

Damiano Cantone

Francis Bacon. Dipingere le forze

Significativamente, i *Millepiani* di Deleuze e Guattari si chiudono con un paragrafo dedicato alla pittura intitolato *Modello estetico: l'arte nomade*. È il preludio al libro che l'anno successivo Deleuze dedica a Francis Bacon, il pittore irlandese nato nel 1909. Deleuze stesso individua in quest'opera, un punto di svolta rispetto al corso delle proprie riflessioni. Non che la pittura non avesse un suo spazio all'interno dei suoi testi precedenti (ricordiamo, ad esempio le considerazioni su masochismo e pittura in *Il freddo e il crudele*)¹, ma è solo a partire da *Francis Bacon. Logica della sensazione* che si può parlare di un vero e proprio interesse di Deleuze per l'estetica, seppur per un'estetica *sui generis*.

In *Millepiani*, i due pensatori francesi proponevano una concezione bipartita dello spazio: uno spazio *liscio* preindividuale aformale e uno spazio *striato*, le cui linee sono determinate dalla piegatura del piano precedente. Lo spazio striato è quello in cui ci muoviamo abitualmente, popolato da forme, da oggetti e soggetti. È lo spazio quadrettato dalle istituzioni sociali, dallo Stato, mappato, "sedentario". Lo spazio liscio, al contrario, è uno spazio "nomade" che sta al fondo di quello striato: si tratta di uno spazio non misurato, instabile, aperto, popolato da forze e flussi. Deleuze utilizza una bella metafora per spiegare come stanno insieme questi due spazi: quella del Sahara. Il deserto è uno spazio liscio, privo di forma e orientamenti, la cui superficie viene costantemente striata o modificata – ad esempio attraverso la formazione di dune – dall'azione di forze che lo attraversano, come il vento. Pur rimanendo sempre lo stesso deserto, il suo aspetto cambia continuamente, viene incessantemente cancellato e ricreato, non offrendo alcun riferimento preciso, come fanno i nomadi che lo attraversano.

Se, seguendo questa prima immagine lo spazio striato è solo una piegatura contingente dell'immanente spazio liscio, Deleuze ci offre un'altra immagine per illustrare il rapporto sussistente tra le due forme

¹ Cfr. G. Deleuze, *Il freddo e il crudele*, tr. it. G. De Col, SE, Milano 1996 pp. 79-84.

della spazialità, questa volta però a partire dallo spazio organizzato. Possiamo considerare lo spazio striato come una stoffa disegnata dagli incroci fra trama e ordito che gli danno una dimensione precisa e le regole dei possibili movimenti dei vari fili che lo compongono. In questo caso lo spazio liscio apparirà come un tessuto amorfo, come il feltro, omogeneo, in cui le fibre si dispongono in modo indeterminato. Uno stesso spazio può essere al contempo liscio e striato, come ad esempio il mare che può venir considerato nel suo aspetto sconfinato e privo di riferimenti oppure venir misurato in mappe, rotte, longitudini e latitudini. Anzi, sottolinea Deleuze, “dobbiamo ricordare che i due spazi esistono in realtà solo per i loro incroci reciproci; lo spazio liscio non cessa di essere tradotto, intersecato in uno spazio striato; lo spazio striato è costantemente trasferito, restituito a uno spazio liscio. In un caso, si organizza perfino il deserto; nell’altro caso il deserto vince e cresce; e le due cose insieme².”

Nell’intenzione degli autori, la coppia spazio liscio/spazio striato può venir fatta giocare non semplicemente per descrivere gli spazi fisici, ma tutti quegli ambiti in cui il concetto di spazio risulta determinante, come la politica, la matematica, la tecnologia. È tuttavia in rapporto all’arte che questa suddivisione dispiega tutte le sue potenzialità: nell’arte plastica occidentale, infatti, spazio liscio e spazio striato di declinano come arte aptica e arte ottica. Tale distinzione, avanzata qui da Deleuze per la prima volta, troverà fertile terreno di sviluppo nel *Francis Bacon*.

La pittura ha un duplice approccio alla visione, uno per così dire *da lontano*, ottico, che determina uno spazio visto (anche se non esclusivamente dall’occhio), uno spazio rappresentativo in cui si racconta ciò che si vede. È lo spazio del figurativo, orientato e diretto da principi formali (profondità, prospettiva, ecc.) che determinano la riconoscibilità di quanto viene in esso rappresentato. C’è poi un andare *troppo vicino* della pittura, fino a che le cose perdono i loro contorni per diventare una pura *intensità*: l’occhio non vede più, ma tocca le cose, scoprendo in sé una funzione che non è visiva, ma tattile. Si determina in tal modo uno spazio prensivo e liscio, dove si perdono i riferimenti e gli orientamenti variano di continuo. Anche lo spazio ottico e lo spazio prensivo non si oppongono semplicemente: “Cézanne parlava della necessità di non vedere più il campo di grano, di essergli troppo vicino, di perdersi, senza riferimento, in spazio liscio. In seguito, allora, può nascere la striatura”³. Lo spazio liscio è quindi come un momento prepittorico necessario a ogni possibile raffigurazione, “a meno che lo striato non sparisca a sua

² Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it. di M. Guareschi, Castelvecchi, Roma 2003, p. 663.

