

È difficile a questo punto procedere oltre le considerazioni generali: una ricognizione più accurata si potrà fare solo dopo una lunga ricerca nella mostra, cominciando dall'indagine sul « dosaggio » dei vari autori, quando l'allestimento sarà definitivo e il catalogo a disposizione. Poiché in questo problema sta un sottile veleno capace di corrodere alla base le pretese di obbiettività: è chiaro infatti che la scelta delle opere presentate per ogni autore sono elementi determinanti per stabilirne il peso nel rapporto con gli altri. Questo è il primo vero atto critico, che passa per lo più inosservato, ma che ha grande influenza sul pubblico, e che non può in alcun modo affidarsi, sia pure parzialmente, alla casualità della esistenza esterna delle opere d'arte, cioè alla difficoltà di reperimento, del fatto che si trovino all'estero, ecc. A prima vista alcune incongruenze saltano all'occhio, ma bisognerà vagliarne con attenzione tutta la portata.

Comunque la mostra segna un passo della ripresa fiorentina e, con le sue 1600 opere, può fornire la materia, che andrà nuovamente chiarita, per quel discorso storico, di cui ormai si sente con urgenza il bisogno.

Una nuova mostra di Bacon

Con la grande mostra di Torino del 1962, che ne dava una presentazione quasi completa, l'opera di Francis Bacon aveva traumatizzato la cultura artistica italiana. Lo *choc*, come prevedeva nel saggio introduttivo Luigi Carluccio, era stato tanto più grande quanto più questa cultura si nutriva, per antica tradizione, di un concetto dell'arte che non oltrepassava mai i confini della gradevolezza. Così le interpretazioni che ne erano seguite battevano quasi tutte l'accento sulla destituzione e sull'alienazione dell'uomo che quelle immagini sembravano proclamare e sul loro rapporto coi processi di immaginazione onirica o ipnagogica; sembrava di trovarsi, con Bacon, a due passi dal surrealismo.

Ora, una sua mostra che sta girando l'Europa e che, dopo Parigi, si è fermata alla Marlborough di Roma e alla Toninelli di Milano, dimostra invece nella posizione di Bacon un raggiungi-

mento di realismo, come confluenza delle sue precedenti esperienze, e getta quindi su quelle esperienze una nuova illuminazione. La mostra presenta diciassette opere, dipinte, ad eccezione di una, nel 1966; quasi tutti ritratti. È il suo più recente lavoro e, per l'omogeneità dei significati, appare come un fondamentale punto d'arrivo nel percorso della sua opera.

C'è un elemento nella pittura di Bacon, forse il più appariscente o quello che più colpisce lo spettatore, che è stato di solito interpretato come la crudeltà della sua visione, ma che crudeltà non è. Indubbiamente il colpo terribile inferto da una immagine che, spogliata da ogni elemento di piacevolezza e di simpatia o anche solo di normale caratterizzazione, si presenti nella piena esposizione della propria sofferenza, stimola subito una reazione pietosa, e quindi, nel tentativo di soccorso, una condanna di ciò che si tende a interpretare come crudeltà. Ma la crudeltà presuppone sempre, sia pure a vari gradi, un fondo di sadismo, cioè una partecipazione quasi soddisfatta o comunque eccitata.

Nella pittura di Bacon non c'è, nonostante le apparenze, crudeltà, né sadismo; l'elemento che può essere erroneamente inteso in tal senso, è un modo particolare di porsi di fronte alla realtà, è cioè il modo di esprimere il proprio sentimento della realtà; se mai si potrà parlare di crudezza di visione, senso disperato delle cose e accettazione del loro dolore. Ecco, « rendere visibile un certo genere di sensazioni », le sensazioni di un uomo che confessa di « non ricordare un solo giorno della sua vita in cui non abbia pensato alla morte »; le sensazioni quindi di una realtà dura, angosciata, e tutta presente nella sua naturale sofferenza, accettata anche nell'ambiguità del suo peccato, e del suo inferno. E senza mai dare un giudizio su questa realtà, senza voler suscitare l'orrore per scopi di condanna o anche genericamente moralistici.

