *Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon* (1966), in *Écrits sur l'art*, cit., p. 476 (tr. it. *Ciò che mi hanno detto i dipinti di Francis Bacon*, in *Francis Bacon*, Milano, Abscondita, 2001, p. 14; si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche).

⁷ M. Leiris, annotazione del 29 luglio 1977, in *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, p. 681.

⁸ M. Leiris, *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, 1981, p. 231.

– che ci trasmettono i capolavori di ogni epoca»⁹. Anche nell’ottica leirisiana l’effetto di presenza può essere rinvenuto in opere appartenenti a secoli diversi. Un passo di *Le ruban au cou d’Olympia* offre in tal senso una significativa serie di esempi: si va da un’incisione preistorica a un arcaico affresco cretese, da un telero di Carpaccio a un quadro di Manet, dalla donna con l’orologio da polso di Picasso fino alla «siringa ipodermica piantata da Bacon nel braccio di un nudo femminile e che, modernizzandola, rende la figura più veridicamente presente»¹⁰. In tutti questi casi, per quanto diversi fra loro, sembra a Leiris di poter cogliere nell’opera d’arte «il dettaglio che fa di noi dei san Tommaso che toccano col dito. L’istante, atteso o inatteso, che offre un appiglio e disarmo il sinistro scorrere del tempo»¹¹.

Secondo lo scrittore, la pittura di Bacon è emblematica di un’epoca in cui l’arte non è più vincolata alla celebrazione del potere politico o religioso, dunque si ritrova restituita alla propria funzione ludica. Nell’artista irlandese, «è come se la sua foga, leggibile nell’exasperazione barocca delle forme e nello splendore dei colori, si alleasse a una chiara coscienza delle condizioni nelle quali gli occorre condurre quel gioco che, se portato a fondo come fa lui, sfugge alla frivolezza»¹². Approfondire il gioco significa anche renderlo crudele, il che spiega come mai la pittura baconiana presenti dei tratti di violenza, evidenziati da Leiris: «Sembrirebbe che, salvo poche eccezioni, il desiderio di toccare il fondo stesso del reale spinga Bacon, in un modo o nell’altro, fino ai limiti del tollerabile, e che quando si applica ad un tema apparentemente anodino [...] sia necessario che il parossismo venga introdotto almeno tramite il modo di eseguire il quadro»¹³. Pertanto le figure umane da lui rappresentate sembrano «sorprese nella convulsione di un attimo estremo o ridotte da qualche catastrofe allo stato di groviglio di muscoli»¹⁴. Tale accentuazione della fisicità le porrebbe in certo modo fuori dal tempo storico, se non vi fossero, a ricondurle al presente, gli abiti che le rivestono, oppure «i

⁹ G. Bataille, *Lascaux ou la naissance de l’art*, Genève, Skira, 1955, p. 12 (tr. it. *Lascaux. La nascita dell’arte*, Milano, Abscondita, 2014, p. 15).

¹⁰ *Le ruban au cou d’Olympia*, cit, p. 15. Il dipinto baconiano è *Lying Figure with Hypodermic Syringe* (1963, seconda versione 1968).

¹¹ *Le ruban au cou d’Olympia*, cit, p. 15.

¹² *Ce que m’ont dit les peintures de Francis Bacon*, cit., p. 477 (tr. it. p. 15).

¹³ *Ibid.*, p. 478 (tr. it. p. 17).

¹⁴ *Ibidem* (tr. it. p. 16).

mobili o i dispositivi di tipo “funzionale”, che qui hanno l’aria di avere essenzialmente lo scopo di situare, o addirittura esaltare, una creatura umana che non è un fantasma ma un essere di carne»¹⁵.

Non di rado, del resto, sono in causa ritratti di persone reali, il cui nome viene esplicitamente indicato nel titolo del quadro. Ma, pur conservando certi elementi di riconoscibilità, le fattezze dei modelli vengono sottoposte a un trattamento che nel contempo le intensifica e le altera. Ed è proprio il paradossale connubio di fedeltà e trasmutazione che il pittore aspira a raggiungere: «Ciò che voglio fare è distorcere la cosa molto al di là dell’apparenza, ma nella distorsione stessa riportarla a una registrazione dell’apparenza»¹⁶. Tuttavia da un simile trattamento dell’immagine emerge anche la consapevolezza della precarietà dell’esistenza umana, ossia della morte che silenziosamente agisce all’interno della vita, un tema a cui lo scrittore Leiris è assai sensibile: «Non c’è presenza carnale che non appaia già rosicchiata dalla futura assenza [...], per conoscerla meglio e gustarne tutte le bellezze non si potrebbe scrutare la vita con accanimento senza arrivare a mettere a nudo – almeno a sprazzi – l’orrore che si nasconde dietro i paludamenti più sontuosi»¹⁷. Data la convergenza sul piano del pensiero tra Leiris e Bacon, non sorprende che l’artista si sia riconosciuto nell’analisi della sua opera proposta dallo scrittore: «È la prima volta che viene spiegato quel che vorrei fare, mentre io stesso non riesco a spiegarlo»¹⁸.

