

Una metafisica figurata
Teorie del corpo nel *Bacon* di Deleuze

di Elisabetta Orsini

**Una metafisica figurata.
Teorie del corpo nel *Bacon* di Deleuze
di Elisabetta Orsini**

Le monografie deleuziane dedicate ai grandi filosofi, scrittori ed artisti hanno un carattere eminentemente teoretico. Riferendosi a queste opere, Michel Foucault definiva il pensiero di Deleuze come un *teatro filosofico*, in cui alla storia della filosofia subentra la filosofia stessa e gli autori diventano i personaggi concettuali di un dramma in fieri, di una filosofia in costruzione.

Il pensiero di Deleuze è quasi una articolazione della filosofia precedente, e tuttavia se ne distacca completamente.

Scriva Foucault: “E’ la filosofia non come pensiero ma come teatro: teatro di mimi dalle scene multiple, fuggevoli ed istantanee, dove i gesti, senza vedersi, si fanno segni: teatro in cui, sotto la maschera di Socrate, sfolgora improvviso il riso del sofista...”.¹ A questo proposito, scrive Cressole in un saggio su Deleuze: “Deleuze produce una storia della filosofia come un collage, con frammenti dell’uno e dell’altro filosofo, utilizzati senza rispetto né coscienza del sacrilegio (...) come nelle finzioni borgesiane, i filosofi vengono messi in scena leggendari e a-storici”.²

Non è un caso che Deleuze si riferisca a Borges per spiegare il proprio modo di intendere la storia della filosofia: nella “finzione” Pierre Menard, autore del “Chisciotte” Borges racconta della riscrittura assolutamente identica del *Don Chisciotte* di Cervantes, compiuta da Pierre Menard, autore contemporaneo inventato da Borges. Scrive Borges: “Chi insinua che Menard dedicò la vita a scrivere un *Chisciotte* contemporaneo, calunnia la sua chiara memoria. Non volle comporre un altro *Chisciotte* -ciò che è facile- ma *il Chisciotte*. Inutile specificare che non pensò mai a una trascrizione meccanica dell’originale; il suo proposito non era di copiarlo. La sua ambizione mirabile era di produrre alcune pagine che coincidessero- parola per parola e riga per riga- con quelle di Miguel de Cervantes”.³

Queste le conclusioni di Borges che entusiasmarono Deleuze: “Il testo di Cervantes e quello di Menard sono identici, ma il secondo è quasi infinitamente più ricco (Più ambiguo, diranno i suoi detrattori; ma l’ambiguità è una ricchezza)”.⁴

Nella prefazione a *Differenza e ripetizione*, Deleuze definisce la storia della filosofia una “riproduzione” della filosofia stessa, ma una riproduzione che, come quella condotta dal personaggio di Borges, comporta una sostanziale trasformazione: “Occorrerebbe che la scrittura di un’opera di storia della filosofia agisse come un vero doppio, implicando la modificazione massima propria del doppio (...) Bisognerebbe riuscire a raccontare un libro reale della filosofia passata come se fosse un libro immaginario e finto”.⁵

Poste queste premesse, si può comprendere perché la “lettura” di Deleuze dell’arte di Francis Bacon risulti fondamentale per accostarsi al concetto deleuziano di

¹M.Foucault, *Theatrum Philosophicum*, in “aut aut”, 277-278, 1997, p. 74.

²M.Cressole, *Deleuze*, Psychothèque, Editions Universitaires, 1973.

³J-L.Borges, *Finzioni*, Einaudi, Torino, 1967, p. 39.

⁴*Ibidem*, p.42.

⁵G.Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit. p.7.

corpo. Infatti, non solamente i corpi annodati, disossati e disfatti di Bacon, riflettono perfettamente i corpi deformi, perché in divenire, di Gilles Deleuze, ma esiste una perfetta continuità tra il concetto di corpo espresso da Deleuze nella sua opera *Millepiani*, e il concetto di corpo espresso nella monografia su Bacon e attribuito “teatralmente” a Bacon stesso.

Nella monografia sul pittore irlandese, le teorie astratte di *Millepiani*, prendono la forma sensibile dell’arte, si “fondono” perfettamente con la visione e interpretazione delle opere pittoriche. Si tratta di una metafisica figurata.⁶

In *Millepiani* (opera scritta a quattro mani con Guattari, appena un anno prima del libro su Bacon) le teorie sul corpo si intrecciano ad una rimediazione del problema dell'identità e del soggetto. Il concetto evenemenziale del soggetto, la nietzscheana ricerca di un superamento della stabilità dell’io in favore di una identità discreta, frantumata e in perpetuo divenire, passa necessariamente attraverso il corpo, le deformazioni del corpo.

Se la “dispersione” dell’io nelle intensità degli eventi coincide con una riappropriazione del corpo, è un movimento *di e verso* il corpo, il processo di soggettivazione (e di assoggettamento) dell’uomo avviene al contrario nella codificazione e abolizione del corpo.

Il corpo al suo grado zero è *senza organi*,⁷ privo cioè di quelle articolazioni e connotazioni interne (polmoni, cuore, organi genitali...) tese a stabilire una volta per tutte la strategia di *un* funzionamento. Il corpo al suo grado zero è disorganizzato, in quanto pronto ad attraversare le forme senza fissarsi in esse.

La conoscenza, nel suo significato e indice più alto di coinvolgimento, che è la sperimentazione, avviene nella strategica liberazione del corpo dalle forme stabili e concluse cui viene con costanza ricondotto.

Si tratta di una (cauta) perdita degli strati, ovvero di quelle superfici sedimentate ma visibili, dense di significato, sulle quali il corpo (in una microfisica di auto-controllo e auto-assoggettamento) si ripiega per sottomettersi al giudizio. Scrive Deleuze: “L’organismo non è assolutamente il corpo, il CsO, ma uno strato sul CsO, cioè un fenomeno di accumulazione, di coagulazione, di sedimentazione, che gli impone forme, funzioni, collegamenti, organizzazioni dominanti e gerarchizzate, trascendenze organizzate per estrarne un lavoro utile. Gli strati sono

⁶Bergson, riprendendo Ravaisson, parlava della pittura come *méthaphysique figurée*. (Bergson, *La pensée et le mouvant*, Essais et conférences, PUF, 1969, p. 264). Rinviamo all'articolo di Paolo Gambazzi (P.Gambazzi, *Pensiero, pittura. A proposito del Bacon di Deleuze*, in "aut-aut", 277-278, 1997) dedicato all'intreccio pensiero-pittura nella filosofia contemporanea (e deleuziana): "Che cos'è la pittura pensata dalla filosofia? (...) Ripetutamente, la filosofia contemporanea ha fatto appello alla pittura, ma *non* per (semplicemente) annettersela attraverso definizioni e 'normatività', *non* per trovare nella pittura un'illustrazione delle verità 'applicate' della metafisica, ma, al contrario, *per interrogare la filosofia stessa a partire da una diversa metafisica*, che la pittura mostra e fa apparire sulla propria superficie" (*Ibidem*, p. 93).

