

La nascita del quadro. Deleuze di fronte a Cézanne e Bacon

di GIUSEPPE ZUCCARINO

È stata insolita e coraggiosa la scelta, da parte di Gilles Deleuze, di dedicare il suo unico libro incentrato sulla pittura, *Francis Bacon. Logique de la sensation*¹, ad un artista che all'epoca era ancora vivente. A posteriori, l'opzione appare del tutto giustificata, sia per la ricchezza e qualità del testo deleuziano, sia perché Bacon viene ormai unanimemente considerato uno dei maggiori esponenti dell'arte novecentesca. C'è però un altro pittore che, all'interno del libro, svolge un ruolo significativo, benché meno manifesto, ossia Paul Cézanne. Lo si capisce già dal titolo, che allude ad una dichiarazione cézanniana: «Nel pittore ci sono due cose: l'occhio e il cervello, ed entrambe devono aiutarsi a vicenda: occorre lavorare al loro sviluppo reciproco; all'occhio tramite la visione sulla natura, al cervello tramite la logica delle sensazioni organizzate»². La formula è tipica del linguaggio usato dal pittore francese, il quale sostiene che per l'artista «il metodo [...] consiste nel cercare l'espressione di ciò che si sente, nell'organizzare le sensazioni in un'estetica personale»³. A suo avviso, infatti, ciò che occorre è «penetrare quel che si ha davanti a sé, e perseverare nell'esprimersi il più logicamente possibile»⁴. Per Cézanne, quindi, la pittura non si riduce in alcun modo a una questione di destrezza manuale, poiché anzi un ruolo di primissimo piano va assegnato alla sensibilità (intesa tanto sul piano ottico quanto su quello emotivo) e alla capacità di comporre l'immagine, ossia di conferire una forma armoniosa e logica a ciò che viene percepito.

Tali idee, se non sono del tutto prive di rapporti con la concezione dell'arte che caratterizza Bacon, neppure inducono a spingersi troppo oltre nella ricerca delle analogie, ad esempio tentando di presentare il pittore francese come un antesignano diretto di quello anglo-irlandese. Non a caso Bacon parlava dell'artista ottocentesco con un certo distacco: «Quanto a Cézanne, mi piacciono solo alcune delle sue opere. Devo sceglierle con molta cautela. In fondo, non so quale sia il suo posto nella storia della pittura. Intuisco che ha avuto un'importanza, ma non ne sono entusiasta, come invece accade a molti. In fondo, penso che mi piacciono soltanto le opere dell'ultimo periodo della sua vita. Le tro-

¹ Paris, Éditions de la Différence, 1981 (trad. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995); nell'edizione originale, l'opera è suddivisa in due tomi: il primo comprende il saggio deleuziano, mentre il secondo raccoglie numerose riproduzioni, in bianco e nero o a colori, di quadri di Bacon.

² Paul Cézanne, cit. da Émile Bernard in un articolo del 1904, ora in AA. VV., *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978; 2011, p. 76 (trad. it. *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Roma, Donzelli, 1995, p. 39; si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche).

³ P. Cézanne, cit. da Léo Larguier in un libro del 1925; il passo si legge ora in *Conversations avec Cézanne*, cit., p. 44 (trad. it. p. 18).

⁴ Lettera a Émile Bernard del 26 maggio 1904, in P. Cézanne, *Correspondance*, Paris, Grasset, 1978; 2011, p. 379 (trad. it. *Lettere*, Milano, SE, 1985, p. 132).

vo molto più interessanti di quelle delle fasi precedenti. È l'epoca in cui sulla tela non c'è quasi più niente, in cui i soggetti sono quasi completamente scomparsi, non ci sono quasi più, si ha l'impressione che si tratti di appunti presi per un attimo e che siano sul punto di sparire. Amo molto questo periodo, ma per il resto Cézanne non mi piace»⁵.

