

dà atto) nell'inquadramento e nella esposizione della materia; a tacere della completezza di informazione e dei contributi critici soggettivi.

Anche in ossequio alle suddette ragioni di « equilibrio », nello svolgimento del tema centrale, quello del Mantegna, l'A. si è giustamente astenuta da un approfondito studio monografico che sarebbe stato, fra l'altro, intempestivo per la coincidenza con la mostra mantovana dedicata appunto al Mantegna. Ma la lettura di quelle pagine, grazie alla stesura obbiettiva e ispirata a « molta prudenza » (Arslan), è tutt'altro che pleonastica e di scarso profitto, s'intende in attesa dei ripensamenti e delle novità che quella rassegna non mancherà di produrre.

Dopo e all'infuori del Mantegna, il campo — è noto — rimane aperto ai seguaci, a quelli che già ne erano stati « ligi esecutori »; artisti tuttavia incapaci di una autonomia espressiva e d'altronde propensi, nonostante la loro epidermide mantegnesca, a riesumare motivi goticheggianti e ritardatari.

Ci limitiamo quindi a citare, tra le cose sembrate di maggior rilievo: la poco nota decorazione di S. Maria dei Voti (nel Duomo); la proposta per il « Maestro di S. Bernardino », stante l'affinità tra gli affreschi del San Francesco mantovano e la pala braidense di uguale provenienza (ma vediamo che ora il Longhi inclina, almeno in parte, verso la tesi « mantegnesca » del Fiocco); l'attività dei figli del Mantegna e di altri della cerchia in cui emerge il giovane Correggio: questo appassionante, quest'ultimo, riaperto dalla Mostra mantovana col recupero dei freschi dell'atrio di Sant'Andrea.

Col principiare dell'epoca isabelliana, dallo scorcio del '400 e per circa un trentennio, è la « forza accentratrice » della Corte — come l'A. sottolinea — a determinare in modo pressoché esclusivo ogni attività artistica. Si è già accennato sopra alla eterogeneità e molteplicità dei contributi, in gran parte forestieri, concertati, per così dire, da quella « forza » che genera una splendida eccezionale antologia di opere e capolavori, documento singolare, fra l'altro, di un orientamento di gusto di cui, in periodi precedenti della storia artistica mantovana, si era lamentata la mancanza o l'indefinitezza. Si può perciò immaginare la difficoltà di un discorso che voglia riferire in sintesi di un simile intricato succedersi di eventi. Ma ci basti dire che l'Aurice è riuscita a offrire un ragguaglio utilissimo non solo delle opere e degli artisti ma delle relazioni artistiche di Isabella; né possono tacersi le integrazioni proposte per il Leombruno, l'unico che, in una lunga e nobilissima schiera di artisti, vanta natali mantovani. Ciò non porta, naturalmente, a ravvisare un sedimento « locale » e tanto meno l'esistenza di una scuola che in qualche modo possa dirsi mantovana. Tanto

che, con Federico II, anche nel campo pittorico si passa alla supremazia di Giulio Romano la cui attività, manco a dirlo, è puntualmente illustrata.

Infine, con la II parte, dedicata alla scultura (dove non pochi sono gli addentellati e quindi i rinvii all'architettura) e alle arti « minori », si conclude questa seconda tappa capitale della storia artistica di Mantova.

Le illustrazioni, più che esaurienti — e generalmente migliori che nel tomo precedente — sono raccolte in un volume separato dal testo.

FRANCO MAZZINI

F. ARISI, *Gian Paolo Panini*, ediz. della Cassa di Risparmio di Piacenza, 1961.

Che « Arte lombarda » prenda in esame un libro dedicato al Panini non vuol essere un'eccezione motivata dal singolare interesse dell'opera, ma una franca adesione alla nuova apertura che sul mondo del Panini l'opera stessa offre: ché l'artista, giustificato sinora quasi del tutto nell'ambito romano, o al più, nella scia dei Bibiena, è invece non appena piacentino di nascita, ma formato per larga parte nel clima di pittori settentrionali, come i Natali e il Ghisolfi: e di costui soprattutto entrano larghi motivi nella sua tematica. Il discorso dell'Arisi — cui si deve la cura prodigiosa nella raccolta di notizie e opere del Panini e nella loro catalogazione (e ci ha restituito anche l'esatta lezione del nome) — per lo stesso fondarsi su queste premesse e si rivela originale e, nei limiti dell'argomento, beneficamente sovversivo: non si tratta soltanto di questioni geografiche o di puntigliosi chiarimenti cronologici; si tratta, con respiro ben più ampio, di dare un volto a un artista che, pur avendo goduto e godendo di una notevole fortuna presso gli amatori, fu assai spesso sbrigato dalla letteratura come cultore di un vedutismo lindo e manieroso; e, partendo di lì, di aprire un nuovo discorso, finalmente libero da pregiudizi, sul vedutismo come genere.

