

della meditazione. Sono del resto i due tempi, senza di cui è impossibile ogni conoscenza umana. Proust inoltre conosceva una curiosa soluzione fatale a ogni suo lavoro: qualsiasi genere tentasse, la sua fisionomia spirituale si imponeva a tal punto da trasformare tutto. Da allora si nota anche la tendenza a risolvere ogni cosa nella camera del sentimento intimo, allora nasce il personaggio che dice « io ».

In conclusione, *Contre-Sainte Beuve* più che un libro è l'idea di un libro o, meglio ancora, è la storia dello stato d'animo dello scrittore in quel tempo: l'opera conta più per i passaggi che indica e promuove, per quello che di volta in volta propone che per le realizzazioni particolari. Ma c'è un punto essenziale che si stacca dalla storia del Sainte-Beuve e illumina di colpo la ragione stessa di Proust: il dovere della conoscenza. Dice Proust: « Cette médiocrité du moi l'empêche de se placer dans l'état

où était l'écrivain; Elle l'empêche aussi de comprendre ».

Comprendere, ecco la chiave del romanziere Proust: da quel momento la strada era tracciata per la *Recherche*.

Per chiudere questa rassegna dedicata a Proust, l'inedito del Sainte-Beuve è una bella occasione per riprendere la *Recherche* nella recentissima edizione della Pléiade, tre volumi (*Texte en partie inédit établi sur les manuscrits autographes, variantes, notes critiques, introduction, résumé de chaque partie de l'oeuvre, index des noms de personnages et des noms de lieux, chronologie de Marcel Proust*, par Pierre Clarac et André Ferré e con prefazione del Maurois). Tutta la provincia proustiana rimane così rivoluzionata da queste scoperte e da questi nuovi documenti. Non soltanto un ritorno, questo intorno a Proust diventa davvero un nuovo viaggio.

CARLO BO

LE ARTI FIGURATIVE

La Mostra di Guido Reni ha avuto, in Bologna, successo eccezionale per la città, assolutamente disavvezza a fornire una media di mille visitatori al giorno per una mostra d'arte; ed ha attratto l'attenzione di critici e appassionati, si può ben dire, di tutto il mondo. E' probabile che per la vecchia e illustre Bologna questa impresa abbia significato il ritorno a una circolazione più intensa per la cultura figurativa, e il rientro di questa, che fu, proprio nel '600, una capitale delle arti, nel novero delle città che contano. A queste considerazioni, che per noi compensano largamente i rischi che alcuni pensano debbano derivare dalla mostra al gusto del pubblico, resta tuttavia difficile aggiungere — pur dopo che tante penne, illustri e meno illustri, già si sono pronunciate — un chiaro e rapido bilancio critico sul Reni. Sentite le parole recenti del Berenson: « La sua è una nicchia non troppo lontana dal Sancta Sanctorum dei grandi maestri, ma c'è sempre da fare alcuni passi, di là, per raggiungerlo ». E qualche tempo prima aveva affermato il Longhi su altro foglio: « ... perché è probabile che, anche dopo una mostra senza quasi errori, ricca di settanta opere e trenta

disegni, Guido Reni resti un pittore difficile ». Né lascia presagire una schietta facilità di giudizio, pur suonando, nel contesto, decisamente positivo, anche il passo che stralciamo dal bel saggio, impegnatissimo, che Cesare Gnudi ha premesso al catalogo: « Non è facile stabilire fino a che punto si allarghi, nel complesso dell'opera reniana, il dominio della letteratura. Ma certo è che un più retto intendimento del significato e del valore della sua opera di grande letterato — opera innanzi tutto di alta civiltà, di conservazione e di creazione di civiltà — la comprensione dell'estrema raffinatezza del suo linguaggio e della sua immagine, intanto, il veicolo necessario per giungere all'intendimento della poesia, che solo in quel rapporto si comprende ». Oppure quando leggiamo nello stesso catalogo, in una delle nutritissime schede di Gian Carlo Cavalli, questa frase semplice ed efficace: « In quel diuturno operare classicamente entro una realtà che non aveva più nulla di classico, sta la ragione della appartata personalità artistica di Guido... », ne resta confermata la difficoltà del giudizio, implicita quasi nella ammissione di una singolarità di destino del Reni, di un suo, pur genia-

