

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 folklore, 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

certezze umane dei personaggi, dando corpo ai simboli, sottolineando la metafora in un gioco parallelo che diventa tragedia con la morte di Ilse. Lo stesso pretesto drammatico ne risulta così estraniato, che la morte di Ilse cessa di ferire per la sua dolorosa realtà e diviene occasione per una estensione simbolica del conflitto spettatore-poesia. La caduta del pesante sipario che frantuma il carretto dei « comici », costituisce una invettiva contro una società indifferente che uccide ogni sera la poesia. Ma esprime anche la precisa scelta operata consapevolmente da Strehler a favore della strutturazione del dramma simbolico, del superamento dell'epica per un ritorno ai valori visivi, al teatro gioco d'ombra, al teatro poetico.

Non era questo il preciso intendimento di Pirandello. La questione per lui si poneva in termini opposti, parendogli insufficiente il ruolo del poeta estraneo alla società, che il pubblico giustamente respinge. « Non è che la poesia sia stata rifiutata; ma solo questo; che i poveri servi fanatici della vita in cui oggi lo spirito non parla, ma potrà sempre parlare un giorno, hanno innocentemente rotto come fantocci ribelli, i servi fanatici dell'arte, che non sanno parlare agli uomini perché si sono esclusi dalla vita, ma non tanto poi da appagarsi soltanto dei propri sogni anzi pretendendo di imporli a chi ha altro da fare che credere in essi »⁽¹⁾.

Strehler ribalta la polemica di Pirandello per inquadrare il testo in una diversa ragione critica. Non è più il discorso dell'impegno che lo interessa ma, attraverso le molte esperienze, proprio quello del disimpegno, dell'autonomia dell'arte contro la morte dell'arte. Riflessione complessa che coinvolge una serie di problemi irrisolti che, per la prima volta, un teatro dialettico aveva riportato alla ribalta proprio con Pirandello e che, oggi, con lo stesso teatro delle « Maschere nude » si sente il bisogno di riproporre. Scrive Strehler nelle sue note di regia: « *I giganti della montagna* sono forse l'unica, vera, grande commedia sul teatro. Una commedia che propone e ripro-

pone la problematicità teatrale nelle sue varie forme possibili e riassume in fatto teatrale la vita stessa del teatro ». Ed è vero; ma la sua originalità riposa, come in tutto il teatro di Pirandello, sullo smascheramento di una formula drammatica che già mostrava le corde dell'usura. Lo psicologismo di un secolo di teatro veniva mandato all'aria, frantumato proprio come il carretto di Ilse, come la paccottiglia di trucchi, di giochi di ombra, di situazioni, spinte al limite del paradosso, che Pirandello mostrava e denunciava, convinto — come in questo suo ultimo messaggio de *I giganti della montagna* — che fosse necessario creare altre strutture, anche se il suo gesto distruttivo era sempre un gesto di amore. Così ama Cotrone quando questi difende i suoi « trucchi »: « Impari dai bambini che fanno il gioco e poi ci credono, lo vivono come vero! » e ama Ilse che sostiene i sogni contro la verità, le memorie contro la cronaca. *La favola del figlio cambiato* che Ilse tenta ancora di recitare è la favola del « poeta »: ma la sua riproposta, nel contesto de *I giganti* vale solo per quel richiamo alle tradizioni popolari che suggerisce: « ... e sono allora le gatte / che fanno sul capo dei bambini / di questi scherzi? Guardate! / Guardate! / Qua, questo codino di capelli accatricciati / No, figlio mio d'oro! / Lo vedete? / Guai se il pettine / lo tocca / o la forbice / lo taglia; / il bambino / ne morrebbe ... », occasione per una meditazione non ancora conclusa che va dall'espressionismo delle « sue » maschere nude alla ragione inquieta della loro origine *mediterranea* fatta di ombre, superstizioni, silenzi, gelosie. Vale per i segni esteriori, per le metafore ma anche per i personaggi, brandelli o occasioni per riprendere un discorso continuo di esplosioni dialettiche, di amore e di odio. La doppia verità di Ilse, la gelosia del conte, l'aspra invettiva di Cromo. Strehler ha preferito mettere a fuoco la metafora della morte della poesia, suggerendo, *à rebours*, una rilettura del testo, anno uno, in questa riproposizione della poesia come valore assoluto in « una società che si lascia sempre più condizionare dalle proprie stesse strutture, una società che diviene ogni giorno più insensibile e refrat-

(1) L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, Mondadori 1951, p. 195.

taria al richiamo dell'arte e sembra quasi volersi rendere incapace di fare poesia, di capire poesia, di amare la poesia», come afferma Strehler, sempre nelle note di regia.

