

Da: *Marlene Dumas, Francis Bacon*, a cura di M. Bloemheugel, J. Mot e I. Gianelli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 giugno - 1 ottobre 1995), Charta, Milano 1995, pp. 69-83.

Apparizione quasi medianica

Francis Bacon in Italia, 1954-1965

Maurizio Fagiolo dell'Arco

Una cronaca dimenticata

Scorrendo la bibliografia più autorevole su Francis Bacon, sorprende il fatto che risultino scarsamente registrati i rapporti con la cultura italiana. Questo lavoro vorrebbe quindi mettere a fuoco le occasioni espositive e la fortuna critica del pittore, documentare i suoi soggiorni italiani, verificare (attraverso la richiesta di testimonianze) il suo influsso sui pittori e non solo.

Una storia che inizia con la Biennale di Venezia. Nel 1954 Bacon ha quasi 45 anni e le dodici opere presentate da David Sylvester rappresentano uno choc. Nell'inverno 1957 un suo capolavoro appare nella mostra di quella "Rome - New York Art Foundation", che seppe trasformare l'Isola Tiberina in una caravella di ritorno dai paesi anglosassoni. Tra l'inverno e la primavera 1958 si avvicendano tre mostre (Torino, Milano, Roma), tre mercanti (Mario Tazzoli, Beatrice Monti, Gaspero del Corso) e un critico (Luigi Carluccio). I quadri di Bacon entrano nelle collezioni italiane stabilmente: il pittore ha quasi cinquant'anni.

Che cosa vedono gli italiani nella sua pittura, sia pure dietro le brume di Londra e le lontananze di Dublino? La sua umanità straziata, prima di tutto, ma anche la lente cinica della fotografia e del fotogramma che la sa catturare. Gli italiani riscoprono i suoi avi e i suoi modelli, ma non nel campo pittorico: ritrovano l'incomunicabilità di Samuel Beckett e il dandysmo tragico di Oscar Wilde. Un *De Profundis* maledetto che, nel mondo moderno, salva soltanto un dato: la pittura. "Voglio dipingere il grido prima dell'orrore" ha dichiarato Bacon. Ogni quadro segna il punto fulminante di un'azione, il flash irripetibile. Bacon elimina i presupposti e la morale: entra in medias res, tutta la sua pittura squisitamente teatrale è fatta di scene - madri. Sappiamo che prima del suo pontefice urlante è esistito l'Innocenzo X di Velazquez, ma il riferimento arriva ad essere puramente casuale. Il papa significa il potere, l'urlo potrebbe essere quello di tutti noi, e soprattutto quello di Bacon. Mentre l'orrore impone il tempo lungo e la descrizione, l'urlo è istantaneo come l'immagine ripresa al flash.

"Ogni volta che vado dal macellaio, penso che è straordinario che non sia io al posto dell'animale" ha scritto ancora Bacon. Ecco il valore del suo penoso esistenzialismo in linea con le posizioni bruciate del dopoguerra, ma dove lo stile non è genericamente "informale", ma legato al suo essere intero (sangue, bava, sperma). Scrive ancora: "A noi non resta che puntare l'essenza a molti diversi livelli, andare nel profondo dove la cinepresa non va, dare il senso della realtà al di là dell'immagine." Ecco allora il suo ricorso a immagini sempre "di seconda mano": il fotogramma di Eisenstein o di Buñuel, la registrazione del movimento di Muybridge, il quadro di Velázquez. La paura del mondo circostante lo fa rifugiare in altri luoghi oppure lo costringe a tornare al proprio Profondo (e non è detto che la paura sia minore).

La vicenda italiana si approfondisce attraverso altre tappe: e alla fine viene nel 1962 l'antologica nel Museo di Torino con un'ottantina di quadri. A quella di Luigi Carluccio si sono aggiunte le voci di Marco Valsecchi, Dino Buzzati, Lorenza Trucchi (sarà destinata a concludere nel 1975 con una

monografia la vicenda italiana di Bacon). Nel 1958 si colloca un breve soggiorno del pittore a Roma (e anzi a Ostia) come ricorda una pagina di Irene Brin che ci dice sul suo dolore esistenziale più cose di mille analisi critiche. Nel 1965 viene una mostra personale a Roma. I pittori sono i suoi migliori critici: e si vede anche nelle testimonianze che oggi ho chiesto ad alcuni di loro che nella pittura dell'irlandese hanno trovato una conferma o lo stimolo per una nuova partenza. Per concludere, vorrei ricordare due episodi: quel suo quadro acquistato da Michelangelo Antonioni e la dissolvenza baconiana dei titoli di testa di *Ultimo Tango a Parigi* di Bernardo Bertolucci.

Si tratta soltanto di prove (o riprove) di una penetrazione globale nella cultura italiana, oppure siamo di fronte a un fatto nuovo? Questo nostro paese non ha, in un certo senso, reinventato il ruolo di Francis Bacon? Anche per questa ragione, sorprende il fatto che risultino scarsamente analizzati nella bibliografia di Francis Bacon i rapporti con la cultura italiana.

Post Scriptum

Questa cronologia si ferma alla mostra del 1965, ma gli incontri di Bacon con l'Italia non si esauriscono. Si ha notizia di un soggiorno a Roma nel 1978 e di un incontro con Balthus, un altro protagonista della Pittura con Figura. Meno noto un soggiorno nella campagna bolognese nel 1980 (documentato da una intervista in "Repubblica" 9 novembre 1980): ingrassato di trenta chili, è ospite del suo medico di Londra che possiede una villa nella località di Calderina. Parla di sesso in vendita, e poi delle colline bolognesi nel ricordo di Stendhal ("Odio la campagna inglese, piatta, calva, uno spettro di merda. Quanto ci vuole da casa mia per arrivare alla prima collina? Sessanta miglia, sessanta miglia di merda"). Chi gli è piaciuto tra i pittori locali? Giuseppe Maria Crespi: "he knows how to fuck the picture! (sa come farsi una tela)"; e poi "era violento... Tutti i grandi pittori sono stati violenti. Di nascosto, anche Raffaello".

Le mostre, la critica, il soggiorno italiano

1954

Maggio - ottobre. Venezia, XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Nei padiglioni italiani si notano la retrospettiva di Alberto Savinio e le due grandi sale di Lucio Fontana e Giuseppe Capogrossi. Nei padiglioni internazionali, la retrospettiva di Gustave Courbet, Ben Shahn e Willem de Kooning per gli Stati Uniti, la retrospettiva di Paul Klee nel padiglione tedesco, in quello francese i Fauves, una sala dedicata all'*Arte fantastica* e una all'*Arte astratta*.

Nel padiglione dedicato alla Gran Bretagna il British Council presenta una mostra con tre personalità della cultura artistica britannica. Ben Nicholson con 40 opere (presentato da Herbert Read), Lucian Freud con 22 (presentato da John Rothenstein), e Francis Bacon ha una sala con 12 opere presentata da David Sylvester. È la prima apparizione in Italia, Bacon ha quasi 45 anni. Il suo ritratto è presente in mostra in un quadro di Lucian Freud (oggi conservato alla Tate Gallery).

«Da questi scenari chiusi a tendaggi, dall'atmosfera claustrofobica, si protendono verso di noi esseri, la cui presenza spettrale, ambigua e inaspettata, domina qualsiasi sfondo in cui essi si presentino, facendo parere ombre gli esseri reali. Sono altrettanto paurose che affascinanti, perché queste sono creature confrontate dal loro tragico destino.