³ Ivi, p. 685.

volta in una catastrofe, a profitto di un nuovo spazio liscio e di un altro spazio striato”⁴. Il pittore deve quindi perdersi, entrare dentro alle cose, accedere a una zona di non-visibilità a partire dalla quale potrà dipingere tutti gli aspetti formali e rappresentativi propri dello spazio ottico come secondi e derivati. Si tratta di captare gli affetti delle forze sulle cose, per poi eventualmente dipingerne gli effetti visibili, ma sarebbe un errore grave scambiare gli effetti che popolano lo spazio ottico – le forme – per il fatto primo. La catastrofe cui fa riferimento Deleuze, infatti, è proprio la catastrofe della rappresentazione, la messa in questione dei caratteri formali della rappresentazione (una messa in questione che riguarda ciclicamente la stessa storia dell’arte, ad esempio con la scoperta della prospettiva o con la moltiplicazione dei punti di vista nella pittura cubista) a vantaggio di uno spazio a-formale e a-figurativo, una zona indifferenziata in cui “nessuna linea separa la terra e il cielo, che sono della stessa sostanza; non c’è orizzonte, né sfondo, né prospettiva, né limite, né contorno o forma, né centro”⁵.

L’intensità

Kant, nel primo capitolo dell’*Estetica trascendentale*, definisce in modo preciso il suo concetto di sensazione come “l’effetto sulla capacità di rappresentazione, prodotto da un oggetto, in quanto noi siamo modificati da quest’ultimo”⁶. In pratica, è la materia di cui è fatta l’intuizione empirica, ciò che è oggetto di conoscenza *a posteriori*. Sappiamo che nella *Critica del giudizio* questo concetto viene coerentemente distinto tra sensazioni empiriche e sensazioni determinate dal sentimento del piacere e del dispiacere, che accompagna l’intuizione empirica senza tuttavia sostituirsi ad essa. Per usare le parole di Kant, “quando si chiama sensazione una determinazione di piacere o dispiacere, la parola ha un significato del tutto diverso da quando viene adoperata ad esprimere la rappresentazione di una cosa (mediante i sensi, in quanto ricettività inerente la facoltà di conoscere). Perché in quest’ultimo caso la rappresentazione è riferita all’oggetto, mentre nel primo è riferita unicamente al soggetto, e non serve a nessuna conoscenza: nemmeno a quella con cui il soggetto conosce se stesso”⁷. Nell’osservare un prato, il colore verde dell’erba apparterrà alla sensazione oggettiva, mentre il piacere che provo in questa osservazione sarà riferibile alla sensazione soggettiva.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 686.

⁶ Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, tr. it. di G. Colli, Adelphi, Milano 1999, p. 75.

⁷ Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, tr. it. A. Gargiulo, Laterza, Roma-Bari, 1997, p. 77.

L'ipotesi che Deleuze sviluppa nel *Francis Bacon* è quindi che la sensazione, se considerata dal lato dell'intensità e non da quello dell'estensione, richieda l'elaborazione di un'altra logica, che sia immanente – cioè implicata direttamente – all'intensità stessa, e non più mutuata dal modello rappresentativo concettuale. Bisogna rendere conto della *logica della sensazione*, che è di diversa natura rispetto alla logica del riconoscimento: è evidente che la sensazione conserva tutti e due i lati (non avrebbe senso parlare di un'intensità che non implichi anche un minimo di estensione), ma ora è l'intensità, la forza – sebbene del “sottosuolo” – a giocare un ruolo produttivo, mentre l'estensione è qualcosa di derivato e di passivo.

