

## **Caduta nel vuoto: il senso dell'esistenza nella pittura di Francis Bacon**

Parlare di Bacon richiede innanzitutto spettatori senza pregiudizi. Per dirla con le parole di Manuela Mena Marqués, curatrice della collezione settecentesca del Prado ed esperta di Goya, occorre aprire la mente e gli occhi senza lasciarsi fuorviare dalle convenzioni. Solo così è possibile comprendere “la bellezza della sua tecnica e la sua vicinanza, scarna ma autentica, all'essere umano”.

Il critico francese Sollers, autore de *Le passioni di Francis Bacon*, ricorda un manifesto di un'esposizione di Bacon a Venezia: basta un ritratto di Bacon per bucare lo schermo su cui si proiettano le futili immagini del nostro film quotidiano fatto di cartelloni pubblicitari, annunci vari, proclami politici. Una sua figura riesce a colpire i nostri occhi anestetizzati ormai dall'eccesso di visioni, «[...] Come se questo pittore atterrasse da un'altra galassia: mutante, marziano, messaggero dell'antimateria».

Chi è dunque Bacon?

La risposta più sensata è ascoltare lui stesso: si considera un creatore di immagini e in un'intervista al critico inglese Sylvester afferma: «... le immagini mi si presentano davanti come se mi fossero trasmesse. In effetti mi vedo come un produttore di immagini.»

Ed ancora: «Più che un pittore, penso spesso di essere un medium del caso e del fattore accidentale.»

Bacon non ebbe una preparazione accademica (e molti gli rimproveravano la sua incapacità disegnativa, aspetto di cui era, per altro, assai consapevole).

Fondamentalmente era un autodidatta. In tutti i sensi. Insomma si dovette arrangiare sempre nella vita.

Fu cacciato di casa a sedici anni dal padre che aveva scoperto la sua tendenza omosessuale. Nemmeno la madre aveva grande opinione di lui, considerandolo un buono a nulla, alla deriva.

Fin dall'infanzia era malaticcio, soffriva di asma cronica, diventò ben presto un giocatore incallito, beveva molto, conduceva, insomma, una vita alquanto sregolata.

## Fonti di ispirazione

Ma in lui la passione per la pittura fu travolgente. E furono soprattutto gli Spagnoli a segnare la sua strada.

Già alla National Gallery di Londra era colpito dalla *Venere Rokeby* di Velázquez.

«Se lei non capisce la *Venere Rokeby* non capisce la mia pittura – dichiarò una volta al giovane storico dell'arte americano Hugh Davies.» (Littell)

Di questa Venere si trovano tracce in una delle prime opere importanti: ***Tre studi ai piedi di una Crocifissione*** del 1944.

Manuela Mena segue le migrazioni- trasformazioni di questa immagine: Velázquez si era ispirato ad una statua classica di un ermafrodito giacente trasformandolo in donna.

Immagine che Bacon «[...] a riprova della metamorfosi delle immagini che tutti gli artisti mettono in atto, ha poi riconvertito in un uomo.» (Manuela Mena)

Al Prado accompagnato da Manuela Mena si ferma solo davanti ai quadri di Goya e di Velázquez. Da loro assorbe sapienza pittorica e un repertorio di immagini.

Il concetto di spazio delle Meninas, secondo la curatrice, è reinterpretato in quasi tutte le opere di Bacon.

Numerose le sue interpretazioni del papa Innocenzo X di Velázquez. Bacon lo considera il ritratto per eccellenza: «Per quanto riguarda i Papi la religione non c'entra assolutamente; sono piuttosto frutto di un'ossessione per le riproduzioni fotografiche del ritratto di *Papa Innocenzo X* di Velázquez. [...] ritengo che sia uno dei più grandi ritratti mai realizzati, e per me è diventato una vera ossessione. Compero un libro dopo l'altro con dentro la riproduzione del *Papa* di Velázquez, semplicemente perché mi assilla e apre in me ogni sorta di sensazioni [...] »

Di Goya lo colpiva la visione che aveva del mondo e dell'essere umano, tradotta in pittura in immagini feroci.

Il punto di partenza della sua arte fu però Picasso; furono i quadri dell'artista spagnolo a spingerlo verso la pittura.

