

L'ARTE DELL'AUTORITRATTO: FRANCIS BACON A LEZIONE DA  
REMBRANDT E VAN GOGH  
Una galleria di autoritratti

Nadia Mazzon

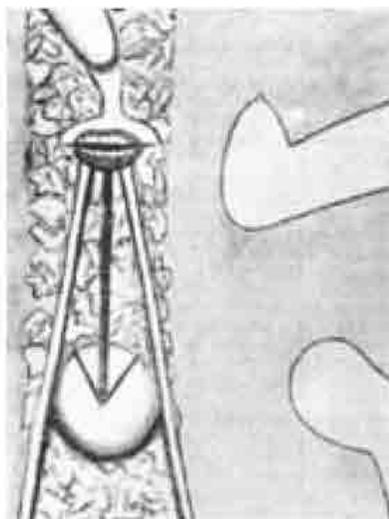
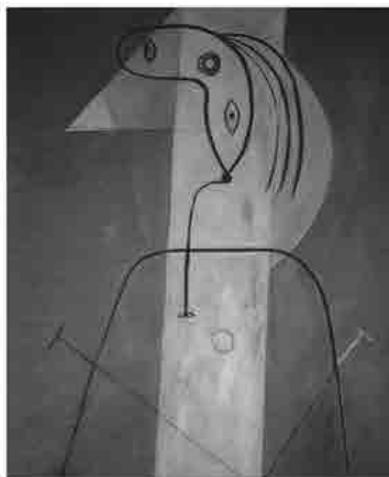
GALLERIA DI AUTORITRATTI DI FRANCIS BACON

“Per me l'arte è un'ossessione della vita e poiché siamo degli esseri umani, siamo noi il soggetto della nostra ossessione”.

Francis Bacon

Dell'esperienza artistica di Francis Bacon è stata sottolineata l'assoluta originalità come pure una presunta mancanza di contatti con le realizzazioni pittoriche contemporanee o con le precedenti espressioni artistiche. In realtà i legami esistenti sono molteplici e intensi, come risulta sia dalle interviste rilasciate dall'artista, che dall'indagine approfondita della sua opera. Può essere interessante allora ricostruire, limitatamente all'ambito del ritratto e dell'autoritratto, quale sia stata l'influenza esercitata sull'opera di Bacon da parte di altri artisti, precisando che, sebbene il repertorio visivo a cui egli attinse fosse per sua stessa ammissione sterminato, gli autori che maggiormente ebbero un peso sulla sua poetica del ritratto sono sostanzialmente tre: Picasso, Rembrandt e Van Gogh. Dal lavoro sulla figura umana di questi maestri Bacon trasse gli insegnamenti che fuse nella sua pittura.

Picasso è l'artista che segnò profondamente gli esordi pittorici di Bacon, il quale dichiarava espressamente di aver deciso di dedicarsi alla pittura dopo aver visto, durante il suo soggiorno parigino alla fine degli anni venti, una mostra con i lavori del grande maestro spagnolo. Bacon era affascinato dalla soluzione che Picasso aveva dato, in quel periodo, al problema della rappresentazione della figura umana, attraverso la rea-



- 1 | Pablo Picasso, *Donna in piedi*, olio su tela, 1927, collezione privata.
- 2 | Pablo Picasso, *Donna in grigio e nero*, olio su tela, 1928-1929, proprietà dell'artista.
- 3 | Pablo Picasso, *Donne e fanciulli in riva al mare*, olio su tela, 1932, Brema, Collezione M. Hertz.
- 4 | Francis Bacon, *Composition (figure)*, gouache, 1933, Londra, Marlborough International Fine Art.
- 5 | Francis Bacon, *Abstraction based on the human form*, olio su cartone, 1936.

lizzazione di figure “biomorfe” che poco avevano a che fare con la rappresentazione realistica del corpo umano, ma che tuttavia riuscivano a rendere in maniera intensa l’idea della sua struttura: proprio in esse Bacon aveva trovato uno spunto ideale dal quale partire per elaborare la sua personale idea di pittura, (figg.1, 2, 3, 4, 5).