Rigorosa in questa impostazione, la regia ha ridestato, nella semplicità dell'impianto, gli echi abrunti di una sera italiana in una vallata, d'estate. I giochi, le proiezioni, i fantasmi nascono davanti alla villa come in un incantesimo che conserva la prospettiva tradizionale; il repertorio delle maschere nelle rappresentazioni rivela l'influenza di un teatro gestuale di derivazione espressionista al quale si ricollega. Meno rigorosa la terza parte di cui si hanno solo gli appunti ricostruiti dal figlio Stefano. Magistrale la caduta del sipario che frantuma il carretto, visualizzazione della interpretazione data da Strehler alla acuta polemica pirandelliana. Intensa l'interpretazione dolorosa di Valentina Cortese (Ilse); efficace nella estrosa gestualità quella di Turi Ferro (Cotrone); esteriore ma puntuale quella di Mario Carotenuto (Cromo).

Metti, una sera a cena

Con *Metti, una sera a cena* Patroni Griffi prosegue il suo discorso sui rapporti difficili, su quella che potrebbe paradossalmente definirsi la diseducazione dei sentimenti. « Ci manca l'educazione del cuore, dovrebbero mandarci a scuola da bambini, a educarci i sentimenti » diceva il personaggio di Edoardo alla fine di *D'amore si muore*, per spiegare a se stesso la morte di Renato. La storia dei cinque personaggi di *Metti, una sera a cena* è vista come in una grande pagina aperta, dove presente e passato si fondono in una ricerca linguistica che ripete l'impasto del *romans du regard*. Il discorso si ferma su questo o su quel personaggio che si rivela nella ripetizione delle stesse situazioni, col variare della prospettiva e dei gesti. Il loro essere è presentato solo in relazione al « gruppo » ed espresso in discorsi allusivi che ripetono monotonicamente, giorno per giorno, lo stesso itinerario « letterario », sino alla noia.

Aver saputo individuare una realtà, aver saputo

togliere il superfluo, sino a rinserrare l'azione in un lungo dialogo, fitto, amaro, spesso ironico sono meriti che vanno senz'altro riconosciuti al testo. Ma c'è nello stesso modo di frantumare i discorsi, di ricorrere a lessici quotidiani, una superficialità latente che rischia di freddare le giuste osservazioni, smarrendole in un teatro di gusto salottiero. Manca al testo la nervosità, il piglio per mettere realmente a fuoco situazioni e personaggi, per mordere la realtà indagata con modi diversi dal semplice diletto. Nina, Michele, Max sembrano tratti da vecchie illustrazioni di inizio secolo e, contrariamente alle intenzioni, finiscono per apparire fossili e non rappresentanti di un'epoca che sente di vivere come sospesa nell'attesa di una « soluzione finale ».

La polemica attuale, i grandi conflitti ideologici la possibilità che l'atomica cinese sconvolga una cultura, una civiltà, come ha modo di rammentarci Max, nel finale, si fanno sentire come luoghi comuni mentre, in fondo, restano nell'aria ad indicare un presentimento che non riesce compiutamente ad esprimersi. L'unico personaggio che porta la contraddizione tra l'essere e l'apparire poteva essere Ric, il giovane *immoralista*, amante senza scrupoli e senza pudori che, per un attimo, infrange la legge del silenzio ed ha la capacità, forse assurda, di urlare il suo amore. « Ti prego, amami Nina, amami, amami ... ». Ma anche la sua ribellione, alla fine, viene assorbita e l'amante viene invitato ad entrare nella vita del « gruppo », « di questo nuovo mito — dice Patroni Griffi — che è andato sostituendo, e non solo presso i giovani, la vita di famiglia ». Ric rappresenta la linea di continuità tra *D'amore si muore*, *Anima nera*, *In memoria di una signora amica*: c'è in lui abbozzato lo stesso sentimento doloroso di essere dentro e fuori un determinato mondo, quasi un subire e respingere.

Il resto della commedia ha un taglio letterario cui la lettura giova; nonostante le amevoli cure, la regia di Giorgio De Lullo non ha aggiunto che una completezza formale al gioco di questi eterni discorsi, di queste ripetizioni di aneddoti, di situazioni che proprio nella iterazione conducono ad un clima ma che, alla rappresentazione, diventano,