Ed anche in seguito le immagini che popolavano l'arte di Picasso nella stagione del biomorfismo continuavano ad operare nel "ricettivo" Bacon: « È come se Bacon avesse

incontrato le invenzioni di Picasso sul percorso dell'immaginazione, come una traccia predisposta: "un'armatura formale", così definirà egli stesso la propria concezione delle sue fonti dalla storia dell'arte.» (Ficacci)

Bacon, riferendosi ai suoi *Tre studi* del 1944, lo afferma in modo esplicito: « [...] penso che qui sia stata suggerita tutta un'area di forme organiche – in un certo senso rimasta inesplorata – che rinviano all'immagine umana pur essendone una totale distorsione.» (in Sylvester)

### **L'arte proviene dall'inconscio**

Queste figure sono insiemi distorti di umano e bestiale e indubbiamente provocano orrore. Un orrore che nasce dalla percezione di una catastrofe continua (la data 1944 basta da sola a evocare morte e distruzione) che genera immagini fuori da ogni logica naturale: espressioni di un grido. Sono figure che niente hanno a che vedere con l'imitazione della realtà.

In questo Bacon accoglie in pieno la lezione di Picasso: per rappresentare la dura realtà sono, ormai, molto più efficaci fotografia e cinema; il problema che si pone dunque all'arte è quale sia il ruolo della pittura nel mondo contemporaneo. Bacon, del tutto avverso all'imitazione naturalistica, all'illustrazione, come lui la chiama, sostiene l'assoluta artificialità dell'arte; per lui la pittura è azione autonoma che proviene da bisogni inconsci e da forze oscure e minacciose, che il pittore deve intercettare per trasformare questo magma informe in immagini espressive volte a colpire il sistema nervoso.

Il modo in cui il pittore intende trasformare le energie sotterranee del suo (e nostro) intimo si vede in ***Figura in un paesaggio*** del 1945, dove, spinto da esperienze sensoriali caotiche, traccia furiosamente segni incoerenti, assurdi, disorganici; non c'è riscontro con la realtà. Gli elementi dell'immagine hanno senso solo come componenti dell'immagine stessa. Ancora una volta, e poi sempre nel suo percorso artistico, è l'arte a conferire verità logica.

**Quadro** 1946: il quadro suscitò sconcerto. Nel corso della sua vita Bacon continuò ad essere considerato un personaggio scandaloso. Come dice Sollers: «Degenerato, certamente, per i fascisti o i nazisti; vipera lubrica, borghese decadente per gli stalinisti, pornografo per i puritani, inumano per gli umanisti; carnefice diabolico per le anime

sensibili; troppo violento per i pubblicitari, i giornalisti, i poeti sentimentali o i professori. Bacon dipinge la crisi andando direttamente al cuore.»

Eppure lui costruisce solamente immagini e si occupa esclusivamente di pittura. Basta vedere i titoli che dà alle sue opere: Studio, Quadro, Figura, Figure in un paesaggio, Trittico; siamo nel lessico specifico della pittura.

Che cosa rappresenta? La domanda rischia di rimanere senza risposta perché lo choc provocato in chi guarda suscita terrori ignoti che zittiscono.

Ma la risposta che tranquillamente ci propone Bacon è: Questo è un quadro.

Tuttavia, al di là delle intenzioni dichiarate, possiamo inventarci spiegazioni più o meno attinenti.

La più suggestiva: «Potrebbe intitolarsi “Il nuovo padrone del mondo”. È un sommario, all’umor nero, degli episodi precedenti. E annuncia quelli che seguiranno. La Macelleria e la Banca si trovano riunite sulla tela di dissezione delle apparenze. Sentite quasi il rantolo o il grugnito di soddisfazione intensa del grosso businessman, vedovo o beccamorto, che mostra i denti sotto il bue che pende squartato. Buongiorno, Rembrandt: se piove, sarà sangue.» (Sollers)

### **Studio di corpo umano, 1949**

L’approccio di Bacon all’anatomia umana passa attraverso la tipologia della statua.

L’artista, ormai famoso, dirà in qualche intervista che avrebbe voluto dedicarsi alla scultura, ma che le immagini presenti nella sua mente si risolvevano sempre in pittura, fedele in questo al suo ruolo di trasmettitore. L’immagine che svanisce al di là della tenda evoca una figura piena di energia animalesca e al tempo stesso vulnerabile, come un eroe decaduto, che ha perso quel primato al centro dell’universo che la condizione umana gli attribuiva.

### **Studio del Papa Innocenzo X di Velázquez, 1953**

Ho già parlato all’inizio di questo quadro e del fascino che Velázquez esercitava su Bacon. Nelle molte variazioni ispirate al dipinto di Velázquez sperimenta nuove soluzioni per quanto riguarda lo spazio: la figura viene ingabbiata, chiusa entro limiti che ne esaltano l’isolamento dotando l’immagine di una maggiore evidenza.