⁷Quando il corpo entra nel flusso del divenire e si libera dalle forme ridondanti e permanenti che lo rendono riconoscibile e interpretabile, esso diventa *senza organi* (Cs0). Si tratta di uno stato *limite* che non si raggiunge mai completamente: “Il Corpo senza Organi non lo si raggiunge, non si può raggiungere, non si finisce mai di accedervi, è un limite” (G.Deleuze-F.Guattari, *Millepiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1987, vol. I, p. 217). Il corpo senza organi si contrappone tanto all'*organismo* quanto agli *strati*.

dei legami, delle pinze. (...) Non cessiamo di essere stratificati. Ma chi è questo noi, che non è un io, poiché il soggetto come l'organismo appartiene a uno strato e ne dipende? Adesso rispondiamo: è lui, il CsO, la realtà glaciale su cui si formeranno quelle alluvioni, sedimentazioni, coagulazioni, corrugamenti e ripiegamenti che compongono un organismo- e una significazione e un soggetto. (...) Il CsO urla: mi hanno fatto un organismo! mi hanno piegato senza averne il diritto! Hanno rubato il mio proprio corpo! Il giudizio di Dio lo strappa alla sua immanenza e gli forma un organismo, una significazione, un soggetto. E' lui, lo stratificato. Cosicché oscilla tra due poli, le superfici di stratificazione sulle quali si ripiega e si sottomette al giudizio, il piano di consistenza nel quale si dispiega e si apre alla sperimentazione. E se il CsO è un limite, se non si finisce mai di accedervi, vuol dire che c'è sempre uno strato dietro un altro strato, uno strato incastrato in un altro strato. Perché occorrono molti strati, e non soltanto dell'organismo, per fare il giudizio di Dio. Combattimento perpetuo e violento tra il piano di consistenza, che libera il CsO, traversa e disfa tutti gli strati e le superfici di stratificazione che lo bloccano o lo ripiegano".⁸

La soggettivazione, il processo d'identificazione soggettivante, cristallizzazione sociale di significanza che si opera sui corpi, è quindi un meccanismo alienante: perché implica una recessione dai poteri del corpo, un arresto regressivo dei divenire della coscienza e del corpo.

L'interesse manifestato da Deleuze per le amnesie, gli oblii e i vuoti di memoria è la cura verso una riappropriazione dei moti della mente, dei moti del corpo, che può avvenire solo nella liberazione da quella contrazione dell'essere che la memoria, come formazione di un'abitudine del sé, produce.

L'ossessione di Deleuze è quella di come produrre il movimento: come dispiegare il corpo senza organi in una linea di divenire, di trasformazione che renda possibile la *sperimentazione*.

Deleuze sembra voler "fare passare" il corpo attraverso i buchi della memoria, attraverso le catalessi: "E' questo che mi sembra interessante nelle vite, i buchi che comportano, le lacune, talvolta drammatiche, talvolta no. Le catalessi o quelle specie di sonnambulismo di più anni, che la maggior parte delle vite possiedono. Forse è in questi buchi che avviene il movimento. La questione infatti è proprio quella di come produrre il movimento, come forare il muro".⁹

Ma il corpo può "passare" anche attraverso l'evanescenza, l'impercettibilità: Deleuze dichiarava spesso di voler essere sconosciuto, di volersi rendere *impercettibile*: infatti "essere impercettibile è la condizione o il risultato di uno sforzo per disfare la vita della forma generica o personale che la imprigiona".¹⁰

⁸G.Deleuze-F.Guattari, *Millepiani*, cit., vol. I, pp. 231-232

⁹G.Deleuze, *Pourparlers*, Les Editions de Minuit, Paris, 1990, p.189. Trad. d. red.

¹⁰Nella filosofia deleuziana l'impercettibilità è l'ultimo traguardo di quell'impresa di liberazione che si compie attraverso l'arte. L'impercettibilità è una moltiplicazione vertiginosa del visibile che rende assolutamente "nascosti". Quando Deleuze dice "Il faut perdre son identité, son visage. Il faut disparaître, devenir inconnu" (G.Deleuze-C.Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Manchecourt, 1996, p.56. Trad. d. red) vuole intendere non un

Ma, -sostiene Deleuze- “E’ ben difficile riuscire ad essere completamente sconosciuto, sconosciuto anche alla propria portinaia, o nel proprio quartiere (...) C’è tutto un sistema sociale che si potrebbe chiamare sistema parete bianca-buco nero. Siamo sempre inchiodati alla parete delle significazioni dominanti, siamo sempre sprofondati nel buco della nostra soggettività, il buco nero del nostro Io che ci è caro più di ogni altra cosa. Parete su cui si inscrivono tutte le determinazioni oggettive che ci fissano, ci squadrano, ci identificano e ci fanno riconoscere: buco dove noi alloggiamo, con la nostra coscienza, i nostri sentimenti, le nostre passioni, i nostri piccoli segreti troppo conosciuti, la nostra voglia di farli conoscere. Anche se il volto è un prodotto di questo sistema, esso è una produzione sociale: grande volto dalle guance bianche, con il buco nero degli occhi. Le nostre società hanno bisogno di produrre volti”.¹¹

L’impercettibilità è una fuga dalle forme, un assottigliamento e annullamento delle ripiegature che ne permette di nuove, nuove conformazioni, o meglio transiti: la sperimentazione avviene nella transitorietà dell’evento, nella precarietà di un bagliore, non ancora riconosciuto e proclamato.

Solo in questa mobilità può avvenire quella fuga dalle forme, che non è propriamente informalità, rottura con ogni affermazione dell’essere, abbandono nell’indifferenziato, bensì, al contrario, *moto di fuga dalla stabilità dei dati acquisiti: dalla coazione delle abitudini.*

Scrive Deleuze (sempre in *Millepiani*): “E’ necessaria molta ascesi, molta sobrietà e involuzione creatrice: un’eleganza inglese, un tessuto inglese, confondersi con i muri, eliminare il troppo visto, il troppo da vedere. Eliminare (...) tutto quel che fa mettere radici a ciascuno (a tutti) in se stesso (...) A forza di eliminare non si è più che una linea astratta, oppure un pezzo di un *puzzle* in se stesso astratto”.¹²

Invece, dal punto di vista del corpo senza organi, l’esperienza del divenire avviene nella *completa evidenza della sensazione*: come vedremo nello scritto su Bacon, l’arte e la pittura hanno il potere di mettere in divenire l’uomo e “disserrano” le “valvole della sensazione” per rinviarlo più direttamente e violentemente alla vita.¹³

Scrive Deleuze: “Tutto cambia su un piano di consistenza o di immanenza, percepito necessariamente al tempo stesso in cui viene costruito: la

occultamento di sé, ma una perdita dei propri veli che, moltiplicando la visibilità delle sfaccettature del proprio essere, crea un effetto di nascondimento. Se il segreto è ovunque, finisce con il perdersi, come in un gioco di specchi. Scrive Deleuze: “Le grand secret, c’est quand on n’a plus rien à cacher et que personne alors ne peut vous saisir. Secret partout, rien à dire”.(*Ibidem*, p.58). L’impercettibilità si raggiunge viceversa anche attraverso la conquista di uno stile “molto inglese”, di uno stile talmente discreto da fare confondere la propria persona con una linea astratta.

