

di Pasquali aveva, a suo tempo, preso l'avvio (P. Maas, *Critica del testo*, traduzione di N. Martinelli e presentazione di G. Pasquali, Firenze, Le Monnier, 1952). Ma Giorgio Pasquali non è più tra noi per assistere alle manifestazioni di stima che gli studiosi italiani e stranieri stanno rinnovando nei riguardi del suo eccezionale volume. Il 9 giugno scorso, per un tragico incidente, egli è improvvisamente scomparso. Lavoratore infaticabile, aveva negli ultimi mesi provveduto alla ristampa delle sue prime *Pagine stravaganti d'un filologo* (Torino, De Silva, 1952) e alla nuova raccolta delle sue *Stravaganze quarte e supreme* (Venezia, Neri Pozza, 1951). E già, a breve tempo dalla morte, Le Monnier annuncia

una sua opera postuma sulla *Storia dello spirito tedesco nelle memorie di un contemporaneo*. Filologo grandissimo, maestro impareggiabile, spirito spregiudicato ma sempre razionalmente conseguente, Pasquali lascia dietro di sé l'esempio d'un lavoro che è testimonianza commovente di costante rigore scientifico, di straordinaria apertura mentale e di indefesso esercizio di autocritica. Da quando se n'è andato per sempre, abbiamo compreso (noi suoi amici più giovani) quale altissima guida abbiamo perduta, sia nel campo specifico della cultura e della filologia, sia in quello della vita dello spirito e del libero esercizio dell'intelligenza.

LANFRANCO CARETTI

LE ARTI FIGURATIVE

E' ormai uso frequente, se non tradizione, che nell'anno della Biennale di Venezia non si tengano in Italia mostre d'arte antica di eccezionale rilievo. Così è stato, ma solo fino a un certo segno, anche nel 1952; soprattutto per la pratica impossibilità di allestire una grande mostra monografica di Leonardo, di cui si celebra il centenario della nascita. Vi si è sopperito con più o meno utili omaggi nei grandi centri italiani e stranieri, esponendo gruppi di dipinti (in testa il Louvre, naturalmente), disegni o manoscritti, persino in ben allestite raccolte di riproduzioni; e questo, da Parigi a Londra, da Milano a Firenze a Roma, per non dir dei centri minori. Ma non soltanto questi « focolai » leonardeschi han tenuto desta l'attenzione degli studiosi e del pubblico; chè anche il pubblico, pare, non diserta due mostre « rare » e di argomento inedito, due mostre « difficili » come quella dei « Primitivi Mediterranei » a Genova, e quella di Napoli, che si intitola a « Fontainebleau e la Maniera Italiana ».

Quella di Genova è la seconda tappa d'una mostra « triangolare » Bordeaux-Genova-Barcellona, promossa, forse secondo la formula di certi incontri sportivi cari al suo cuore — se non erriamo — di ex-« nazionale » di rugby, dall'on. Chaban-Delmas, Sindaco di Bordeaux, e raccolta da M.lle Gilberte Martin-Méry, del Museo del Louvre. Mostra utilissima, che ha radunato in

Genova quasi 120 opere di pittura provenienti non soltanto dalle regioni più note del bacino del Mediterraneo Occidentale, ma anche da quelle meno battute da turisti e studiosi; Sardegna e Roussillon e Baleari; e, inoltre, da raccolte pubbliche e private sparse pel mondo o, per esempio, da parrocchiali catalane. Utilissima, si ripete, soprattutto per chi studia ed è sfornito di mezzi per una crociera di ricognizione mediterranea; ma, si aggiunge con qualche tristezza, poteva esser più utile. Più utile per il pubblico, se si fosse rispettato più severamente il criterio della qualità; difficile per il visitatore, privo d'un catalogo (quello di Bordeaux, « impensatamente esaurito », è stato sostituito, non certo per colpa dei bravi allestitori genovesi, da una guidina indicativa), aver cognizione piena dell'abisso qualitativo che separa la sublime *Annunziata* palermitana di Antonello dalla *Adorazione dei pastori* del « Maestro di Jativa », vera « crosta ».