In un’intervista rilasciata lo stesso anno a Jean Clay, Leiris smonta con acume le critiche rivolte dal suo interlocutore all’opera baconiana (che all’epoca suscitava ancora parecchia irritazione). Ma accenna pure a temi non trattati nel testo precedente, come ad esempio quello del rapporto instaurato da Bacon con la fotografia. Dopo aver fatto notare che l’intento del pittore non è di carattere illustrativo, Leiris ricorda che egli ha fatto spesso ricorso a foto ritagliate dai giornali, oppure alle cronofotografie realizzate, negli ultimi decenni dell’Ottocento, da Eadweard Muybridge al fine di studiare i

¹⁵*Ibid.*, p. 479 (tr. it. p. 20).

¹⁶ F. Bacon, in D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon* (prima edizione 1975, edizione definitiva 1993), tr. it. Milano, Skira, 2003, p. 36.

¹⁷*Ce que m’ont dit les peintures de Francis Bacon*, cit., pp. 481-482 (tr. it. p. 23).

¹⁸ Lettera di Bacon a Leiris del 9 novembre 1966; la frase è riportata in Alette Armel, *Michel Leiris*, Paris, Fayard, 1997, p. 659.

movimenti degli uomini e degli animali. Tuttavia non si tratta di copiare le foto, poiché anzi «il lavoro di Bacon consiste nell'investire dall'interno queste testimonianze quasi banali, stereotipate, della realtà e nel metamorfosarle in un'opera personale, dotata di una particolare qualità di vita»¹⁹. Da ultimo, lo scrittore si trova a dover rispondere a un'osservazione (che, letta oggi, appare singolarmente sciocca) di Jean Clay, il quale – ritenendo che il pittore inglese si limiti a riflettere le brutture del presente e l'angoscia umana di fronte alla morte – dubita che sia sano coabitare con le sue opere, e chiede a Leiris se vorrebbe vivere con una di esse. Lo scrittore replica: «Lo credo bene. Vorrei anzi possedere il ritratto di qualcuno che conosco, così potrei misurarne tutta la somiglianza, tutta la verità profonda. Una volta traccese dall'opera d'arte, le verità più severe assumono un nuovo volto. [...] Le verità che sono in Bacon, le ho anch'io davanti agli occhi, come tutti. Non c'è giorno in cui io non pensi alla morte. Bisogna guardare le cose in faccia, immergersi in esse. È l'unico atteggiamento virile. È questa la lezione di Bacon»²⁰.

Una nuova occasione, per i parigini, di entrare in contatto diretto con le opere dell'artista irlandese si ha nel 1971, quando al Grand Palais viene inaugurata una vasta retrospettiva. Evento importante nella carriera di Bacon, ma purtroppo funestato dal suicidio, avvenuto proprio in quel momento, del suo amico George Dyer, al cui ricordo il pittore dedica poco dopo un trittico²¹. In ogni caso, anche stavolta Leiris è presente nel catalogo della mostra con un testo, *Francis Bacon aujourd'hui*. Lo scrittore evidenzia i sorprendenti contrasti che animano le opere. Le figure umane appaiono sconvolte, ma al tempo stesso le regole della prospettiva vengono sostanzialmente rispettate e la ricchezza delle pennellate è tale da richiamare quella di artisti come Rembrandt o Constable. E ancora, per un verso si nota «un lirismo sfrenato del tocco, personale, arrischiato», e per l'altro «una grande sobrietà nel trattamento dello scenario»²².

¹⁹*Le peintre de la détresse humaine* (1966), in *Écrits sur l'art*, cit., p. 484 (tr. it. *Bacon, il pittore della disperazione umana*, in *Francis Bacon*, cit., p. 112).

²⁰*Ibid.*, pp. 486-487 (tr. it. p. 117).

²¹*Triptych – In Memory of George Dyer* (1971).

²²*Francis Bacon aujourd'hui* (1971), in *Écrits sur l'art*, cit., p. 488 (tr. it. *Francis Bacon oggi*, in *Francis Bacon*, cit., p. 25).

I quadri – in cui personaggi nudi o vestiti si mostrano soli, affiancati, oppure in un corpo a corpo agonistico o erotico – sono caratterizzati dal fatto di essere in stretto rapporto col tempo presente, come mostrano gli abiti e gli accessori moderni. Non a caso Leiris sottolinea questa componente di attualità. Infatti già in un testo degli anni Trenta aveva ricordato che, «per Baudelaire, nessuna bellezza sarebbe possibile senza l'intervento di un fattore accidentale (infelicità, o contingenza della modernità) che estragga il bello dalla sua glaciale stagnazione»²³. Il riferimento è al saggio baudelairiano *Le peintre de la vie moderne*, nel quale si legge: «Il bello è fatto di un elemento eterno, invariabile, la cui quantità è oltre modo difficile da determinare, e di un elemento relativo, circostanziale, che sarà, se si vuole, volta a volta o contemporaneamente, l'epoca, la moda, la morale, la passione. Senza questo secondo elemento [...], il primo sarebbe indigeribile, non degustabile, inadatto e improprio alla natura umana»²⁴. L'altra e necessaria componente della bellezza viene dunque offerta dal moderno: «La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile»²⁵.