La pittura è dunque uno dei campi di riflessione in cui questo problema si presenta in tutta la sua urgenza e drammaticità. Parafrasando la nota domanda di Klee, Deleuze si chiede come sia possibile “rendere visibili forze invisibili”, ovvero dipingere seguendo una logica della sensazione e non della rappresentazione, dipingere qualcosa che sfugge al riconoscimento (è questo lo statuto paradossale e problematico di una tale pittura: qualcosa bisognerà ben dipingere, ma come far sì che ciò che è dipinto si sottragga alla presa della rappresentazione? Che non si fermi a un regime di visibilità?) e che abbia invece in qualche modo a che fare con quanto prima aveva definito come “evento”. Quello che ha di mira, dunque è proprio un “modello estetico” che permetta di concepire uno spazio puramente intensivo, senza distanza tra sentiente e sentito, tra spettatore e quadro, che non si annulli o che non sia semplicemente funzionale al “modello del riconoscimento” che detta le regole della percezione.

Francis Bacon

Parlare di pittura, come lo intende Deleuze, “infiamma la scrittura”⁸. Questo perché la pittura produce dei concetti che le sono propri, che si esprimono in linee e colori, e che è difficile tradurre in parole. Il rischio è quello di scadere nella semplice descrizione del quadro – e in questo caso il quadro non ha nemmeno bisogno di esistere – oppure quello di cedere alla tentazione dell'effusione sentimentale, e allora il quadro è un semplice pretesto che può essere anche dimenticato dopo aver svolto la sua funzione. Bisogna che i concetti della pittura vengano tratti nella scrittura in modo esatto, “che non siano di tipo matematico o fisico, che non siano nemmeno della letteratura depositata sul quadro, ma che sia-

⁸ Titolo di un'intervista rilasciata a *Le Monde* il 3 dicembre 1981 in occasione della pubblicazione di *Francis Bacon. Logica della sensazione*, tr. it. *La pittura infiamma la scrittura*, in *Diventire Molteplice. Nietzsche, Foucault ed altri intercessori*, a cura di U. Fadini, Ombre Corte Verona 1996, pp. 107-113.

no, come tali, della e nella pittura”⁹. Da qui la struttura particolare di *Francis Bacon. Logica della sensazione*, che deve appunto sottostare a una logica della sensazione per evitare di riproporre nella sua composizione lo stesso paradigma che tenta di scardinare attraverso il suo contenuto. Il testo infatti si divide in rubriche, come in una specie di catalogo, ognuna delle quali analizza un aspetto dei quadri di Bacon. La scrittura di Deleuze raddoppia la pittura dell’artista irlandese nella battaglia contro la figurazione e la narrazione proprio evitando la divisione in capitoli sistemati in sequenza – con un’introduzione e una conclusione in cui si tirano le somme – che trasformerebbe il testo in un *racconto* dell’opera di Bacon, in una riflessione che imporrebbe il suo discorso tacitando quello dei quadri. L’intervento deleuziano rispetto alla pittura di Bacon è mirato dunque semplicemente a inquadrarla all’interno della prospettiva di una più generale logica della sensazione, senza per questo snaturarla – nei limiti in cui questo è possibile – attraverso una grammatica che non le appartiene. Proprio per questo, il libro su Bacon non è concepibile senza i quadri di Bacon, le cui riproduzioni fanno parte integrante del testo, né al di fuori dei numerosi e puntuali rimandi a essi che Deleuze fa continuamente. Se la pittura ha una sua logica che si distingue da quella ingenua implicata dal paradigma di modello (mentale)/copia, questa non potrà non agire anche su qualsiasi scrittura che voglia occuparsi di essa, trasformandola e deformandola dall’interno.

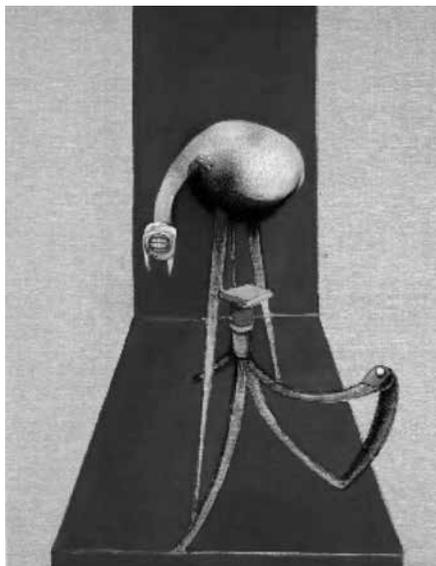
Più avanti vedremo che la pittura di Bacon apre uno “spazio aptico”, legato al tatto, all’interno o al di là dello “spazio ottico” implicato dalla vista, il senso che immediatamente associamo alla pittura stessa. Questo spazio di tangibilità, per poter essere colto, richiede al discorso filosofico uno scavo, una torsione delle parole: in definitiva, un’invenzione di una lingua (una di quelle lingue minori di cui parlano Deleuze e Guattari in *Kafka. Per una letteratura minore*)¹⁰ che eviti di rapportarsi alla pittura in modo preordinato per tentare invece di fondersi, di fare uno con essa.