Una parte considerevole dell'esposizione è stata effettivamente aggravata da un criterio documentario-geografico tale da disorientare il pubblico, già abbagliato da ornati lussureggianti di cornici gotiche, da « estofados » di tende e di manti straricchi, e sicuramente incerto sul momento in cui termina il fasto artigianale e comincia la poesia; che può sorgere anche dalle spoglie più lussuose, mistiche o profane che siano. Più utile sarebbe

stata la mostra, per la cultura, se un piano critico fondato avesse presieduto alla scelta delle opere. Non che mancassero certe intenzioni; ma, se si afferma che « la pittura mediterranea sgorga da Simone invece che da Giotto » si doveva far venire da Napoli il goticissimo, fastoso *San Ludovico di Tolosa* del Martini, e non quel pur bellissimo *Cristo benedicente* dove il grande senese è assai più classico, pausato e, velatamente, fiorentineggiante. Poi, non mantenere alla Scuola di Provenza il *San Ludovico fra Re Renato e la Regina* del Museo Granet di Aix, che è opera d'impronta puramente fiorentina, anzi rimando sicuro, e ben notevole, del soggiorno di Giotto a Napoli, intorno al 1330-35. Per cominciare, i due dipinti più belli del Trecento, fra quelli esposti, anziché « mediterranei », si rivelavano schiettamente italiani. Proseguendo, non c'era nulla da perdere a esporre meno opere mediocri o cattive del Trecento di Pisa e a sottolineare come, per tutto il secolo, la pittura spagnola dipenda spesso da fonti prevalentemente senesi, che vanno da Duccio ai Lorenzetti; sia pure con vivide inserzioni locali, come nel polittico di Santa Quiteria, da Maiorca, o in quello, così gradito cromaticamente, di Ramon Destorrent. Quando poi si giunge alla famiglia dei Serra, e comincia quella ibridazione fra spunti decorativi, verità particolari, legate in una sintassi per niente struttiva, anzi unicamente narrativa, su cui si fonderà a lungo il carattere misto della pittura spagnola, non è propriamente che il livello accenni a salire. Giunti al Quattrocento e varcata con poche opere, e non supreme, la zona del « gotico internazionale », l'intenzione manifestata di documentare « il persistere d'una cultura romanza » sostanzialmente tardogotica e « schiva delle posizioni ormai compiutamente raggiunte dall'intellettualismo fiorentino » era di troppo facilitata proprio dall'assenza di quei grandi « mediterranei » che furono, oltre al Maestro della *Annunciazione* di Aix, che fa caso più particolare, Charonton e il Maestro della *Pietà* d'Avignone; se non ci si vuole annettere anche il Fouquet, che è di Tours, ma che frequentò, e come, l'Italia, come è risaputo. Perché, là dove è prospettiva e proporzione mentale, là è segno di Firenze e d'Italia; mentre si voleva dimostrare che la pittura mediterranea « percorre le strade di Anversa invece che i borghi di Firenze ». Del resto, verso la fine del secolo, se il « Maestro di San Sebastiano » fu proprio della valle del Rodano, l'unica sua opera presente lo