Il nesso col presente si impone a Bacon in quanto costituisce «un corollario del suo desiderio di verità: per essere totalmente *veridico*, il lavoro deve vertere su cose odierne e che non si svolgono altrove. Ma la necessità di datare e localizzare con precisione non implica che l'opera sia di carattere giornalistico, ceda all'aneddoto o al documento d'epoca; non si tratta di seguire l'ultima notizia o l'ultima moda, ma di innestare – come fa Bacon – l'operazione artistica sul presente immediato, cosa che doterà il suo prodotto [...] di un potere d'urto paragonabile a quello di un singolo evento che ci riguarda»²⁶. Che quella a cui tende il pittore sia una «verità urlante» trova conferma non tanto nel fatto che alcuni quadri mostrano dei personaggi che hanno la bocca aperta

²³M. Leiris, *Miroir de la tauromachie* (prima edizione 1938, edizione definitiva 1964), in *L'Âge d'homme précédé de L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 2014, p. 963 (tr. it. *Specchio della tauromachia*, in *Specchio della tauromachia e altri scritti sulla corrida*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 24). Cfr. anche *Le ruban au cou d'Olympia*, cit., p. 232.

²⁴ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863), in *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1976, p. 685 (tr. it. *Il pittore della vita moderna*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1274-1275).

²⁵*Ibid.*, p. 695 (tr. it. p. 1285).

²⁶*Francis Bacon aujourd'hui*, cit., p. 490 (tr. it. p. 28).

come per gridare, quanto piuttosto nella virulenza del modo di dipingere. Basti pensare alla propensione di Bacon ad affidarsi «al dettato irrazionale che, durante il lavoro stesso, orienta quasi accidentalmente verso grafismi aberranti rispetto a ciò che si intende trascrivere con esattezza: da qui la tensione senza cui l'opera sarebbe soltanto un'illustrazione condizionata dall'imitativo o una disposizione estetica che non eccede i limiti del gradevole»²⁷. Si tratta di un metodo rischioso, in cui la componente aleatoria viene spesso padroneggiata tramite il controllo razionale e l'abilità pittorica, ma che in certi casi finisce col guastare l'opera. L'artista decide allora non di correggerla, ma più drasticamente di distruggerla.

Leiris evidenzia anche i vari modi con cui Bacon incentra l'attenzione sulla figura rappresentata nel quadro, ad esempio racchiudendola in una sorta di gabbia o elevandola su uno zoccolo. Dalla medesima intenzione dipende un altro procedimento compositivo, quello per cui, in molti casi, i personaggi vengono rappresentati in una posa innaturale o acrobatica: infatti «la realtà di un corpo ha la possibilità di essere sentita più intensamente – sia dall'artista che dallo spettatore – se si ha l'impressione che quel corpo, per il fatto di trovarsi in un equilibrio incerto (posizione che è l'opposto del riposo) o in uno stato di sforzo, abbia una percezione più intensa di se stesso»²⁸. Un simile trattamento delle figure, che le isola e le mette in tensione, non vuole esprimere retoricamente l'angoscia e la solitudine dell'uomo, bensì «far toccare la totalità del reale, ossia, attraverso la trascrizione di tale realtà, far sentire come contenuti in potenza nella sua neutralità i momenti parossistici di apparente messa a nudo»²⁹. L'effetto si manifesta non soltanto nei quadri singoli ma anche nei trittici. «In questi montaggi spesso singolari di motivi, nessuno dei quali, di per sé, sfugge al realismo, indubbiamente non c'è alcun intreccio raccontabile a legare fra loro i personaggi; il loro ruolo primordiale consiste nell'*essere lì*, e se ad essi viene affidata una missione, è quella di affermarsi – prima di tutto – come realtà»³⁰.

²⁷*Ibid.*, p. 492 (tr. it. p. 29).

²⁸*Ibid.*, p. 493 (tr. it. p. 31).

²⁹*Ibid.*, p. 495 (tr. it. pp. 33-35).

³⁰*Ibid.*, pp. 495-496 (tr. it. p. 35).

Può rendere perplessi l'insistenza di Leiris sul carattere realistico dei dipinti di Bacon. Sarebbe infatti lecito far notare che la maniera in cui l'artista irlandese presenta personaggi e ambienti si oppone sì alla pittura astratta, ma anche – e in misura non meno rilevante – alla raffigurazione banalmente mimetica del mondo reale. Del resto la stessa nozione di realismo, quando viene riferita all'arte, resta sempre qualcosa di ambiguo e sfuggente, cosa di cui Leiris è consapevole. Nel primo dei passi del suo *Journal* in cui compare il nome del pittore, scrive infatti: «Molti artisti della nostra epoca si richiamano al realismo (per esempio Giacometti e Bacon). Se fossero *oggettivamente* realisti, non dovrebbero giungere a risultati simili? Ora, non è assolutamente così. Bisogna dunque dedurre il carattere soggettivo del loro realismo. Certo, sono realisti, ma ciascuno alla propria maniera»³¹. La questione verrà poi sviscerata in vari altri passi del diario, e anche in alcune lettere indirizzate allo stesso Bacon. In una si legge: «È evidente che solo attraverso la nostra soggettività possiamo cogliere il reale, e da ciò risulta non soltanto l'impossibilità di essere completamente "oggettivi", ma anche – e questo va oltre – che sarebbe ancor più assurdo sforzarci di esserlo, giacché quel che occorre trascrivere è la percezione che abbiamo della cosa e non la cosa stessa»³². Un tale approccio non ingenuo al problema è proprio ciò che farà dire a Bacon in un'intervista: «Che cos'è la realtà quando si vuole cogliere un momento che esiste, dipingere delle immagini che s'impongano come i fatti della vita? È tutto il contrario dell'illustrazione naturalista. [...] Ci vorrebbero la sagacia, la penetrante capacità di analisi di Michel Leiris per definire in maniera precisa la questione della realtà»³³.