le, 'controttempo' rispetto a quegli ideali seicenteschi che riempiron di sé, con più immediata e sublime potenza, il Caravaggio per un verso, il Bernini per l'altro. Il Reni sembra messo lì a posta per provare quanto sia ardua, talvolta, quella discriminazione di 'poesia' e 'non poesia' che gli scolastici del crociansesimo credono applicabile con la facilità presuntuosa d'una formuletta. Per un pittore del calibro e della natura del Reni, ci vuol altro che la forbice semplicistica di questi tali. Perché è evidente che sarebbe fargli troppo gran torto passarlo decisamente alla 'non poesia'; ma sarebbe, d'altra parte, rendergli un indiscriminato favore proclamarlo 'tout court' un grande poeta. A noi sembra ormai di sapere, invece, che la vita reale dell'arte e della poesia è, in realtà, un complesso gioco, una complicata entità di sfumature praticamente infinite; e che è soltanto per una sorta di economia spirituale che ogni epoca promuove certe sue graduatorie — mobili tuttavia, un poco ogni giorno che passa —, certe sue antologie di sommi. Non c'è dubbio che, dopo la mostra di Bologna, il Reni ha riguadagnato, nell'opinione nazionale e internazionale, qualche passo verso quel Sancta Sanctorum di cui parla il Berenson; non tanto ancora, indubbiamente, da esservi riammesso. Penso che la cultura più seria, moderna ed equanime lo debba situare, per ora, in una posizione — per così dire — liminare nei confronti della piena grandezza; né credo che di una tal situazione si possa fornire una ragione più penetrante di quella avanzata dal Longhi: « La difficoltà ad intenderlo sta nella difficoltà stessa della sua cultura, formatasi in tempi di crisi e di contrasti profondi, cui la genialità, quando non decida di sbocciare in rivoluzione, non può offrire che soluzioni squisitamente sottili ».

Soluzioni squisitamente sottili ha offerto il Reni, più volte, a imprese che si credebbero disperate. La mostra bolognese ne forniva esempi splendidi, e ben scelti. Entro le logge severe dell'Archiginnasio, allestite con intelligenza da Leone Pancaldi, le opere reniane si offrivano, sui grandi pannelli chiari, come sulle pagine d'un gran libro spiegato, alternate secondo una regia sapiente di ben dosati contrasti: il Reni robusto e quasi caravaggesco accanto al Reni classicamente pietista, il Reni raffinatamente languido accanto al Reni franco, e mobile d'ombre e d'umori. Questo autore complesso sarà sembrato, nella sua dimo-

strata bellezza, nella sua accogliente armonia, facile al pubblico numerosissimo. In realtà: pensate a un uomo che, nel pieno del secolo naturalista e barocco, aspira a una purezza di idea e di tratto tutta anticheggiante, e quasi arcaica. Sente che alla pietà alla vera religione non si confanno i nuovi andazzi del suo tempo. Ma, proprio mentre arcaizza, rivolgendo in mente, per i suoi della cupola del Quirinale, gli angeli di Melozzo, o certi colori che paiono ancora quelli locali del Quattrocento, o magari, talvolta, qualche 'aria di testa' o qualche cielo vacuo e silenzioso del Francia; mentre arcaizza tien l'occhio a una umanità che ha, nei corpi la pienezza complessa e muscolata, nei panneggi l'articolata ridondanza della statuaria ellenistico-romana. Il pannello della 'Lucrezia' di Potsdam è replicato quasi all'infinito come in un antico fiammingo; ma questo neoquattrocentismo si intrica con l'onda magniloquente e artefatta d'un drappo di scuola pergamena. L'aspirazione che potrebbe anche esser fiduciosa si involge, infine, nei prolungati vocalizzi del melodramma. Comunque, quando da quel manto quasi protagonista, dall'ultima annodatura trasversa, emerge il gran gesto dell'eccidio, e pianeggia, appena modellato d'ombra, il maestoso corpo marmoreo, e il volto ruota lento nello scorcio solenne, si sente allora di che fredda e pur colma passione è nutrito lo spirito del Reni. E' una meditazione, la sua, che arriva talvolta a trasfondere, finalmente, una origine spesso artificiosa in un risultato dove è autorevolezza degna dei classici. Anche nei giorni migliori (posso dire della 'Consegna delle chiavi' di Perpignan, dove il fraseggio è nobile e disteso quasi quanto in un Tiziano; o della 'Circoncisione' di Siena, così armoniosamente e austeramente composta da sembrare uscita dal pennello d'uno Zurbarán umanista) si sente pur sempre che questa finale autorità non fluisce da un atteggiamento semplice. Nemmeno la fede austera e schietta del controriformista bolognese Bartolomeo Cesi (una delle fonti perenni dell' 'animus' reniano) si trasmette in lui senza difficoltà e incroci complicati. Basti il dire che, nel quadro di Brera, la figura del San Paolo ha voluto essere ancora fedele, in qualche modo, alla severità del più anziano bolognese, ma cercando di essere in pari tempo maestosa come una figura di Ludovico Carracci, e vera come una del Caravaggio; ecco, intanto, una 'soluzione squisitamente sottile', e di esito fortunato.