Figure distorte, irreali, rappresentate nell’atto di compiere operazioni assolutamente normali, costituivano una nuova forma di realismo:

Più reale della stessa immagine resa attraverso una pittura illustrativa [...] perché oltre alla realtà del mondo esterno introduce la realtà inconscia (Bacon [1975] 1991).

Bacon riconduceva tale innovazione anche all’influenza esercitata sulla pittura da un nuovo orizzonte che si era aperto nella scienza del Novecento, la psicoanalisi:

Dal Surrealismo in poi, o meglio da Freud in poi, il nostro modo di intendere il realismo è cambiato. Siamo più consapevoli, oggi, di quanto esso attinga all’inconscio (Bacon [1975] 1991).

L’approdo al nuovo esito formale dell’arte di Picasso appariva dettato dal bisogno di rappresentare una nuova, ulteriore dimensione della “realtà”; ma contemporaneamente permetteva di dare una risposta all’interrogativo sul senso e sul valore della pittura contemporanea e di superare l’impasse in cui essa era caduta dopo l’invenzione dei mezzi di riproduzione quali la fotografia e il cinema, che si proponevano, rispetto all’arte pittorica, come antagonisti nella riproduzione realistica della realtà: l’artista ritrovava così, per questa via, un senso al proprio fare.

Tuttavia, pur guardando a Picasso e all’esperienza cubista, Bacon tenta di ricucire anche i rapporti con la precedente tradizione figurativa: il rifiuto del passato era percepito dall’artista come un grosso pericolo per l’arte contemporanea e riteneva che la velleità intransigente di emanciparsi dalla tradizione avesse proiettato l’arte verso una deriva senza alcuna possibilità di approdo, come testimoniava il fenomeno dell’Astrazione. Bacon elabora, dunque, un linguaggio che non neghi l’aspetto della raffigurazione realistica, ma la reinventi completamente e per raggiungere questo obiettivo si avvale di un uso del colore che ha come punti di riferimento la lezione di Rembrandt e di Van Gogh.

Per Rembrandt, rispetto al ritratto dove le norme di raffigurazione sono fortemente codificate, l'autoritratto è l'ambito privilegiato nel quale sperimentare le possibilità espressive del colore; al tempo stesso egli mette in discussione l'immagine idealizzata e solenne dell'artista codificata da Dürer, adottando varie maschere che gli consentono di giocare con diversi ruoli: si raffigura, per esempio, nei panni del soldato, del borghese, del principe o del mendicante, proponendo il senso di una nuova identità che comincia a farsi più complessa e problematica, (figg. 6, 7, 8, 9, 10).

Un'eredità che sarà raccolta e rilanciata dai romantici nell'Ottocento, i quali videro nella vita e nell'opera del maestro olandese il prototipo dell'artista ribelle, proponendolo come un modello, che conoscerà poi



6 | Rembrandt, *Autoritratto con cappello piumato* (part.), olio su tavola, 1629, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

7 | Rembrandt, *Autoritratto con pelliccia*, olio su tavola, 1634, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

8 | Rembrandt, *Autoritratto con gran cappello*, olio su tavola, 1632, Glasgow, Glasgow Museums, Collezione Burrell.

9 | Rembrandt, *Autoritratto con gorgiera e berretto*, olio su tavola, 1634, Firenze, Galleria degli Uffizi.

10 | Rembrandt, *Autoritratto con camicia ricamata*, olio su tela, 1640 ca., Londra, National Gallery.



11 | Francis Bacon, *Head II*, olio su tela, 1949, Belfast, Ulster Museum.

12 | Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1956, collezione privata.

una grande fortuna nel corso del Novecento. I primi autoritratti di Francis Bacon, che il pittore propone però in forma cifrata, sono due dipinti quali *Head I*, del 1948, e *Head II*, del 1949, (figg. 11, 12).