L'artista, nei suoi quadri, non raffigura soltanto personaggi umani, ma talvolta anche animali, come cani, scimmie, elefanti e tori. A Leiris, appassionato di tauromachia, non possono certo sfuggire i dipinti che riguardano scene di corrida, nei quali si ritrova l'«espressione per nulla narrativa, ma puramente fisica del gioco taurino»³⁴. Anche qui,

³¹Annotazione del 12 novembre 1965, in *Journal 1922-1989*, cit., pp. 606-607.

³²Lettera dell'1 dicembre 1981, in *Sur le réalisme. Cinq lettres inédites de Michel Leiris à Francis Bacon*, in *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 135 (tr. it. *Sul realismo. Cinque lettere inedite di Michel Leiris a Francis Bacon*, in *Francis Bacon*, cit., p. 104).

³³F. Bacon, *Entretien avec Jacques Michel* (1984), in *Entretiens*, Paris, Carré, 1996, p. 57 (tr. it. *Conversazione con Jacques Michel*, in F. Bacon, *Intorno alla pittura*, Genova, Graphos, 2000, p. 37).

³⁴*Francis Bacon aujourd'hui*, cit., p. 497 (tr. it. p. 38).

dunque, come nella pittura di Bacon in generale, il realismo si coniuga al lirismo in modo tale da sopprimere l'aneddoto. Ciò vale persino nel caso in cui l'artista riprenda un'immagine di per sé tradizionale come quella della crocifissione, svuotandola di ogni componente religiosa e non conservando «il tema dell'uomo in croce se non per l'aspetto “carcassa sul banco di macelleria” che non deve nulla al mito né al melodramma»³⁵.

Nel 1976, viene pubblicata la prima edizione francese delle interviste fatte da David Sylvester al pittore. Leiris si incarica, assieme a Michael Peppiatt, della traduzione del libro, e scrive pure un testo introduttivo. In esso spiega che, nell'elaborare la versione francese, si è cercato di rendere il tono vivace (a seconda dei momenti serio o scherzoso) tipico del parlato di Bacon, «un uomo che non nasconde quel che deve all'Irlanda né la propria ammirazione per un poeta come Yeats, e soprattutto un uomo che sembra utilizzare le parole come fossero dei colori con cui, facendo predominare il sensibile sul razionale, dipingere le proprie idee invece di imprigionarle in formule»³⁶. Dalle interviste emergono in maniera efficace le opinioni dell'artista riguardo alla pittura, e più in generale la sua visione delle cose. Visione per certi versi paradossale, poiché Bacon, ben cosciente della precarietà della vita e del carattere ludico dell'arte, non per questo cessa di dedicarsi con tenacia al proprio lavoro e di assaporare avidamente tutto ciò che lo attrae nell'esistenza quotidiana.

Lo stesso anno, Bacon esegue il suo celebre *Portrait of Michel Leiris*, che sarà seguito nel 1978 da un secondo *Study for a Portrait*³⁷. Per comprendere queste tele, conviene ricordare una sua dichiarazione: «Penso che, nell'arte, la realtà sia qualcosa di profondamente artificiale e che debba essere ricreata. Altrimenti sarebbe solo un'illustrazione di qualcos'altro [...]. Nel dipingere un ritratto il problema è trovare una tecnica con cui puoi registrare tutte le pulsazioni di una persona. È per questo che dipingere ritratti è così affascinante e così difficile»³⁸. Ciò spiega come mai, delle due

³⁵*Ibid.*, p. 498 (tr. it. p. 41).Lo scrittore allude in particolare ai trittici *Three Studies for a Crucifixion* (1962) e *Crucifixion* (1965).

³⁶*À Londres, lors d'un dîner intime...* (1976), in *Écrits sur l'art*, cit., p. 502.

³⁷ Entrambi i quadri sono riprodotti in *Leiris & Co.*, cit., p. 329, libro in cui compaiono anche (alle pp. 338, 340, 341) tre abbozzi su carta raffiguranti lo scrittore. Inoltre Pierre Vilar (*op. cit.*, p. 551) fa notare che Bacon ha inserito un ritratto di Leiris nel pannello centrale di *Triptych 1974-1977*.

³⁸ F. Bacon, in D. Sylvester, *op. cit.*, p. 153.

opere in questione, Bacon consideri più riuscita la prima, che è anche la meno realistica nel senso comune del termine: «A proposito dei due ritratti di Michel Leiris, credo che quello che ho fatto meno letteralmente somigliante ne colga in realtà più intensamente la somiglianza. [...] Essendo piuttosto allungata ed emaciata, quella testa non ha in realtà niente a che spartire con la vera testa di Michel, e tuttavia è più somigliante. Perlomeno *penso* che sia più somigliante»³⁹.