La vicinanza fra i due pittori viene dunque stabilita da Deleuze assai più che dallo stesso Bacon. Nel capitolo del libro che ha per titolo *Peinture et Sensation*, il filosofo spiega: «Ci sono due modi per superare la figurazione (cioè, ad un tempo, l'illustrativo e il narrativo): o verso la forma astratta o verso la Figura. Alla via della Figura, Cézanne dà un nome semplice: la sensazione. [...]. Certo, non è Cézanne ad aver inventato questa via della sensazione in pittura, ma è stato lui a conferirle uno statuto senza precedenti. La sensazione è il contrario non soltanto del facile e del già fatto, del cliché, ma anche del "sensazionale", dello spontaneo, ecc.»⁶. Se si accettano tali presupposti teorici, allora il nesso tra Cézanne e Bacon, da tenue che era, diventa più saldo e stringente. È senz'altro vero che i quadri del pittore ottocentesco (tranne alcuni del periodo giovanile) non presentano un carattere illustrativo né narrativo. Bacon, dal canto suo, rigetta in maniera esplicita entrambi gli aspetti. Sostiene infatti che «la pittura non ha nulla a che vedere con l'illustrazione, in un certo senso ne è l'esatto contrario»⁷, e precisa la propria idea aggiungendo che «la forma illustrativa rivela immediatamente, attraverso l'intelletto, che cosa rappresenta, mentre la forma non illustrativa passa prima per la sensazione e solo in un secondo momento, lentamente, riporta alla realtà»⁸. Anche riguardo alla narratività Bacon è perentorio: «Voglio evitare ad ogni costo che, guardando i miei quadri, si pensi che io abbia voluto raccontare una storia. La narrazione, questa funzione che talvolta si attribuisce al quadro, è a mio avviso un modo di uccidere la pittura»⁹.

Cézanne non pratica mai, per ovvie ragioni storiche, l'astrattismo, anche se per certi aspetti sembra preannunciarlo nelle sue ultime opere. Per Bacon, che lavora invece in un periodo in cui esso ha un largo seguito presso gli artisti, distanziarsene costituisce una scelta deliberata: «L'astratto mi sembra una soluzione troppo facile. La materia pittorica è in sé astratta, ma la pittura non si limita a questa materia, bensì è il risultato di una specie di conflitto tra la materia e il soggetto. Vi è come una tensione, e ho l'impressione che i pittori astratti eliminino d'un sol colpo uno dei due termini del conflitto: sarebbe soltanto la materia a imporre le proprie forme, le proprie leggi. Questa a me sembra una semplificazione. È anche vero che per me resta sempre importante la figura umana, le sue continue trasformazioni»¹⁰.

⁵ Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Lattès, 1992; Paris, Gallimard, 1996, pp. 41-42 (trad. it. *Conversazioni con Michel Archimbaud*, Recco-Genova, Le Mani, 1993, pp. 26-27).

⁶ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, cit., p. 27 (trad. it. p. 85).

⁷ *Entretiens avec Michel Archimbaud*, cit., pp. 90-91 (trad. it. p. 52).

⁸ F. Bacon, in David Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, trad. it. Ginevra-Milano, Skira, 2003, p. 51.

⁹ F. Bacon, *Entretiens*, Paris, Carré, 1996, p. 54 (trad. it. *Intorno alla pittura*, Genova, Graphos, 2000, p. 34).

¹⁰ *Entretiens avec Michel Archimbaud*, cit., pp. 117-118 (trad. it. p. 67).

Il nesso fra i due artisti viene argomentato dal filosofo anche in maniera differente, a partire da un punto specifico, che ci sembra di particolare interesse: quello relativo alla nascita del quadro¹¹. Ecco come il filosofo lo sintetizza in un'intervista: «La tela non è una superficie bianca. È già tutta ingombra di cliché, anche se non li si vede. Il lavoro del pittore consiste nel distruggerli: il pittore deve passare attraverso un momento in cui non vede più nulla, attraverso uno sprofondamento delle coordinate visuali. È per questo che sostengo che la pittura include una catastrofe, la quale è persino la matrice del quadro»¹². La tesi, esposta in maniera così succinta, non può certo risultare chiara. Per elucidarla, converrà tener presenti sia certi capitoli del libro del 1981, sia alcune lezioni del corso tenuto lo stesso anno da Deleuze all'università parigina di Vincennes¹³. In questo corso, che ha per titolo *La peinture et la question des concepts*, non si parla solo di Cézanne e Bacon, ma essi vengono associati proprio in base al tema della nascita del quadro.