Alcune variazioni su un ritratto di Velázquez ci sono presentate nell'aspetto di un pontefice, come se, solo con l'ausilio di maestosi paludamenti, l'immagine potesse raggiungere una statura tragica. Nondimeno Bacon ha saputo creare un protagonista tragico, completamente dei tempi nostri, basandosi sulle illustrazioni dei giornali, che raffigurano uomini politici e magnati industriali. Molte di queste figure aprono la bocca per gridare, con l'urlo demente di

un dittatore pazzo, o con il terribile grido di Edipo, di Don Giovanni, o dell'infermiera ne *La corazzata Potemkin*. Le altre stanno sedute immobili e meditano sulla propria rovina imminente. Se queste immagini ci scuotono, è per costringerci a prendere coscienza della realtà. E per quanto l'urto causato dal contatto sia dovuto al fatto che esse contengono implicitamente un dramma e che evocano fatti della storia dell'umanità - tanto il caotico presente che il passato tormentoso, che, davvero, si mescolano spesso, come avviene nel *The Waste Land* - alla lunga è il peso opprimente della loro realtà obiettiva che ci perseguita. Perché esse non sono semplicemente i fantasmi di una immagine letteraria. Bacon non è soltanto l'ultimo di quella lunga schiera di artisti romantici inglesi con il gusto del macabro, pittori di nome, ma illustratori di fatto. Egli è un pittore che discende da Rembrandt, da Goya, da Soutine. Quello che ha da comunicare, egli lo comunica con la pittura stessa. L'ultima immagine del trittico di tre teste, il cui ordine potrebbe rappresentare la salita al potere e la caduta di un uomo politico, ci mostra un uomo disfatto; ma siamo lasciati con il dubbio se le fattezze del volto siano state rovinare da un'orrenda ferita o solo oscurate da una mano alzata in un gesto di dolore: ma ciò non ha importanza. La disintegrazione della forma agisce direttamente sui nostri nervi e basta a realizzare la tragedia senza bisogno di spiegazioni. E vi sia o non vi sia questa ambiguità, questo rifuggire dalla descrizione persiste in tutte le pitture più recenti, con coerenza se pure in modo meno spettacoloso. Con l'aiuto di espedienti appresi dalle incerte fotografie dei giornali, in cui i fatti visivi sono direttamente tradotti nel mezzo pittorico senza l'interferenza di concetti verbali, Bacon ha risolto il problema, che è problema essenziale della pittura, di come catturare una realtà senza nominarla.»

Opere esposte: 54-56. *Studi per composizione più vasta*, 1945, olio e pastello su tavola, Londra, Tate Gallery; 57. *Paesaggio con figura*, 1946, Londra, Tate Gallery; 58. *Pittura*, 1946, olio e tempera, New York, Museo d'Arte Moderna (esposto fino a novembre) (riprodotto, n. 96); 58a. *Pittura*, 1954. Esposto dopo agosto; 59. *Studio per ritratto*, 1949. Uckfield, coll. Mr. e Mrs. Grigg; 60. *Studio di figura*, 1949, Melbourne, Galleria Nazionale di Victoria; *Variazioni su Velázquez*, 1951, Aldbourne, coll. J. Bomford. Esq.; 62. *Variazioni su Velázquez*, 1951. Londra, Contemporary Art Society; 63. *Studio per ritratto*, 1953; 64. *Studio di testa umana*, 1953; 65. *Sfinge*, 1954.

Esiste nell'ASAC di Venezia (Archivio Storico dell'Arte Contemporanea, Biennale di Venezia) un gruppo di undici foto di opere di Francis Bacon provenienti da Londra (Copyright della Tate Gallery) che coincidono in larga misura con le opere esposte. È questa l'occasione in cui Luigi Carluccio scrive il suo primo intervento su Bacon.

«L'opera pittorica di Bacon, intanto, sorge sull'autentico terreno di fondo del surrealismo: l'anarchia. Una anarchia condita di molti "anti" proposti perentoriamente. La moralità, anzi "le moralità", della pittura di Bacon sono tanti atti di distinzione, di opposizione. Bacon è antimilitarista, antidogmatico, antiplutocratico. Deve schifare la guerra, l'oro, la gerarchia. È antiretorico, anche se le sue immagini raggiungono talvolta le dimensioni proprie dell'oratoria, e persino del simbolo. (...)

Bacon riesce a far collimare i due termini diversi di una similitudine e in questo supera il surrealismo corrente, che di solito procede per "montaggi", secondo la tecnica cinematografica; si può citare il confronto con la sequenza di *Sciopero* di Eisenstein quando sulle scene dell'eccidio degli operai si innestano le scene del mattatoio (un ricordo che si fa vivo, come riferimento, perché in *Pittura 1946* i termini sono gli stessi: eccidio e macello). Con un procedimento opposto, scopertissimo, Bacon realizza anche l'immagine in

movimento scattante, come tanti impulsi per acquisire alla pittura la dimensione del tempo. A Venezia sono esposte due delle quattro *Variazioni su Velázquez* (dal *Ritratto di Papa Innocenzo X*). Esse sono tipiche dell'immaginazione plastica di Bacon, che tende a documentare l'apparizione quasi medianica delle figure traendole dalla loro possibilità, dalla loro disponibilità. Sono tipiche del suo modo di indagare sulla linea del tempo oltre che sulla linea prospettica. (...) Presentano una figura che non ha ancora afferrato la sua maestosità (o che la dissolve?): una creatura che apre la bocca, sorride, sbadiglia, si gratta la punta del naso, e improvvisamente animosa allarga le braccia in un gesto di intolleranza, o scaglia contro di noi qualcosa, oppure è il gesto di chi grida: "smettetela di guardarmi, smettete di annoiarmi".

Tutti i personaggi di Bacon urlano, gemono o soltanto sbadigliano. Il pittore li chiude in una "gabbia" delimitata con quattro rapidi sfregghi sulla tela, poi ci costringe a guardarli, come da una botola, a seguirli nei loro contorcimenti. (...) La materia pittorica, ripercuotendo attentamente la continua contrazione psicologica, diventa emotiva, alterna momenti di tenerezza e di violenza. Si adatta come un guanto alla morbida sensibilità dell'artista, che si esprime ora con velature quasi soffiate, ora in larghe sprezzature di forma e di toni. Resta però sempre in chiave d'una lucidità perversa; sospesa tra il comico e il tragico, giacché i personaggi di Bacon sembrano sempre fermati dalla folgorazione allucinante di un lampo che è poi quello del flash. Un grosso pittore comunque; di quel tipo che ama sciabolare pennellate rapide dosando la pressione della mano con impulsi esattamente misurati sia che voglia sfiorare come una piuma la superficie della tela, sia che voglia fenderla profondamente. (...)»

Recensioni: H. Read, in "La Biennale", Venezia, aprile-giugno. J. Russel, in "The Sunday Times", Londra, 20 giugno. Londra, 21 giugno. G. S. B., in "Il giornale d'Italia", Roma, 27 giugno. L. Carluccio, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 19 settembre. A. Podestà, in "Emporium", settembre.

1957 - 1958

Inverno. Roma, Piazza S. Bartolomeo all'Isola Tiberina, Rome - New York Art Foundation, *New Trends in British Art - Nuove Tendenze dell'Arte Inglese*. Presentazione di Herbert Read e Lawrence Alloway.