Un chiarimento di tale concezione si trova nel testo che Leiris scrive nel 1977 per il catalogo di una mostra parigina di Bacon. Egli parte da un'osservazione dell'artista secondo cui la pittura astratta è poco efficace perché manca di tensione. Quest'ultima è presente invece quando si cerca da un lato di raffigurare e dall'altro di sfuggire all'illustrazione. Da qui il ricorso, da parte del pittore, a procedimenti insoliti e arrischiati: «Accidenti puri (legati a quel che di incerto ha, necessariamente, il fatto di maneggiare un pennello a punta o a spazzola), accidenti provocati (tramite getto di pittura, a malapena indirizzato, sulla tela in corso di esecuzione, o tramite sfregamento o striatura, che respingono nel caos le forme che stavano tendendo al semplice ricalco), questi due modi di intervento del caso, di cui l'artista sfrutterà gli effetti, o in quanto tali o attraverso ciò che da essi gli verrà suggerito, contribuiranno ad allontanarlo da una figurazione troppo diretta»⁴⁰. Allo stesso modo, il pittore si preoccupa di evitare, quando realizza composizioni con scene diverse (come in alcuni dei trittici), di far sorgere nella mente dello spettatore una qualche storia o situazione univoca. Un'altra forma di tensione ravvisabile nei quadri baconiani è data dal «contrasto, pressappoco costante, tra l'intensità degli esseri o oggetti raffigurati e la neutralità degli sfondi, gli uni dipinti con parecchie sovrapposizioni di tratti e di colori (una specie di accumuli tempestosi dai quali si sprigiona il tema), gli altri dipinti in modo uniforme»⁴¹.

L'amore per il rischio non si riscontra solo nella maniera di eseguire i dipinti, ma anche nell'esistenza stessa dell'artista, non a caso appassionato dei giochi d'azzardo, in particolare la roulette. Leiris riassume così il carattere dell'uomo: «Un folle ardore di

³⁹*Ibid.*, p. 125.

⁴⁰*Le grand jeu de Francis Bacon* (1977), in *Écrits sur l'art*, cit., p. 507 (tr. it. *Il grande gioco di Francis Bacon*, in «Arca», 5, 2000, p. 106).

⁴¹*Ibid.*, p. 508 (tr. it., p. 107).

vivere senza rifiutarsi nulla – temperato dal dispotico desiderio di dipingere ancora e sempre, e da una prudenza istintiva che lo salva là dove altri affonderebbero – si coniuga in lui con una lucidità che lo priva di ogni speranza. Situazione vertiginosa fra tutte, che induce a credere che vada preso alla lettera ciò che quest'uomo ad un tempo effervescente e controllato, che sa associare le maniere più delicate alla violenza delle sue sfrenatezze, confidava a Sylvester, cioè che si sente roteare tra la vita e la morte come la moneta con cui si gioca a testa o croce»⁴².

In un testo apparso in rivista qualche anno dopo, Leiris torna a fare il punto sul proprio modo di considerare il pittore. L'aspetto che evidenzia stavolta in lui è l'attitudine ribelle e irregolare: «Estraneo all'accademismo per la sua stessa formazione [...], Francis Bacon non è sicuramente un *naïf* teso a realizzare capolavori artigianali ma, in senso etimologico, un autodidatta e, a giudicare dalla scabra originalità di ciò che ha prodotto, un franco tiratore, che certo sa rendere omaggio a quelli che considera dei grandi maestri, ma non si riallaccia a nessuna scuola»⁴³. Come nella vita privata Bacon non disdegna di frequentare personaggi loschi o malavitosi, così anche nel suo lavoro «sembra effettivamente perpetrare sul reale una sorta di *hold-up* o di pirateria: affinché sulla tela il reale venga tradotto in maniera “pungente”, non è forse necessario che il pittore, agendo con l'audacia di un *ladro di fuoco*, il cui bottino non potrebbe essere acquisito per vie legali, afferri e in certo modo violenti ciò che vuole rappresentare?»⁴⁴. Questo desiderio di rendere intensa l'immagine non va però confuso con l'intento di esasperarne l'aspetto drammatico, come avviene nell'espressionismo, giacché si tratta semmai di avvicinarla «alla sensibilità profonda di colui che la crea»⁴⁵.

⁴²*Ibid.*, p. 510 (tr. it., p. 109).

⁴³*Bacon le hors-la-loi* (1981), in *Écrits sur l'art*, cit., p. 511 (tr. it. *Bacon il fuorilegge*, in *Francis Bacon*, cit., p. 47).

⁴⁴*Ibid.*, p. 512 (tr. it. pp. 48-49). L'espressione *voleur de feu* è tratta dalla celebre *lettre duvoyant* di Rimbaud, nella quale si legge: «Dunque il poeta è davvero ladro di fuoco. Ha a suo carico l'umanità, perfino gli *animali*; dovrà far sentire, palpare, ascoltare le proprie invenzioni; se quel che riporta da *laggiù* ha forma, darà forma; se è informe, darà l'informe» (Arthur Rimbaud, lettera a Paul Demeny del 15 maggio 1871, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 346; tr. it. in *Opere*, Milano, Mondadori, 1975, p. 455).