Non è un caso allora che il primo autoritratto esplicito di Bacon del 1956, quello cioè in cui sono chiaramente riconoscibili i tratti fisionomici dell'artista, presenti delle forti somiglianze con un lavoro di Rembrandt: l'*Autoritratto nei panni di mendicante* del 1630, (figg. 13, 14).



13 | Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1956, collezione privata.

14 | Rembrandt, *Autoritratto nei panni di mendicante*, acquaforte, 1630, New York, Pierpont Morgan Library.

Ma esiste un punto preciso che avvicina l'opera di Bacon all'artista olandese. Simon Schama, nella sua biografia su Rembrandt, cita l'interpretazione data dallo studioso Perry Chapman di un autoritratto del 1628, in cui l'artista si raffigura di tre quarti con il volto fortemente in ombra. Secondo Chapman ci si troverebbe di fronte a una rappresentazione di sé secondo lo schema dell'artista melanconico (Schama [1999] 2000), (fig. 15). Schama però, partendo da questo, offre un'altra lettura dell'autoritratto di tre quarti e arriva ad affermare che:

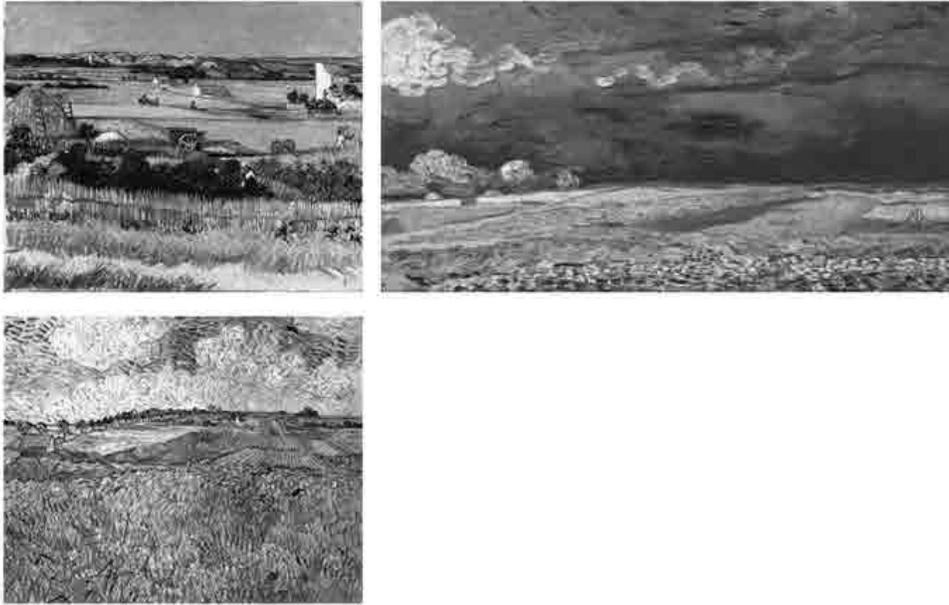
Rembrandt non poteva porsi nella fitta oscurità necessaria a produrre l'ombra profonda che cade sugli occhi e sulla parte superiore del volto e nondimeno creare un'immagine leggibile. Dunque, qualunque cosa sia questo dipinto, certo non è un'immagine realistica [...]. L'autoritratto rembrandtiano [...] è tutto deliberata invenzione (Schama [1999] 2000).

È proprio questo il nesso che interessa Bacon, in cui l'artista può trovare il fil rouge che collega il lavoro dei suoi maestri: Rembrandt, Van Gogh, Picasso, pur essendo vissuti in epoche diverse, erano comunque impegnati a cercare il modo di ricreare la realtà attraverso gli strumenti offerti dall'arte, con lo scopo di arrivare a riprodurla in maniera "più vera del vero": più vera di quella dalla cui osservazione erano inizialmente partiti.

Tramite fondamentale in tutto questo processo è la pittura e, soprattutto, il pensiero pittorico di Van Gogh l'uso di un colore denso, steso sulla tela con tratteggi spezzati che ricreano letteralmente la realtà, è per Bacon un'esperienza fondamentale (figg. 16, 17, 18):



15 | Rembrandt, *Autoritratto con baverino bianco*, olio su tavola, 1629, Monaco, Alte Pinakothek.



