

isolarlo, astrarlo dal contesto nel quale veniva assorbito e giustificato. Con la fotografia l'uomo ha visto se stesso nell'istante per la prima volta, completamente « spaesato », astratto dalla trama dialettica dell'azione che si rivela, così, composta di particelle autonome, incomunicabili tra loro, dove l'alterazione fisiologica e somatica del soggetto, rispetto alla sintesi della visione diretta, corrisponde all'alterazione psichica inconscia subita dal soggetto medesimo. Mangiando, parlando, cantando l'uomo può essere colto in istantanee nella quali la sua bocca, debitamente spalancata e armata di denti, rivela una specie di « sotto-azione » (corrispondente, nell'ambito dei processi mentali, alla « sotto-conversazione » della scrittrice Nathalie Sarraute) in cui vengono alla luce le molle del suo primordiale e angoscioso istinto di sopravvivenza.

Bacon afferma che le sue figure, quasi sempre tratte liberamente da fotografie di Muybridge o da spezzoni filmici di Eisenstein, ecc., vogliono solo visualizzare una particolare sensazione dell'esistere. E in effetti il loro elemento figurativo corrisponde, né più né meno, a quello delle immagini ipnagogiche nelle quali certi individui proiettano particolari stati fisiologico-emotivi. Un senso profondo di colpa e di frustrazione, un irrefrenabile istinto di aggressione apparenta i suoi personaggi alle belve prigioniere e agli animali randagi: questi sono i caratteri dell'umano che appaiono a Bacon nelle pieghe dell'esistenza colta a sprazzi, nell'attimo. Lo spazio è il vuoto oscuro di una lastra impressionabile dove vengono definite le traiettorie di un'incasellatura che è una messa a fuoco. Come un'allucinazione rivelatrice la figura vi s'illumina un istante, afferrata al volo, tutta insieme, indifesa, ringhiosa, riluttante, dallo scatto di una coscienza « autre ». A volte viene colta in movimenti successivi ma distanziati, di un'unica sequenza, come nelle serie di Papi tratte dall'*Innocenzo X* di Velasquez. La densità psicologica di Velasquez si frantuma in molteplici immagini ognuna delle quali è come la libera-

zione di quella complessità in una componente sfrenatamente demistificatrice: l'uomo completo, dominatore di sé della psicologia classica, viene sottoposto a un inesorabile trattamento psicanalitico.

Se può apparire sconcertante a prima vista cogliere nell'opera di Bacon elementi che si sarebbero detti un tempo descrittivi e letterari (e che rimandano a tecniche tardo ottocentesche dai Pre-raffaelliti a Degas a Carrière, ma in una propensione esistenziale consapevole delle ragioni di Hartung e di Rothko), non va dimenticato che la particolarità dell'artista irlandese consiste proprio nel vestire la sua sensazione dell'esistere di panni moderni, di giocare sull'ambiguità tra « carne » e « costume ». Il suo occhio non può scindere il paletot di tweed dal gesto della frustrazione, la giacca di gabardine dal rictus della corruzione originaria: nel ricorso alla fotografia, che incanala e orienta il modo della visualizzazione, tale ambiguità viene puramente e semplicemente accettata come un dato di fatto operante, conducendo Bacon forse ai suoi risultati più impressionanti. Mentre in un secondo momento, specialmente dopo l'incontro con l'opera di Van Gogh, nel tentativo di liberare l'immagine dal suo appoggio in qualche modo precostituito, di giustificare la rappresentazione dell'anatomia umana secondo sintesi dinamiche rispondenti direttamente (senza intermediari di suggestione fotografica) agli stimoli di una fisiologia decaduta eppure sconsigliatamente esigente e perorante, si è avviato sì fuori dell'incomoda impasse, ma in una direzione di sviscerata eloquenza pittorica che ne ha messo a nudo le prime imbrigliate velleità di moralismo. L'ossessione personale (qualcuno ha fatto il nome del complesso edipico) ha finito per trovare il proprio sfogo terapeutico sul palco della denuncia, si è issata nella Storia proponendo il volto tumefatto di un'epoca. Questo, dopo aver bersagliato la storicità di Papa Innocenzo X con disintegranti colpi di flash, indica forse un atteggiamento di restaurazione.