La mostra è organizzata dalla "Rome - New York Art Foundation". La scelta delle opere è di Lawrence Alloway: di Bacon è esposto *Study from the Human Figure*, 1954, olio su tela, cm 115 x 150 (Coll. Antony Denney, Esq.), riprodotto. Dall'introduzione di Alloway:

«Lo scopo di questa mostra è di restituire una campionatura dei nuovi elementi che emergono nell'arte britannica degli anni Cinquanta: essi sono, secondo la mia lettura dell'odierna situazione, 1, una nuova definizione dell'immagine umana e 2, un meritevole contributo allo stile dell'astrazione pittorica. (...) in Bacon l'imperfetta visibilità di un oscuro capolavoro classico si unisce alla scarsa leggibilità di una riproduzione da giornali, facendo sì che un complesso di figure maschili sia rappresentato in maniera provocante, a metà strada tra mistero ed immediatezza.»

1958

23 gennaio – 10 febbraio. Torino, Galleria Galatea, *Francis Bacon*.

Francis Bacon espone per la seconda volta in Italia. In collaborazione con l'Hanover Gallery di Londra, si presentano otto dipinti degli ultimi cinque anni (passano nei mesi seguenti nella milanese

Galleria dell'Ariete e poi a Roma all'Obelisco). La presentazione a Torino è di Luigi Carluccio:

«Non si conosce molto della vita e dell'opera di Francis Bacon. C'è intorno a lui una zona di silenzio che è difficile superare. Si sa che è nato a Dublino, che vive nei dintorni di Londra, che la sua prima mostra personale fu allestita a Londra meno di dieci anni fa nel 1949, che egli è un didatta. La sua posizione, così singolare nel campo della pittura contemporanea può essere stata favorita dai caratteri di una vita provinciale, quella dell'Irlanda rispetto all'Inghilterra, e dalla formazione autoctona, solitaria o, forse, le richieste di una fantasia che produce immagini di così rara eccentricità, quasi consapevoli della impossibilità di uncinarsi a qualcuno o a qualcosa, hanno condizionato quella indipendenza, quella solitudine, hanno fatto germinare uno dei fenomeni più interessanti dell'arte di oggi fuori dall'alveolo naturale di una scuola o di un programma.

Certo è che la pittura di Francis Bacon si presenta come un fenomeno che coglie di sorpresa per la violenza dell'urto con cui scardina il corso normale delle nostre emozioni di fronte all'opera d'arte, per la sua incombente forza di suggestione ma anche per l'autorità che le proviene dal fatto che è difficile associarla con altri fenomeni. (...)

Il fondale nero contro il quale si sviluppa la rappresentazione pittorica di Bacon è come una lavagna cancellata, però si può correre il rischio di affermare che insieme con tutte le altre opere che appartengono al repertorio comune della cultura e della memoria ambientale inglese hanno potuto attuare una pressione affatto particolare sulla immaginazione dell'artista non solo le tempestose impennate di Turner e gli aspetti meno conformisti di Whistler (...), ma anche le favole mistiche e lunari di Samuel Palmer e più vicine anche nel tempo delle esperienze di Bacon le opere dell'età avanzata di Richard Sickert, dopo il 1930. C'è nell'opera di Bacon un senso di squallore che sembra riflettere una piega crudele; ma forse è soltanto un modo di guardare e di definire il mondo com'è. In questo, Bacon ha qualcosa in comune con altri artisti inglesi del nostro tempo. (...)

C'è un solo modo di valutare la pressione che gli avvenimenti hanno potuto esercitare sulla coscienza degli artisti. Da quel modo bisogna arguire che la guerra è calata sulla generazione inglese giovane come una cappa di tenebre, come un vortice di terrori neri, martellanti, ossessivi. Dentro quelle tenebre una forza sconosciuta ha liberato con uno scatto di cui gli uomini devono aver avvertito il riflesso fin dentro le loro viscere la molla di un meccanismo psicologico, che ha poi continuato a riprodurre automaticamente, quasi per liberarsi dall'angoscia attraverso forme allusive trasferite nella misteriosa concretezza dei totem e degli idoli, i gesti, gli oggetti, i nomi, gli allarmi continuati di una esperienza umana abbandonata troppo a lungo e dalla gioia e dalla pietà.

Bacon appartiene a quella generazione; la sua opera appartiene a quella esperienza; ma occupa un posto a parte, perché egli è uno di quegli artisti straordinariamente soli e solitari, come ne compaiono di tanto in tanto sulla scena del mondo pittorico. (...)

La progressione dei segni nell'opera di Bacon è regolata sempre con gesti e con pressioni che hanno una misura esatta, sia che vogliano sfiorare l'immagine con la velatura porosa sia che vogliano fenderla con la rapida sferza di una materia colorata che può sembrare persino troppo povera, come quantità e come variazione. Su grandi zone inchiostrate brillanti e trasparenti, talvolta sulla tela naturale o appena tinteggiata con una velatura acquosa, bastano a Bacon pochi segni, ora distesi meticolosamente, ora aggruppati, convulsi, sovrapposti; senza che tuttavia il successivo cancelli quello precedente, sicché la stessa materia pittorica acquisisce una dimensione temporale e l'immagine prende evidenza e rilievo, con un moto rapido e lento insieme che sembra incerto, come evocato dalla labilità dell'ectoplasma. (...)

Certo è che ogni figura di Bacon è quasi insopportabilmente viva, mobile, e costituisce una presenza aggressiva, che si interroga ironicamente da lontano (...). Una figura di Bacon è sempre una presenza che ci respinge e ci attrae, anzi ci imbroglia nella sua rete nonostante le minacce, e talvolta sono minacce orribili, perché la vitalità che si sprigiona dalla rappresentazione plastica ci costringe a prender coscienza della sua realtà.

La pittura di Bacon non è una pittura che scioglia l'immaginazione, al contrario la cattura dentro uno spazio che meccanicamente la riconduce sempre al suo giusto fuoco attraverso una serie di rimandi (...) regolati da un reticolato di forze magnetiche sapientemente predisposto. Anche figuralmente lo spazio in cui si può muovere la nostra immaginazione coincide con quello in cui si muovono o vorrebbero muoversi la figure di Bacon, e questa sensazione doppia e ambigua produce sul primo momento uno stato di ansietà. È uno spazio chiuso da vicino, oppresso da fondali e da tendaggi; è una misura concreta, un volume regolare il cui punto di fuga raramente è fuori dalla nostra visuale; un volume che assai spesso è individuato e delimitato in una dimensione minore di quella che la tela può oggettivamente contenere, quasi per rendere più intensa l'angustia fisica e per accentuare il disagio psichico. (...)

Qui ritornerebbe il tema della crudeltà, potrebbero anche ritornare il tema dell'angoscia e della solitudine e il problema della loro origine fisica e metafisica. Ma l'accordo dei gialli con i violetti, della sabbia della tela con il blu trasparente del fondo è realizzato pittoricamente con tanta vaghezza di armonie sensibili, la tragica statura del personaggio è espressa plasticamente con tanta autorità ed immediatezza.»

Opere esposte: 1. *Studio per ritratto di Papa n. 1*, 1953, cm. 152x118. (riprodotto); 2. *Uomo in blu sdraiato*, 1953 - 54, cm. 152x118. (riprodotto); 3. *Studio per uomo*, 1954, cm.152x118; 4. *Uomo in blu, profilo*, 1953 - 54, cm. 152x118.; 5. *Studio per ritratto n.10*, 1953 - 54, cm. 198x138; 6. *Studio per figura n. 5*, 1956, cm. 152x118; 7. *Studio per ritratto di P. L. n. 1*, 1957, cm. 198x138; 8. *Studio per figura n. 2*, 1953, cm.198x138.