La preoccupazione di Deleuze è di conseguenza quella di individuare all’interno dei quadri di Bacon i procedimenti *pittorici* che gli permettono, per prima cosa, di scardinare la logica della rappresentazione. Il problema del pittore irlandese è quello di isolare la Figura, di sottrarla al figurativo. Bisogna dunque prendere in esame la Figura a partire dalla

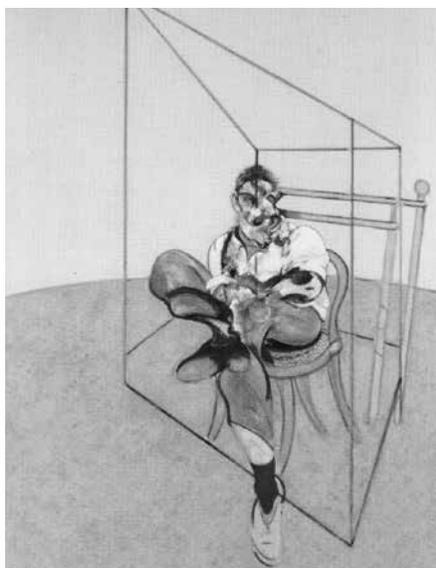
⁹ Ivi, p. 109.

¹⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, tr. it. di A. Serra, Quodlibet, Macerata 1996. La riflessione sul tema della scrittura, al quale mi sembrava doveroso accennare a proposito dei rapporti con pittura, occupa un posto ben più importante nelle opere di Deleuze di quanto io possa concederle in questo contesto. Mi limito a rimandare, per chi volesse approfondire, oltre che al testo su Kafka, al volume *Conversazioni* (scritto con C. Parnet), tr. it. di G. Comolli, Ombre corte, Verona 1998, con particolare riferimento al II capitolo, e ovviamente a *Millepiani*, cit., soprattutto ai capitoli IV e VIII.

pittura. Il procedimento che usa Bacon è *l'isolamento* della figura all'interno del quadro. Un tondo, una pista un cubo fanno da contorno alla Figura e la separano dalla campitura, dallo sfondo.



Second Version of Triptych 1944 (particolare)



Three Studies of Lucian Freud 1969 (particolare)

Isolare non vuol dire immobilizzare, ma determinare uno spazio che sia proprio solo della Figura, separarlo dal resto del quadro. L'obiettivo è quello di scollare la figura dal suo ruolo illustrativo, che pare esserle connaturato. Il figurale, infatti, lotta continuamente con l'elemento figurativo all'interno dei quadri. Quest'ultimo consiste in pratica nel riprodurre il visibile: disegnare forme (di oggetti, persone, ecc.) e rapporti fra esse (da qui il carattere essenzialmente narrativo della pittura figurale, che è popolata da Natività, Crocifissioni, ecc., il cui significato sta in ciò che raccontano, negli episodi a cui fanno riferimento). Una pittura che voglia rompere con il regime della rappresentazione formale ha due possibilità: o andare verso lo svuotamento delle forme per astrazione, verso una pittura tutta cerebrale, o al contrario verso la loro dissoluzione nella sensazione. La pittura di Bacon va in questa seconda direzione: Deleuze riporta una sua affermazione davvero chiarificatrice in tal senso: "ho voluto dipingere il grido, più che l'orrore"¹¹. Il riferimento è al suo *Study after Velázquez's portrait of pope Innocent X*,



Head VI (1949)

nel quale si intravede la figura di un papa, isolato sul suo trono, che sta urlando. Il quadro è come raschiato, linee verticali di colore lo attraver-

¹¹ Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, tr. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1995, p. 88.

sano verticalmente: l'elemento che risalta maggiormente è la bocca del papa spalancata in modo innaturale. Bacon ha come voluto cancellare la raffigurazione del papa, facendo emergere solo il suo grido: grido davanti a cosa? Non è questa la domanda di Bacon, non gli interessa "dipingere l'orrore", lo spaventoso. Le forze del grido, le forze che fanno gridare, sono invisibili: dare visibilità al grido è dipingere "la bocca aperta come voragine d'ombra, in rapporto con forze invisibili"¹². Il progetto di Bacon è quello di dipingere la *sensazione* anziché il *sensazionale*, le forze a cui siamo in preda piuttosto che l'orrore di fronte al quale gridiamo: "le forze che provocano il grido, che sconvolgono il corpo fino a giungere alla bocca come zona ripulita, non si confondono in nessun caso con lo spettacolo visibile di fronte al quale si grida, e neppure con gli oggetti sensibili con cui l'azione di volta in volta scompone e ricompone il nostro dolore"¹³.