16 | Vincent Van Gogh, *Veduta della piana della Crau*, 1888, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh.

17 | Vincent Van Gogh, *Paesaggio con cielo tempestoso*, olio su tela, 1890, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh.

18 | Vincent Van Gogh, *Veduta della piana di Auvers (part.)*, olio su tela, 1890, Monaco, Neue Pinakothek.

Se Van Gogh è uno dei miei eroi è proprio perché penso che sia capace di essere quasi letterale e tuttavia, grazie al suo modo di stendere il colore sulla tela, ci dà una visione meravigliosa della realtà delle cose (Bacon [1975] 1991).

Bacon ha modo di vedere durante un viaggio nella regione della Crau, nel sud della Francia, all'inizio degli anni cinquanta come:

Semplicemente per il suo modo di stendere il colore, Van Gogh sia riuscito a rendere questa regione così straordinariamente viva, pur restituendola per ciò che è una terra piatta, spoglia (Bacon [1975] 1991).

E in un'intervista rilasciata a Jean Clair, Bacon affermava che l'artista olandese aveva:

[...Ho] dovuto re-inventare un modo di fare i paesaggi. Nessuno prima di lui aveva dipinto un paesaggio esattamente come l'ha dipinto lui. Mi può spiegare perché i suoi colpi di pennello spezzati hanno comunicato la realtà dell'immagine con maggior forza, [...] per chi guarda il quadro, e resa più chiara la vita? Mentre, in effetti, tutto ciò è completamente irrea-

le, illusorio... in senso, voglio dire, letterale? E tuttavia ci conduce proprio nel cuore stesso della vita (Bacon [1971] 2000).

Attento lettore dell'epistolario di Van Gogh, Bacon amava anche citare spesso le parole di quest'ultimo quando intendeva chiarire la sua idea di realismo in pittura:

Van Gogh [...] parla del bisogno di introdurre nella realtà delle trasformazioni che sono sì delle menzogne, *però più vere della verità letterale* (c.vo di chi scrive) [...] è l'unico modo in cui un pittore possa restituire l'intensità della realtà che cerca di catturare (Bacon [1975] 1991).

Ma l'influenza di Van Gogh su Bacon si esercita anche rispetto alla messa a punto di uno stile personale, basato sulla ricerca e lo sfruttamento delle opportunità creative offerte dall'imprevisto. In una lettera al fratello Theo, Vincent polemizzava contro i pittori che dipingevano solo soggetti esotici in studio:

Ma andate un po' a sedervi fuori! Dipingete sul posto! Vi capiteranno ogni sorta di avventure. Per esempio, sulle quattro tele che riceverai ho dovuto togliere almeno un centinaio di mosche [...] senza contare la polvere, la sabbia eccetera, [...] quando si sono portate delle intelaiature per due ore attraverso la brughiera e le siepi, passando, un ramo o qualcos'altro avrà graffiato la tela (Lecaldano 1966).

Bacon, dal canto suo, stende il colore con pennellate vorticosi e spezzate, applicate ora con impasti abbondanti che creano dei grumi o per velature, lo mescola con la sabbia o con la polvere, usa stracci, maglioni, spugne per confondere i contorni e le superfici o per creare l'effetto di una griglia sui volti, lancia malloppi di colore direttamente sulla tela per interrompere un lavoro quando gli riesce troppo facilmente, oppure applica sostanze per irruvidire la tela finché alcune fibre cedono e si rompono sollevandosi, creando così effetti inediti (Bacon 1985) (figg. 19, 20, 21, 22).

Potremmo dire che Bacon, inventando una tecnica pittorica ostica e faticosa, cerca di ricreare in studio quell'imprevisto che Van Gogh trovava in natura, dipingendo en plein air.