Recensioni: L. Carluccio, in "Gazzetta del Popolo" Torino, 6 febbraio. O. A., *Francis Bacon e Nicola Galante*, in "Emporium", aprile.

17 febbraio - 5 marzo. Milano, Galleria dell'Ariete, *Bacon*. Presentazione di Toni del Renzio. Le opere esposte sono le stesse di Torino. In catalogo è riprodotta l'opera *Studio per ritratto di Papa n. 1*, 1953.

«Bacon rassomiglia ad un gran virtuoso di jazz, il quale può utilizzare una melodia ben conosciuta trasformandone il tema senza perdere le basi armoniche. Partire dal quadro di un altro autore o no, è per lui la stessa cosa. Inventa una pennellata dopo l'altra in un volo stupendo di bravura. Scopre in un crescendo di passione e d'impegno un'immagine quasi mobile, suggestiva, che si rivela d'improvviso.»

Da notare due precisi interventi: uno positivo (Valsecchi) e uno negativo (Dorfles).

«Aperta la porta ed entrati in galleria, di preciso all'Ariete, ci si trova in una folla di personaggi che subito serrano da vicino proprio con la loro imminenza. Sorgono da fondi neri come lavagne, antri sotterranei senza luce, e si pongono sul limite estremo del quadro, quasi si protendono con una estensione che vorresti si rompesse in grido perché si calmasse, tanto è dolorosa (...).

(...) Forse la sua apparizione non può fare a meno, di per se stessa, dal suscitare un immediato raffronto polemico. Il fatto è che Bacon, di cui si conosce così poco per quella condiscendenza della società inglese all'occultamento e alla solitudine, è venuto fuori alla vita artistica di contropiede, interferendo subito sulle consuete posizioni dell'arte europea; in chiave d'Ecole de Paris, con la sua iconografia né astratta né espressionistica, e anzi in netta polemica con esse, ma non per un volontario proposito intellettualistico, piuttosto per la immediatezza della sua soluzione che scarta le une e le altre sollecitudini culturali, per rispondere ad altri motivi suggeriti, dicevo, da una fonte emotiva di tutt'altro genere, di radice romantica, se le si vuole trovare una qualificazione, e perciò attenta alle voci segrete dell'interiorità, a immagini senza interferenze con le regole formalistiche. E dire romantico, pur nella sua genericità, è richiamarsi a una inclinazione spontanea e lussureggiante della fantasia nordica, e tipicamente inglese, con i suoi lembi sfumati verso l'irreale, l'ossessivo, il visionario. (...)

Come riferimento culturale si potrebbe pensare a certe figure turbinanti di Blake; ma quella è una gigantomachia ideale, esseri mitici colpiti da una furia metafisica: e questi di Bacon sono uomini del presente, e anzi si può dire che è un'umanità che ha subito la guerra, una società felice, benestante, orgogliosa e un poco astratta nelle sue regole di decoro come quella inglese, all'improvviso colpita dai terrori, dalle nere ossessioni, dalle miserie di una guerra a terreni bruciati piombati su quel benessere, su quell'ordine, di vetri e porcellane: e quindi più crudelmente ferita e richiamata al margine doloroso della vita.»

(M. Valsecchi)

«Appare quanto mai precaria l'attualità di questo artista inglese troppo spesso lodato e additato quale rappresentante d'una nuova corrente pittorica, espressionistica più che astratta. L'arte di Bacon, il cui maggior interesse risiede nell'evidente compiacimento sadomasochistico dell'artista di ritrarre individui morbosamente allucinati - stupratori, drogatori, cocainomani, pervertiti (con ogni probabilità, a giudicare dalle loro espressioni sconcertanti e psicopatologiche) sollecita appunto quell'amore del macabro, del truculento, dell'anormale di cui già seppe valersi con tecnica diversa, il surrealismo. Ma questo intento dell'artista inglese, anche se raggiunto attraverso un abile gioco tecnico e un'indiscussa "carica psicologica", non basta a tradurre in opera pittoricamente efficace - e dunque artistica e non solo letteraria o scandalistica le larve freudiane del suo smaliziato ma pericoloso autore.»

(G. Dorfles)

Recensioni: M. Lepore, in "Corriere d'informazione", Milano, 20 febbraio. A. Dragone, in "Il popolo nuovo", 21 febbraio. M. Valsecchi, in "Il Giorno", Milano, 1 marzo. M. Lepore, in "Visto", Milano, 8 marzo. M. Valsecchi, in "Il Tempo", Milano, 13 marzo. G. Dorfles, in "Letteratura", n. 31-32.

10 marzo. Roma, Galleria dell'Obelisco, *Francis Bacon*. Presentazione di Toni del Renzio. Le opere esposte sono le stesse di Torino. In catalogo sono riprodotte due opere: *Uomo in blu sdraiato*, 1953-54 e *Studio per ritratto di Papa n.1*, 1953.

È significativa una testimonianza di un pittore, Gianfranco Ferroni (dal catalogo *6 Pittori a Milano 1955-1960*, Galleria Eunomia, Milano 1970).

«Ricordo cosa significò per me, in quell'anno, una piccola riproduzione di un quadro di

Bacon che vidi su una rivista. In quel 1958 v'era di che disperarsi; perfino i compagni di via Brera prendevano altre vie, si facevano tentare dall'informale. Mi sentivo solo e completamente fallito e in effetti il mio lavoro fino allora non aveva dato che dei frutti un po' meschini, tant'è certo che in anni più recenti ho distrutto buona parte di quei quadri. Ebbene, quel quadro di Bacon valse a rinfrancarmi, mi provava che anche altri artisti per me sconosciuti, credevano nella rappresentazione dell'uomo in un mondo nuovo e vero, ad un racconto nella direzione che anche noi, seppure confusamente, perseguivamo da anni...»

Da notare il primo intervento su Bacon di Lorenza Trucchi:

«Il realismo ha passato, negli ultimi anni, molti brutti quarti d'ora, ecco, invece, un artista che pur restando fedele alla tradizione, ha saputo cogliere gli aspetti più salienti della nostra realtà, non tanto perdendosi in problemi tecnici quanto puntando direttamente su certi contenuti e spesso denunciandone la crisi. In questo senso Bacon ci appare quasi sempre più partecipe del presente di quel che non sia, ad esempio, un Buffet, il cui ritorno formale al Medioevo è pur sempre una forzatura intellettuale, sia pure di grande stile. Solo Ben Shahn con quel suo modo accorato di immetterci nel clima di una moderna ed esistenziale narrazione socialmente ed umanamente drammatica, ci sembra malgrado le sostanziali differenze di stile e di qualità, il pittore più vicino a Bacon. Kafka potrebbe essere un probante riferimento letterario di questa pittura fatta di fantomatici personaggi e piena di suggestioni romantiche e fin surreali, mentre nella tecnica pittorica Bacon si ispira ai grandi modelli dell'arte spagnola, da Greco a Velázquez, e al segno rapido di Degas e di Toulouse Lautrec. Ma l'ambientazione di questa singolare e ossessiva galleria di ritratti ha tutt'altra origine, essa è desunta dalla cronaca e dagli archivi delle agenzie fotografiche, dalle misteriose e desolate immagini anonime che ogni giorno ci circondano e, con noi e come noi, partecipano alla agitata e talora crudele esistenza di uomini moderni.»

Irene Brin, proprietaria con il marito Gaspero del Corso della Galleria dell'Obelisco scrive una importante memoria su Bacon ("La fiera letteraria", 24 gennaio 1965) parlando di un soggiorno romano (anzi, a Ostia) del pittore oltre a ricordare la vernice della mostra romana.

