

mente ben regolata che governa la materia e la luce fino all'ultimo centimetro, sono « giuste » come de Staël amava dire. E Chastel: « La singolarità del genio di de Staël fu di aderire necessariamente sia alla cultura che all'istinto, di essere e di voler essere, nello stesso tempo, il più raffinato e il più selvaggio ».

L'importanza della mostra di Saint-Paul de Venice, oltre che dalla buona scelta di un centinaio di opere, è data dalla presenza, tra queste, delle più vaste dipinte da de Staël, e soprattutto dal gruppo di capolavori dell'ultimo anno, nati tra l'estate del 1954 e il marzo del 1955. Su questi nuclei infatti, su « Les grandes foot-balleurs », su « L'orchestre » e « Le concert » e su tutte, indistintamente, le opere « figurative » del periodo finale si basano le considerazioni che abbiamo fatto, essi sono il ponte di lancio, la vera fuga verso il futuro, e un lascito così carico di vita, che mi sembra ancora nessuno abbia voluto conoscere in tutta la sua profondità. Così l'ultima sala della mostra di Venice è percorsa da una tensione che ne rende affascinante e difficile la visita, quando la grande arte fa tutt'uno con l'esistenza eroica; di quell'eroismo oscuro e interiore di cui sono esempi supremi i personaggi di Conrad.

## L'età del Neo-classicismo

La grande mostra di Londra intitolata « L'età del Neo-classicismo », quattordicesima della serie promossa dal Consiglio d'Europa, viene a un punto in cui l'arte neo-classica, avendo di recente acuito interessi e provocato numerosi studi, dimostra, come sempre avviene, caratteristiche del tutto nuove. Un periodo storico, quello tra gli ultimi decenni del XVIII secolo e i primi del XIX, che era stato fino a poco tempo fa negletto e messo tra parentesi o al più relegato quasi alla sola storia del costume, con la nuova illuminazione appare foltissimo di autori, di opere e di idee e ricco di implicazioni con ogni sorta di fatti culturali e politici di quegli anni fondamentali; poiché sono gli anni in cui nascono la storia e l'arte moderne. Così che appare pienamente giustificato quanto è scritto nell'editoriale del « Burlington Magazine »

di ottobre, che se « nel 1927 era comprensibile che Clive Bell si riferisse al periodo della Rivoluzione e dell'Impero come al più sterile nella storia dell'arte francese, per noi ora è difficile nominarne uno più ricco ».

Una mostra quindi, quella di Londra, che viene al momento giusto e che difficilmente poteva essere affidata a mani migliori di quelle degli studiosi inglesi. I quali le hanno dato una struttura a tema che rivela una concezione nuova della tecnica delle mostre d'arte, a mio parere molto proficua e strettamente collegata con le esigenze della cultura contemporanea; tanto più che nella occasione specifica tale struttura corrisponde strettamente all'argomento, essendo l'importanza data al soggetto una delle più affascinanti tra quelle caratteristiche dell'arte neo-classica, cui si è accennato all'inizio.

La contrapposizione all'arte romantica, così netta e decisa come se si trattasse di due mondi completamente diversi, è stata finora una forte remora per la comprensione del neo-classicismo. E se mai la contrapposizione più giustificata è tra romantico e classico, intesi come categorie e costituzioni. Ma in quel « neo » del neo-classicismo è contenuta tutta l'ambiguità, la sostanza moderna di un movimento che con la visione classica ha poco rapporto, se non come a una materia grezza che serve da stimolo, da supporto, da modello, sostituendo in questo il modello naturale. Per cui tra neo-classico e romantico è difficile ormai vedere una contrapposizione totale in campi opposti; ma direi piuttosto due diverse manifestazioni di quel grande spirito di trasformazione che si attua nella visione artistica alla fine del XVIII secolo, due risposte non sempre contrarie alle domande drammatiche che ponevano in quel tempo gli avvenimenti politici, sociali, ideologici e culturali, due zone che decorrono parallele con contaminazioni e sovrapposizioni non infrequenti e che continueranno a ravvivare della loro dialettica e a volte della loro collusione quasi tutto il secolo successivo.