CARLA LONZI

TEATRO

Il figlio di Pulcinella

Fu con *Palummella zompa e vola* che, nel 1954, Eduardo ricevette ufficialmente da Salvatore Pedito, ultimo Pulcinella della scena napoletana, la maschera nera del personaggio antico e moderno, interprete di quella favola amara, che è la realtà di Napoli. Pulcinella con la sua ironia, le sue debolezze, la sua untuosa maniera di servire i potenti è certamente un personaggio tipico, è, nel segno moderno di una interpretazione critica della stessa commedia dell'arte, la espressione, nel mito e nella realtà, di un carattere che può cogliere gli aspetti essenziali di una condizione umana e assurgere a simbolo degli umiliati ed offesi. L'eterno gioco dei lazzi, delle beffe, delle burle con Pulcinella si fa drammatico, per divenire segno di una tragedia e tingersi, anche sotto la patina del divertimento, dell'amarezza più cupa. La maschera che diviene personaggio, che lascia intravedere, anche attraverso le non perdute immagini popolari, il suo dolente carattere, la sua fisionomia inconfondibile, è già il segno di una forza drammatica che, indubbiamente, attende a quel concetto moderno di drammaturgia epica, attraverso la quale la misura di una denuncia sociale può trovare espressione. Gli antichi lazzi, le molte farse ormai classiche nelle quali Pulcinella è rivissuto secondo la tradizione, oggi costituiscono il repertorio concluso dei suoi gesti, dei suoi movimenti, la traccia obbligata per ogni rappresentazione. Eduardo De Filippo questi gesti, queste sfumature, queste flessioni particolari le aveva portate alla perfezione di uno stile assoluto sin da *Palummella*, anche se Pulcinella vi appariva calato più nella malinconia, come certi personaggi evocati col cuore e con la memoria. Storicizzare Pulcinella non vuol dire soltanto rintracciarne le radici, volerne riaffermare, sin dentro le tradizionali maschere primarie, le lontane ascendenze; vuol dire piuttosto assumere il personaggio a moderno interprete di una realtà in atto, trasferendo sulla maschera, i segni di una rappresentazione critica, in questo caso,

di una farsa moderna sulla vita politica della Napoli d'oggi. *Il figlio di Pulcinella* ha appunto queste dimensioni, si muove tra leggenda e realtà, propone una prospettiva nuova di satira, tende a storicizzare una condizione particolare, sino al limite della stilizzazione espressiva. Pulcinella, vecchio stanco, vive la sua parte di estroso commediante lunatico, nel canile di una angusta terrazza di un palazzo antico dove è tenuto da un ricco signore, in attesa di riprendere il suo posto nella politica, lasciato dopo la caduta del fascismo. Discorre con una lucertola, vive di memorie, ritrova nei lunghi e impossibili soliloqui la serenità di un tempo. Giù, nelle stanze del palazzo, il signore (barone Arrigo Carolis De Pecorellis Vofà Vofà) decide di buttarsi corpo morto nella politica e, nel nome del re, di utilizzare come servo sciocco Pulcinella, per la campagna elettorale. Pulcinella, richiamato in servizio accetta; indosserà una tunica nuova, nuova, ritroverà nell'inganno, gli antichi accenti di una umiliazione servile, riprenderà — sia pure nell'ironia — i suoi lazzi per divertire, « agli ordini del padrone ». Così la rappresentazione trova un personaggio che è al tempo stesso soggetto e oggetto di una esistenza reale, azione e riflessione di un moto ellittico, farsa e tragedia. Pulcinella offende ed è offeso quando muove al riso deridendo i partiti, quando accetta di farsi giullare del suo signore, quando, per la campagna elettorale monarchica, allestisce un gigantesco paiolo per cuocere i maccheroni da distribuire in cambio dei voti. La satira non è soltanto in questo dichiarato bersaglio, contro la camorra politica, contro il troppo scoperto *laurismo*; è piuttosto una satira acuta contro un sistema anticulturale che si perpetua, derivato dalla condizione disperata di quell'infelice città, contro un nostro costume che ci fa vittima e giudice.

A metà della farsa o meglio, come la definisce De Filippo, di questo « racconto moderno di una favola antica » arriva, dall'America, il figlio John. La storia di questo figlio nato da un cavolo è