mostrava fanatico, lievemente tardivo, della prospettiva italiana. Diverso il discorso per la pittura spagnola del Quattrocento, dove l'influenza fiamminga è più scoperta e frequente; ma dove pure non mancano, spesso, innesti del sospettato intellettualismo italiano, e dove, nell'oscillazione fra i poli d'Italia e di Fiandra, le riuscite sono affidate al talento personale più che alla coerenza d'una civiltà costituita. Comunque, saremo grati agli ideatori della mostra e agli organizzatori genovesi di averci permesso l'incontro col Martorell, delizioso narratore; poi, varcata la metà del secolo, con Jaime Huguet, che se nella sua prima fase ha certi sfondi puliti di prati e di cipressi da rammentare l'Angelico, si dà poi a narrazioni affollate, difficoltose di giunture quasi come in un Dierk Bouts, tuttavia in aria più chiara, più asciutta, più accostabile, con certi bellissimi ritratti di pelle secca, di chiome grige o bionde; ancora, con Bartolomé Bermejo, che mostra una ripresa vaneyckiana, ma appassionata, corposa, tragica d'oro e di ruggine, di lacrime bronzate; quasi a mezza via, fastoso, umoresco e selvatico, tra Van der Goes e Antonello; infine, con Rodrigo de Osuna, se gli appartiene la bella e sottile tavola della raccolta Losbichler di Barcellona. Mancavano Jacomart Baço, il Maestro del Cavaliere di Montesa (se non è lo stesso Rodrigo de Osuna), Pedro Berruguete; ma anche questi, avrebbero mostrato l'oscillazione quasi pendolare della più grande pittura spagnola del tempo tra Fiandra e Italia. Qualche cosa come nella pittura napoletana della seconda metà del secolo, più italiana naturalmente. Quanto alla pittura ligure, dominata dalle importazioni lombarde più elette, come quella di Donato de' Bardi, del Foppa e del Braccesco, essa sfuma nell'antico clima di Val Padana, dove qualità nordiche e italiane si fondono in una larghezza di sentimenti, in una affettuosa e malinconica passione, ch'è di quella regione e di nessun'altra; non sappiamo, perciò, fino a che punto « mediterranea ». Fosse stata completa, la mostra avrebbe potuto anzi dimostrare, in molti dei suoi aspetti più elevati, la verità delle parole del Longhi: « ...il diffondersi di codesta civiltà da Firenze a molte rive del Mediterraneo, dalla Provenza alle coste dei re d'Aragona e, dunque, per ragioni storicamente palmari, di nuovo nel mezzogiorno d'Italia, ha potuto già offrire, inizialmente, ad Antonello, poco dopo la metà del secolo, la base per sollevarsi al suo stile misterioso... ». Insomma, press'a poco

il contrario di quanto hanno assunto gli ideatori della mostra. E l'*Annunziata* del grande messinese era lì a provarlo; il più bel dipinto della mostra, non c'è dubbio; e intellettuale, prospettico, italiano prima di tutto, anche se Messina è bagnata dalle acque del Mediterraneo.

Altra cosa la mostra di Napoli, « Fontainebleau e la Maniera Italiana ». Per fortuna, ambizioni storicamente più circoscritte, nessi assai più chiari nella mente degli ordinatori. Come afferma Bruno Molajoli, l'illuminato Soprintendente alle Gallerie di Napoli, in un suo avvertimento, la mostra ha voluto documentare « uno dei momenti più sottili della storia della pittura europea », e cioè le conseguenze prossime e lontane, e i reciproci riflessi tra Italia, Francia e regioni nordiche, del momento che, dal 1530 in avanti, il Rosso Fiorentino, e poco dopo il Primaticcio e Nicolò dell'Abate passano in Francia, e cominciano ad operare in Fontainebleau. Vera mostra di scambio, questa, senza « parzialità di tesi preconcepite » e senza ambizioni nazionalistiche; attenta a nodi effettivi di cultura, che saranno meglio illuminati dalla facoltà di raffronti altrimenti impossibili. E non poteva fallire il risultato, quando si pensi che la raccolta del materiale e il lavoro critico è stato condotto da due giovani e valentissimi studiosi: Ferdinando Bologna e Raffaello Causa, sostenuti altresì dalla impareggiabile intuizione di Roberto Longhi. Assicurata la base storica di ogni ulteriore svolgimento della civiltà manieristica con la presenza di esemplari eletti della prima grande generazione del manierismo italiano, dal Rosso al Beccafumi, dal Pontorno al Bronzino, dal Parmigianino al Primaticcio, sempre artisti eccelsi, spesso grandi poeti, la ricognizione si avvia a valutare la cultura, più eccentrica che sublime, della prima scuola di Fontainebleau, cui, avvertono giustamente gli estensori del catalogo, « sfuggi il tormentato senso moderno del manierismo ». Poi, ecco la seconda generazione manieristica italiana, di un accademismo complesso nell'opera d'un Salviati, d'un Vasari, d'un Daniele da Volterra, ma ancora poeticamente, bizzarramente estrosa in un Mazzola-Bedoli (che forse avrebbe potuto figurare a Napoli) e in un Lelio Orsi; che, insieme con la cultura romana degli Zuccari, forma il clima più adatto, fra gli italiani, a buttare un ponte verso la tarda « maniera » del Nord, nelle sue varianti di Praga, di Haarlem, di Utrecht. Nasce qui una rete di rapporti com-