Nel libro, Deleuze intende sfatare quello che considera un mito, ossia l'idea che il pittore si accosti alla tela bianca con l'intenzione e il desiderio di trasferire su di essa l'immagine del soggetto che ha di fronte, o che ha in mente. Di fatto, a giudizio del filosofo, avviene quasi il contrario: «Il pittore ha molte cose nella testa, attorno a sé o nell'atelier. E tutto ciò che ha nella testa, o attorno a sé, è già nella tela, più o meno virtualmente, più o meno attualmente, prima che egli cominci il suo lavoro. Tutto ciò 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»¹⁴. Sarebbe sbagliato anche pensare che gli elementi preliminari offrano all'artista un vasto repertorio di possibilità, di modo che la difficoltà, per lui, consista soltanto nello sceglierne una escludendo le altre. Non è questo ciò che intende dire Deleuze, secondo cui il pittore deve, in maniera assai più radicale, sforzarsi di bandire *tutti* i dati figurativi che gli si offrono al momento di iniziare il quadro, poiché essi non sono altro che immagini «già viste», ossia deplorabili cliché.

Cézanne offre un esempio particolarmente illuminante di quest'attitudine, nel contempo eroica e necessaria: «Egli voleva esprimere qualcosa, ma *prima di farlo* doveva combattere contro il cliché che era come un'idra, la cui ultima testa non riusciva mai a mozzare. La lotta contro il cliché è la cosa più evidente nei suoi quadri»¹⁵. Il libro di Deleuze, per il fatto di essere incentrato su Bacon, non si sofferma a illustrare in dettaglio la

¹¹ Per un'originale interpretazione di questo tema, cfr. Guillaume Bellon, «*La Lutte avec l'ombre*», *Naissance du tableau, genèse de la pensée chez Deleuze*, in «Recto/Verso», 5, 2009 (www.revuerectoverso.com).

¹² G. Deleuze, *La peinture enflamme l'écriture* (1981), in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 169 (trad. it. *La pittura infiamma la scrittura*, in *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Torino, Einaudi, 2010, p. 145).

¹³ Le trascrizioni (purtroppo effettuate in maniera imprecisa e dilettesca) di tali lezioni sono reperibili sul sito www2.univ-paris8.fr/deleuze. Citando da esse, indicheremo in nota il giorno in cui la lezione è stata pronunciata.

¹⁴ Francis Bacon, *Logique de la sensation*, cit., p. 57 (trad. it. p. 157).

¹⁵ Ivi, p. 58 (trad. it. p. 158).

maniera in cui Cézanne ha combattuto e vinto la propria battaglia con l'idra, ma è nelle lezioni universitarie che possiamo trovare una descrizione paziente e minuziosa di tale processo. Da quel che abbiamo appena detto, sembrerebbe che esso si articoli in due sole fasi, una *destruens* (la cancellazione dei cliché) e una *construens* (la nascita del quadro), ma le lezioni invitano piuttosto a considerarne tre. Nella prima il pittore incontra, come sappiamo, non la tela bianca bensì un insieme di luoghi comuni visuali, che deve impegnarsi in ogni modo ad eliminare. La seconda fase è la più complessa, perché presenta due aspetti diversi, e in apparenza contraddittori fra loro: da un lato, infatti, si manifesta il fenomeno della catastrofe, dell'accavallarsi o sprofondare dei vari piani della visione, col rischio che il quadro divenga impossibile, ma dall'altro questo stesso caos implica una potenzialità di germinazione. Se essa trova modo di estrinsecarsi, l'artista accede finalmente alla terza fase, quella in cui il fatto pittorico emerge e l'avvio della nuova opera diviene possibile. Secondo Deleuze, in ogni grande pittore il processo della nascita del quadro assume aspetti leggermente diversi, specie per quanto concerne la seconda fase, e ciò rende necessario l'impiego di una terminologia non immutata. Così, se nel caso di Cézanne conviene parlare di «caos-germe», la fase equivalente del processo riceve in Bacon il nome di «diagramma».

Alla base della complessa spiegazione deleuziana c'è Cézanne, o per meglio dire un testo assai problematico che lo riguarda. Infatti, nella sua tardiva e immaginaria ricostruzione dei colloqui avuti col pittore, Joaquim Gasquet ha commesso una duplice scorrettezza: quella di copiare tacitamente numerose frasi cézanniane tratte dalle lettere, o da testimonianze altrui, e quella di attribuire spesso all'artista opinioni, conoscenze e uno stile enunciativo che sono da considerarsi inattendibili¹⁶. Deleuze, a cui pure è nota la cattiva fama del testo di Gasquet, si sforza di minimizzarla, evidentemente perché certe affermazioni del personaggio «Cézanne» in questi dialoghi convergono con le tesi filosofiche che egli intende sostenere nelle proprie lezioni sulla pittura.