⁴⁵*Bacon le hors-la-loi*, cit., p. 513 (tr. it. p. 49).

Per ottenere tale effetto non basta abbandonarsi all'istinto pittorico, perché occorre comunque un controllo formale. Ad esempio, è opportuno che la figura su cui s'incentra il quadro venga in qualche modo delimitata o confinata. Ciò si ottiene mediante la «reclusione dei personaggi in camere anonime che sono quasi soltanto muri e che non hanno altro ruolo tematico se non quello di contenitori, e inoltre l'isolamento a cui questi personaggi sono votati tramite mezzi diversi (una seggiola, un letto o un qualsiasi zoccolo che s'interpone fra loro e il suolo, oppure un'armatura puramente grafica che fittiziamente li investe in misura maggiore o minore)»⁴⁶. I medesimi effetti di delimitazione dello spazio e di accentramento dello sguardo di chi osserva si ritrovano persino nei rari dipinti in cui compaiono paesaggi. «Che l'immaginazione plastica del pittore si applichi essenzialmente a una parte del motivo [...] o che il motivo intero sia oggetto di un abbreviamento (distesa erbosa o prato mutati in un lembo d'erba, onda ridotta a un getto d'acqua), concentrare per intensificare sarebbe uno dei tratti caratteristici di quest'arte»⁴⁷.

Nel 1981, è l'artista a rendere omaggio allo scrittore. Lo fa collaborando con un breve testo al numero monografico dedicato a Leiris dalla rivista «L'Ire des vents». In quell'occasione dichiara: «Meglio di chiunque, Michel Leiris ci ha mostrato che la grandezza umana è intimamente legata alla futilità. Per me, la sua opera non è soltanto un documento che contribuisce ad arricchire la nostra conoscenza dell'uomo, ma anche una testimonianza personale che mi commuove profondamente. La disperazione costeggia quei momenti di schiarita la cui complessa catena si srotola per tutto il corso di quella tragica e meravigliosa corda tesa che va dalla nascita alla morte»⁴⁸. Ma lo scambio di attenzioni continua ad essere reciproco. Lo stesso anno, infatti, Leiris firma con le Ediciones Polígrafa di Barcellona un contratto con cui si impegna a redigere il testo per un volume illustrato sull'artista; l'elaborazione dello scritto sarà lunga, tanto che solo nel dicembre 1982 egli potrà annunciare all'amico di averne concluso una prima stesura⁴⁹.

⁴⁶*Ibid.*, p. 514 (tr. it., p. 52).

⁴⁷*Ibid.*, p. 517 (tr. it., pp. 57-58). I due paesaggi evocati sono *Landscape* (1978) e *Jet of Water* (1979).

⁴⁸ F. Bacon, riportato in P. Vilar, *op. cit.*, p. 557.

⁴⁹ Cfr. lettere del 9 settembre 1981 e 3 dicembre 1982, in *Sur le réalisme*, cit., pp. 133-134 e 141-142 (tr. it. pp. 103 e 107). Da parte sua, Bacon è ben cosciente del prezioso sostegno che,

In quest'ampio lavoro, dal titolo *Francis Bacon, face et profil*, Leiris comincia col paragonare il pittore a dei personaggi letterari, raffigurandolo tormentato da demoni e fantasmi come l'Oreste di Eschilo, Amleto o Don Giovanni, trasgressivo come il Maldoror di Lautréamont, ma anche spregiudicato e gaudente come il Falstaff shakespeariano. Passa poi a delineare l'aspetto fisico dell'artista («il volto imberbe, nel contempo fanciullesco e tormentato, di Francis Bacon, sembra riflettere lo stupore che fa spalancare gli occhi, la testardaggine intelligente e, alleata a non so quale furore segreto, una tenera angoscia d'uomo»), il modo di muoversi («la sua andatura che si direbbe sempre sul punto di farsi danza»), come pure l'atelier londinese, che «sembra, con quel suo pavimento ingombro, [...] costituire, per l'occhio di colui che ha lasciato accumularsi tante cose (materiale di lavoro, foto gettate a terra alla rinfusa e che si rovinano, ecc.) nel locale in cui abitualmente dorme e in cui non meno abitualmente dipinge, un equivalente a tre dimensioni del famoso muro di Leonardo da Vinci, vettore di molteplici suggestioni»⁵⁰.

Ma, al di là della persona, è soprattutto sui quadri dell'artista che si concentra l'attenzione di Leiris. Egli nota a giusto titolo che, «ben lungi dall'agire solo a fior di pelle [...], le opere di Francis Bacon non smettono d'inquietare, d'impregnare nel bene o nel male, anche quando è passato l'istante, sempre in qualche modo sorprendente, in cui le si coglie, virtù che (con evidenza) testimonia del loro alto valore»⁵¹. Se le tele hanno un grande potere di coinvolgere, ciò dipende innanzitutto dalla loro forza espressiva, ma secondariamente dal fatto che in esse le figure sono inserite in uno scenario che ci è familiare: «Modernità non solo per i vestiti che i personaggi indossano e per i mobili ormai da tempo, riceve da Leiris. Lo dimostra comunicandogli, in una lettera del 16 settembre 1981: «So di essere molto privilegiato per il fatto che il più grande scrittore della nostra epoca abbia scritto dei testi su di me»; la frase è riportata in Michael Peppiatt, *Francis Bacon. Anatomie d'une énigme* (prima edizione 1996, edizione definitiva 2009), tr. fr. Paris, Flammarion, 2019, p. 280.