plexa, sottile, intricata da viaggi, da soggiorni in corte, da andate e ritorni, che non è possibile inseguire in queste brevi note, e che è stata invece dominata quasi capillarmente dai brillanti ordinatori napoletani. Sarà una sorpresa per lo spettatore, italiano e no, delibare il profumo dei fiori bizzarri e pungenti dell'ultimo manierismo nordico; accostarsi a quel nodo, si vorrebbe quasi dire nodo di vipere, che si aggroppa intorno alla figura di Bartolomeo Spranger, anversano divenuto pittore di corte di Rodolfo II, a Praga dal 1584; allo Heintz; a Cornelisz di Haarlem, col tormentoso ribollire anatomico delle sue scene bibliche o allegoriche; alla fase più specificamente manieristica di Bloemaert; a Joachin Wtewael. Una mostra da cui il visitatore ricaverà veri accrescimenti culturali e impensate emozioni.

Non vogliamo chiudere queste note senza ricordare due mostre tenutesi in sede provinciale, che rientrano nel novero di quelle mostre di « ricognizione regionale » recentemente caldeggiate dal Longhi. La prima è la Mostra dei Da Ponte, che durerà fino alla fine d'ottobre al Museo Civico di Bassano del Grappa, allestita con intelligenza dal nuovo, valoroso direttore di quel Museo, Licisco Magagnato. Una cinquantina di opere dei Da Ponte, da Francesco il Vecchio fino a Gerolamo, parlano al visitatore di un secolo di pittura nella provincia veneta; ma si sa che cosa è stata la provincia italiana dei secoli d'oro; e qui, oltre alle pitture, pur sempre di interesse notevole, del nonno Francesco e dei nipoti Francesco, Giambattista, Leandro e Gerolamo, campeggia la grande figura di Jacopo che soltanto una mostra intera della sua opera, altamente auspicabile, potrà mostrare nella sua giusta luce; per dirci se la sua statura, certo elevatissima, debba sopportare qualche limite in confronto ai veneti sommi del secolo, come, forse ragionevolmente, è stato supposto qualche anno fa. Questo intanto è un anticipo brillantissimo, meritorio anche per aver chiamato a raccolta, e recuperato alla miglior conservazione con felice opera di restauro, pale d'altare di parrocchie difficilmente raggiungibili; qualche inedito, anche, come il frammento del Duomo di Castelfranco. Quanti fra i miei lettori visiteranno mai, poniamo, la parrocchiale di S. Luca di Crosara o quella di Cassola? Per l'importanza dei recuperi, basti raffrontare la pala di Enego come figura nella monografia dell'Arslan e come brilla ora, dopo

la pulitura, nelle sue ricche colate, nei rivoli luminosi strizzati da quel pennello magico lungo le arcate della forma manieristica. A chi potrà venire a noia, poi, riveder capolavori come il *Battesimo di Santa Lucilla* o il *San Martino con Sant'Antonio Abate*? A me anzi, mentre ne scrivo, viene intensa una nostalgia di quell'aria intrisa d'argento, di verdi rugiade autunnali, di frasche stemprate su cieli color crepuscolo, o in tempo di notte: l'indimenticabile intonazione campestre di Jacopo Bassano. Si aggiunga l'interesse culturale della mostra, per una più chiara separazione dalla attività di Jacopo da quella dei figli; e, infine, l'occasione di vedere il Museo riordinato avvedutamente, con l'aggiunta di alcune opere provvisoriamente esposte; sì che risultan presenti il Vivarini e il Montagna, il Veronese e il Magnasco e il Tiepolo, per non dire che dei maggiori. Come non decidersi a un viaggio verso la dolce campagna veneta, fino a Bassano del Grappa?