«Però passarono degli anni. Arrivò in un febbraio, mi sembra, e credo che la contessa Pecci-Blunt lo avesse accolto nel suo palazzo all'Ara Coeli. Ci domandò subito di vedere la casa disponibile, ed era stata appena lasciata da un altro pittore, c'erano ancora negli angoli gli stracci macchiati di vernice e acqua ragia, la polvere, i giornali vecchi. Pioveva sull'orto botanico, lì di fronte, pioveva dal tetto, pioveva, attraverso il *frigidaire* guasto, in cucina, pioveva sulla vasca da bagno attraverso un rubinetto spanato. Mi vergognavo molto, spiegavo che tutto sarebbe stato rimesso in ordine subito, (...). Lui schiacciava la testa contro i vetri, e guardava le più esotiche fra le palme di Roma curvarsi sotto l'uragano: "You are awfully nice, but you see... Lei è troppo gentile, ma..."

Avevo anch'io la sensazione che lo studio fosse irrimediabile e per lui lo era. Ma diversamente da come credevo: "Se domani tornasse il sole, quelle palme, quelle felci... sarebbero terribilmente allegre. Non crede che sarebbero terribilmente allegre? Mi hanno detto che dalla parte del mare ci sono villaggi realmente suburbani, realmente periferici. Forse mi troverei bene lì?" Andammo ad Ostia l'indomani stesso con una serie di recapiti e con l'amico, sopraggiunto intanto. Era un poco il gemello di Bacon e degli altri, anche lui sparuto, con qualche pesantezza nel volto, come di chi mangi occasionalmente, e in queste occasioni troppo. Con Bacon, si scambiavano una sciarpa acidamente verde, dei grossi

guanti sferruzzati a mano, i giubbotti a cappuccio, aumentando una rassomiglianza che si perdeva nell'anonimato.

Pioveva sempre, non si poteva immaginare nulla di più miseramente suburbano. (...) Ogni volta che una portinaia o una proprietaria ci apriva l'uscio, Bacon correva verso la finestra rialzando tendine polverose o spostando persiane malferme. In genere, vedeva il muro di un altro villino, screpolato, rugginoso, altre persiane, altre tendine di pizzo. Sospirava, scrollando le spalle del giubbotto. Non c'eravamo ancora.

Finalmente trovammo un bi-camere-doccia-uso cucina, la padrona di casa permetteva l'uso dei fornelli, lo stanzino della doccia non comprendeva altre comodità, e, soprattutto, dal balcone si vedevano solo macerie, infangate e levigate, immobili nel tempo. L'odore era di macerie. Il rumore di macerie, il prezzo mensile, mi sembrava, diecimila lire. Comunque pochissimo, e versai un anticipo, perché Bacon voleva installarsi subito, senza tornare a Roma. Riportai in città l'amico, che avrebbe raccolto il bagaglio, e lo pregai (inutilmente) di prendere un bollitore, un fornellino, qualche provvista.

D'altronde, sarebbero state inutili. L'indomani i due inglesi vennero da me per annunciarmi che tornavano in Inghilterra, Ostia decisamente era troppo gaia, troppo mediterranea, Francis non avrebbe neppure potuto prendere un pennello in mano. Forse sarebbero tornati per la mostra di Bacon.

Invece non tornarono affatto. La mostra venne inaugurata nel 1958, e fu un vernissage incredibilmente deserto. Durante l'intero pomeriggio, a parte il postino, non venne nessuno, solo Renato Guttuso. Letteralmente, nessun altro, nemmeno i soliti amici, nemmeno le signore che si affacciano, per curiosità, ad ogni esposizione romana. Che dico, nemmeno i mendicanti. Nel vuoto assoluto, capirono, solo per noi, i vescovi di Bacon - che nessuno acquistò.

È un ricordo che adopro, per consolarmi, quando ho poca gente ad una inaugurazione.»

Recensioni: G. Pensabene, in "Il Secolo", Roma, 1 marzo. "L'Unità", Roma, 21 marzo. L. Trucchi, in "La fiera letteraria", Roma, 23 marzo.

1959

8 - 31 maggio. Milano, Galleria dell'Ariete, *Premio dell'Ariete Selezione biennale di pittura internazionale, 20 quadri 1959*.

La giuria è formata da Ennio Morlotti, sir Herbert Read, Franco Russali, Michel Tapié e Antoni Tapies. Francis Bacon è stato invitato (insieme a Burri) proprio da un pittore, Ennio Morlotti. Sono esposte opere di Karel Appel, Alberto Burri, Sam Francis, Franz Kline, Graham Sutherland e altri.

Opere esposte: *Uomo seduto, fondo arancione*, 1959, olio cm. 140x154 (riprodotto).

1961

Giugno. Torino, Italia 61, *Da Boldini a Pollock - Pittura e scultura del XX secolo. Mostra della Moda Stile Costume*. A cura di Franco Russoli, Luigi Carluccio, Gabriella Russoli, Marco Valsecchi, Michel Tapié de Celeyran, Tullio d'Albisola.

Francis Bacon è presentato da Franco Russoli nel settore del *Realismo, Neue Sachlichkeit, Realismo socialista, Realismo psicologico*.

Opere esposte: *Nudo nell'erba*, olio su tela. Milano, coll. dott. V. Olcese (riprodotto a pagina 120).

27 giugno. Roma, Galleria La Medusa, *Paragone: Inghilterra - Stati Uniti*.

Francis Bacon è esposto un *Ritratto*, olio su tela, cm. 55x65 (riprodotto) vicino a opere di artisti inglesi e americani (Moore, Sutherland, Pollock, Tobey).

Recensioni: M. Volpi, in "Avanti!", Roma, 22 luglio. F. Scropo, in "L'Unità", Milano, 29 novembre.

21-22 novembre. Tiene la sua prima vendita pubblica la casa d'aste Finarte presieduta a Milano da Casimiro Porro. Nel primo catalogo figura un'opera di Francis Bacon: 102. *Ritratto*, cm. 51x61. Già Richard Feigen Gallery, Chicago.

1962

11 settembre - 14 ottobre. Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, *Bacon*.

La mostra antologica è organizzata sotto il patronato dell'Ambasciata di Sua Maestà Britannica a Roma. Vittorio Viale presenta "con lievi varianti" gli ottantatré quadri visti alla Tate Gallery di Londra (24 maggio - 1 luglio). L'introduzione è di Luigi Carluccio: *Bacon, il potere e la gloria*.

«La mostra di Francis Bacon, questa catena di dipinti che non danno tempo di riprendere fiato, sarà un colpo rude per il pubblico italiano; un colpo portato dritto al suo radicato compiacimento per le manifestazioni dello spirito che non manchino di gradevolezza. Qui hanno buona accoglienza anche le più arrischiate esperienze d'avanguardia, purché mostrino di possedere una certa decente soavità di ispirazione. Nel corso di mezzo secolo di arte figurativa è possibile trovare nell'arte italiana soltanto qualche esempio di figura "sgradevole", conseguente però alla popolana volgarità dell'artista soltanto in certi "nudi", in certi "ritratti", e più ancora in certi "autoritratti", di Rosai. Quanto alla rappresentazione dell'orrore si affaccia, è vero, più volte, dalle tele di Savinio; ma ammiccando e sempre con i modi di una controllatissima ed elegante ironia. (...)