La scelta di raffigurare proprio un papa è dovuta anche alla condizione di unicità propria di questa figura.

Il papa, il potere. C'è il senso di una lunga caduta nel vuoto.

Dal secolo di Velázquez a quello di Bacon la rappresentazione del potere ha percorso un lungo cammino, il tempo ha logorato ruolo e autorità, ma rimangono vestigia di potenza.

«Ciò che conta, è la domanda sulla potenza e l'isolamento dell'Unico e la virulenza del Tempo. Per evidenziare la gravità e l'elevatezza del suo intervento, Bacon precisa che il quadro, superficie a due dimensioni, è elevato al cubo; che si mette così in una scatola, o in un box osservabile, un'esperienza in una quarta dimensione. Passato, presente, futuro, sono ora in orbita [...] le passioni sono isolabili, le si può mostrare come al laboratorio.

Sono allo stesso tempo memoria violenta, attualità stenografata, futuro rivelato.» (Sollers)  
Anatomia del potere, anatomia delle passioni.

Ritornando al dipinto di Innocenzo X, è da notare uno degli elementi ricorrenti nelle sue figure: l'urlo, la bocca spalancata.

Bacon racconta di essere sempre stato affascinato dalla bocca spalancata: quando vide la Corazzata Potëmkin fu profondamente colpito dal fotogramma dell'urlo della bambinaia. E pensava che la miglior rappresentazione dell'urlo umano in pittura fosse quello della *Strage degli innocenti* di Poussin. L'immagine dell'urlo si presta a svariate interpretazioni incentrate sull'orrore, sul terrore dell'ignoto, sulla disperazione.

Ma l'artista ci riporta dentro i binari della produzione pittorica:

«C'è stato un momento in cui speravo di poter realizzare – questo non implica nessun speciale significato psicologico – speravo di poter realizzare la massima rappresentazione dipinta del grido umano..» (in Sylvester)

### **Crocifissione, 1965**

Una successiva formulazione del supporto introduce l'uso del trittico di grandi dimensioni (ogni pannello 198x147,5 cm) che tanta parte avrà, d'ora in poi, nella sua produzione artistica.

Il richiamo è alle grandi pale d'altare, a quel tipo di pittura sacra, cioè, che tiene a distanza l'osservatore. Si rompe il rapporto consueto tra opera e spettatore: è una distanza dalla realtà esterna, che Bacon ha sempre voluto (ad esempio con l'uso del vetro e della cornice che isolano l'immagine racchiusa in se stessa e confermata dalla propria peculiare verità).

Si ribadisce così l'avversione del pittore verso l'arte-illustrazione. È per questo che elimina dai suoi quadri ogni narrazione: le sue Figure non sono personaggi di una storia, ma semplicemente Figure.

Il che non significa tendere all'astrattismo, verso cui nutre altrettanta avversione (lapidari i suoi giudizi sull'espressionismo astratto americano: «Pollock? Vecchi merletti. Rothko? Un lugubre magazzino di tessuti marrone»).

Quel che Bacon desidera non è riprodurre l'apparenza, ma ricrearla.

«Con il progredire delle tecniche del cinema e di tutti i sistemi di riproduzione dell'immagine, il pittore deve essere sempre più inventivo. Deve reinventare il realismo, riportarlo al sistema nervoso attraverso la sua invenzione, perché in pittura una cosa come il realismo naturale non esiste più.» (in Sylvester)

Usare il formato del trittico che spezzetta l'immagine contribuisce a renderla ancor più artificiosa.

Ed ecco la cruda realtà dell'immagine, molto più reale del reale: non più soldati, né Vergine, né sante donne, né angeli. Tutto è stravolto; come dice Sollers «[...] il sipario è strappato, il film millenario e ormai hollywoodiano, s'inceppa.» Perché il tema della Crocifissione che ha attraversato nei secoli la storia dell'arte non suscita più emozioni: «Il passaggio al massacro tecnico di massa ha fatto tabula rasa dell'unicità del dramma».

Ma Bacon, il profondamente ateo Bacon, è colpito dal Crocifisso di Cimabue in San Domenico di Arezzo.