Il libro dell'Arisi risponde, come si vedrà, a una triplice serie d'interessi; benché il suo aspetto più appariscente e immediatamente proficuo stia nella documentatissima ricostruzione dell'iter dell'artista e nell'ampiezza delle schede: un'ampiezza e una capillare attenzione rese affascinanti dalla lussuosa veste tipografica — che parrebbero addirittura eccessive per un « minore », se la storia di costui non coinvolgesse la storia di tutto un genere e non costituisse il punto di partenza per un riordinamento complessivo di serietà filologica, delle conoscenze al riguardo.

Sotto il profilo dell'interesse antiquario, il libro si adopera a definire un catalogo dell'artista che faccia ragione una volta per tutte delle

attribuzioni facili e approssimative: proprio perché il Panini molto dipinse, e ripeté precedenti composizioni, e coltivò un genere gradito sul mercato fin dal suo tempo, la pratica antiquaria se ne è impossessata senza discriminazione e senza validi elementi di giudizio; un catalogo ragionato delle opere — raccolte e schedate dall'Arisi con una « pazienza certosina » cui plaudiamo — pone limiti alle attribuzioni e restituisce all'artista la sua dignità.

Per quanto riguarda l'esame della personalità del Panini, quella che vien fuori da queste pagine e dalle centinaia di illustrazioni che le accompagnano, è di una piccante attrattiva: un Panini non mero pittore di prospettive, ma anzi, sdegnoso delle « architetture come puro giuoco di masse » e ben conscio — non soltanto per l'ambizione di essere meglio apprezzato in quanto figurista — che la veduta è fusione di architettura e figura, è insomma resa di un'atmosfera e di un ambiente vivo, anticipando, nei limiti del suo gusto composito e di certe durezze nei raccordi, la vitalità creatrice che spirerà dalle vedute di Francesco Guardi. Panini figurinista merita che gli si dedichi una precisa attenzione: e perché i suoi personaggi sono spesso sapidi e arguti e scavalcano il gelo della posa fotografica, e perché alcune volte sono veri pezzi di pittura autonoma (l'autoritratto compreso nel « Festino » del Louvre arriva persino alla lucidità disincantata e malinconica di Giandomenico Tiepolo; certi gruppetti hanno l'umore realistico del Codazzi, benché — come l'Arisi osserva — il Panini abbia sempre evitato l'afrore di un verismo popolare; certi altri sono condotti con il fare pastoso e sommario dei settecentisti napoletani, e così via). L'artista del resto trattò altri generi oltre la veduta: fu pittore di « storie », frescante di figura, scultore decorativo e altro ancora; e qui il discorso dovrebbe allargarsi per rimettere in questione tutte le etichette di comodo sotto cui vengono da tempo catalogati gli artisti del Settecento: le diverse specializzazioni in cui parvero incanalarsi, spesso per pigrizia di mestiere, subirono assai più interferenze che fino a poco tempo fa non sembrasse; e aver puntato il dito su un vedutista non vuol affatto dire che costui vedutista soltanto sia stato: come il Panini dimostra. Ci riconduciamo a quanto avevamo osservato preliminarmente: il libro può essere — e non esaurisce l'argomento, ché non sarebbe stato possibile, ma è già merito che lo abbia impostato — lo stimolo a una nuova storia del vedutismo; la quale non ne rintracci la genesi, per il Settecento, soltanto nella diffusione del collezionismo, nel cosmopolitismo degli amatori d'arte, e così via, né, andando indietro, si fermi al paesaggio del Seicento: l'Arisi elenca in una nota i nomi di raccolte di vedute archeologiche diffuse nel

Cinquecento; è una storia complessa, che giunge fino alle radici del gusto archeologico rinascimentale; ma va ormai riesaminata daccapo.