¹¹G.Deleuze-C.Parnet, *Dialogues*, cit., p.57. Trad. d. red.

¹²G.Deleuze-F.Guattari, *Millepiani*, cit. vol. I, pp.406-407.

¹³Queste parole, che sembrano uscite da un libro di Deleuze, in realtà sono state proferite da Francis Bacon: “L’artista è capace di aprire, o piuttosto di disserrare le valvole della sensazione per rinviare più violentemente lo spettatore alla vita”. Francis Bacon, *L’art de l’impossible*, Entretiens avec David Sylvester, Albert Skira, Geneve, 1976, vol. I, p. 42. Trad. d. red.

sperimentazione si sostituisce all'interpretazione; l'inconscio divenuto molecolare, non figurativo e non simbolico, è offerto in quanto tale alle micropercezioni".¹⁴

Del resto lo spessore dell'esistenza dell'uomo consiste in un pronunciamento impersonale: non esiste un soggetto ma piuttosto una *deriva*: "Si parla, si vede, si muore. Vi sono dei soggetti, è vero: questi sono dei grani danzanti nella polvere del visibile, degli spazi mobili in un brusio anonimo. Il soggetto è sempre una deriva. Nasce e svanisce nello spessore di ciò che si dice, di ciò che si vede".¹⁵

Aggiunge ancora Deleuze: "L'individuazione non è necessariamente personale. Noi non siamo del tutto sicuri di essere delle persone (...) Al livello dell'opinione si parla come tutti e si dice "IO", io sono una persona, così come si dice "il sole sorge". Ma noi non siamo affatto sicuri, che questo sia un buon concetto. Felix e io, e molta altra gente come noi, noi non sentiamo precisamente come fossimo delle persone. Noi abbiamo piuttosto una individualità da eventi, il che non è affatto una formula ambiziosa visto che le eccezioni possono essere modeste e microscopiche. In tutti i miei libri io ho cercato la natura dell'evento, si tratta di un concetto filosofico, il solo capace di destituire il verbo essere e l'attributo".¹⁶

La filosofia evenemenziale, del *cogitatur* e dell'impersonalità degli eventi, è di esplicita ascendenza nietzscheana: nasce dalla critica alla logica identitaria, che suppone una sostanza presiedere ogni evento in quanto soggetto di una frase predicativa.

Questo substrato, il soggetto, diventa la *matrice di carceralità* della filosofia deleuziana: non è più un *sub-jet*, nel senso di una istanza data a priori, bensì un *super-jet*, ovvero una stratificazione successiva al corpo.

Ecco come Deleuze definisce gli strati che bloccano e ripiegano su se stesso il corpo senza organi: "Consideriamo i tre grandi strati rispetto a noi, cioè quelli che ci imprigionano più direttamente: l'organismo, la significanza e la soggettivazione. La superficie d'organismo, l'angolo di significanza e d'interpretazione, il punto di soggettivazione o d'assoggettamento. Sarai organizzato, sarai un organismo, articolerai il tuo corpo — altrimenti non sarai altro che un depravato. Sarai significativo e significato, interprete e interpretato -altrimenti non sarai altro che un deviante. Sarai un soggetto, e fissato come tale, soggetto d'enunciazione ripiegato sopra un soggetto d'enunciato -altrimenti non sarai altro che un vagabondo. All'insieme degli strati, il CsO oppone la disarticolazione (o le n articolazioni) come proprietà del piano di consistenza, la sperimentazione come operazione su questo piano (nessun significante, non interpretate mai!), il nomadismo come movimento (muovetevi anche stando fermi, non cessate di muovervi, viaggio immobile, desoggettivazione)".¹⁷

¹⁴G.Deleuze-F.Guattari, *Millepiani*, cit. vol. I, p. 413.

¹⁵G.Deleuze, *Pourparlers*, cit. p.146.

¹⁶*Ibidem*, pp.193-194.

¹⁷G.Deleuze-F.Guattari, *Millepiani*, cit., vol. I, p.232.

Il viso è il luogo del corpo in cui gli strati maggiormente si condensano e sclerotizzano, il luogo in cui la significanza e la soggettivazione acquistano risonanza e ridondanza: “La significanza è inseparabile da un muro bianco su cui iscrive i suoi segni e le sue ridondanze. E la soggettivazione è inseparabile da un buco nero in cui insedia la sua coscienza, la sua passione, le sue ridondanze (...) Il viso costruisce il muro di cui il significante ha bisogno per rimbalzare, costituisce il muro del significante, il quadro e lo schermo. Il viso scava il buco di cui la soggettivazione ha bisogno per apparire, costituisce il buco nero della soggettività come coscienza o passione”.¹⁸

Poiché iscrive l'uomo in aree di appartenenza (sociale, psicologica, ecc.) crea attese di significato, zone di frequenza e di probabilità. Scrive Deleuze: “I volti non sono anzitutto individuali, definiscono zone di frequenza o di probabilità, delimitano un campo che neutralizza in anticipo le espressioni e connessioni ribelli alle significazioni conformi”.¹⁹

Attraverso una *fuga dal viso* si compie una ricerca dell'improbabile e del disatteso: proprio come il grande Bacon (nell'interpretazione deleuziana) rifugge i cliché figurativi, che attuano la massima probabilità pittorica e lavora per sottrarre dalla tela tutto quello che vi è già virtualmente dipinto.²⁰

Ma disfare il viso non è facile: vi si rischia la follia.

In *Millepiani*, il rapporto tra disfacimento del viso e follia è anche una *storia di tic*. Scrive Deleuze: “E' forse un caso che lo schizo perda simultaneamente il senso del viso, del suo proprio viso e di quello degli altri, il senso del paesaggio e delle sue significazioni dominanti? Il viso è un'organizzazione potente. Si può dire che il viso capta nel suo rettangolo o nel suo cerchio tutto un insieme di tratti, tratti di viseità che poi sussume, e mette al servizio della significanza e della soggettivazione. Che cos'è un tic? Precisamente la lotta sempre ricominciata fra un tratto di viseità che tenta di sottrarsi all'organizzazione sovrana del viso e il viso stesso che si richiude su questo tratto, lo riafferra, gli sbarra la sua linea di fuga, lo riassoggetta alla sua organizzazione”.²¹

Anche se Deleuze non si sofferma sugli esempi di questa fuga dal viso intravista nei tic nervosi, la letteratura è piena di personaggi tragici, grotteschi, ma anche

¹⁸*Ibidem*, pp.243-244.

¹⁹*Ibidem*, p.243.