«Ci penso sempre come a un'immagine... come a un verme che striscia giù dalla croce. Ho cercato di sfruttare la sensazione che quel quadro mi ha suscitato, di usare quell'immagine che si muove ondeggiando lungo la croce.» (in Sylvester)

L'accostamento può suonare come una bestemmia, visto il soggetto, ma se sgombriamo la mente da pregiudizi, comprendiamo anche la grande innocenza di questo miscredente: per lui, quel che conta, è la verità artistica dell'immagine al di là di qualsiasi contenuto narrativo.

Così arriviamo a questo spazio che qualcuno ha chiamato "stanza dell'inconscio" (Ficacci) dove si raggiunge la catarsi, come nella tragedia greca (e Bacon leggeva e dipingeva Eschilo): il dramma che strazia la psiche può essere contemplato e trovar pace nell'equilibrio dell'immagine tragica.

E tuttavia questo equilibrio è sempre minacciato da forze oscure e caotiche che sono tenute sotto controllo dall'arte solo provvisoriamente.

## Ritratti e Autoritratti

Negli anni sessanta Bacon dipinge soprattutto ritratti di persone conosciute. Infatti i rapporti di amicizia con le loro implicazioni psicologiche rendono più acuto il suo "istinto visivo"; solo così riesce a piazzare la "trappola per catturare" i caratteri più veri della persona ritratta. E nello stesso tempo cogliere la tragedia cosmica dell'esistenza che è in ogni essere umano.

Nel trittico, **Tre studi di Muriel Belcher**, del 1966, si può apprezzare la scioltezza e al tempo stesso la furia che animano la pennellata del pittore: «La forma che emerge dal comporsi e destreggiarsi di materia cromatica sulla tela secondo una prassi di colpi, stiramenti, cancellazioni, accentuazioni [...] esprime una figura vivida [...]» (Ficacci). Con una tempesta di pennellate, cancellando, azzardando, sperimentando quasi alla cieca, seguendo l'istinto della mano più che quello dell'occhio, Bacon riesce a cogliere in modo inconfondibile l'individualità della persona ritratta, il suo modo di essere, la sua forza interiore; e questo al di là di una riproduzione superficiale delle sembianze reali. Questa raffigurazione, come tutte le altre di Bacon, non assomiglia al modello, se la si esamina nei singoli tratti; eppure coglie perfettamente la personalità del soggetto.

Anzi, sembra quasi la foto segnaletica, di fronte – profilo destro - profilo sinistro, per l'identificazione del soggetto richiesta da un'indagine poliziesca.

Bacon vuol essere il pittore della vera immagine. Il che ha qualcosa di religioso e rimanda all'icona, la vera immagine per eccellenza. I suoi ritratti funzionano in modo analogo: come nelle icone, non siamo noi che osserviamo, ma sono le immagini che osservano noi. Questa riduzione ad icona è particolarmente evidente in certi ritratti e autoritratti: il quadro diventa una superficie che guarda verso lo spettatore, lo spazio è poco profondo (come, del resto, è tendenza nell'arte contemporanea).

## La pittura a olio e il ruolo del caso

Prima di esaminare qualcuno dei numerosi Trittici degli anni Settanta e Ottanta, che sono tra le opere più belle del pittore, bisogna analizzare tre aspetti del suo fare pittura: l'uso

magistrale che fa della pittura ad olio, il ruolo del caso e il rapporto della sua pittura con la fotografia.

Manuela Mena ci racconta come Bacon si fermasse a lungo davanti ai quadri di Goya e di Velázquez per studiare il modo con cui la pittura era stesa sulla tela. A sua volta, sapeva dipingere con il colore ad olio con grande abilità; apprezzava questa tecnica “ fluida e imprevedibile”, che gli permetteva l’azzardo (e qui agisce l’animo del giocatore) : «[...] il colore è talmente malleabile che non puoi mai sapere cosa succederà. È così straordinariamente flessibile che non puoi mai prevedere cosa farà [...] non sai che effetto avrà neanche quando lo stendi intenzionalmente con il pennello. [...] spesso lo getto e poi prendo una grande spugna o uno straccio e lo levo, e già questo lascia sulla tela un tipo di forma totalmente diverso[...] voglio ottenere dei dipinti in cui i segni abbiano in sé una sorta di inevitabilità.» (in Sylvester)

«l’artista è trasportato dalla sua passione e forse è addirittura ignaro di ciò che i suoi segni produrranno [...] C’è quindi un continuo sovrapporsi di ciò che può essere chiamato “colpo di fortuna” o “azzardo”, d’intuizione e di senso critico. Perché è il senso critico a governare il tutto: la critica dei propri istinti su fino a che punto questa forma data o questa forma accidentale si cristallizzano (sic) nell’immagine voluta.» (in Sylvester)

C’è da dire che Bacon ha distrutto molte sue opere, perché non rappresentavano l’immagine voluta.