Vediamo ad esempio come viene presentata la seconda e decisiva fase della nascita del quadro. Il Cézanne di Gasquet parla dell'origine del cosmo causata dall'incontro fra due atomi, e aggiunge: «Quei grandi arcobaleni, quei prismi cosmici, quell'alba di noi stessi al di sopra del nulla, io li vedo crescere, me ne sazio leggendo Lucrezio. Sotto quella pioggia sottile respiro la verginità del mondo. Un senso acuto delle sfumature mi tormenta. Mi sento colorato da tutte le sfumature dell'infinito. In quel momento, sono tutt'uno con il mio quadro. Noi siamo un caos iridato. [...] Germiniamo»¹⁷. Nel commentare questo passo, dal quale desume la citata nozione di «caos-germe», Deleuze fa notare che il quadro di cui si sta parlando per il momento non esiste, perché l'artista non ha ancora cominciato a dipingere, è ancora nella fase pre-pittorica. Fase determinante, peraltro, in cui tutto può succedere. Il pittore cerca di individuare le strutture geologiche del paesag-

¹⁶ Cfr. i dialoghi di Gasquet dal titolo *Ce qu'il m'a dit...* inclusi nel suo libro *Cézanne* del 1921 e ripresi in *Conversations avec Cézanne*, cit., pp. 184-268 (trad. it. pp. 116-170), nonché le precisazioni introduttive (ivi, pp. 183-184; trad. it. pp. 115-116) e le note del curatore Michael Doran.

¹⁷ J. Gasquet, *op. cit.*, p. 193 (trad. it. pp. 121-122).

gio che ha di fronte, di disegnarne mentalmente i grandi piani, ma questo passaggio attraverso la geometria dura poco: «La base geologica, il lavoro preparatorio, il mondo del disegno sprofonda, è crollato come in una catastrofe. Un cataclisma l'ha travolto, rigenerato»¹⁸. Il vocabolo «catastrofe» viene trasformato da Deleuze in un concetto che a suo avviso è essenziale per comprendere il fenomeno della pittura. «Perché la catastrofe appartiene all'atto di dipingere? Gli appartiene al punto da esistere prima che il pittore cominci il suo atto. Esiste prima, ed esisterà anche nel corso di esso. Ma la catastrofe comincia prima. Il quadro dev'essere ancora dipinto»¹⁹. Per un verso, l'opera nascente rischia il tracollo, le linee geometriche e i piani individuati mentalmente si accavallano o sprofondano, per l'altro si assiste già all'inizio della fase successiva, quella non più pre-pittorica ma pittorica in senso proprio. Questo, per Cézanne, coincide con l'apparizione del colore: «Una tenera emozione mi coglie. Dalle radici di quell'emozione sale la linfa: i colori. È una specie di liberazione. L'irradiare dell'anima, lo sguardo, il mistero esteriorizzato, il dialogo fra la terra e il sole, l'ideale e la realtà: i colori! Una logica aerea, colorata, sostituisce bruscamente la cupa, testarda geometria. Tutto si organizza, gli alberi, i campi, le case. Io vedo, per mezzo di macchie. [...] È nata una nuova fase. Quella vera! Quella in cui nulla mi sfugge, in cui tutto è allo stesso tempo denso e fluido, naturale. Non ci sono più che colori»²⁰. Di tali affermazioni dell'immaginario Cézanne, Deleuze propone un commento filosofico. Sostiene ad esempio: «Non basta mettere la pittura in rapporto con lo spazio, perché ciò è evidente. Credo anzi che per capire il suo rapporto con lo spazio occorra fare una deviazione. Quale? Metterla in rapporto col tempo. Un tempo specifico della pittura. Trattare un quadro come se operasse già una sintesi del tempo. [...] Supponiamo che l'atto di dipingere rinvii necessariamente a una condizione pre-pittorica, e che, d'altra parte, qualcosa debba venir fuori da ciò che quest'atto affronta. L'atto di dipingere deve affrontare la propria condizione pre-pittorica in modo tale che qualcosa ne esca. Qui ho proprio una sintesi del tempo»²¹.