⁵⁰ Le citazioni sono tratte da *Francis Bacon, face et profil* (1983), in *Écrits sur l'art*, cit., pp. 519-520 (tr. it, *Francis Bacon, faccia e profilo*, in *Francis Bacon*, cit., pp. 63-64). Per l'allusione finale, cfr. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, Milano, TEA, 1995, p. 58: «Se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie [...] potrai lì vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie ed atti pronti di figure strane, arie di volti ed abiti ed infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e buona forma».

⁵¹*Francis Bacon, face et profil*, cit., p. 521 (tr. it. pp. 65-66).

(sempre funzionali) che utilizzano, ma per altri accessori ricavati con precisione dalla nostra epoca: lampadine e interruttori elettrici, tappetini, ombrelli, rasoi di sicurezza, lavabi e tazze di wc, telefoni, apparecchi fotografici, giornali»⁵².

Per ottenere quella tensione che gli pare necessaria, Bacon si affida al procedimento pittorico che consiste nel giustapporre, all'interno della tela, «de sue parti ardenti, nelle quali regna l'effervescenza, in opposizione a quelle neutre, nelle quali non accade nulla»⁵³. Va precisato, però, che anche le zone neutre del quadro hanno grande importanza, siano esse sfondi neri da cui emerge, quasi al modo di uno spettro, la figura, oppure campiture uniformi dipinte a colori intensi e vivaci. Quanto ai personaggi umani, le distorsioni cui vengono sottoposti consentono all'artista di ottenere «quella presenza che una copia o una trascrizione puramente intellettuale non permetterebbero di raggiungere»⁵⁴. Come si vede, lo scrittore torna a far uso del concetto di «presenza», e del resto, più in generale, riprende tutti i temi che aveva già affrontato negli altri suoi testi sull'artista.

Nuova, invece, è l'idea che nei quadri baconiani sia ravvisabile «un'aura di sacro», in quanto essi privilegiano «certi elementi che sembreranno tanto più vivi quanto più saranno stati visibilmente sottratti alla banalità del profano»⁵⁵. Gli elementi a cui allude Leiris sono costituiti dall'isolamento delle figure, che conferisce loro quasi uno statuto di idoli, e dalla comparsa, specie nei trittici, di personaggi che assistono alla scena principale, un po' come i donatori apparivano, in posizione subordinata, nei dipinti medioevali. Si tratta però, «in certo modo, di una liturgia *a salve* [...], senza riferimento a una qualsiasi trascendenza»⁵⁶.

Significativo è pure il richiamo, in certe opere di Bacon, alle tragedie greche, di cui l'artista è appassionato lettore. Egli desume ad esempio dalla mitologia antica i personaggi delle Erinni, raffigurandole con fattezze, a seconda dei casi, vagamente

⁵²*Ibid.*, p. 525 (tr. it. p. 72).

⁵³*Ibid.*, p. 528 (tr. it. p. 76).

⁵⁴*Ibid.*, p. 533 (tr. it. p. 84).

⁵⁵*Ibid.*, pp. 538-539 (tr. it. p. 93).

⁵⁶*Ibid.*, p. 539 (tr. it. p. 94).

umane o vagamente animalesche⁵⁷. Anche a tal proposito, lo scrittore si ostina a ricorrere alla nozione di realismo – «Francis Bacon manifesta il proprio spirito profondamente realista persino quando si volge verso il mito»⁵⁸ –, che è scomoda perché, per acquisire senso in rapporto alle opere del pittore, richiede ogni volta di essere spiegata. Ma in questo caso a chiarirla è stato lo stesso Bacon, in una missiva indirizzata a Leiris: «Quanto al mio ultimo trittico e ad alcune altre tele dipinte dopo una nuova lettura di Eschilo, ho cercato di creare immagini delle sensazioni che certi episodi hanno suscitato in me. Non potevo dipingere Agamennone, Clitemnestra o Cassandra, perché in tal modo avrei ottenuto, a conti fatti, un altro quadro storico. Ho tentato dunque di creare l'immagine dell'effetto prodotto in me. Forse il realismo, nella sua espressione più profonda, è sempre soggettivo»⁵⁹.