Accade allora di scoprire che sotto il nome di neo-classicismo si accumulano opere e idee di diversa estrazione e cultura, modi di visione molteplici e complicati che si scontrano o si sovrappongono e formano una trama vasta e molto ricca.

Così che quanto più la conoscenza si approfondisce e i chiarimenti si allargano, di altrettanto si intorbida il nome, e ad una precisazione dei limiti reali dei fatti corrisponde uno sfumarsi di quelli dell'idea che li ricopre. Questa situazione appariva ben evidente alla mostra di Londra, nella quale si è tentato di raggiungere la maggior completezza possibile nel presentare ognuno dei tanti elementi che si intrecciano nell'area neo-classica, realizzando così un risultato che è tra i più positivi per una mostra d'arte; cioè mentre si fa il punto su un movimento, si chiude in una struttura la sua immagine, immediatamente si apre una fonte di stimoli, di suggestioni, di spunti che rimandano ad una indispensabile ricerca futura e mettono così in discussione, nel momento stesso in cui lo fissano, il concetto del fenomeno studiato.

Per venire all'esemplificazione ci limiteremo a indicare due dipinti che pur non essendo, cronologicamente, proprio agli estremi della mostra (distano però 14 anni), lo sono ideologicamente. «La tomba di Virgilio» fu dipinto da Wright of Derby nel 1779; è un'opera in cui gli elementi

neo-classici si avvolgono di un fascino estremo che apre decisamente sul romanticismo; il gusto delle rovine, le grandi nuvole bianche, la luce magica della notte di luna, e in contrapposto il lume sotterraneo e raccolto della tomba dove il poeta Silio Italico rende omaggio a Virgilio son tutti elementi che creano una suggestione fortissima, non altro che romantica; è un'opera che precorre infatti, per la tensione tra contenuto romantico e forma «illuminista» il, sia pur più profondo, dramma di Friedrich. E quattordici anni dopo, nel 1793, ecco David presentare alla Convenzione di novembre il gran quadro della «Morte di Marat»; in quest'opera suprema la nuda ed essenziale purezza neo-classica è portata ad un punto tanto estremo e nello stesso tempo è caricata di tanta umana verità da creare l'immagine di un grande realismo rivoluzionario, che farà scuola per tutto l'Ottocento. Così tra un pre-romanticismo ancora radicato nel XVIII secolo e un realismo già aperto sul XIX si distende l'area ambigua, complessa e tanto moderna del neo-classico.

ROBERTO TASSI

## TEATRO

### **Peter Brook alla Fenice di Venezia**

Alla base del *Sogno d'una notte d'estate* di Peter Brook, andato in scena trionfalmente alla Fenice di Venezia, c'è una trovata da niente, ma che trovata! Un trapezio. Per interpretare le bizzarrie d'un sogno, e d'un sogno dell'inizio d'estate, quando le giornate si allungano e invadono gli spazi segreti della notte, Brook ha messo gli attori dinanzi a un trapezio e ha detto loro: giocate, fate tutti gli esercizi che volete, voltegiate a vostro libito, e al tempo stesso recitate Shakespeare senza omettere una sola parola del testo.

Basta appena ricordare che il testo del *Sogno d'una notte d'estate* ha il suo luogo parte in cielo, parte

in terra: la bizzarria principale, pertanto, sembrerebbe risiedere in questa dicotomia. Come dire sogno e realtà: una dicotomia tanto abusata, che ancora oggi le menti e le parole non riescono a distaccarsene, vagheggiando, secondo gli schemi romantici, un sogno pieno di luce e una realtà piena di buio. Luce e ombra, bianco e nero: come le architetture barocche. Ma non si può trascurare che il bianco di queste architetture era dato dal pieno e il nero dal vuoto: direi proprio l'opposto dei vagheggiamenti romantici; talché, se volessimo cavar fuori una immagine simbolica dell'architettura barocca, dovremmo pensare al teschio, che tanto più approfondisce i suoi neri quanto più vanifica il suo pieno.