²⁰“È un errore credere che il pittore si trovi dinanzi a una superficie bianca. All'origine della credenza nella figurazione c'è questo errore: se infatti il pittore fosse dinanzi a una superficie bianca, potrebbe riprodurvi un oggetto esterno, che quindi fungerebbe da modello. Ma non è così. Il pittore ha molte cose nella testa, attorno a sé o nell'atelier. E tutto ciò che egli ha nella testa, o attorno a sé, è già nella tela, più o meno virtualmente, più o meno attualmente, prima che il pittore cominci il suo lavoro. Tutto questo è presente sulla tela sotto forma di immagini, attuali o virtuali. Sicché il pittore non deve riempire una superficie bianca, semmai dovrebbe svuotare, sgomberare, ripulire” (G.Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995, p.157). Il compito del pittore è, secondo Deleuze, quello di distruggere l'ordine dei cliché figurativi che preesistono all'atto pittorico e lo condizionano, per estrarre la figura improbabile dall'insieme delle probabilità figurative.

²¹G.Deleuze-F.Guattari, *Millepiani*, cit., vol. I, pp.272-273.

comici, preda di tic nervosi che fanno presagire la loro follia o una loro drammatica fine.

In *Fuga nelle tenebre*, Schnitzler racconta il graduale, ineluttabile, sviluppo di un delirio: i primi ammonimenti delle tenebre, verso le quali il protagonista fugge implacabilmente, sono costituiti dal presentarsi di un banale tic nervoso, quale l'abbassamento di una palpebra.

Il tic cattura l'attenzione del protagonista come un enigma: è un tratto del suo viso che non risponde più ai comandi, ma inizia a seguire i suoi personali percorsi di funzionamento (primo evidente sintomo di schizofrenia). Scrive Schnitzler: "Com'era sua abitudine, Robert si trattenne abbastanza a lungo nel bagno, poi, il ruvido accappatoio bianco gettato sulle spalle, andò allo specchio e trovò che il viso sottile e senza barba era freschissimo e addirittura abbastanza giovanile per i suoi quarantatré anni. Stava già per allontanarsi contento, quando dal vetro appannato un occhio estraneo sembrò fissarlo in maniera enigmatica. Si accostò di più allo specchio e credette di notare che la palpebra sinistra pendeva più bassa della destra. Si spaventò un poco, fece un controllo con le dita, strizzò gli occhi, compresse energicamente le palpebre e le riaprì -ma la differenza rispetto alla parte destra rimase. Si vestì in fretta, andò al grande specchio a muro fra le due finestre, aprì le palpebre quanto più poté e dovette constatare che la palpebra sinistra non ubbidiva così in fretta al suo volere come la destra".²²

Deleuze a più riprese insiste sulla necessità di una delicatissima prudenza, di una raffinatissima cautela. Ma com'è possibile osservare le regole della prudenza, in questa sperimentazione che Deleuze definisce "avventurosa"?

Scriva Deleuze: "Non bisogna procedere a colpi di martello, ma con una lima molto fine (...) Disfare l'organismo non ha mai voluto dire uccidersi, ma aprire il corpo a connessioni che suppongono tutto un concatenamento, circuiti, congiunzioni, suddivisioni e soglie, passaggi e distribuzioni d'intensità, territori e deterritorializzazioni misurate alla maniera di un agrimensore (...) Al limite, disfare l'organismo non è più difficile che disfare gli altri strati, significanza e soggettivazione. La significanza aderisce all'anima come l'organismo aderisce al corpo, neppure di essa ci si libera facilmente. E poi il soggetto, come staccarci dai punti di soggettivazione che ci fissano, che ci chiudono in una realtà dominante? Strappare la coscienza al soggetto per farne un mezzo di esplorazione, strappare l'inconscio alla significanza e all'interpretazione per farne una vera e propria produzione, non è certo né più né meno difficile che strappare il corpo all'organismo. L'arte comune delle tre operazioni è la prudenza; e se capita che si rasenti la morte disfacendo l'organismo, quando ci si sottrae alla significanza e all'assoggettamento si rasenta il falso, l'illusorio, l'allucinatorio, la morte psichica".²³

²²A.Schnitzler, *Fuga nelle tenebre*, Adelphi, Milano, 1981, pp.18-19.

²³G.Deleuze-F.Guattari, *Millepiani*, cit., vol. I, pp.232-233.

Vi sono quindi piccole dosi di soggettività, che costituiscono un baluardo indispensabile alla destratificazione violenta: “Dell’organismo bisogna conservare quanto basta perché si riformi a ogni alba; e bisogna conservare anche piccole riserve di significanza e d’interpretazione, magari per opporle al loro sistema, qualora le circostanze lo esigano, qualora le cose, le persone o le situazioni vi ci costringano; e bisogna conservare piccole razioni di soggettività, in quantità sufficiente per poter rispondere alla realtà dominante. Mimate gli strati. Non si arriva al CsO e al suo piano di consistenza destratificando selvaggiamente”.²⁴

Il riferimento continuo di Deleuze e di Guattari ad Artaud (“inventore” del corpo senza organi) rende ancora più cocente questo problema, visto che nella vita di questo artista l’esperienza letteraria e creativa è inscindibile dall’esperienza psicotica.

Scrivono Deleuze: “La cosa peggiore non è rimanere stratificato-organizzato, significato, assoggettato- ma precipitare gli strati in uno sprofondamento suicidario o demente, che li fa ricadere su di noi, più pesanti e per sempre. Ecco allora ciò che bisognerebbe fare: installarsi su uno strato, sperimentare le possibilità che ci offre, cercarvi un luogo favorevole, eventuali movimenti di deterritorializzazione, possibili linee di fuga, provarle, assicurare qui e là delle congiunzioni di flussi, tentare segmento per segmento dei *continua* di intensità, avere sempre un piccolo pezzo di una nuova terra. Attraverso un rapporto meticoloso con gli strati si libereranno le linee di fuga...” E conclude Deleuze: “un corpo senza organi che rompesse tutti gli strati, si tramuterebbe subito in corpo di nulla, autodistruzione pura senz’altra via d’uscita che la morte”.²⁵

Credo che il problema della individuazione di questo sottilissimo confine, che separa la sperimentazione avventurosa dall’autodistruzione, sia uno dei temi più affascinanti in Deleuze.

Tema che ritorna, non a caso, nel libro su Bacon, in cui la riflessione sul corpo -sui divenire e le deformazioni del corpo- ha un ruolo centrale.

Il corpo è il vero protagonista dell’arte di Bacon.

Bacon dichiarava di voler dipingere soltanto gli uomini, e che questa emergenza derivasse dal bisogno di perseguire attraverso l’ossessione dell’arte l’ossessione primaria dell’essere uomo. Dice in un’intervista: “Penso che l’arte sia un’ossessione della vita, e, poiché noi siamo degli esseri umani, la nostra più grande ossessione siamo noi stessi. Dopo vengono gli animali, e successivamente i paesaggi”.²⁶

Il pittore irlandese era attratto in primo luogo dalla raffigurazione dei corpi, dei loro movimenti e delle loro forze. I corpi dipinti nei suoi quadri, sono spesso posti isolati all’interno di un quadro spaziale, come un tondo o una pista, un cubo o un

²⁴*Ibidem*, p.233.

²⁵*Ibidem*, pp.234-236.

²⁶Francis Bacon, *L’art de l’impossible*, cit., vol. I, p.123.

parallelepipedo di ghiaccio, una barra tesa, ma anche una poltrona o un letto svasato e arcuato: un contesto che mentre sembra imprigionarli li fa “sbalzare” in avanti.