La scossa che subirà il pubblico italiano sarà tanto più forte perché questa mostra gli porta davanti, d'improvviso e tutta in una volta, la rivelazione di un mondo della figurazione contemporanea, che già in ciascuno dei frammenti possiede gli elementi adatti a sconvolgere la sensibilità comune. È difficile infatti che siano in molti, in Italia, che ricordino i dipinti di Bacon presentati nel padiglione inglese della Biennale del 1954 e la particolare geografia artistica del paese rende assai improbabile che le apparizioni di Bacon, diventate più frequenti dopo la piccola personale allestita, proprio qui a Torino, dalla Galleria Galatea, abbiano lasciato una traccia rilevante fuori della cerchia ristretta di amatori e di critici d'arte non tendenziosi, che cioè concedono ancora alla realtà qualche potere di eccitazione fantastica; anche quando, come è nel caso di Bacon, è una realtà visibilmente minacciata, umiliante, sconcertante per l'inquietudine che la pervade tutta: inquietudine strettamente legata alla consapevolezza della propria fragilità e al contrasto lancinante tra il desiderio istintivo, animalesco di vita, di energia, di potenza e lo scacco di una perenne, continuamente rinnovata, caduta. (...)

Il mondo di Bacon non si esaurisce nel suo spettacolo di perversione ma entra con tutti i suoi artifici nella nostra coscienza. A un certo punto diventiamo consapevoli che lo squallido caos raffigurato dal pittore è una realtà che palpita sotto tante consuete e svianti apparenze. Ci rendiamo conto che se è vero che la situazione di orrore, che Bacon analizza senza pietà e senza pudore, ha un suo riferimento storico bene individuato: la guerra, appunto, e i disastri della guerra, gli incubi della guerra, e il loro seme di turbamento, seppellito ma non consumato negli animi, è anche vero che la guerra non smette mai di essere. L'assenza di un giudizio, nel significato comune della parola, che esige la distinzione tra giudice e giudicato, dimostra, ci pare, che anche Bacon possiede questa consapevolezza.»

Opere esposte: (tutte le opere sono riprodotte) 1. *Ritratto*, c. 1930; 2. *Crocefissione*, 1932; 3. *Crocefissione*, 1933; 4. *Figure in giardino*, c. 1936; 5. *Tre studi di figure per la base di una Crocefissione*, 1944; 6. *Studio per la figura umana ai piedi della Croce II*, 1945-46; 7. *La Maddalena*, 1945-46; 8. *Testa II*, 1949; 9. *Testa IV*, 1949; 10. *Frammento di una Crocefissione*, 1950; 11. *Studio di nudo*, 1951; 12. *Papa*, 1951; 13. *Papa*, 1951; 14. *Papa con baldacchino*, 1951; 15. *Studio di cane*, 1952; 16. *Paesaggio*, 1952; 17. *Paesaggio*, 1952; 18. *Cane*, 1952; 19. *Uomo inginocchiato sull'erba*, 1952; 20. *Studio di nudo*, 1952-53; 21. *Due figure alla finestra*, 1953; 22. *Uomo che mangia una coscia di pollo*, 1953; 23. *Studio per ritratto*, 1953; 24. *Studio di babbuino*, 1953; 25. *Due lottatori*, 1953; 26. *Tre studi di testa umana*, 1953; 27. *Studio per figura II*, 1953-54; 28. *Studio per ritratto III*, 1953; 29. *Studio per ritratto IV*, 1953; 30. *Uomo in blu IV*, 1954; 31. *Sfinge*, 1954; 32. *Studio da The Human Figure*, 1954; 33. *Papa*, 1954; 34. *Uomo che beve*, 1954; 35. *Papa*, 1954; 36. *Testa d'uomo con il braccio alzato*, 1955; 37. *Testa*, 1955; 38. *Studio di ritratto I*, 1955; 39. *Studio di ritratto II*, 1955; 40. *Ritratto di R.J. Sainsbury*, 1955; 41. *Bozzetto per un ritratto di Lisa*, 1955; 42. *Scimpanzè*, 1955; 43. *Ritratto di Lisa*, 1956; 44. *Autoritratto*, 1956; 45. *Gufi*, 1956; 46. *Figure in un paesaggio*, 1956; 47. *Arabo con bambino*, 1956; 48. *Studio per un ritratto di Van Gogh I*, 1956; 49. *Studio per un ritratto di Van Gogh II*, 1957; 50. *Studio per un ritratto di Van Gogh III*, 1957; 51. *Studio per un ritratto di Van Gogh V*, 1957; 52. *Van Gogh si avvia a dipingere*, 1957; 53. *Ritratto di Lisa*, 1957; 54. *Studio per il ritratto di P. L., N. 2*, 1957; 55. *Autoritratto*, 1958; 56. *Papa*, 1958; 57. *Nudo*, 1958; 58. *Uomo seduto, sfondo arancio*, 1959; 59. *Figura sdraiata N. 1*, 1959; 60. *Figura sdraiata N. 3*, 1959; 61. *Figura sdraiata N. 4*, 1959; 62. *Due figure in una stanza*, 1959; 63. *Testa d'uomo N. 1*, 1958; 64. *Testa d' uomo n. 3*, 1959; 65. *Testa d'uomo*, 1959; 66. *Papa, da Velázquez (Doria)*, 1959; 67. *Bambino che cade*, 1960; 68. *Figura in movimento*, 1960; 69. *Testa di donna*, 1960; 70. *Testa di donna N. 3*, 1960; 71. *Testa d'uomo*, 1960; 72. *Uomo con il braccio alzato*, 1960; 73. *Omaggio a Van Gogh*, 1960; 74. *Piccola testa su fondo nero N. 3*, 1961; 75. *Bambino paralitico che cammina carponi (da Muybrige)*, 1961; 76. *Figura rossa su una predella*, 1962; 77a-f. *Sei studi per un Papa I-VI*, 1961; 78. *Nudo accucciato*, 1961; 79. *Nudo*, 1961; 80. *Donna su divano rosso*, 1961; 81. *Due figure*, 1961; 82. *Uomo su divano grigio*, 1962; 83. *Tre studi per una Crocefissione*, 1962.

Da notare gli interventi di un pittore (Filippo Scropo) e di uno scrittore visionario (Dino Buzzati).

«Bacon ha voluto e saputo restare solo in mezzo a tanto frastuono di avanguardismi presunti o legittimi, violentando perfino i rapporti compositivi, tonali, spaziali e perfino la stessa pratica del dipingere col rifiutare il lato della tela preparato a mestica bianca per utilizzare sul rovescio il tono naturale del tessuto e collocare tra le magre velature di fondo i suoi tragici personaggi sanguinolenti o sgradevolmente rattrappiti o ammiccanti entro prospettive di gabbie isolanti accennate con esili linee chiare sullo scuro. Queste immagini di "papà", questi numerosi ritratti, privi di connotati, riferibili ad esseri vissuti o viventi sono emblemi ossessivi di una deformazione o imbestiamento definitivi. (...)

L'opera di Bacon è l'estremo tentativo del romanticismo di arrivare a noi con la tipica eccentricità delle immagini surrealisteggianti, che tuttavia rifuggono dal pescare nel repertorio retorico del fantasioso o del simbolo freudiano. (...)

Una esposizione comunque coraggiosa che va vista e gustata a dispetto della repellenza apparente della iconografia baconiana, della vistosa monotonia di taluni studi di ritratti di esseri comuni o di pontefici, della stessa candida ripresa delle immagini dalle fotografie o dai fotogrammi del cinema, spesso sublimati in alta poesia pittorica.»