La terza direzione per la quale questo libro offre stimoli importanti, è infine quella verso un esame del Rococò italiano studiato in tutte le sue manifestazioni; anche in questo senso l'Arisi può soltanto offrire delle indicazioni — e non consentiremmo in pieno con quanto ci dice dell'Arcadia razionalista; ma resta il fatto che il grosso problema dei rapporti tra Arcadia e Illuminismo, tra Illuminismo e Rococò, e Neoclassico, non può essere risolto, in sede figurativa, che rinunciando alle astrazioni ed esaminando con paziente cura tutti i generi pittorici del Settecento. E' nostra opinione, da tempo, che l'anima rococò defluisca con naturalezza in quella neoclassica o, per dir meglio, che molto del proto-Neoclassicismo altro non sia che uno dei volti del Rococò, e che insomma ambedue i movimenti rappresentino bene la temperie illuminista (d'altro canto, la critica recente è sempre più portata a spostare sul terreno di un settecentismo integrale certe « scoperte » considerate fino a poco tempo fa tutte sotto l'etichetta romantica). Panini, a partire almeno dalla metà della sua vita, è un pittore rococò — e l'Arisi lo dice; più vicino ai grandi figuristi del suo tempo che ai suoi predecessori vedutisti; non ha dunque coltivato una maniera ma riflesso, nella sua tenue vena, un clima; e diciamo, anche un'idea.

ROSSANA BOSSAGLIA

RAFFAELE CARRIERI, *Il Futurismo*, Edizioni del Milione, Milano, 1961.

In Italia e fuori, l'interesse per il Futurismo va sempre più ampliandosi. Articoli critici, saggi storici, grossi volumi, mille e mille illustrazioni hanno ormai imposto all'attenzione generale le ricerche artistiche dei compagni di Marinetti. Ed agli studi fanno seguito mostre complesse e impegnate, a volte d'interesse eccezionale, come quelle di Roma (1959), Venezia (1960) e New York (1961).

Già s'è pensato di raccogliere in organici « Archivi » i manifesti, gli scritti polemici e le lettere dei protagonisti del Movimento, accompagnandoli con ricchi elenchi bibliografici e con le indicazioni e le riproduzioni di buona parte delle loro opere. Né si teme di affermare — cito, fra le molte, una testimonianza recente — che « les oeuvres tourmentées des Futuristes, la complexité de leur mouvement ne se retrouve nulle part ailleurs dans l'Art Moderne ». (L. K. e H. L. Winston in « Aujourd'hui », Parigi, Febbraio 1962).

Di questa euforia, di questo entusiasmo, il volume dedicato al « Futurismo » da Raffaele Carrieri per i tipi delle edizioni de « Il Milione »

è, da noi, l'ultimo, più saliente episodio. E' un bel lavoro, impreziosito da centinaia di tavole, a colori ed in bianco e nero, che offrono una silloge ideale di quanto di meglio Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini e gli altri più tardi seguaci seppero produrre.

Non è, questa, un'opera improvvisata: ogni pagina, ogni riga addirittura, testimoniano una scrupolosità di ricerca ed una profondità di meditazione che costituiscono, con la finezza di critica e scrittura, il pregio maggiore del volume. Esemplare è, al proposito, il capitolo sul « Futurismo in Russia », ricco di contributi originali e documentatissimo, che efficacemente tratteggia lo sfondo culturale dei viaggi in Russia di Marinetti e Boccioni e delle ricerche di Davide Burliuk, Maiakovski, Chlebnikov, Kruceniyh, i futuristi di Mosca, ma anche dei pietroburchesi Severianin e Sersenevic e poi dei « ragisti » capitanati da Larionow.