Bacon non solo vuole mettere in evidenza il corpo ma sembra quasi volerlo “aprire”: cerca di guardarci dentro come se fosse una cavità idraulica, o della carne esposta in una macelleria.

Si capisce quindi la fascinazione prodotta da questo “stile” nel pensiero di Deleuze. Nei quadri di Bacon, come nella filosofia di Deleuze, i corpi sono esposti nella loro nudità: sono penetrati e attraversati soprattutto da una linea di movimento, che li deforma: la serie dei movimenti è resa compresente come in un quadro futurista, o come in un’immagine fotografica che ha fissato in sé -ma sfocate- tutte le fasi del moto.

I corpi sono esplorati da dentro, con una violenza esplorativa quale quella analizzata filosoficamente da Foucault (vedi ad esempio l’esame del “Panopticon” in *Sorvegliare e punire*).

I corpi si riflettono e moltiplicano negli specchi e nei quadri: che restituiscono immagini più realistiche dei corpi “reali”, con l’effetto di moltiplicare e rendere ambigua l’identità delle figure.

In questi corpi enigmatici, ma pure così violentemente fatti precipitare nella realtà delle loro esistenze, Deleuze riconosce i corpi intensivi e in divenire di *Millepiani*. E dichiara espressamente: “Tutto fa pensare che Bacon incontri Artaud in molti punti: la Figura è esattamente il corpo senza organi (disfare l’organismo a vantaggio del corpo, disfare il volto a vantaggio della testa) (...) Bacon non smette di dipingere corpi senza organi, il fatto intensivo del corpo. Le parti ripulite o trattate a spazzola sono, nella pittura di Bacon, parti di organismi neutralizzati, restituiti alla loro condizione di zone o di livelli”.²⁷

Gli organi diventano “zone” cangianti, polivalenti e transitorie (“ciò che è bocca a un certo livello, diviene ano a un altro”) che mettono in fuga il corpo: ma si tratta di una fuga condotta sul posto, mentre i corpi sono immobilissimi e quasi piantati dentro la propria trasformazione.

Scriva Deleuze: “Le Figure di Bacon sono spesso colte nel vivo di una strana passeggiata, come in *Man carrying a child* (...) Mai Beckett e Bacon sono stati tanto vicini; si tratta proprio di un giretto simile alle passeggiate dei personaggi di Beckett, i quali si spostano traballanti, senza lasciare mai il loro tondo o il loro parallelepipedo. Si tratta della passeggiata del bambino paralitico e di sua madre, entrambi carponi sul bordo della balaustra, in una curiosa corsa a handicap. O della piroetta della *Figure turning*. Del giro in bicicletta di George Dyer (...) Anche quando il contorno si sposta, il movimento consiste più nell’esplorazione amebica, cui la figura si dedica dentro il contorno, che nello spostamento medesimo”.²⁸

²⁷G.Deleuze, *Francis Bacon*. cit., p.104.

²⁸*Ibidem*, pp.89-90.

Il riferimento a Beckett è illuminante, perché questi era un vero virtuoso della descrizione della “passeggiatina quotidiana”, del giretto su se stessi, compiuto da personaggi paralizzati su sedie a rotelle (*Finale di partita*), o ancorati ad un letto in uno stato di premorte (*Malone muore*): ma ancora vigili e intenti a piccoli movimenti reiterati all’infinito.

“Gli enormi piedi di cui le figure sono dotate -dice Deleuze- ostacolano l’andatura; piedi quasi deformi (e le poltrone hanno talvolta l’aspetto di calzature per piedi deformi) (...) Si tratta, al limite, di un movimento sul posto”.²⁹

Deleuze chiama questa fuga del corpo per l’appunto *spasmi*: poiché si tratta non solo di una fuga sul posto, ma di una fuga da se medesimo. Scrive Deleuze: “ Il corpo attende che qualcosa accada in se stesso (...) Se vi è sforzo, e anche intenso, non è affatto uno sforzo eccezionale, quasi si trattasse di un’impresa superiore alle forze del corpo, e diretta ad un oggetto determinato. E’ proprio il corpo che si sforza, o piuttosto attende di fuggire. Non sono io che tento di fuggire dal mio corpo, è il mio corpo stesso che tenta di fuggire da... Insomma uno spasmo: il corpo come plesso, e lo sforzo o l’attesa di uno spasmo”.³⁰

Alcune parti del corpo sono maggiormente coinvolte in questi *spasmi* di fuga, mentre altre sono invece piuttosto legate ad una persistenza, al mantenimento di una forma. Così come gli oggetti: alcuni inchiodano, altri instradano versi fori che sono punti di fuga.

Le parti del corpo maggiormente coinvolte nell’analisi deleuziana sono la testa, il sorriso, i piedi, il viso. Gli oggetti più importanti sono gli specchi, i lavandini, i w.c., le siringhe, i letti, i divani, gli ombrelli.

Come in *Millepiani*, Deleuze distingue la testa dal viso e attribuisce a Bacon la sua idiosincrasia nei confronti del volto (poiché il viso -secondo Deleuze- è costituito da alcuni tratti individuali fissati per sempre in una organizzazione spaziale segnicamente conforme alla semiotica dominante): “La Figura, essendo corpo, non è volto e neanche ha volto. Essa ha però una testa, perché la testa è parte integrante del corpo. Può addirittura ridursi alla testa. Come ritrattista, Bacon è pittore di teste, non di volti. Tra le due cose c’è una grande differenza. Poiché il volto è un’organizzazione spaziale strutturata che riveste la testa, mentre la testa è un’appendice del corpo, benché ne sia la cuspide. Ciò non significa che la testa manchi di spirito, ma si tratta di uno spirito che è corpo, soffio corporeo e vitale, spirito animale; insomma, lo spirito animale dell’uomo: uno spirito-maiale, uno spirito-bufalo, uno spirito-cane, uno spirito-pipistrello... Come ritrattista Bacon insegue dunque un progetto molto speciale: disfare il volto, ritrovare o fare emergere la testa sotto il volto”.³¹

Secondo Deleuze, le figure di Bacon sono teste senza volto, abitate spesso da tratti di animalità: ma si tratta di presenze passeggiere, e non di un’acquisizione di forma,

²⁹ *Ibidem*, p. 90.

³⁰ *Ibidem*, p.41.

³¹ *Ibidem*, p.51.

poiché questi corpi, per l'appunto quelli deleuziani-baconiani, sono corpi in divenire, che transitano nelle forme e si liberano di esse con un sol gesto.

E' lo stesso Bacon a dichiarare una volontà di dispersione dei tratti del volto. In un'intervista a David Sylvester dice così: "In un certo senso, sarebbe bello che in un ritratto l'apparenza sfumasse come in un deserto, come fosse il Sahara (...) sarebbe bello farlo rassomigliante ma, al tempo stesso, che la somiglianza si perdesse, come in un deserto".³²

Il Sahara a volte invade i quadri di Bacon, prende il posto delle figure all'interno di quelle strutture geometriche che il pittore utilizza proprio per mettere in risalto i corpi. E' il caso, ad esempio, di *Sand dune* (1981), di *A piece of waste land* (1982) e di *Sand dune* (del 1983). In queste immagini il deserto prende il sopravvento e la figura umana è assente, forse decomposta e polverizzata nella sabbia, come una sfinge egizia.