### **Fotografia, riproduzioni...**

Bacon in genere non dipingeva dal vero, diceva di sentirsi inibito dalla presenza di un modello; per i ritratti degli amici e dei conoscenti usava molto le fotografie e la memoria. Incaricava il suo amico fotografo Deakin di fotografare ciò che gli interessava.

In genere per i suoi lavori si serviva di immagini di tutti i tipi, riproduzioni di quadri, fotografie, ritagli di giornale, referti medici, fotogrammi di pellicola. E nel suo studio tutto questo materiale restava spesso per terra, calpestato da chi passava e sporco di colore. Un caos stimolante a detta dell’artista.

Per molti dei suoi quadri si è ispirato ai fotogrammi di Muybridge, il fotografo inglese dei corpi in movimento che tanto aveva interessato Degas.

Bacon apprezzava i tanti vantaggi della fotografia: prima di tutto perché impedisce che sfugga l’oggetto dell’osservazione, come succede invece per la percezione sensoriale; non solo, ma può ricreare l’emozione provata di fronte a un fatto esistenziale; inoltre può



essere usata per produrre immagini senza narrazione, senza nesso logico. Togliere dal contesto narrativo gli elementi di una scena offre la possibilità di usarli in un nuovo significato. Che è, appunto, lo scopo principale dell'arte di Bacon.

Il corpo maschile michelangiotesco è un'altra fonte di ispirazione: «[...] ho sempre guardato a Michelangelo [...] anche se nutro una profonda ammirazione per tutta la sua opera, amo in particolare i suoi disegni [...] è possibile che abbia imparato da Muybridge riguardo alle posizioni e da Michelangelo riguardo all'ampiezza e alla grandezza delle forme, e sarebbe per me molto difficile separare l'influenza di Muybridge da quella di Michelangelo. » (in Sylvester)

## Trittici

Le opere più belle di Bacon sono i grandi Trittici. Ne ha composti molti ed è difficile fare una cernita.

Quello dedicato all'amico Lucian Freud, ***Tre studi di Lucian Freud***, del 1969, è risultato il dipinto più pagato della storia.

La figura intera dell'amico si propone con uno schema abituale in Bacon: di fronte, fianco destro, fianco sinistro; è racchiusa in una struttura leggera, dalle linee vagamente prospettiche che rappresentano da una parte il richiamo alla tradizione, quasi il ricordo di un tempo che non c'è più, in cui la realtà poteva essere racchiusa e conosciuta dalle categorie della razionalità; dall'altra parte ci rammentano che siamo di fronte al puro artificio: niente a che vedere con l'imitazione della realtà. L'immagine tripartita ma unificata dal piano d'appoggio e dallo sfondo costruiti in funzione della figura è una creazione puramente artificiale.

Sospesi, prossimi alla caduta, questi corpi, in ***Trittico – Studi del corpo umano***, del 1970. In un equilibrio instabile. La caduta è una categoria di lettura della sua opera, secondo il filosofo Deleuze. Assistiamo ad uno spettacolo di contorsionismo tragico ed assurdo, ma non siamo noi ad osservare: queste figure continuano a guardarci da lassù. Compagno elementi tipici dell'iconografia di Bacon: la sbarra, l'ombrello; in altri quadri troviamo fogli di giornali strappati, palline bianche lanciate... poi ci sono gli occhi, a volte spalancati, altre volte serrati... segni ricorrenti che ci comunicano sensazioni, ma che risultano inesplicabili.

In questo trittico è possibile rintracciare i segni di come funzionasse la memoria visiva del pittore. Bacon ha spesso ripetuto che le immagini gli cadevano davanti agli occhi, immagini di ogni provenienza, foto, opere d'arte...

Sylvester ha collegato la figura di destra del trittico al *Narciso* di Caravaggio. E Littell si lancia in una suggestiva e direi persuasiva interpretazione della figura come autorappresentazione: così il pittore si trasforma in Narciso, "un Narciso che lentamente muore in pittura". Un ermafrodito che è accomunato alle altre due figure decisamente femminili da quel rigonfiamento della spalla che sembra una mammella.