Un altro elemento, di ordine strettamente soggettivo, si pone in apparente contrasto con il precedente, ma si rivela poi una sua necessaria integrazione. In una intervista a David Sylvester, pubblicata sul catalogo, Bacon lo ribadisce con

chiarezza. Dice anzitutto: « Ogni volta che nel mio lavoro qualcosa arriva a prender corpo, questo avviene dal momento che non sono più cosciente di quello che faccio ». Bacon sembra qui definire una dimensione irrazionale della sua ispirazione, anzi indicarla come l'unica possibile e necessaria alla realizzazione dell'immagine. E arriva su questa via a demandare addirittura al caso la possibilità di creazione; dice infatti subito dopo: « Voglio che la mia immagine sia molto ordinata, ma che ciò avvenga sulla spinta del caso ». Ma già qui, se da un lato Bacon giunge all'estremo di teorizzare la casualità del suo lavoro, dall'altro però riconosce la necessità di un ordine e questa presenza simultanea di fattori contrastanti nella stessa dichiarazione apre uno spiraglio sulla possibile armonia dei due elementi finora considerati.

Bacon nel suo lavoro si affida non alla propria fantasia o alla propria ragione, ma a se stesso come esistente; in lui come uomo la vita vive se stessa, senza nessuna aggiunta o supercostruzione, ma semplicemente come naturalità che scorre; lavorare nell'incoscienza è per lui abbandonarsi a questo flusso, esperire immediatamente la realtà. Questa « incoscienza » insomma è una ipercoscienza, una iperlucidità, cioè una lucidità libera; vi manca la funzione allucinante che è tipica del sogno. Allora questo stato non è più in contrasto con la possibilità di una immagine di evidenza, ma anzi vi è in armonia. Ed ecco Bacon, coscientissimo ora, che dice: « Io credo che il mistero

dell'evidenza possa essere espresso solo da un'immagine costituita da segni non-razionali ». L'armonia dei contrari è tutta specificata in questa formula baconiana del « mistero dell'evidenza ».

Le immagini nuove, quelle di oggi, sono offerte infatti in una evidenza così vitale che coinvolgono lo spettatore con un rapporto strettissimo, ancor più di quello provocato dall'ossessione e dall'urlo delle immagini precedenti. L'uomo è dato nella sua esistenza con una semplicità e nudità assolute: i colori si sono schiariti, ai contrasti dei bianchi contro i blu notturni, agli sfumati ambigui, alle delicatezze quasi morbose, sono sostituiti pochi colori violenti, chiari, omogenei; allo spazio indeterminato, buio, profondo verso un'infinità misteriosa, si è sostituito lo spazio preciso, lucido, totalmente vuoto, e quindi tanto più terribilmente squallido, di una stanza; la prigione non è più incerta e piena di mistero, ma è sicura e senza speranza. L'uomo non è destituito, non è immerso nella sua degradazione, ma definito in un obiettivo flusso di esistenza, rappresentato naturalmente nel suo essere sé stesso; in Bacon non c'è compiacimento, le sue immagini non richiedono pietà, né appare empia o corrotta la loro presentazione; solo sollecitano una corrispondenza di vita.

Raramente l'arte moderna ha offerto figure così vitali e nello stesso tempo così rappresentative di una condizione umana contemporanea.

ROBERTO TASSI

TEATRO

I giganti della montagna

I giganti della montagna di Luigi Pirandello ha offerto a Giorgio Strehler l'occasione per riflettere sulla situazione del teatro, sui conflitti tra ragione e poesia, espressione e simbolo; di ripercorrere a ritroso l'itinerario del teatro di Pirandello, rilevandone le fonti prime, i nessi tra espressionismo e folclore, i movimenti storici, le scorie della moda, le più profonde radici che originavano e inquietavano il mondo dei suoi personaggi.

I giganti suggerisce una lettura polivalente, come ogni altra opera di Pirandello, ma la sua incompiutezza accentua questo carattere, facilitando il passaggio da una ragione obbiettiva ad una soggettiva, resa in termini liberi.

Ilse è la poesia, Cromo è l'istrione, Cotrone è la fantasia, i servi la società, e i giganti la tecnologia che domina, come una casta di invisibili, le sorti del mondo. Strehler, più o meno, si è attenuto a questa lettura, interpretando il dramma in chiave simbolica, svuotando il più possibile le