Commenta Deleuze "Il paesaggio cola fuori autonomamente dal poligono di presentazione, conservando gli elementi sfigurati di una sfinge che già sembrava fatta di sabbia. Ma ora la sabbia non trattiene più nessuna Figura, non più che l'erba, la terra o l'acqua (...) La sabbia potrà anche ricomporre una sfinge, ma questa risulterà così friabile dal trattamento a pastello, da farci sentire il mondo delle figure profondamente minacciato dalla nuova potenza".³³

Ma questo Sahara è solo un mezzo per tornare alla testa, e alla rassomiglianza sensibile.

Bacon è un pittore di ritratti e di corpi, non un paesaggista, né un pittore di dune e di deserti. Non è neanche un artista astratto o informale.

La dispersione del corpo nell'informale, la dilatazione della testura della pelle in uno spazio esteso ed infinito quale quello di un deserto, è solo un modo *ellittico* di riconquistare l'apparenza sensibile dei corpi e dei personaggi ritratti.

Bacon dichiara più volte di compiere una modificazione e distruzione dell'apparenza sensibile, che sfocia però in una nuova e più reale somiglianza: "Nel mio caso, con una dislocazione costante dell'immagine, o una sua distorsione, pervengo in una maniera ellittica, alla somiglianza dei corpi particolari (...) Più si lavora, più si approfondisce il mistero di ciò che è l'apparenza o la possibilità che si possiede di rendere attraverso altri mezzi, ciò che si chiama *apparenza*".³⁴

Il movimento deleuziano di distruzione e di recupero della forma è assolutamente condiviso dall'estetica baconiana.

L'offuscamento della figura, la deformazione completa del corpo, la dissoluzione del viso in un deserto non rappresentano l'ambizione di Bacon, lo sbocco assoluto della sua pittura.

Come Deleuze teme i corpi svuotati, i corpi disfatti e distrutti della follia senza ritorno, della destratificazione violenta, della desoggettivazione definitiva e

³²F.Bacon, *L'art de l'impossible*, cit., vol. I, p.111.

³³G.Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p.76.

³⁴F.Bacon, *L'art de l'impossible*, cit., vol. II, p.94.

assoluta, così Bacon teme la perdita del quadro nel caos, nella catastrofe del *diagramma*.

Il carattere spericolato dell'esperienza "disorganica", ha per entrambi un significato non nichilistico, bensì vitale.

Il corpo diventa una linea di passaggio (o di fuga) a metà strada tra la forma e la dissoluzione della forma, un ponte tra lo svanire e il persistere.

Nel sorriso delle figure di Bacon, secondo Deleuze, si concentra proprio questa tensione di dileguamento e di persistenza dei tratti del corpo.

Mentre nelle grida l'intero corpo scappa via, come nei quadri che ritraggono il papa Innocenzo X, e la nutrice della *Corazzata Potemkin* (*Study after Velasquez' portrait of Pope innocent X*, 1953 e *Study for the nurse in the film ' Battleship Potemkin'*, 1957) i sorrisi assicurano il dileguamento del corpo, ma tuttavia sopravvivono alla sua cancellazione.

Così scrive il nostro filosofo: "La testa dell'uomo con l'ombrello ha già un sorriso cadente, inquietante, ed è proprio in funzione di questo sorriso che il viso si disfa, come sotto l'azione di un acido che corrode il corpo; e la seconda versione dello stesso uomo mette in risalto e precisa il sorriso; Ciò vale ancora di più per il sorriso beffardo, quasi intollerabile, insopportabile, del papa del 1954 o dell'uomo seduto sul letto: si avverte che deve sopravvivere alla cancellazione del corpo. Gli occhi e la bocca si sovrappongono con tale precisione alle linee orizzontali del quadro, che il volto si dissipa a vantaggio delle coordinate spaziali dove resta solo il sorriso insistente".³⁵

Sorrisi e grida sono uniti nel trittico del 1953 (*Triptych- Three studies of human head*, 1953), in cui un uomo sorride, grida, si dissipa. Nello studio per un ritratto del 1953, "le ondulazioni verticali della tenda circondano e striano parte dell'abominevole sorriso (...) mentre la testa e il corpo sembrano risucchiati verso le stecche orizzontali della persiana".³⁶

Questo sorriso persistente, lega -secondo Deleuze- Francis Bacon a Lewis Carroll. Deleuze allude al sorriso del "gatto dello Cheshire" di *Alice nel paese delle meraviglie*, il cui ghigno è divenuto persino un *leit motiv* delle imitazioni del fumetto Snoopy".

Si legge in *Alice*: "Un grosso gatto se ne stava adagiato sul focolare e ghignava da un orecchio all'altro. -Per favore mi vuol dire- disse Alice un po' timorosa, perché non era del tutto sicura che fosse buona educazione parlare per prima, -perché il suo gatto ghigna in quel modo?-

-E' un gatto del Cheshire -disse la Duchessa, -ecco perché".³⁷

Alice più avanti interPELLA il gatto: "Il Gatto, vedendo Alice, si limitò ad aprirsi in un ghigno. "Ha un'aria mansueta" pensò Alice; tuttavia possedeva artigli *molto* lunghi e una grande quantità di denti, cosicché pensò che bisognava trattarlo con

³⁵G.Deleuze, *Francis Bacon*, cit., pp.69-70.

³⁶*Ibidem*, p.73.

³⁷L.Carroll, *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*, Einaudi, Torino, 2003, p.58.

riguardo. -Micio del Cheshire, -cominciò, piuttosto timidamente poiché non sapeva affatto se gradisse quel nome; ma quello si limitò ad allargare ancora un po' il suo ghigno".³⁸ Dopo avere fornito grossomodo le informazioni richieste, il gatto inizia a scomparire e ricomparire, facendo esasperare Alice: "vorrei che non continuasse ad apparire e a scomparire così all'improvviso: è roba da capogiro! -D'accordo, -disse il gatto e stavolta svanì molto lentamente, cominciando dalla punta della coda e finendo col ghigno, che rimase ancora per qualche tempo dopo che tutto il resto era sparito".³⁹

Bacon dichiara di non essere mai riuscito a dipingere il sorriso: "Ho sempre desiderato dipingere il sorriso, ma non ci sono mai riuscito".⁴⁰

Secondo Deleuze si tratta di un gesto di pura modestia giacché i suoi sorrisi sono tra i più belli di tutta la pittura.