Anche la figura di centro riecheggia, secondo Littell, immagini pittoriche del passato. Il critico si azzarda a collegare il triangolo nero dall'indubbio significato al virginale dipinto di Petrus Christus *Ritratto di giovane donna* del 1470: sarebbe una trovata abbastanza beffarda da parte di Bacon, se fosse una ripresa voluta.

**Il Trittico in memoria di George Dyer** è del 1971.

All'inaugurazione della grande retrospettiva di Bacon al Grand Palais di Parigi, gli venne comunicato il suicidio del compagno. Dicono che l'artista rimase quasi impassibile, ma il colpo fu tremendo. Rabbia, rimorso, depressione: la sua figura e l'immagine della sua morte ricorrono in molti dipinti successivi.

Di quest'opera l'antinarrativo Bacon dice che racconta qualcosa, un momento raro nella sua produzione. Racconta la fine di Dyer.

L'anno dopo la storia sarà di nuovo raccontata in **Trittico agosto 1972**. Dalla figura scivola via la sua ombra, un'ombra di carne e attraverso lo scivolamento si ha l'impressione che la figura si dissolva, inghiottita dal nulla. Bacon disse ad un amico: «la vita scorre via da lui» (in Littell)

In **Trittico maggio-giugno 1973** racconta la morte del compagno in tutta la sua cruda realtà. un grande dipinto, pieno di una calma minacciosa, la nera morte inghiotte tutto. «Bacon deve aver provato tanta pena e rabbia per questa morte, lo si vede nei dipinti, rabbia verso Dyer per averlo abbandonato in quel modo, e pietà, e naturalmente senso di colpa: emozioni violente e contrastanti, sulle quali rifletté in pittura, e che lentamente arrivò a capire in pittura, l'unico linguaggio che davvero conosceva. » (Littell)

Il **Trittico** del 1974 (ripreso poi nel 1977) è sempre dedicato alla morte di Deyer, ma qui non vi sono nessi logici che permettano una narrazione. Sembra che, dopo aver documentato, con date precise, lo svolgersi del suo dolore, l'artista sia pervenuto in un luogo mentale senza tempo, in cui la morte dell'amico possa essere contemplata e il dolore lenito nella catarsi dell'immagine.

Se vogliamo accettare il fatto che Bacon abbia sempre ritratto se stesso, allora il punto d'arrivo è **Studio di autoritratto – Trittico** del 1985-1986.

«Questo dipinto è il prodotto estremo, come cronologia e come interpretazione, dell'espressione della propria immagine [...] L'isolamento della figura, esigenza costante nella sua opera, è qui giunto al massimo di semplificazione.» (Ficacci)

Il suo percorso pittorico era iniziato con dei mostri appollaiati su trespoli, ora il viaggio è quasi finito ed è lui stesso a rimanere in bilico su una struttura instabile, vulnerabile e tormentato.

### **Tra i più grandi pittori del XX secolo**

Riprendiamo la domanda dell'inizio : chi è Francis Bacon?

Lasciamo la parola a Manuela Mena: «Francis Bacon è considerato come uno dei pittori più importanti del secolo XX. La sua visione del mondo, impavida e assolutamente individuale, si tradusse in immagini, immediate o senza tempo, di sensualità e brutalità. [...] Nella sua condizione di ateo, Bacon si propose di esprimere ciò che vuol dire vivere in un mondo senza Dio e senza vita ultraterrena. Giustapponendo la pulsione sessuale e l'energia fisica alla disperazione e all'irrazionalità, mostrò l'essere umano come niente di più che un animale. In risposta alla sfida che la fotografia lanciava alla pittura, sviluppò un singolare realismo, capace di comunicare più da vicino il senso dell'esistenza, più della rappresentazione fotografica. In un'epoca dominata dall'arte astratta, riunì e consultò un vasto repertorio di immagini che comprendeva l'arte del passato, la fotografia e il cinema.»

## Bibliografia

Luigi Ficacci, *Bacon*, Taschen 2010

David Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, Skira 2003

Jonathan Littel, *Trittico – Tre studi da Francis Bacon*, Einaudi 2014

Philippe Sollers, *Le passioni di Francis Bacon*, Abscondita 2003

Flavio Caroli, *Le vite degli altri*, Electa 2014

Sebastian Smee, *Artisti Rivali*, UTET 2016

Michel Leiris, *Francis Bacon, Face et profil*, Albin Michel 2004

Gilles Deleuze, *Francis Bacon – Logique de la sensation*, Seuil 2002