(F. Scropo)

«*Perché è importante?* - Bacon è importante per le seguenti ragioni:

Perché dimostra come oggi si possa essere pittori modernissimi, anzi d'avanguardia, senza fare dell'astrattismo.

Perché ha creato un suo mondo fantastico, che diventerà proverbiale come quelli di de Chirico, Picasso, Chagall.

Perché esprime, forse come nessun altro, la cosiddetta angoscia del mondo moderno cioè quel complesso di sensazioni e sentimenti di genere tragico che il progresso tecnico e la civiltà di massa hanno portato all'esasperazione.

Un rimpianto - Francis Bacon da noi era già abbastanza noto, tanto è vero che nel 1954 tenne una personale alla Biennale di Venezia (ne ebbi allora una così forte impressione che mi venne voglia di comprare un suo quadro, chiesi i prezzi, potevo cavarmela con qualche centinaio di migliaia di lire ma, avaro e indeciso come sono, mi lasciai scappare l'occasione. Oggi avrei un piccolo capitale).

Cosa dipinge? - Pensate ai potenti della terra, grandi industriali, uomini di stato, dittatori, generalissimi, e così via. Hanno la faccia vittoriosa e sicura di sé. Ma cosa c'è dietro a questa faccia? Chi sono veramente? Apriamo dunque la botola dei loro sotterranei segreti e guardiamo giù. È uno spettacolo terribile di desolazione, squallore, miseria e sofferenze corporali, cupi e laidi desideri insoddisfatti. Ebbene Bacon dipinge esattamente questo desolato spettacolo dell'uomo. Sono per lo più ritratti il cui volto campeggia nel mezzo di stanze fosche, sinistre, completamente vuote. Si tratta di papi, industriali, grandi uomini d'affari, capi di Stato. Almeno li riconosciamo per tali. Bacon ha scelto loro perché il contrasto fra l'apparenza e la realtà risulta più forte e amaro. Ma è ovvio che si parla della comune miseria dell'uomo.

Da foto e da film - Molti quadri sono la rielaborazione lirica di motivi tratti da fotografie e da sequenze cinematografiche. Le pubblicazioni del fotografo Eadweard Muybridge, specializzato in animali e figure umane in movimento, gli hanno offerto parecchi spunti. Ecco la chiave per spiegare come egli abbia realizzato con tanto crudele suggestione lo spappolamento delle fisionomie e la disintegrazione della materia. I soggetti delle foto, del tutto quieti e innocenti, si trasformano però in macabre e allucinanti istantanee di supplizi. Due lottatori, per esempio, nella interpretazione di Bacon, danno luogo a una orrenda e sadica scena di delitto. Un'altra curiosità: le bocche urlanti, che sono uno dei suoi Leitmotiv, sono state tratte dal primo piano della bambinaia nella famosa scena del massacro sulla scalinata dell'*Incrociatore Potemkin* di Eisenstein. L'opera più terrificante, di quelle esposte, è molto recente: *Tre studi per una Crocefissione*. Sono dei grandi pannelli su fondo rosso. A raffigurare lo strazio della carne Bacon qui si è ricordato delle macellerie. Nel centro, sopra una specie di lettino, c'è un orribile groviglio di membrane umane maciullate, fra cui si distingue qualcosa che deve essere stata una testa: e la bocca, coi denti scoperti è contorta nella smorfia del supremo spasimo. Certo, non è un pittore allegro. Eppure sono uscito dalla mostra come se avessi ascoltato una musica bella e commovente.»

(D. Buzzati)

Un articolo tempestivo di Oreste Ferrari appare sul "Bollettino della sezione italiana dell'AICA", 1962:

«Ci si chiede, a tal punto, perché una pittura così lontana da ogni rappresentazione propriamente realistica quanto da ogni intenzione di messaggio formulato in termini di

esposizione di un qualche evento particolarmente pregnante, e che anzi insiste sui temi dell'isolamento e della inazione esistenziale, può oggi esser assunta a punto di riferimento, spesso addirittura a modello, di esperienze che invece si motivano proprio su istanze realistiche - o che cercano di corrispondere ad esigenze di racconto e di relazione. (...) La questione dunque concerne il vaglio delle singole esperienze, e, pur accennata solo nei suoi termini essenziali, mostra bene che il riferimento alla esperienza baconiana può ritenersi giustificato là dove si ripropone, in termini nuovamente attuali, un tema espressivo intenzionato da una coscienza problematica dell'esistenza (il che potrà anche essere, ma dubitiamo che poi sostanzialmente lo sia, oggi, un modo di porsi oltre piuttosto che a fianco dell'informe!). Là dove, invece, quella esperienza viene addotta in funzione dialettica rispetto a tale problematica, o peggio a strumento di una torbida quanto velleitaria retorica (ed è l'aspetto precipuo del "baconismo" corrente) è chiaro che ciò procede da un totale, perfino oltraggioso, fraintendimento critico della pittura baconiana.»

Recensioni: S. M., in "La Biennale", Venezia, Roma, marzo. "L'Unità", Milano, 7 settembre. L. Carluccio, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 11 settembre. M. Bernardi, in "La Stampa", Torino, 11 settembre. F. Scropo, in "L'Unità", Milano, 11 settembre. A. Dragone, in "Stampa Sera", Torino, 11 settembre. M. Valsecchi, in "Il Giorno", Milano, 15 settembre. M. De Micheli, in "L'Unità", Milano, 22 settembre. D. Buzzati, in "Corriere d'Informazione", 13-14 ottobre. D. Morosini, in "Il Paese", 16 ottobre. R. T. "Emporium", ottobre.

10 ottobre - 6 novembre. Milano, Galleria Galatea, Francis Bacon. Presentazione di Luigi Carluccio. Mostra antologica di 10 dipinti fra il 1945 e il 1960. Riporto l'inizio e la fine del testo di Luigi Carluccio:

«Questo gruppo di dipinti di Francis Bacon, che non sono stati inseriti nella grande retrospettiva allestita alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino perché raccolti e destinati ad essere esposti alla Galatea di Milano, consentono ai milanesi di conoscere meglio l'opera di una delle personalità più rappresentative e nuove dell'arte contemporanea. (...) C'è, come si vede, nell'opera di Bacon una grande libertà d'espressione ed insieme una profonda continuità. La libertà ha il suo fondamento nell'originario didattismo e in parte nello sprezzo per ogni convenzione, nell'ansia di sincerità; la continuità ha invece fondamento nella forza di sentimenti stratificati profondamente nella sua coscienza. La traccia che lascia l'esistenza umana, dal principio alla fine, dal primo all'ultimo dipinto, è fissata come una traccia di brutalità, di tribolazione, di desolazione, di squallore. L'uomo che Bacon raffigura è un uomo riguardato in una fase della sua degradazione, che è inarrestabile perché è condizionata dalla sua fragilità; dal suo stare al centro di un mondo umiliante, sconcertante, minaccioso. L'uomo insomma, che consuma la sua resistenza fisica e spirituale in un combattimento di cui già conosce l'esito nel profondo della coscienza: la sconfitta.»

Opere esposte: 1. *Paesaggio con l'automobile*, 1945-46, olio, cm. 145x128; 2. *Gorilla ai microfoni*, 1945-46, olio, cm. 145x128; 3. *Nudo sdraiato*, 1953, olio, cm. 175x130; 4. *Uomo in blu*, 1953, olio, cm. 153 x 117; 5. *Studio per ritratto. Testa di Cardinale*, 1953, olio, cm. 61x50; 6. *Uomo in blu*, 1954, olio, cm. 198x137; 7. *Cranio di gorilla*, 1956-57, olio, cm. 152x119; 8. *Ritratto*, 1958, olio, cm. 60 x 50; 9. *Testa*, 1959 olio, cm. 74 x 67; 10. *Figura seduta su un divano*, 1960, olio, cm. 198 x 141.