Certamente Bacon fu ossessionato oltre che dalla raffigurazione del grido e del sorriso, dallo studio della bocca in generale: "Un'altra cosa che mi ha fatto riflettere sul grido umano, è un libro che ho comprato in una libreria di Parigi quando ero molto giovane: un libro d'occasione, provvisto di belle tavole colorate a mano, raffiguranti le malattie della bocca. Queste belle illustrazioni mostravano la bocca aperta e l'esame del suo interno: mi affascinavano e ne ero proprio ossessionato (...) Sono sempre stato molto coinvolto emotivamente dai movimenti della bocca e dalla forma della bocca e dei denti (...) forse adesso ho perduto questa ossessione, ma allora era un sentimento molto forte. Io amo, si potrebbe dire, la lucentezza e il colore che provengono dalla bocca. Ho sempre sperato, in un certo senso, di essere capace di dipingere la bocca nello stesso modo in cui Monet dipingeva un tramonto".⁴¹

Il grido, il sorriso, la bocca nel suo complesso, sono una sorta di cerniere del corpo: Bacon vuole sempre "aprire" disserrare, vedere meglio. Vedere anche *dentro*: amava le radiografie, e soprattutto studiare le pose del corpo durante le radiografie: "Ho avuto sempre con me, un libro che mi ha molto influenzato. Si chiama *Positioning in Radiography* e contiene, oltre alle radiografie stesse, una quantità di fotografie che mostrano le posizioni che il corpo deve prendere per essere radiografato".⁴²

Le stanze raffigurate da Bacon sono spesso stanze spoglie: a volte in verità si tratta di macellerie, altre volte di fondali monocromatici occupati da figure geometriche che avvolgono la figura. A volte l'ambiente è un salotto con un divano, o ancora un gabinetto.

Gli oggetti con i quali interagisce il corpo, sono quasi sempre gli stessi, ed hanno - secondo Deleuze- la funzione di *strumenti-protesi* : sono oggetti che hanno un

³⁸*Ibidem*, p.62.

³⁹*Ibidem*, p.64.

⁴⁰F.Bacon, *L'art de l'impossible*, cit., vol. I, p.98.

⁴¹*Ibidem*, vol. I, p.76 e pp. 97-98.

⁴²*Ibidem*, vol. I, p.71.

rapporto tanto stretto con il corpo da diventarne quasi parte. Ad esempio Bacon immagina delle pozzanghere dalle quali fuoriescono i personaggi: “Inventerò delle strutture dove le immagini sembreranno sorgere da fiumi di carne (...) Ci dovrebbe essere un marciapiede elevato, su cui si muovono immagini di gente reale, colta durante la passeggiatina quotidiana, come sorgessero da pozze di carne”.⁴³

Poi ci sono i lavandini, con le figure incollate ai rubinetti. In *Figure standing at a washbasin* del 1976, il corpo sembra proteso in uno sforzo per fuggire attraverso il tubo di scarico; una stessa funzione è svolta dagli ombrelli.

Scrivono Deleuze: “Nelle due versioni di *Painting*, 1946 e 1971, la Figura è ben piantata nel tondo di una balaustra, ma, al tempo stesso, si lascia ghermire dall’ombrello semisferico, e pare in attesa di fuggire tutta intera dalla punta dello strumento (...) Negli *Studies of the human body* del 1970 e nel *Triptych*, maggio-giugno 1974, l’ombrello verde bottiglia è tratteggiato molto più in superficie, ma la figura accovacciata se ne serve insieme da bilanciante, da paracadute, da aspiratore, da ventosa attraverso cui l’intero corpo contratto, con la testa già ghermita, vuole passare”.⁴⁴

C’è poi l’intera serie delle siringhe ipodermiche. Secondo il pittore irlandese le siringhe servono a inchiodare i corpi ai letti, come dei chiodi che crocifiggono. Deleuze, al contrario, le considera degli strumenti di fuga. Dice Bacon: “Usare queste figure coricate sui letti con una siringa, era un modo di inchiodare l’immagine più radicalmente alla sua realtà o apparenza. Io non dipingo la siringa a causa della droga che può iniettare, ma perché mi sembra meno stupido che inserire un chiodo nel braccio: questo atto sarebbe ancora più melodrammatico. Utilizzo la siringa perché voglio che la carne sia inchiodata al letto”.⁴⁵ Deleuze lo contesta: “più che un corpo inchiodato, malgrado quanto ne dica il pittore, è un corpo che tenta di passare attraverso la siringa e fuggire da questo foro”.⁴⁶

Ancora più interessanti sono gli specchi, che sono tutto tranne che superfici riflettenti: “Lo specchio è uno spessore opaco, talora nero (...) In Bacon il corpo si trasferisce nello specchio, vi prende dimora insieme alla sua ombra. Di qui il suo fascino: non c’è nulla dietro lo specchio, bensì dentro. Nello specchio il corpo sembra allungarsi, appiattirsi, stirarsi (...) In certi casi la testa è solcata da una grande crepa triangolare che si riproduce in entrambi i lati, fino a disperdere la testa stessa in tutto lo specchio, come un blocco di grasso in una zuppa”.⁴⁷

La stessa cosa sembra accadere con le ombre, che sono spesso più importanti ed invasive dei corpi, a volte anzi li sostituiscono come in *Man with a dog* (del 1953),

⁴³*Ibidem*, pp.69-70. L’identificazione con la carne macellata è una delle ossessioni di Bacon: “Noi siamo della carne macellata, delle potenziali carcasse. Quando vado dal macellaio, trovo sempre molto sorprendente di non essere lì, al posto dell’animale”. (*Ibidem*, p. 92).

⁴⁴G.Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p.43.

⁴⁵F.Bacon, *L’art de l’impossible*, cit., vol. II, pp.22-23.

⁴⁶G.Deleuze, *Francis Bacon*, cit., pp.43 e 46.

⁴⁷*Ibidem*, p.46.

oppure anche nel ritratto di van Gogh II (*Study for portrait of Van Gogh II*, 1957) in cui l'intera figura ha l'aspetto di un'ombra.

Le ombre hanno qualcosa in comune con le pozzanghere, perché i corpi sembrano ergersi e trarre vita da queste macchie scure, conservate e custodite accanto a loro stessi come una possibilità, un nulla in cui ricadere o rifugiarsi.

Come fa notare Deleuze, spesso nelle opere si oppongono moti di risalita e moti di discesa, dilatazioni e contrazioni: nel Trittico del 1970 (*Triptych- Studies from the human body*) c'è un uomo che risale dalla propria ombra, e un altro che discende in se stesso, per poi finire in una pozzanghera: "La *Crucifixion* del 1965 contrappone la discesa-deflusso della carne macellata crocifissa, nel pannello centrale, all'estrema contrazione del carnefice nazista; le *Three figures in a room* del 1964 oppongono la dilatazione dell'uomo al bidet, a sinistra, alla contorsione dell'uomo sullo sgabello, a destra. O forse sono i *Three studies of the male back* del 1970 a mostrare nel modo più sottile, avvalendosi delle linee e dei colori, l'opposizione tra un ampio dorso rosa e rilassato, a sinistra, e un dorso contratto rosso e blu, a destra".⁴⁸

Si tratta di una sorta di ripartizione dei movimenti in contrazioni sistoliche e dilatazioni diastoliche: tensioni verso una dissoluzione della forma nella sua testura molecolare, e contrastanti contrazioni di involupamento e rinserramento della figura in se stessa.

