

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.

Ebbene, nello spettacolo di Brook è tutto in luce. Una luce assoluta che bianchifica anche il buio, senza abolire tuttavia i diversi piani della commedia. Solo che il compito di scandire le diversità di questi piani non è consegnato al visibile. Il visibile ci offre soltanto un fondale bianco e nero: bianco sotto e nero sopra. Per essere precisi, il bianco è una parete bassa, con due aperture per le entrate e le uscite degli attori; il nero è propriamente il fondo. All'altezza della divisione tra il bianco e il nero, c'è evidentemente un altro impiantito per alloggiare i musicanti (che intoneranno al punto centrale della commedia — vale a dire nella scena di Titania e Bottom — la marcia nuziale di Mendelssohn) e gli attori usciti di scena, che diverranno via via spettatori. A ravvivare tanto gelido bianco, occhieggia una pelliccia rossa (il letto di Titania), appesa a due corde, che sale a varie altezze sulla scena e infine, quando il sogno è cessato (ma è cessato poi davvero?), sparisce.

Il visibile, dunque, non scandisce la diversità di piani della commedia. Tanto più che il già menzionato trapezio, con le relative acrobazie, sale su e giù continuamente e accorda — semmai dovessero essere essi gli indici della divisione dei piani — il bianco e il nero della scena, talché non sapresti dire se le acrobazie (equivalenti dei capricci della fantasia) si svolgano nell'aria dei sogni o piuttosto sulla terra della realtà, dove Teseo fa e disfa la interminabile tela dei rapporti umani.

A che cosa è affidata, allora, la divisione dei piani della commedia? Ma, innanzitutto, quali e quanti sono questi piani della commedia? Sono tre: quello delle fate, che ha il suo vertice nella coppia Titania-Oberon; quello della terra, che ha il suo vertice nella coppia Ippolita-Teseo; e quello, pur sempre terrestre, del popolo (oggi si dice « base »), rappresentato dagli artigiani che volontariamente si offrono di recitare la favola di Piramo e Tisbe in occasione delle nozze di Teseo e Ippolita.

I fatti, li sapete. Mentre Teseo si dispone a sposare Ippolita, lassù — nel mondo delle fate — Oberon si bisticcia con Titania e intende vendicarsene, mandandole il suo ciambellano Puck a spargerle un fiore magico sugli occhi, grazie al quale ella si addormenterà e si risveglierà innamo-

rata del primo essere (fosse pure un animale) che si troverà vicino. Frattanto quaggiù c'è un quartetto di innamorati, le cui interne corrispondenze amorose non quadrano: infatti, Demetrio — amatissimo da Elena — ama Ermia, di cui è fidanzato, ma che a sua volta ama invece Lisandro. La commedia incomincia come l'*Otello*: là il padre di Desdemona corre dal Doge per implorarne il divieto, per Desdemona, di sposare Otello, qua Egeo, padre di Ermia, ricorre a Teseo perché parimenti vieti a Ermia di sposare Lisandro. Ma, mentre nell'*Otello* Brabanzio se ne torna con le pive nel sacco, perché Otello sta a cuore alla Repubblica veneta, qua Teseo emette il suo duro divieto, tanto che Ermia (quanto Desdemona, autonoma e ribelle) decide di fuggire con Lisandro, ed è inseguita da Demetrio e da Elena, la quale è così insensatamente innamorata di Demetrio da informarlo della fuga di Ermia. Eccoci così nel bosco (o bosco-cielo, dato che qui il bosco s'identifica col sogno), dove Oberon si compiace di rimettere a posto le convergenze amorose dei quattro spasimanti, incaricandone all'uopo Puck, che però sbaglia destinatario e versa il fiore sugli occhi di Lisandro anziché di Demetrio. Avremo così un momento in cui le corrispondenze non quadrano nemmeno in un punto: Lisandro s'innamora di Elena, che ama Demetrio, il quale ama Ermia, che ama Lisandro. Finché Oberon non ristabilisce l'ordine suggerito dai criteri di un desiderato contrattualismo amoroso, per cui Demetrio si troverà innamorato di Elena al tempo stesso che Lisandro tornerà a innamorarsi di Ermia.

A questo punto finisce il sogno e si rientra nella realtà, il cui ordine (secondo i criteri suddetti) verrà sancito da Teseo che, alla confessione di Demetrio d'aver amato Elena prima che s'innamorasse di Ermia, si rimangia il verdetto emesso a carico di Ermia e consente a costei di sposare Lisandro contro il volere paterno. La confessione di Demetrio giunge in verità come un *deus-ex-machina*, che farebbe pensare piuttosto ad un trionfo del sogno sulla realtà che non ad un riasorbimento del sogno da parte di questa. Ma la frase pronunciata da Elena subito dopo (« *Ho trovato — non già ritrovato — un gioiello* ») ci

convince del contrario: che sia la realtà a riprendere il suo pesante sopravvento sul sogno, e che Demetrio si rassegni ad accettare la situazione, che lo destina ad Elena invece che ad Ermia. Oh, allora? L'acrobazia, la compie Teseo (l'ordine costituito), rimangiandosi la decisione primitiva, e non la poetica fantasia dell'illusione, la quale in realtà resta frustrata dai capricci del potere.