Altra mostra « provinciale », che non annovera un maestro della statura del Bassano, ma è pur sempre di notevole interesse, è quella dedicata alla « Pittura del Seicento a Rimini », voluta da quel Comune e allestita, fino alla fine d'ottobre, nel Salone dell'Arrengo. Non è il caso che vi insista troppo il sottoscritto, che vi ha collaborato

insieme con Cesare Gnudi, e altri studiosi di Bologna e di Rimini, Gian Carlo Cavalli, Carla Ravaoli, Gino Ravaoli; ma è doveroso segnalare al lettore l'utilità d'una rassegna che, oltre al presentare opere, spesso sottoposte a buon restauro, dell'Albani e del Guercino, del Mastelletta e del Cantarini, di Palma il Giovane e del Maffei, documenta anche l'esistenza, nella Rimini seicentesca, di atteggiamenti pittorici insoliti nelle terre d'Emilia e Romagna, dominate allora dall'« accademia » bolognese. Rimini sta a sè, e la sua pittura ha radici caravaggesche, e tratti naturalistici; la parte maggiore vi spetta a Guido Cagnacci, estro mutevole, sensuale e verace; autore, nelle buone giornate, di quadri sorprendenti, che vanno dalla natura morta ai soggetti sacri interpretati secondo un umore ora domestico, ora bruciante, ora decadente e quasi ambiguo; la parte minore, ma non indegna, allo sconosciutissimo Centino, piccolo Zurbaran della provincia italiana, dapprima; poi pittore per le chiese di campagna, arcaista, purista, umile ma schietto poeta. E qualche lode tocca di diritto anche all'altro sconosciuto cesenate, Cristoforo Savolini, traduttore in termini di più appassionata verità del fluente barocco romano. Se vi capita, non trascurate questa Rimini, seicentesca, piccola Siviglia nostrana.

FRANCESCO ARGANGELI

IL TEATRO

Anche le cronache di teatro son come le ciliege, una tira l'altra. E già nell'ultima, morendo la cosiddetta stagione teatrale, davamo conto dei primi spettacoli estivi all'aperto; fra i quali predominano, com'è noto, i classici (parlavamo dell'Edipo a Colono e delle Troiane a Siracusa). Ma neanche allora avremmo supposto, nel trimestre successivo, una così grossa scorpacciata di teatro greco: quattro tragedie di Eschilo, di cui tre Agamennoni; una di Sofocle, due d'Euripide; più una commedia d'Aristofane. Dire che non è poco, sarebbe veramente troppo poco: l'essenziale è chiedersi se tutto questo furore d'ellenismo sia soltanto una moda snobistica, passeggera; oppure rappresenti, per i teatri all'aperto, un surrogato alla mancanza di testi più moderni, pressappoco come i teatri lirici del

nostro secolo tirano avanti gonfiando il repertorio con le opere del secolo passato; oppure se abbia un senso più profondo, e quale.

L'Istituto del Dramma Antico, quello che malgrado il trasporto ufficiale della sua sede a Roma è nato e agisce per eccellenza a Siracusa, ha un compito ben chiaro, scopo supremo di tutta l'attività del suo troppo esaltato e troppo deplorato fondatore Ettore Romagnoli: riproporre l'attualità del dramma greco-romano a un pubblico d'oggi. Ma importa notare come un tal fine se lo vadano proponendo, in un secolo dove fino a pochi decenni addietro la cosa sarebbe apparsa accademica e barbosa e peggio che assurda, anche altre imprese, e dei più vari generi.

Vedete il Teatro Olimpico di Vicenza.