Il Carrieri ricostruisce con diligente attenzione lo sviluppo del Movimento dal primo manifesto del 1909, alla stesura di quelli della pittura, della scultura e della poesia, dalle prime tumultuose « Serate » di Trieste, Venezia, Torino, Milano al successo delle mostre nelle principali città europee, dai primi approcci tra Marinetti, Boccioni, Balla, Severini, Carrà, Russolo, ai rapporti con la Francia, l'Inghilterra, la Germania, ai contatti con l'ambiente fiorentino, alla guerra, alla morte di Boccioni e di Sant'Elia e quindi all'effettiva dissoluzione del gruppo. Come, senza esagerazione, si afferma in una nota editoriale stampata sul risvolto della sovracoperta « quest'opera raccoglie ed ordina, scrupolosamente ma con eleganza scevra da ogni pedanteria, una tale messe di documenti, di testimonianze di indicazioni e illuminazioni da assomigliare a una miniera, o meglio a una particolarissima « Summa »: una miniera ordinata e frequentabile, una summa consequenziale e leggibile ». Particolarmente ampi gli estratti dei manifesti, delle presentazioni delle mostre, dei commenti della critica dei contemporanei: il Carrieri preferisce far parlare gli interpreti, preferisce presentarci le loro parole, così come sono state tramandate dalle memorie e dalle lettere, così come egli stesso le ricorda per rapporti diretti d'amicizia. Un lavoro utilissimo, quindi, che — anche per la opportuna traduzione inglese — contribuirà ad una più larga e concreta conoscenza del Futurismo.

Detto dei meriti, è però impossibile non rilevare che manca al volume un chiaro giudizio di fondo sul valore dell'esperienza di Marinetti e dei suoi seguaci. L'attenzione, ed anche l'ammirazione, per i risultati figurativi non può esimersi da una presa di posizione nei confronti delle motivazioni teoriche del Movimento. Qualche volta, è vero, traspare dalle pagine del

Carrieri l'irritazione per l'enfatico libellismo marinettiano: mai, però, esso è apertamente denunciato, così come mai è condannato, o per lo meno discusso, l'isterico, convulso, ed in definitiva amorale e vuoto attivismo che prese anche i pittori e gli scultori.

Neppure a noi sembra giusta una sopravvalutazione, con inevitabili conseguenze limitative degli stessi risultati figurativi (già nel 1912 Apollinaire scriveva: « I futuristi sono dei giovani pittori ai quali bisognerebbe far credito, se la jattanza delle loro dichiarazioni, l'insolenza dei loro manifesti, non allontanasse l'indulgenza che saremmo tentati di avere per loro »), dell'istrionismo dei futuristi, tuttavia ci sembra indispensabile tenerne conto. Non si dimentichi che il Futurismo fu un movimento ben organizzato, non un'équipe occasionale e senza reali legami; non si dimentichi che non fu solo un episodio artistico, ma un fenomeno sociale che ebbe un certo peso nella vita nazionale, un movimento politico che andò pericolosamente coltivando quei germi che in un decennio permisero il sorgere della dittatura fascista. Non si può, in un volume che ha la pretesa di essere « un'opera definitiva » (come è affermato senza mezze misure nella prefazione), trascurare questi aspetti, soprattutto quando si incontrano fatti quali la guerra di Libia e l'interventismo, dal Carrieri appena sfiorato, e con molta genericità, in un breve capitoletto.

Bene ha scritto lo Scalia — al quale si devono alcune delle pagine più illuminanti ed accettabili sull'argomento (in « La cultura italiana del '900 attraverso le riviste: Lacerba, La Voce, 1914-1916 », Einaudi, 1961) — che « è particolarmente nel contrasto tra la poetica ufficiale espressa nella divulgazione meno controllata e i risultati dei singoli artisti che si può misurare l'incertezza complessiva del Futurismo figurativo, e si individua l'alternativa storiografica che esso pone tra esiti individuali, più o meno accettabili e persuasivi, e la piattaforma ideologica che ne costituisce il limite più profondo ». Se, nello studio del Futurismo, la « posizione metodologicamente più sicura — è ancora lo Scalia — appare quella che compie una determinazione critica e una dissoluzione delle « categorizzazioni » nei singoli giudizi critici sulle personalità e sulle carriere degli artisti migliori », è tuttavia necessario che ciò sia fatto « definendone e storicizzandone le opere con più adeguati criteri storico-estetici, rilevandone la scarsa responsabilità storico-sociale, la notevole confusione teoretica delle elaborazioni programmatiche, inferiori certo all'impegno artistico personale e autonomo e giudicabili soprattutto — al di fuori di ogni interpretazione « in blocco » — sul piano della sollecitazione polemica ». Inaccettabile, in particolare, ci sembra l'astrazione da tutto ciò che non è pit-