Ma andiamo oltre, anzi torniamo indietro. Avevamo lasciato sospesa la dispettosa vendetta di Oberon a carico di Titania. Ebbene, essendosi gli artigiani-attori recati nel bosco per provare le loro parti, ecco che Puck, trovando Bottom dietro un cespuglio, si diverte a lasciargli un segno delle sue magiche bravure e gli calca una testa d'asino sul capo. Uscito dal cespuglio, nella più beata ignoranza, Bottom farà fuggire inorriditi i suoi compagni, ma si troverà dopo poco accanto a Titania che si sveglia e che, secondo la profezia di Oberon, si innamora di lui. Qui si compie il finale del primo tempo (corrispondente alla fine del terz'atto), che rifletterà i suoi bagliori nella recita degli artigiani all'ultimo atto.

È ora infine di riprendere il discorso sulla divisione dei piani della commedia. Divisione che Brook non affida al visibile — s'è detto —, bensì alla distribuzione delle parti, operando delle perspicaci equivalenze. Avremo così le parti di Teseo e di Oberon sostenute dallo stesso attore (Alan Howard), quelle di Ippolita e di Titania, dalla stessa attrice (Gemma Jones), quelle di Filostrato — ciambellano di Teseo — e di Puck, dal medesimo Robert Lloyd; e sarà infine lo stesso Philip Locke a interpretare le parti di Egeo e di Quince, l'artigiano che si assume i compiti del capocomico nella combriccola degli attori. Quest'ultima equivalenza è la più profonda. Le precedenti sono facili: principe con principe, ciambellano con ciambellano. Ma questa di Egeo e Quince è rivelatrice. Egeo è certamente, come padre, un'autorità, ma un'autorità che tuttavia riceve la sua forza da un ordinamento, la cui forza è a sua volta nelle mani di Teseo. Perciò, quando Teseo gli dà ragione, egli è forte; ma quando Teseo abroga le proprie decisioni, non è più forte, non ha più vigore del povero Quince che, come capocomico, è, sì,

quello che comanda, ma davanti alla invadente prepotenza di Bottom (all'interno della combriccola) e, anche più, davanti alla irridente potenza di Teseo (nell'ambito della città) è ben poca e umile cosa.

Resta quindi da vedere l'intreccio, e perciò il senso ultimo, di queste equivalenze. Al vertice celeste (Oberon-Titania + Puck) corrisponde il vertice terrestre (Teseo-Ippolita + Filostrato); al vertice terrestre (Egeo) corrisponde la base terrestre (Quince). Il vertice terrestre (le « alte sfere », le chiamerebbe Brecht) corrisponde e col cielo e con la terra, mentre quest'ultima sembra non avere corrispondenti in cielo. Ma qui appunto il fuoco, a mio parere, della regia di Brook, che la corrispondenza più profonda, ha inteso porla proprio tra la « base » terrestre e il cielo. L'abbiamo registrata al centro della commedia, nell'incontro fra Titania e Bottom. E abbiamo pure osservata l'ignoranza di Bottom: ignoranza circa la sua acquisita fisionomia d'asino (ove si leggano tutte le maliziose allusioni cui tale acquisizione può dar luogo), ma ignoranza soprattutto nei confronti di Titania e delle sue amoroze profferte, che mai Bottom si sarebbe neppure permesso di sognare (e infatti, quando sta sul punto di raccontare il sogno, se ne ritrae e tace).

Una corrispondenza, dunque, c'è stata tra la realtà e il sogno, e questa riguarda unicamente Bottom e i suoi compagni che l'assecondano, nella recita, con tale spassionata dedizione da commuovere. Ed è proprio in questa scena, sgomberata dai trapezi e da ogni altro meccanico artificio, in questa scena tutta parola, umiltà (quei quattro o cinque artigiani sono venuti a recitare davanti al principe indossando gli abiti della domenica!), tutta pazzia, amore, poesia (parole che, secondo il giudizio di Teseo, perfettamente s'assimilano), è proprio in questa scena che la regia di Peter Brook compie il suo trionfale approdo. Non bisogna tuttavia lasciarsi suggestionare dalla commozione che tale approdo suscita, per non perderne il senso: poiché essa tanto più è intensa e portatrice di verità, quanto più riesce ambiguamente a riesumare l'iperbolica ironia del finale del primo tempo. Infatti Bottom (che era l'impareggiabile Barry Stanton) tanto ci è apparso composto e quasi vergognoso

nel recitare davanti a Titania, divenuta d'un tratto altera e distante, quanto c'era sembrato intemperante in mezzo alla cricca dei suoi amici.