E d'altra parte è chiaro che questa capacità di buttar ponti fra elementi disparati (tra il mito pagano e la cristianità del sentire, tra la purezza dei secoli morti e la violenza naturale, o l'esuberanza barocca del suo tempo) non poteva risparmiare, a uno spirito grande ma non sommo, qualche pericolosa caduta; non tanto d'arte o di pittura, quanto di gusto. Quadri come la 'Salomè con la testa del Battista' di Roma, o come il 'Ratto di Elena' del Louvre insegnino. Comunque, egli sa avvolgere anche un soggetto disforme d'una affascinante malinconia timbrica; e se il soggetto è conforme, allora nascono quadri bellissimi. Mi viene a mente, fra gli altri, il 'San Sebastiano' della Pinacoteca di Bologna: sospirato nella quiete del paese solitario, pare ascolti l'eco impercettibile del rintocco di schiuma che un mare novembrino propaga sulla riva desolata, o il muto pianto che il cielo filtra fra i rami grigioverdi dei pioppi. E' come un trapasso, in chiave metafisica, del 'chiaroscuro di senso meteorologico' dei Carracci; è una stagione raffreddata in un tono tra d'autunno e d'inverno, ma ancora patetica. Viene il momento, tuttavia, che anche questa stagione rarefatta e malinconica, ma stagione pur sempre, cede il luogo a un limbo tutto mentale, metafisico davvero: desolatissimo come il gran cielo di lavagna che accumula una tetraggine senza riscatto dietro l'inutile perfezione del 'Crocefisso' di Modena; o tutto pieno, come nel 'San Pietro' di Crema, nei quadri della Capitolina, nella 'Flagellazione' di Bologna, di mormorii soffocati, di brividi, di estremi riflessi, di tragica elegia o di tenera, tenerissima grazia. Qui il Reni, grande poeta, resta solo: la voce del Seicento non pare giungere tra queste larve ormai senza tempo, in questo spirito ormai appartato, segreto; qui, dove la 'Fanciulla con la corona' sembra meditare in pace sulla inutilità d'una offerta alla bellezza, all'armonia, essa che pare ancora una 'Fanciulla d'Anzio' miracolosamente risorta, o che fa già pensare a qualche giovane sacerdotessa dell' 'Urna greca' di John Keats.

La scelta di capolavori — o comunque di opere notevoli — del Museo d'Arte di San Paulo del Brasile, approdata ora al Palazzo Reale di Milano (centro, ormai, decisamente internazionale di mostre, per vantaggio e fortuna della cultura), per restarvi fino a febbraio, è troppo complessa per varietà di epoche (dal Trecento ai nostri

giorni) e per distanza di forme e persone artistiche perché vi si possa fondare, in breve spazio, un discorso conseguente: che sarebbe impegnato su quadri fiamminghi, francesi, inglesi, italiani, olandesi, spagnoli, tedeschi. Noteremo soltanto, in progressione di tempo, le nostre preferenze: Bosch; due infallibili ritratti di Hals; Burbarán; Rembrandt; Chardin; Il Reynolds bruno e viola; Goya, soprattutto nell'eccezionale 'Ritratto di Llorente'; Turner; Delacroix; Corot, soprattutto nella rarissima natura morta di fiori; Daumier; i ritratti di Courbet, bellissimi, profondi, umani; Degas; alcuni autorevolissimi Manet; Cézanne, soprattutto nel 'Negro Scipione' e nell' 'Alexis e Zola'; la bella sala di Renoir, di cui nessuna opera scade, anche se di capolavori del maestro si possano annoverare, a nostro gusto, soltanto 'Lecoeur a Fontainebleau', 'La femme au grifon', 'La bagnante che si asciuga' e il 'Grande nudo seduto'; il presuntuoso, ma storicamente notevolissimo, autoritratto di Gauguin in veste di Cristo; due importanti Van Gogh di figura; un Vuillard del 1891, già quasi arditamente come un Matisse, ma intimo soltanto come un Vuillard; Matisse; un Bonnard, splendido; i Picasso autorevoli; Soutine. Non abbiamo nominato altri autori stranieri, che ci paiono meno bene o incertamente rappresentati; ma come farne colpa al Bardi, l'animoso ordinatore del Museo brasiliano, quando egli stesso ammette, perfino con troppa modestia, «...qualche incauto passo da principiante»? Consigliamo ai lettori italiani la prefazione che egli premette al catalogo della mostra: sono pagine pittoresche, percorse da un singolare spirito di attivismo, dove rivive al vero la nascita di quella grande impresa brasiliana, e dove sono illustrati efficacemente i suoi caratteri e le sue mete. La cultura in genere, e implicitamente anche quella italiana, non possono che essergli grate di aver convinto le forze finanziarie d'una nazione pressoché vergine, e dove per l'arte figurativa era, e in buona parte è ancora tutto da fare, a farsi benemerite di una simile impresa; dove, appunto per la situazione del Brasile, imparagonabile a quella europea, era necessario che un nuovo museo cercasse di essere «... un collaboratore, un consigliere che desidera di veder progredire il gusto, l'armonia tra la gente, il pensiero e l'intelligenza del mondo; un'idea di vita che vuole attingere nel passato germi stimolanti il presente». E la prefazione del Bardi mostra, appunto, che