L'isolamento si presenta dunque come un modo per sottrarre la figura alla rappresentazione, come in una sorta di precipitazione chimica: a partire da questo procedimento si determinano tre elementi, che sono quelli fondamentali della pittura di Bacon: la Figura, il contorno che la separa, e la campitura. Bacon fa delle scelte cromatiche molto precise, a voler sottolineare la separazione fra la campitura e la Figura: la prima si caratterizza per una colorazione uniforme e regolare, stabile, quasi "immobile", si potrebbe dire; la seconda invece è un groviglio di colori composto, generalmente scuri e lividi, sovrapposti fra loro a dare un senso di forte dinamicità e precarietà.

Non c'è alcun rapporto di figura-sfondo fra la Figura e la campitura, ma si potrebbe quasi dire che stiano una accanto all'altra, in modo disorganico e disomogeneo. Esse non sono tuttavia senza rapporto: è proprio il contorno che garantisce la possibilità di una sorta di passaggio da una all'altra: "il contorno è come una membrana attraversata da un doppio scambio. Consente che qualcosa passi, sia in un senso che nell'altro"¹⁴. Anche se la pittura di Bacon rifiuta la logica della raffigurazione, ha comunque bisogno di qualcosa che ne definisca il funzionamento: qualcosa deve accadere, nella figura o tra la figura e la campitura, qualcosa che non si risolva in una narrazione.

Di conseguenza questo rapporto non segue le regole di una grammatica del visibile (prospettiva, rapporti causali fra figura e sfondo, ecc.) cui siamo abituati. La Figura è in movimento, subisce ogni sorta di torsioni, di scarti, di deformazioni, assume posizioni innaturali. All'interno del suo isolamento esplora il suo spazio, "passeggia", "fa ginnastica": "dà subito

¹² Ivi, p. 122.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 33.

prova di un singolare atletismo”¹⁵, per usare le parole di Deleuze. Lo spazio delimitato dalla membrana osmotica del contorno è una sorta di ring, di terreno di lotta, in cui assistiamo al doppio tentativo della campitura di richiudersi e riappropriarsi della Figura, e della Figura di “fuggire da se stessa”. Le forze invisibili che sferzano la Figura provengono proprio dalla campitura – Bacon dipinge spesso delle frecce che indicano la direzione di questo movimento, oppure a volte la campitura stessa si avvolge, circonda lo spazio della Figura – e la Figura ne viene costantemente deformata. Ma accanto a questo movimento passivo, c’è anche una lotta che la Figura compie *in* se stessa per cercare di fuggire *da* se stessa: è come una sorta di spasmo, per il quale “il corpo cerca di fuggire attraverso uno dei suoi organi per raggiungere la campitura”¹⁶. Il corpo della Figura si deforma per tentare una fuga impossibile, attraverso lo scarico di un lavandino, un ago ipodermico o, come nel caso preso prima in considerazione, nel grido, cercando di svuotarsi attraverso la bocca gridando.



Man at a Washbasin (1954)

Va sottolineato l’uso del termine deformazione e il rifiuto di quello di trasformazione da parte di Deleuze a proposito della Figura. Il termine va

¹⁵ Ivi, p. 37.

¹⁶ Ivi, p. 41.

preso in senso letterale, ovvero come de-formazione, il processo inverso alla creazione di forme, laddove la trasformazione sarebbe semplicemente il passaggio da una forma all'altra. Per questo motivo la deformazione è statica, avviene sul posto, e ha come scopo la dissoluzione della forma presente, mentre la trasformazione è dinamica, e ha come obiettivo la realizzazione di una forma diversa da quella di partenza. Si può parlare della pittura di Bacon come di un processo continuamente in atto, che dovrebbe culminare con la scomparsa della Figura stessa. Il movimento di fuga della Figura da se stessa rivela infatti da una parte l'istanza di-spotica della forma (secondo una formula cara a Deleuze) e dall'altra la natura intensiva del mondo (in quanto costituito da forze).

L'effetto di queste forze deformanti è quello che riempie i quadri di Bacon, il venir meno delle forme e dei loro legami produce una completa dis-organizzazione dei corpi: la carne cola dalle ossa, i volti, perdendo i propri tratti identificativi, scompaiono, lasciando posto alla testa come "zona asignificante". Il corpo perde la sua forma per rivelare la zona di indiscernibilità tra uomo e animale propria della "carne macellata", dissossata, privata dal sostegno e dalla struttura dello scheletro.