Facciamo adesso un brusco salto e passiamo a considerare l'esempio privilegiato da Deleuze nel suo libro sulla pittura: quello di Francis Bacon. Anche secondo l'artista inglese, come abbiamo già accennato, occorre in primo luogo sgomberare la tela dai cliché. Ma quale configurazione assume per lui la seconda fase del processo, quella che per Cézanne era caratterizzata dal «caos-germe»? Stavolta non è in causa solo una riflessione mentale, come avveniva per il pittore ottocentesco, anzi si verifica già un contatto diretto, operativo, con la tela. Ciò non va inteso nel senso che Bacon delinea su di essa un preciso disegno preliminare di quella che diverrà l'immagine dipinta. L'artista inglese, infatti, procede in tutt'altro modo, ossia tracciando dei segni quasi a caso, con l'auspicio che da essi possa sorgere qualcosa di diverso: «Assai spesso i segni involontari sono molto più profondamente suggestivi di altri, e quelli sono i momenti in cui si avverte che può succede-

¹⁸ Ivi, p. 194 (trad. it. p. 122).

¹⁹ Lezione del 31-3-1981.

²⁰ J. Gasquet, *op. cit.*, pp. 193-194 (trad. it. p. 122).

²¹ Lezione del 31-3-1981.

re qualsiasi cosa»²². Dopo che egli ha tracciato tali segni, subentra una nuova fase, quella in cui «li si esamina come si farebbe con una specie di diagramma. E in questo diagramma si vedono innestate le possibilità di tutti i tipi di fatti»²³. Il termine usato da Bacon, «diagramma», non è per nulla ricorrente nelle numerose interviste da lui rilasciate (interviste che pure tornano ossessivamente sui medesimi temi), ma Deleuze fa assumere a tale vocabolo il ruolo di un concetto filosofico e, al tempo stesso, lo usa per designare l'insieme del *modus operandi* baconiano nella seconda fase della nascita del quadro.

Prima di chiarire il punto di vista di Deleuze riguardo al diagramma in generale, continuiamo a descrivere la tecnica utilizzata dal pittore inglese. Spiega Bacon: «Comincio proprio come un artista astratto – benché non ami l'astratto, per niente –, cioè comincio a fare delle macchie, dei segni e se, a un tratto, una macchia sembra offrirmi un suggerimento, allora posso iniziare a costruire su di essa l'apparenza del soggetto che vorrei cogliere. Mi piacerebbe fare dei ritratti a partire da elementi che non siano per nulla illustrativi»²⁴. Quello baconiano è dunque un metodo che fa interagire di continuo il caso e la razionalità, l'improvvisazione e il mestiere: «Non faccio schizzi o disegni. Procedo. Talvolta è difficile, una cosa disperata. Allora può capitare che io intinga un pennello nel colore e faccia affiorare un'immagine che viene da non so dove. Può accadere che a partire da qui io costruisca il quadro. È la parte irrazionale quella che guasta o sfida il realismo banale, puramente illustrativo, di cui parlavo. Funziona tutto assieme, l'accidente, il caso e anche il mio occhio critico»²⁵. Non si tratta soltanto di dare avvio al lavoro, ottenendo il superamento di un blocco iniziale (sia esso di natura psicologica o tecnica) perché, anche quando il dipinto ha già avuto inizio, il medesimo problema rimane: occorre cioè evitare che l'immagine si svii in una delle due direzioni in cui Bacon non vuole assolutamente che vada, ossia verso la mera illustrazione da un lato, verso l'astrazione dall'altro. Al fine di sottrarre il soggetto delineato nel quadro a questi due inconvenienti possibili, il pittore è disposto a ricorrere a mezzi estremamente energici, ma al tempo stesso rischiosi, perché possono rovinare l'opera in maniera irrimediabile (da qui le molte tele che Bacon, in ogni periodo della propria carriera, ha distrutto). Il primo metodo procede per sottrazione, nel senso che il pittore spazza via di colpo, con una spugna o uno straccio, le pennellate che ha fissato da poco: «Continuo a depositare del colore oppure a raschiarlo. A volte le ombre lasciate da questa raschiatura conducono ad un'altra immagine»²⁶. Il secondo metodo è inverso, ossia implica un'aggiunta alla tela, ma nonostante ciò appare ancor più drastico e brutale, visto che consiste nel gettare su di essa della pittura. In pra-

²² F. Bacon, in David Sylvester, *op. cit.*, p. 51.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Entretiens*, cit., p. 26 (trad. it. p. 8).

²⁵ *Ivi*, p. 53 (trad. it. p. 33).