"Ciò che è difficile pensare -scrive Deleuze- è la coesistenza di tutti i movimenti. Nondimeno il quadro rappresenta tale coesistenza. Dati i tre elementi di base, Struttura, Figura e contorno, un primo movimento ("tensione") va dalla struttura alla figura. La struttura si presenta allora come una campitura, tale però che si avvolgerà a cilindro lungo il contorno; il contorno si presenta così come un elemento isolante, tondo, ovale, sbarra o sistema di sbarre; e la figura è isolata nel contorno, è un mondo perfettamente chiuso. Ma ecco che un secondo movimento, una seconda tensione, va dalla Figura alla struttura materiale: il contorno muta aspetto, diventa semisfera del lavandino o dell'ombrello, spessore ad azione deformante dello specchio; la Figura si contrae o si dilata per poter passare attraverso un foro o nello specchio (...) da sé, con un ultimo sorriso, tende a raggiungere la campitura, a dissiparsi nella struttura attraverso il contorno, che non agisce più ormai come deformante, ma come una tenda in cui la Figura sfuma all'infinito (...) Tutto si ripartisce in diastole e in sistole diffuse ad ogni livello. La sistole che contrae il corpo, e va dalla struttura alla Figura; la diastole che lo rilassa e lo disperde, e va dalla Figura alla struttura".⁴⁹

Ma i corpi non si dissolvono mai completamente nella testura molecolare, non portano mai a compimento questo progetto di dissipazione.

⁴⁸*Ibidem*, p. 149.

⁴⁹*Ibidem*, pp. 76-77.

Bacon lavora sempre in prossimità di una *catastrofe assoluta dei dati figurativi*: quella che lui chiama il *diagramma*, ovvero l'introduzione di un caos informale all'interno della figurazione⁵⁰.

Tuttavia nessuno come Bacon è rimasto altrettanto ancorato ai dati figurativi, alla permanenza di una rappresentazione dei corpi.

In un'intervista raccontava che avrebbe voluto dipingere un ritratto annaffiando e spargendo la tela di colore, e aspettando che da questo gesto emergesse quasi magicamente un'immagine rassomigliante a quella della persona ritratta.

Ma Bacon rimaneva deluso da questi tentativi, che non sempre vedevano il riemergere della Figura dal caos del *Diagramma*.

Bacon non voleva che l'offesa da lui operata sui corpi arrivasse al punto di distruggerli completamente, trasformando la pittura figurativa in pittura informale. L'offesa che infieriva sui corpi, serviva ad esibire l'istante di una deformazione sempre in fieri e mai conclusa (una inarrestabile violenza).

La dissoluzione della forma, compiuta attraverso il *diagramma*, indicava l'apparizione improvvisa di un altro mondo all'interno del dipinto, ma a suo avviso questa apparizione non avrebbe mai dovuto invadere completamente il quadro.⁵¹

Bacon è critico nei confronti dell'arte astratta e dell'arte informale. Nel caso dell'astrattismo, la bellezza delle linee e delle forme (astratte) prende il sopravvento sul caos, lo riduce al minimo, optando per un ascetismo e una salute spirituale. La pittura astratta si serve di un codice simbolico che riproduce uno spazio ottico interiore e puro, fatto esclusivamente di orizzontali e di verticali ("secondo Kandinskij, verticale-bianco-attività, orizzontale-nero-inerzia ecc."⁵²). Per Bacon si tratta di un'arte che tentando di dominare ed eliminare l'abisso del caos, rinuncia alla tensione emotiva connessa a una "registrazione" più diretta della vita.

Bacon -secondo Deleuze- è altresì critico nei confronti dell'arte informale, nella quale il *diagramma*, ovvero l'offuscamento dei dati figurativi, prende il sopravvento sul quadro e lo trasforma in una pittura-catastrofe.

Scrivendo Deleuze: "Bacon è attratto ancora meno dall'espressionismo astratto, dalla potenza e dal mistero della linea senza contorno. E la ragione, egli dice, è che il diagramma ha occupato l'intero quadro, e la sua proliferazione crea un vero "pasticcio" (...) Benché la sensazione questa volta sia stata raggiunta, essa resta in uno stato irrimediabilmente confuso. Bacon non si stancherà mai di ribadire la necessità assoluta di impedire che il diagramma proliferi, la necessità di limitarlo a

⁵⁰A questo proposito vedi le conversazioni tra Bacon e Sylvester, *L'art de l'impossible*, cit., p. 111 e 112. Conversazioni recentemente tradotte in italiano, per Skira (D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano, 2003). In Deleuze, *Bacon*, cit., vedi soprattutto le pp. 167-177.

⁵¹Come sottolinea Fadini "il diagramma fallisce quando si confonde con l'intero quadro, quando niente sembra fuoriuscire da quest'ultimo: il suo specifico deve essere appunto localizzato nello spazio e nel tempo, il suo essere catastrofico non deve produrre catastrofe ulteriore, la sua mescolanza non deve mescolare i colori, bensì spezzare i toni" (U.Fadini, *Figure nel tempo. A partire da Deleuze/Bacon*, Ombre corte, Verona, 2003, p. 67. Vedi anche le pp. 48-65).

⁵²*Ibidem*, pp.170-171.

certe regioni del quadro e a determinati momenti dell'atto pittorico (...) Salvare il contorno, non c'è nulla di più importante per Bacon (...) Occorre pertanto che il diagramma non divori l'intero quadro, occorre che resti limitato nello spazio e nel tempo, che resti operativo e controllato, che i mezzi violenti non si scatenino e la catastrofe pur necessaria non travolga tutto. Il diagramma è una possibilità di fatto, non il Fatto stesso. I dati figurativi non devono scomparire tutti, e soprattutto una nuova figurazione, quella della Figura, deve uscire dal diagramma e portare la sensazione a chiarezza e precisione. Uscire dalla catastrofe... Anche se si concludesse con un lancio di colore *après-coup*, dovrebbe essere come una "sferzata" locale che ci fa uscire, invece di farci sprofondare".⁵³

La strategia deleuziana della prudenza e della sobrietà nella linea di fuga, nella destratificazione del corpo, trova nell'estetica baconiana un riscontro e una alleanza perfetta.

L'originalissima sintesi che opera Bacon tra la dissoluzione della forma e la sua marginale conservazione, illustra la "politica" di Deleuze: "Dell'organismo bisogna conservare quanto basta perché si riformi a ogni alba (...) bisogna conservare piccole razioni di soggettività, in quantità sufficiente per poter rispondere alla realtà dominante".⁵⁴

Il richiamo ai pericoli della *destratificazione violenta* trova eco nel rifiuto del caos frenetico dell'informale: l'uso ponderato del *diagramma*, è il corrispondente pittorico della ponderata perdita di soggettivazione, di significanza e di interpretazione raccomandata in *Millepiani*.

La macchina teatrale imbastita da Deleuze intorno all'opera di Bacon, è così sagacemente costruita, da risultare totalmente verosimile che Bacon interpreti unicamente se stesso.

⁵³*Ibidem*, p.175.

⁵⁴G.Deleuze-F.Guattari, *Millepiani*, cit., vol.I, p.233.