Figure with Meat (1954)



Study for Portrait II (after the Life Mask of William Blake) (1955)

Se dobbiamo definire dunque la Figura in modo positivo, quindi non solo in opposizione al figurativo, diremo che “la Figura non è altro che la forma sensibile riferita alla sensazione”¹⁷. La forma sensibile si distingue dalla forma astratta innanzitutto perché agisce direttamente sul sistema nervoso, mentre la seconda passa inevitabilmente attraverso il cervello, è concettuale; poi perché è intensiva (come la Figura) anziché estensiva (come la campitura). La Figura è insomma un “blocco di sensazione”, un fare tutt’uno tra senziente e sentito: non è infatti possibile collocare la Figura né dal lato del soggetto né dell’oggetto, che sono i due poli intorno ai quali si dispone la rappresentazione: io *divengo* e qualcosa *accade* attraverso la sensazione. “Io, spettatore, non provo la sensazione se non entrando nel quadro, accedendo all’unità del senziente e del sentito”¹⁸.

Per comprendere la portata di questa affermazione di Deleuze dobbiamo tornare brevemente a *Differenza e ripetizione*, dove contrapponeva ciò che può essere rappresentato a ciò che può essere solamente sentito. L’estetica come disciplina filosofica o “scienza del sensibile” è stata fondata “su ciò che può essere rappresentato nel sensibile” e sul “procedimento inverso che sottrae dalla rappresentazione il puro sensibile, e tenta di determinarlo come quel che resta una volta che la rappresentazione sia

¹⁷ Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 86.

¹⁸ Ivi, p. 85.

abolita (per esempio una rapsodia di sensazioni)”. Egli si propone invece di pensare l’estetica come “disciplina apodittica”, affermando “direttamente nel sensibile ciò che può essere solo sentito, l’essere stesso *del* sensibile: la differenza, la differenza di potenziale, la differenza d’intensità come ragione del diverso qualitativo”¹⁹.

La sensazione riguarda quindi una differenza di intensità, la cui dimensione pittorica corrisponde alla Figura. Sul piano della sensazione, è possibile solo un *incontro* con la Figura, e non un *riconoscimento*: il che significa che possiamo rinvenire nella pittura una domanda e un segno che mettono in moto il pensiero, e non un processo di determinazione o di identificazione. Tale incontro non avviene dunque fra un soggetto-spettatore e un quadro (e nemmeno – come vedremo fra breve – fra il pittore e il quadro) ma avviene *nel* quadro. Bacon insomma crea uno spazio prensivo, uno spazio liscio, per usare la terminologia di *Millepiani*, in cui l’occhio assurge alla sua funzione tattile anziché visiva: prova una sensazione piuttosto che percepire un’immagine. A rigore quindi, non si può nemmeno parlare di spettatore per quanto riguarda la pittura di Bacon, perché questo termine implica già una distanza tra chi guarda e lo spettacolo rappresentato.

Piuttosto si tratta di una funzione di testimone, di un *attendant*, “degli elementi-riferimento o costanti, rispetto a cui è possibile constatare una variazione”²⁰. Lo stesso Bacon cerca di eliminare dai suoi dipinti la funzione spettatore a vantaggio di quella testimone, come nel caso di *Study for bullfight*, dove il pubblico presente allo spettacolo di una corrida viene eliminato nella seconda versione del quadro, e al suo posto rimane semplicemente una zona vuota, neutra, che non fa parte né della campitura né della figura, ma ne misura l’intensità dei movimenti.

¹⁹ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, tr. it. di G. Guglielmi, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001, p. 79.

²⁰ Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 37.



Study of a Bull Fight nr 1 (1969)



Second Version of Study of a Bull Fight nr 1 (1969)

Il movimento che caratterizza la logica della sensazione è quello della caduta: “la caduta è esattamente il ritmo attivo”²¹. La sensazione infatti agisce in intensità, e quindi la caduta non va interpretata nel senso di una caduta nello spazio, in estensione. Ma, esattamente come intende Kant nella *Anticipazioni della percezione*, che vengono qui esplicitamente richiamate, ogni tensione di intensità si sperimenta attraverso la sua caduta, “attraverso la sua approssimazione alla negazione = 0”²². Chiaramente, questa idea di caduta non implica alcuna connotazione negativa, di miseria o disgrazia, ma è in realtà “quanto vi è di più vivo nella sensazione”. Il pittore allora si troverà di fronte a problemi molto diversi fra loro. Il primo sarà quello di rompere con la rappresentazione, far avvenire la catastrofe dei dati figurativi: è il motivo per cui Deleuze afferma che il pittore non si trova mai di fronte alla tela bianca, ma è sempre alle prese con un universo di cliché. Poi dovrà riuscire a produrre dal caos un ritmo attivo, una serie di “blocchi di sensazione” che trovino la loro unità nel ritmo. Il ritmo dunque innanzitutto è una zona di connessione, l’unità di senziente e sentito di cui si diceva prima: una sintesi tra il mio corpo e il corpo della pittura. “È diastole-sistole: il mondo che si appropria di me, richiudendosi su di me, il mio io che si apre al mondo e apre il mondo”²³.