l'intento è stato, ed è in via di essere, almeno in buona parte raggiunto. Resta, come nucleo, il Museo. Certamente ha ancora lacune, che non sempre potranno essere colmate con facilità; e può anche dirsi che alcune di queste lacune riguardano proprio l'antica pittura italiana. Esse sono, tuttavia, almeno in parte compensate dall'eccezionale valore di alcuni dipinti, di cui vogliamo dare breve nota, appunto perché è su questi che l'attenzione dei critici e dei giornalisti italiani si è appuntata con voci già troppo discordi; talvolta, si direbbe, persino prevenute da chissà quali pregiudizi. Quando il più diffuso giornale italiano riporta, sulla bella, fiorentinissima Madonna trecentesca (si potrà discutere, al più, il riferimento preciso al Daddi) la voce di studiosi non meglio identificati che la direbbero bolognese, ci si domanda se non siano in circolazione persone che vogliono riportare l'opinione del pubblico a una confusione preistorica; come se non si fosse tenuta, alcuni anni fa, una mostra del Trecento Bolognese. Oppure, si gratifichi, sì, il pur bellissimo bolognese Marco Zoppo del sublime San Girolamo del Mantegna; ma se ne dia qualche ragione; la quale non crediamo che varrà mai a battere quelle che — dalla qualità ai caratteri di una inimitabile morfologia — militano in favore dell'attribuzione al Mantegna. L'attribuzione! La sfiducia che in larghi strati del pubblico e di uno strano ceto critico-giornalistico aleggia intorno a questa singolare, difficile, ma insostituibile operazione critica, è paragonabile a quella che si potrebbe avere intorno agli interventi chirurgici; come se,

posto che alcuni possono uccidere il paziente, non se ne dovessero più fare. Ma queste cose, diceva il Guicciardini, «... non si trovano scritte in su' libri, ma bisogna lo insegni la discrezione». Ed è proprio la discrezione che dovrebbe, crediamo, consigliare a tenere per fermo che quell'allievo del Perugino che, secondo il Berenson, dipinse la straordinaria 'Resurrezione di Cristo' ora esposta a Milano non era altri che Raffaello; come del resto molti già credono. Quel che si è sentito dire su questo quadro alla 'vernice' della Mostra milanese, in breve spazio di tempo, preferiamo non ripeterlo; dove basterebbe, oltre gli altri pregi della eccezionale tavola, meditare sull'incomparabile legame compositivo, di ritmo già armonicamente profundato, per non fare altro nome che quello di Raffaello; concedendogli, entro i limiti di quell'area personale di un grande autore che soltanto la discrezione può, con buona approssimazione, delimitare, la possibilità di essersi concesso qualche meno solita lineatura pitturicchiesca e qualche asprezza signorelliana. E poi, c'è il 'Ritratto del Madruzzo' di Tiziano, splendido e documentatissimo. E ci sono infine, e qui lo sbalzo è — almeno a Milano — troppo grande, alcuni moderni e contemporanei: Modigliani, soprattutto nel 'Ritratto di Rivera', raro, e nello 'Zborowski'; Sironi, rappresentato in modo interessante; Morandi, soprattutto nell'intima, ombrosa 'Natura morta' del '29. Ma anche per l'arte italiana dei nostri giorni, è chiaro che le maglie andrebbero raffittite.

FRANCESCO ARCANGELI

IL TEATRO

Stracco inizio della stagione quest'anno, almeno a Roma: dove, dei quattro teatri maggiori, l'«Argentina» continua a esser tolto alla prosa per un'infelice destinazione ai concerti, e il «Quirino» è sempre chiuso per riparazioni.

Spettacoli di qualche importanza ci erano stati promessi al «Valle», grazie alla vantata costituzione della cosiddetta Compagnia di Prosa del Nuovo Teatro; la quale, annunciando un programma di suprema au-

sterità, si è presentata con una schiera di attori reclutati esclusivamente fra il sesso maschile. E conveniamo che il suo primo spettacolo, *L'ammutinamento del «Caine»*, tratto dal romanzo dell'americano Herman Wouk, ha conseguito buon successo: proponendo, com'è noto, il problema dei limiti della disciplina militare. Per chi non conoscesse la vicenda, largamente diffusa anche in film: si tratta del processo inteso a un ufficiale di complemento, co-