Ingrandimento di un rimpiccolimento ovvero il *Pellicano* di Strindberg

Tempo fa, ad un Festival dell'Avanguardia, vidi uno Strindberg avarissimo di parole e confidato interamente all'estro figurativo: ne risultava una statica illustrazione, inerte quanto più pretendesse di essere esauriente: uno Strindberg istantaneo, o meglio, un commento istantaneo di Strindberg. Adesso, vedo a Roma (Teatro dei Servi) un *Pellicano* diretto da Elena De Merik, che è all'opposto tutto affidato alla parola, anzi alla lettera della parola: uno Strindberg — per intenderci — naturalistico; e ne risulta ugualmente una stonatura, che però non è neppure un commento di Strindberg. Recitato alla maniera naturalistica, Strindberg diventa semmai una parodia di Strindberg.

La stessa cosa, credo si possa dire anche di Ibsen, sul quale grava tuttavia (secondo me, a torto) un sospetto preventivo di naturalismo. Ma credo si possa dirlo di qualunque autore drammatico, degno di tale qualifica. Se, insomma, ridurre il teatro alla sola visione, porta ad una specie di paralisi del teatro, assai peggio è col naturalismo, il quale ne comporta l'appiattimento. Ecco il punto. Il teatro non è la vita, ma la vita *vista*. Il vedere, consistendo nel mettere a fuoco un oggetto, ne produce per forza l'ingrandimento, poiché, cadendo sotto la mia attenzione, quell'oggetto diventa esclusivo: padrone dei miei occhi. Ma soffermiamoci al *Pellicano*.

Preso alla lettera, l'accaduto che confusamente appare nel *Pellicano* e che determina un epilogo di tragedia, può sembrare persino banale. Una madre che lesina sul desinare e sul riscaldamento della casa ma dà sfogo ad ogni suo personale capriccio, che lascia denutriti i figli, che non li considera anzi come persone ma come oggetti domestici, se non addirittura come strumenti del suo voluttuario esistere — come, ad esempio, la figlia, che ella riesce a far sposare al suo giovane amante per non lasciare costui e accoglierlo in casa —, e

che, a cagione di questo suo imperterrito egoismo, porta alla disperazione il marito, che ne muore: una madre del genere — chiamatela pure cinica, svergognata, perversa —, se presa alla lettera, può apparire banale e lasciarci completamente indifferenti. Ma tale è, ad esempio, se presa nella sua cruda naturalità, anche la madre di Amleto.

Certo, il ricordo dell'*Amleto* è profondo nel *Pellicano*, e io penso che gli attori, nell'accingersi a recitare questo dramma, vi si dovrebbero disporre come per recitare l'*Amleto*, infondendovi la stessa intensità di toni e grandiosità di misura. È da notarsi anzi, giusto a proposito di questa grandiosità, un duplice processo, dirò così di dissoluzione e di ricostruzione, che nel *Pellicano* viene a manifestarsi nei confronti dell'*Amleto*. Il *Pellicano* è dapprima un rimpiccolimento dell'*Amleto*, ne è — tanto per dire — una riduzione ad uso utilitaristico e giornaliero, per tutte le tasche e per tutti i gusti (una demitizzazione, insomma, una diseroicizzazione), e, subito dopo, è un ingrandimento di tale rimpiccolimento. Ma sarà bene allora anche aggiungere che l'urgenza di un processo simile (e direi pure la maniera) è già cominciata proprio lì, nell'*Amleto*, già tutta in nuce nella tragedia del principe danese, la cui grandezza eroica appare consegnata ad un'ipotesi postuma: « Se fosse vissuto, sarebbe stato un gran re ». E, per altro, Amleto è già pronto a demitizzare la madre — che è il tema centrale di questa tragedia « tascabile » di Strindberg di cui stiamo parlando —; solo che non avendone il coraggio, svia la stoccata su Polonio. Ma ne avranno poi il coraggio i personaggi del *Pellicano* (quanta reticenza sulle labbra scottanti dei due figli nell'avvicinarsi alle colpe della madre!), i quali si sono addirittura costruita una tecnica di discorso ellittico per non ferire direttamente?

E, del resto, al tempo di Shakespeare che, nel campo delle arti figurative, prende l'avvio un genere singolare: la *caricatura*, la quale non è altro, appunto, che l'ingrandimento di un avvenuto rimpiccolimento. E sarà bene ad ogni modo precisare — dinanzi al comparire di questo argomento apparentemente forestiero, che tanta importanza pure avrà, non solo nella evoluzione moderna delle arti