The Crucifixion (1933)

²¹ Ivi, p. 153.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit. p. 99.

Dobbiamo forse analizzare più nel dettaglio come Deleuze interpreti l'opera del pittore, a partire dall'esperienza di Bacon. Si diceva del fatto che nessun pittore si trova di fronte alla tela bianca: essa è letteralmente piena di dati figurativi (le tecniche di pittura, gli elementi intorno al pittore e nella sua testa, fino allo stesso orientamento spaziale della tela), tanto che dipingere si configura più come un'opera di svuotamento e pulizia piuttosto che come riempimento di una superficie. Il lavoro o il momento pre-pittorico è la lotta contro i clichè, contro il già-visto e il già-dipinto, contro le scuole di pittura e le leggi della rappresentazione. Esso tuttavia non può limitarsi a trasformare i clichè, a parodiarli o a rovesciarli, perché questo non farebbe altro che riaffermarne il ruolo e non produrrebbe il minimo atto pittorico. La pittura deve sgorgare dal caos in modo *improbabile*, deve avvenire contro tutti i dati probabilistici oggetto di una scienza possibile. Bisogna che essa si liberi da tutti i clichè pre-pittorici attraverso un *atto casuale*: lungi dall'andare verso una pittura a caso (come in certi procedimenti messi a punto da Duchamp), per Deleuze questo significa una *manipolazione del caso*. "La scelta a caso volta per volta per volta è piuttosto non pittorica, a-pittorica: diverrà pittorica, si integrerà nell'atto pittorico, nella misura in cui questo atto consista di segni manuali diretti a riorientare l'insieme visivo"²⁴. Si può affermare quindi che il pittore è già nella tela, e che ha anzi bisogno di uscirne, di uscire dalla probabilità dei dati pre-pittorici che la riempiono. Il primo lavoro è questa lotta per permettere che la figura emerga, strappandola all'insieme del figurativo.

L'atto di dipingere arriva dunque dopo, è un *après-coup* rispetto a questo sforzo. Esso consiste nel creare una zona di indiscernibilità, un Sahara, una catastrofe rispetto ai dati figurativi: è il *diagramma*. Possiamo considerare il diagramma come una sorta di *stile* del pittore, la sua via per eccedere la figurazione e liberare la Figura. È l'irruzione di un altro mondo sulla tela, "un salto sul posto" attraverso il quale il pittore libera il gesto della propria mano dall'organizzazione ottica dominante. Tutte le forme si dissolvono, le probabilità vengono ridotte a zero, i clichè scompaiono.

"Non c'è pittore che non faccia questa esperienza del caos-germe dove non vede più nulla, e rischia di inabissarsi: cedimento delle coordinate visive"²⁵. C'è un doppio rischio nella pittura: rimanere prigionieri della tela, del dato figurativo già presente in essa, o, all'opposto, fallire il diagramma, fermarsi al caos senza riuscire a produrre la sua forza germinativa, rompere con la logica della rappresentazione ma non riuscire ad acce-

²⁴ Ivi, p. 163.

²⁵ Ivi, p. 169.

dere alla sensazione. Il compito del pittore è quindi quello di modulare il digramma, affinché non resti improduttivo e non venga a coincidere con l'intero quadro. Non si tratta più di seguire un codice di regole che può essere appreso o elaborato personalmente, ma di modulare un'intensità, filtrare attraverso un ordine manuale involontario la forza presente nel caos. La pittura non agisce più sul cervello, ma direttamente sul sistema nervoso, non si tratta di vedere, ma di sentire attraverso il visibile. La logica della sensazione è "quasi la vendetta di uno spazio manuale puro; se, infatti, gli occhi che giudicano hanno ancora uno strumento di misura, la mano che opera ha saputo liberarsene"²⁶. Tale liberazione del manuale rispetto all'ottico operata dal diagramma, e la conseguente formazione di uno spazio "aptico", cambia anche i rapporti gerarchici tra mano e occhio. Innanzitutto scopriamo una funzione aptica dell'occhio, una sua capacità di toccare le cose e farsi toccare da loro, che abolisce la distanza della visione. Come diceva Cézanne, chi prende le distanze dal quadro non è un buon pittore. Bisogna essere talmente vicini da *non vedere più* il campo di grano, da perdersi in esso: solo allora si potrà dipingerlo. Poi avviene un'emancipazione della mano rispetto all'occhio: il diagramma è propriamente manuale, un *gesto* della mano che è al contempo *pensiero* della mano, che pur essendo invisibile determina ciò che sarà visibile (ecco la "fuga in avanti" di cui parla Deleuze) e avviene all'interno del visibile. È una riconfigurazione manuale del visibile, una manipolazione del caso che sovverte tutte le probabilità figurative.