Infine non è secondario il fatto che l'emergere e l'affermarsi del genere dell'autoritratto nell'opera di Bacon derivi oltre che dal confronto con Rembrandt, proprio dal rapporto con l'arte di Van Gogh, di cui è possibile immaginare che Bacon si senta il continuatore ideale: non a caso egli dà



19 | Francis Bacon, *Three studies of Isabel Rawsthorne (on white ground) (part.)*, olio su tela, 1965, collezione private.

20 | Francis Bacon, *Study for head of Isabel Rawsthorne*, olio su tela, 1967, collezione private.

21 | Francis Bacon, *Four studies for a self-portrait (part.)*, olio su tela, 1967, Collezione Carlo Ponti.

22 | Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1976, Marsiglia, Musée Cantini.

inizio a una ricca produzione autoritrattistica dopo aver realizzato una serie di otto quadri che costituiscono uno studio dell' *Autoritratto sulla strada di Tarascon* realizzato da Van Gogh nel 1888 (oggi perduto in seguito ai bombardamenti della seconda guerra mondiale), (figg. 23, 24, 25, 26).



23 | Vincent Van Gogh, *Autoritratto sulla strada di Tarascon*, olio su tela, 1888, distrutto durante la seconda guerra mondiale.

24 | Francis Bacon, *Study for portrait of Van Gogh I*, olio su tela, 1956, Norwich, Robert e Lisa Sainsbury, University of East Anglia.

25 | Francis Bacon, *Study for portrait of Van Gogh IV*, olio su tela, 1957, Londra, Tate Gallery.

26 | Francis Bacon, *Study for portrait of Van Gogh VI*, olio su tela, 1957, Londra, Arts Council of Great Britain.



- 27 | Vincent Van Gogh, *Autoritratto*, olio su tela, 1888, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.  
 28 | Vincent Van Gogh, *Autoritratto*, olio su tela, 1889, Parigi, Musée d'Orsay.  
 29 | Vincent Van Gogh, *Autoritratto*, olio su tela, 1889, New York, Collezione J. A. Whitney.

Il pittore olandese si era sempre confrontato con la rappresentazione della figura umana e con l'autoritratto, ma, come risulta dal suo epistolario, Van Gogh riteneva che, in questo genere, i risultati da lui raggiunti non fossero all'altezza delle aspettative (figg. 27, 28, 29):

In quanto a me, lavorerò, e qui o là qualcosa del mio lavoro resterà; ma quello che è Claude Monet nel paesaggio, chi lo farà nella figura dipinta? (Lecaldano 1966).

Bacon prende il testimone e assume questo ruolo: se Picasso aveva fatto scattare la scintilla che gli aveva indicato la strada della pittura come compimento del destino personale e quasi autobiografico dell'artista, Van Gogh e Rembrandt gli offrono il modo di accedere al tema che costituirà l'ossessione della sua vita: il ritratto (figg. 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36).

In Rembrandt, dunque, Bacon scopre, osservandone gli autoritratti, che:

L'intero contorno del volto cambia costantemente. Pur mantenendo la cosiddetta aria di Rembrandt, è ogni volta completamente diverso; ed è per questo che comunica sempre nuove sensazioni (Bacon [1975] 1991).

Nella ricchezza cromatica della tavolozza di Van Gogh trova ispirazione per la realizzazione dei capolavori degli anni sessanta e nell'epistolario un riscontro fondamentale al suo particolare linguaggio artistico fondato sul bisogno di realismo che gran parte della pittura del Novecento aveva invece abbandonato: il realismo di Van Gogh, infatti, non poggiava sull'imitazione fedele dell'oggetto rappresentato, ma affondava le radici nel



30 | Rembrandt, *Autoritratto con le mani ai fianchi*, olio su tela, 1652, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

31 | Rembrandt, *Autoritratto con bastone*, olio su tela, 1658, New York, Frick Collection.

32 | Rembrandt, *Autoritratto in figura di San Paolo*, olio su tela, 1661, Amsterdam, Rijksmuseum.

33 | Rembrandt, *Autoritratto con tavolozza e pennelli*, olio su tela, 1662, Londra, Kenwood House, lascito Iveagh.