Recensioni: M. Valsecchi, in "Il Giorno", 25 ottobre. L. Borgese, in "Corriere della Sera", Milano,

28 ottobre. "La Notte", Milano, 6 novembre.

1963

16 febbraio - 3 marzo. Bologna, Galleria La Loggia, *Francis Bacon Graham Sutherland.*

Presentazione di Giorgio Ruggeri: "Un pittore non facile e neppure di quelli che ci mettono in lieta disposizione d'animo; ma è certo una della voci poetiche più alte e perentorie del mondo contemporaneo".

Opere esposte: *Nudo sdraiato*, 1953; *Study for a Portrait, Main in Blue*, 1954; *Study for a Portrait, Head of Cardinal*, 1953; *Paesaggio con automobile*, 1945-46; *Skull of Gorilla*, 1956-57; *Head*, 1959; *Nude*, 1960; *Man with Head-wound*, 1955, olio su tela, cm. 99 x 114 (riprodotto con il titolo completo).

Recensioni: "Nazione sera", Firenze, 16 e 23 febbraio. C. Corazza, in "L'Avvenire d'Italia", Bologna, 3 marzo. L. Lambertini, in "Gazzetta di Parma", Parma, 7 marzo.

16 marzo - 5 aprile. Napoli, Galleria Il Centro, *Francis Bacon, Graham Sutherland.*

L'introduzione è di Luigi Carluccio. Le opere sono quelle esposte a Bologna.

Recensioni: Barbieri, in "Industria meridionale", Napoli, 21 marzo. P. Ricci, in "L'Unità", Milano, 30 marzo. L. Vergine, in "Il Pungolo (Nuovo)", Napoli, 4 aprile. L. Vergine, in "La fiera letteraria", Roma, 7 aprile.

12 marzo - 6 aprile. Milano, Galleria d'Arte Galatea, *Artisti italiani e stranieri.*

Un'opera di Francis Bacon esposta accanto a Sironi, De Pisis, Casorati, Modigliani, Morandi, Campigli, Manzù, Brancusi, Giacometti, Schlemmer.

1964

Maggio - ottobre. Venezia, *XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte.* Nell'ambito della Biennale, all'interno del padiglione *Arte d'oggi nei musei* presentato da Giulio Carlo Argan, ogni nazione espone i capolavori del suo museo d'arte contemporanea. La Tate Gallery, con un testo di sir John Rothenstein, presenta di Francis Bacon, nella sala XII, *Studio per ritratto su letto pieghevole*, 1963. Il quadro è riprodotto in catalogo.

1965

19 maggio - 13 giugno. Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, *Mitologie del Nostro Tempo.* A cura di Luigi Carluccio.

Con spirito pindarico, cinque quadri di Bacon sono confrontati alle opere di giovani italiani (Cremonini, Ferroni, Fieschi, Romagnoni, Saroni, Vespignani) e stranieri (Segui, Rosofsky, Petlin, Mc Garrel, Bertholo, Giacometti, Sutherland), oltre a maestri storici (de Chirico, Max Ernst, Magritte, Matta, Savinio, Licini, Scipione, Gorky).

Giuliano Briganti nota i rapporti con la "Nuova figurazione" italiana:

«Un discorso a parte, naturalmente, è richiesto per Bacon, ma sarebbe un discorso diverso perché ognuno sa in che senso l'influenza dell'artista inglese ha inciso profondamente sui giovani artisti italiani: nel senso cioè di quell'"estetismo dell'angoscia" che ne illustra, credo,

uno dei lati più retorici e decadenti. Ma la questione fondamentale è tuttavia ancora altrove. E nel ricercarla non potremmo disconoscere la presenza incontestabile di un fatto che è positivo almeno al livello delle intenzioni, e cioè quella fame indiscriminata di figurazione, quell'ansia di rappresentazione, di costruire un quadro, di esprimere qualcosa dipingendo.»

Opere esposte: *Three Studies for the human Head*, 1951, olio su tela, cm. 183x61, Coll. privata, Torino; *House in Barbados*, 1952, olio su tela, cm. 55x66, Gall. Galatea, Torino; *Man with Headwound*, 1955, olio su tela, cm. 99x114, Gall. Galatea, Torino; *Man in blue*, 1954, olio su tela, cm. 137x198, Gall. Galatea, Torino; *Study for a Portrait*, 1953, olio su tela, cm. 51x61, Gall. Galatea, Torino (tutte le opere sono riprodotte).

Recensioni: G. Briganti, in "L'Espresso", Roma, maggio.

Settembre. Roma, Galleria Marlborough, Mostra collettiva: *Giacometti, Ben Nicholson, Jacques Villon, Gorky, Bacon*.

Opere esposte: (dalle recensioni): Studio di ritratto, 1963; Uomo disteso, studio per un ritratto.

27 ottobre - 16 novembre. Roma, Galleria Fante di Spade, *Francis Bacon*.

La galleria è l'emanazione di un gruppo di critici e di pittori "figurativi" per stile, di sinistra in politica: Micacchi, del Guercio, Morosini, Attardi, Calabria, Guerreschi, Guccione, Giaquinto, Vespignani. La presentazione è ancora una volta di Luigi Carluccio.

Opere esposte: 1. *Head*, 1951, cm. 56x66; 2. *Man eating a Leg of Chicke*, 1952, cm. 51x61 (riprodotto); 3. *Lying Figure*, Coll. Loredana Baldoni (riprodotto come: *Nudo sdraiato* (coll. Pellizzari); 4. *Study for Figure*, 1953 - 1954, cm. 137x198; 5. *Study for Pope*, 1954, cm. 94x152 (riprodotto come: *Le cardinal*, huil 94x151 cm. 37,5/61 inch.) 6. *Man on a Chaise-Longue*, 1954, 38 x 200 (riprodotto); 7. *Study of a Figure*, 1954, cm. 98x106; 8. *Man in Blue*, 1954, cm. 137x198 (riprodotto come: *Study for a portrait, man in blue*); 9. *Small Study for Portrait*, 1955, cm. 51x61; 10. *Man with Head Wound*, 1955, cm. 99x114 (riprodotto); 11. *Study for Portrait*, 1957, cm. 142x198; 12. *Head*, 1958, cm. 51x61; 13. *Seat Figure on Couch*, 1959, cm. 141,5x198; 14. *Portrait*, 1962, cm. 141.5x198, Coll. Michelangelo Antonioni; 15. *Figure on a Couch*, Coll. Ponti-Loren, 1962, cm. 145X198.

Recensioni: V. del Gaizo, in "La fiera letteraria", Roma, 7 novembre. G. Giuffrè, in "L'Avvenire d'Italia", Bologna, 24 novembre. V. Guzzi, in "Il Tempo", Roma, 17 novembre.

Ringraziamenti

Per le ricerche e la documentazione Elena Gigli. E inoltre: Arialdo Ceribelli, Giuliana Dorazio, Milton Gendel, Maria Paola Maino, Lorenza Trucchi.

I documenti pubblicati sono conservati nell'Archivio bio-iconografico e nella biblioteca della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, nella biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte di Palazzo Venezia, nel Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive del Palazzo delle Esposizioni, oltre che nell'archivio dell'autore.