Ecco perché dalla dissoluzione delle forme non possono emergere nuove forme, ma la potenza aptica del *colore*. Deleuze lo aveva anticipato fin dall'avvertenza posta a esergo del Francis Bacon: il punto più alto della logica della sensazione, verso il quale convergono tutti gli aspetti della pittura di Bacon, è la "sensazione colorante". Il colore infatti non ha una forma, ma solo un'intensità. Il colore è in un certo senso, secondo Deleuze, la *spazialità* dell'intensità: non una spazialità estesa, ma modulata "in virtù di uno stampo temporale, variabile e continuo"²⁷. Dal punto di vista della sensazione colorante, dunque, non può più sussistere nessuna figurazione né nessun racconto, ma soltanto una spazializzazione continua, un "fatto pittorico puro". L'occhio è costretto a procedere in modo simile al tatto, come avveniva nei bassorilievi egizi, dove non esiste alcun rapporto figura/sfondo.

In Bacon, i toni spezzati danno corpo alla Figura, e i toni vivaci e uniformi sono la struttura della campitura. Il contorno – il tondo, la pista, la

²⁶ Ivi, p. 196.

²⁷ Ivi, p. 199.



Painting (1946)

pozzanghera – è limite comune alla Figura e alla campitura, che li separa e li unisce sullo stesso piano. Tutti e tre gli elementi però “*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”²⁸.

È il colore dunque a rendere visibili le forze invisibili, sia quelle in equilibrio statico della campitura (il “colore-struttura”) sia quelle invece visibili nella loro azione attiva nella Figura (il “colore-forza”), dove ogni tono spezzato indica la corrispondente deformazione in atto del corpo o della testa. Non più una modellazione delle forme, dunque, ma una modulazione delle forze: il diagramma è il procedimento attraverso il quale il pittore disequilibra l’armonia del colore struttura creando una “zona di indiscernibilità” in cui tutte le forze si esercitano liberamente sulla e attraverso la Figura. Ma il diagramma, oltre a provocare la catastrofe, ha anche il compito di modulare l’intensità delle forze affinché la stessa catastrofe non riempi tutto il quadro e un “fatto” pittorico – che Deleuze chiama un evento pittorico – possa ancora sussistere.

²⁸ Ivi, p. 213.

Francis Bacon. Dipingere le forze

Il saggio prende in esame la riflessione deleuziana intorno alla pittura di Francis Bacon, inquadrandola all'interno della più generale riflessione sull'estetica del pensatore francese. Il tema della forza – del dipingere le forze – sarà quello che fornirà il *trait du union* per collegare tutte le parti del presente lavoro. Attraverso l'analisi di alcuni quadri significativi, prendiamo in analisi concetti tradizionali della filosofia estetica, come quello di spazio, rappresentazione, figura per rileggerli alla luce di una teoria intensiva dello spazio. L'ipotesi deleuziana è quella di un superamento della logica figurativa, per accedere a un piano – quello della logica della sensazione – che è governato da un diverso rapporto tra spettatore e immagine. Al figurativo si sostituisce il figurale, al visivo l'aptico, allo spettatore il testimone. La rottura del paradigma rappresentativo, abolendo la distanza tra fruitore e opera che esso instaura, apre alla possibilità di “rendere visibili forze invisibili”.

PAROLE CHIAVE: filosofia, pittura, rappresentazione, sensazione, aptico

Francis Bacon. On Painting Forces

This essay examines the Deleuzian reflection on Francis Bacon's painting, framing it within the more general reflection of the French thinker on the Aesthetics. The theme of “force” – of painting the forces – provides the *trait du union* between the chapters of this work. Through the analysis of some meaningful Bacon's paintings, we analyze traditional concepts of Aesthetic Philosophy, such as space, representation, figure, to read them in the light of a theory of intensive space. The Deleuzian hypothesis is that in order to overcoming the figurative logic, we need to access to another discursive level – that of the logic of sensation – which is governed by a different relationship between spectator and image. The figurative is substituted for the figurative, the visual the haptic, the witness the spectator. The breaking of the representative paradigm, and the abolishing the distance between the user and the work it establishes, opens up the possibility of “making visible invisible forces”.

KEYWORDS: philosophy, painting, representation, sensation, haptic