Appena può, Leiris si avvicina a temi che gli appartengono in proprio, ad esempio quando formula, con la sua tipica sintassi labirintica, la domanda seguente: «Non sembra forse che un'arte di tal genere, in cui quasi in ogni immagine la bellezza e la sua negazione appaiono sovranamente coniugate, faccia eco alla doppia natura di quegli istanti che assaporiamo come i nostri istanti forse più specificamente umani, quelli nei quali – affascinati, sedotti fino alla vertigine – crediamo di toccare la realtà stessa, di vivere infine la nostra vita, per poi constatare che alla gioia si associa una strana dissonanza: l'angoscia suscitata da quell'istanza radicalmente nemica, la morte, che ogni presa in apparenza plenaria della vita ci denuncia come situata nella parte più intima di noi?»⁶⁰. Ciò gli consente di concludere il proprio saggio elogiando Bacon in quanto artista capace «di rendere avvertibile agli spettatori, immediatamente affascinati, la stranezza, se non l'assurdità, della loro stessa esistenza»⁶¹.

Negli anni successivi, fra il letterato e il pittore continuano, sporadicamente, gli scambi epistolari e gli incontri. Persino l'ultimo breve testo scritto da Leiris prima della

⁵⁷ Cfr. *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944, seconda versione 1988), *Seated Figure* (1974), *Figure in Movement* (1976), *Triptych Inspired by the Oresteia of Aeschylus* (1981) e *Oedipus and the Sphinx after Ingres* (1983).

⁵⁸ Francis Bacon, *face et profil*, cit., p. 540 (tr. it. p. 96).

⁵⁹ Lettera del 20 novembre 1981; passo riportato in M. Peppiatt, *op. cit.*, pp. 326-327.

⁶⁰ Francis Bacon, *face et profil*, cit., p. 542 (tr. it. pp. 98-99).

⁶¹ *Ibidem* (tr. it. p. 100).

morte si conclude con alcune righe in cui egli descrive il conforto procuratogli dal fatto di poter osservare, nella propria abitazione, un autoritratto di Bacon: «Vicinanza rinvigorente e richiamo al lavoro: un volto che grava con tutto il suo peso di carne e di pittura (colori disposti a tocchi larghi e gustosi, che sconvolgono profondamente il motivo). Tale mi appare, quando lo guardo nella mia camera di Saint-Hilaire, appeso a sinistra del tavolo di lettura e scrittura, l'autoritratto che l'amico Francis Bacon mi ha donato più di quindici anni fa»⁶².

Ma l'artista non è da meno, e celebra a sua volta in un'intervista lo scrittore defunto. Quando il suo interlocutore, Michel Archimbaud, ricorda l'edizione del *Miroir de la tauromachie* impreziosita da quattro litografie di Bacon e apparsa poco dopo la morte di Leiris, il pittore di chiara: «La prima cosa che vorrei dire al suo riguardo è che i francesi non gli hanno dato, secondo me, l'importanza che merita. Penso che sia un grande, grandissimo scrittore [...]. Volevo molto bene a Michel Leiris, era un amico meraviglioso e un uomo affascinante. Aveva una conoscenza reale, in certo modo dall'interno, della pittura. [...] Tuttavia con Leiris, come con altri amici francesi, ho sempre avuto un problema: la mia conoscenza insufficiente, frammentaria, della lingua. [...] Questo mi è spiaciuto, specie nel caso di Leiris. Lo stesso vale per i suoi libri. Ha scritto opere che ammiro molto, come *La Règle du jeu* o *L'Âge d'homme*»⁶³.

Dunque il dialogo intercorso fra lo scrittore e il pittore è continuato fino alla fine. Pur essendo differenti per età (Bacon era di otto anni più giovane) come per luogo d'origine e di residenza, essi si sono sentiti accomunati dai gusti artistici (ad esempio l'ammirazione per le opere di Picasso e Giacometti), dalla ricerca di una forma non convenzionale di realismo e più ancora dall'atteggiamento verso l'esistenza. Entrambi, infatti, hanno escluso con rigore qualunque scappatoia per la condizione umana, necessariamente votata all'invecchiamento e alla morte, ma entrambi hanno saputo

⁶²Brindilles (1989), in *Journal 1922-1989*, cit., p. 924. Il quadro in questione è *Self-Portrait* (1971).

⁶³F. Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Lattès, 1992; Paris, Gallimard, 1996, pp. 110-113 (tr. it. *Conversazioni con Michel Archimbaud*, Milano, Abscondita, 2019, pp. 80-81). *Miroir de la tauromachie* con le litografie di Bacon è stato pubblicato dalla Galerie Lelong di Parigi nel 1990. *L'Âge d'homme* (prima edizione 1939, edizione definitiva 1964) si legge ora in *L'Âge d'homme précédé de L'Afrique fantôme*, cit., pp. 751-903 (tr. it. *Età d'uomo*, Milano, SE, 2003).

sottrarsi allo sconforto grazie alla passione per l'arte e per quei momenti di euforia che la vita comunque concede. Se il connubio di lucidità disincantata e di apertura agli eventi ha di per sé qualcosa di poetico, allora vale anche per il pittore ciò che Leiris diceva a conclusione di *Fibrilles*: «Coniugando vita e morte, ebbrezza e acutezza di visione, fervore e negazione, ho abbracciato nel modo più stretto quella cosa affascinante, e sempre da inseguire perché mai del tutto colta, che si crederebbe intenzionalmente designata con un nome femminile: la poesia»⁶⁴.

⁶⁴*Fibrilles* (1966), in *La Règle du jeu*, cit., p. 797.



Quaderni delle Officine, XCVIII, Maggio 2020