²⁶ F. Bacon in Michael Peppiatt, *Entretiens avec Francis Bacon. 1963-1989*, trad. fr. Paris, L'Échoppe, 1998, p. 41. L'artista dichiara di utilizzare nel proprio lavoro non solo i pennelli, ma attrezzi di vario tipo: spatole, scopette, stracci, spugne, spazzole, bruschini (cfr. F. Bacon, in David Sylvester, *op. cit.*, pp. 81-84).

tica, Bacon sprema dal tubetto un po' di colore sulla propria mano e poi lo lancia verso il quadro: «Posso solo sperare che il colore gettato sull'immagine già formata o semiformata la riformerà diversamente, o che sarò in grado di manipolare ulteriormente il colore fino a creare – per me, almeno – una maggiore intensità»²⁷.

Tutti questi procedimenti rientrano, secondo Deleuze, nell'ambito del «diagramma» baconiano. Che esso corrisponda, dal punto di vista della logica della composizione, al «caos-germe» individuato in rapporto a Cézanne, viene ribadito esplicitamente nel libro: «Il diagramma è certo un caos, una catastrofe, ma anche un germe di ordine o di ritmo. [...] Il diagramma porta a termine il lavoro preparatorio e dà inizio all'atto di dipingere. Non c'è pittore che non faccia questa esperienza del caos-germe, dove non vede più nulla e rischia di inabissarsi: sprofondamento delle coordinate visuali. Non è un'esperienza psicologica, ma un'esperienza propriamente pittorica»²⁸. Tuttavia, ancora una volta, è nel corso sulla pittura che Deleuze procede oltre nel tentativo di fondare, come dichiara esplicitamente, «un concetto filosofico di diagramma»²⁹. Per far ciò, egli indica cinque elementi che possono servire a caratterizzarlo. La prima specificità del diagramma pittorico l'abbiamo appena ricordata: si tratta del fatto che esso si configura come «caos-germe». La seconda caratteristica è quella «di essere fondamentalmente manuale»: il diagramma infatti, secondo Deleuze, implica una mano scatenata, ossia una mano «che si libera dalla subordinazione alle coordinate visuali». Ciò sembra chiarissimo nel caso di Bacon, per via delle macchie e dei segni involontari che rappresentano il punto di partenza concreto del suo lavoro pittorico. Cézanne, invece (o piuttosto, il Cézanne di Gaspard), si presta meno bene allo scopo, visto che per lui il «caos-germe» è un processo mentale assai più che manuale, ancorché sfoci da ultimo nell'avvento del colore, e quindi nell'inizio del quadro. Il filosofo distingue però due modi di intendere la pittura: «il sistema linea e colore» e «il sistema tratto-macchia». Allora resta sempre possibile sostenere che Cézanne è più vicino alla prima concezione, di tipo visuale, mentre Bacon alla seconda, di tipo manuale (e, secondo Deleuze, quest'ultima è di particolare rilievo nella fase diagrammatica). Il pittore ottocentesco torna a rientrare pienamente nel discorso a partire dal terzo carattere del diagramma, che è quello di far sorgere «i colori pittorici e le linee pittoriche». Il quarto, che consiste nel «disfare la somiglianza» (non per dirigersi verso l'astratto, ma «a profitto di una somiglianza più profonda»), è palesemente valido per entrambi i pittori. E lo stesso può dirsi nel caso del quinto e ultimo aspetto del diagramma, che è quello di condurre alla vera e propria nascita del quadro, al di là dei difficili momenti (siano essi mentali o già pratico-operativi) esperiti in precedenza dall'artista. Nel quadro, il caos dev'essere scomparso in quanto tale, ossia deve risultare ormai ordinato e padroneggiato.

²⁷ F. Bacon, in David Sylvester, *op. cit.*, p. 81.

²⁸ Francis Bacon, *Logique de la sensation*, cit., p. 67 (trad. it. p. 169).

²⁹ Lezione del 28-4-1981. Anche le successive citazioni virgolettate, salvo indicazione diversa, saranno tratte da questa lezione.