34 | Rembrandt, *Autoritratto ridente*, olio su tela, 1669, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.

35 | Rembrandt, *Autoritratto con mani giunte*, olio su tela, 1669, Londra, National Gallery.

36 | Rembrandt, *Ultimo autoritratto*, olio su tela, 1669, L'Aja, Mauritshuis.



37 | Anton Giulio Bragaglia, *Ritratto polifisiognomico*, 1913.

sentimento e nell'intuizione; è il realismo misterioso delle sensazioni, che con la sua forza e intensità è ancora in grado di comunicare alla sensibilità del moderno.

Tutte le suggestioni accumulate dalle lezioni dei maestri vengono da Bacon rielaborate e contaminate con quelle derivanti dalla fotografia: l'artista guarda tanto agli studi fotografici sulla figura umana di fine Ottocento e inizio Novecento, (fig. 37) quanto a semplici ritagli di giornale, quindi mescolati con immagini cinematografiche e con gli studi di Picasso del periodo 1905-1907, che culmineranno nel quadro *Les démoiselles d'Avignon*, nonché con i ritratti dell'artista spagnolo degli anni trenta (fig. 38), quando l'esperienza della scomposizione delle forme approda alla resa del modello secondo la modalità della sintesi dei diversi punti di vista e della simultaneità temporale delle differenti posizioni.

È interessante notare, ad esempio, come l'autoritratto del 1967, realizzato nella forma inedita, fino ad allora, del primo piano ravvicinato si ispiri ai volti delle *Démoiselles d'Avignon*. (figg. 39, 40)

Il fine ultimo di Bacon è creare un'immagine che acquisti totale autonomia rispetto allo spunto reale da cui trae origine: un'immagine di cui si



38 | Pablo Picasso, Ritratto di Dora Maar, olio su tela, 1937, Parigi, Musée Picasso.



39 | Pablo Picasso, *Les démoiselles d'Avignon*, olio su tela, 1906-1907, New York, Museum of Modern Art.

40 | Francis Bacon, *Three studies for a self-portrait (part.)*, olio su tela, 1967, Germania, collezione privata.

possa dire che vive di vita propria. L'artista non si limita, quindi, a deformare il volto, ma lo sfalda e lo scompone arrivando a riprodurre l'effetto del movimento nella carne in disfacimento, e ottiene così un risultato che suggerisce non solo maggiore intensità e immediatezza ma tende a ricreare una nuova percezione della realtà attraverso la reinventata prospettiva pittorica. In questo modo la sua opera diventa anche lo specchio dello stato di lacerazione e divisione dell'anima moderna, riflessione sulla complessità e contraddittorietà della condizione umana. Francis Bacon, fatta propria la lezione tecnica e teorica di Rembrandt e di Picasso, si propone però, nell'ambito del ritratto e dell'autoritratto, come erede e continuatore ideale del lavoro di Vincent Van Gogh, affermandosi come uno dei grandi maestri del Novecento anche per la capacità di rinnovare un genere e insieme di mettere in figura lo spirito di un'epoca.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bacon [1975] 1991

F. Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, [1975] tr. it. di Nadia Fusini, Roma 1991.

Durham 1985

A. Durham, *Anmerkung über die Technik*, in *Francis Bacon*, catalogo della mostra (Stuttgart Staatsgalerie 19 ottobre 1985-5 gennaio 1986 e Berlin Nationalgalerie 7 febbraio-31 marzo 1986), London 1985, pp. 231-234.

Bacon [1971] 2000

F. Bacon, *Intorno alla pittura. Conversazioni*, [1971] tr. it. di Luigi Sasso, Genova 2000.

Lecaldano 1966

P. Lecaldano a cura di, *L'Opera pittorica completa di Van Gogh*, 2 voll., Milano 1966.

SCHAMA [1999] 2000

S. Schama, *Gli occhi di Rembrandt*, [1999] tr. it. di Paolo Mazzarelli, Daniela Aragno, Luca Vanni, Milano 2000.