A giudizio di Deleuze, è dunque la fase diagrammatica quella in cui la vicinanza tra Cézanne e Bacon si rivela maggiore. Restano però, fra i due pittori, notevoli differenze, che il filosofo non si nasconde, anzi espone dettagliatamente. In Bacon, «la profondità in cui si effettua la congiunzione dei piani non è più quella forte di Cézanne, bensì una profondità “magra” o “di superficie”, ereditata dal post-cubismo di Picasso e di Braque [...]. Allo stesso modo, il trattamento del colore non passa solo attraverso le macchie piatte colorate e modulate (gli schiacciati) che avvolgono i corpi, ma anche attraverso le grandi superfici o campiture che implicano assi, strutture o armature perpendicolari ai corpi: è tutta la modulazione che cambia natura. Infine, la deformazione dei corpi è molto diversa, nella misura in cui [...] differenti sono le forze che si esercitano su di essi, nel mondo aperto di Cézanne (Natura) e nel mondo chiuso di Bacon»³⁰. E tuttavia le differenze non sono tali da annullare le somiglianze: «Ciò per cui Bacon resta cézanniano, è il suo spingere all'estremo la pittura come linguaggio analogico»³¹.

Del resto, non è in causa solo un confronto statico fra i due artisti. Deleuze considera anche la possibilità che il più recente risponda in maniera diversa alle domande che si era già posto il più antico. È un punto che viene ben chiarito in un testo deleuziano successivo al libro³². Qui, a proposito del trattamento dei colori, il filosofo sostiene che «è come se Bacon riprendesse il problema della pittura dopo Cézanne. In effetti la “soluzione” di Cézanne, ossia una modulazione del colore tramite tocchi distinti puri che seguono l'ordine dello spettro, aveva fatto nascere o rinascere due problemi: da un lato, in che modo salvare la grande omogeneità o unità di uno sfondo come armatura perpendicolare alla progressione cromatica? Ma dall'altro lato, in che modo salvare anche la specificità o singolarità di una forma in perpetua variazione?»³³. Il primo aspetto viene affrontato da Bacon inserendo nei propri quadri «grandi campiture monocrome e vivaci, che prendono vita grazie non a differenze di valori, ma a differenze assai sottili d'intensità o di saturazione, determinate da zone di vicinanza»³⁴. Il secondo aspetto, invece, «quello del colore-carne, verrà risolto da Bacon seguendo la via che era stata presentita da Gauguin: produrre dei “toni spezzati” che escono da una fornace e sono striati da lampi di fuoco»³⁵. Mentre i pittori moderni, specie gli astrattisti, si sono limitati di solito ad adottare il sistema delle campiture monocrome, rinunciando così alla raffigurazione di Figure mutevoli, l'artista inglese ha ripreso, rinnovandoli, entrambi i problemi posti da Cézanne. Perciò i due aspetti «sono strettamente correlati in Bacon: il tono puro vivido delle grandi campiture e il processo di intensificazione; il tono spezzato della carne e il processo di rottura o di fornace, i segreti della mescolanza dei complementari. È come se la pittura

³⁰ Francis Bacon. *Logique de la sensation*, cit., pp. 77-78 (trad. it. p. 185).

³¹ Ivi, p. 78 (trad. it. p. 186).

³² G. Deleuze, *Francis Bacon*, apparso in traduzione inglese su «Artforum», gennaio 1984, pp. 68-69, ora in AA. VV., *Gilles Deleuze, la logique du sensible. Esthétique & clinique*, Grenoble, De l'incidence, 2013, pp. 23-35 (alle pagine pari, 22-34, figura la riproduzione del manoscritto).

³³ Ivi, pp. 27-29.

³⁴ Ivi, p. 29.

³⁵ *Ibidem*.

conquistasse il tempo in due modi: una volta come luce ed eternità dell'infinito della campitura, al cui interno i corpi cadono o fanno i loro esercizi; un'altra volta come variazione metabolica nell'esercizio dei corpi, nella carne e sulla pelle»³⁶.

Dunque, pur operando ciascuno in base al proprio stile personale, i due grandi pittori hanno saputo creare un diagramma complesso, in cui si incontrano e uniscono in maniera imprevista lo spazio e il tempo. Ed è forse proprio questo a motivare l'interesse e la passione con cui Deleuze si rivolge al loro lavoro creativo. Egli spiega infatti, all'inizio del corso universitario del 1981, che non è sua intenzione proporre teorie estetiche predefinite concernenti le arti visive, bensì all'opposto porsi nella posizione di chi è fiducioso di apprendere, considerando e auspicando «la possibilità che la pittura abbia qualcosa da dare alla filosofia», e che si tratti di un apporto specifico, «qualcosa che solo la pittura le può dare»³⁷.

³⁶ Ivi, pp. 29-31.

³⁷ Lezione del 31-3-1981.