

Noi di salute ci troviamo bene e viviamo tra noi in quella pace serena che Gesù promise agli uomini di buona volontà.

Siamo a quattro giorni dalla capitale del Wadai, circondati però di tutte quelle gravi difficoltà che rendono supremamente incerto l'esito dell'impresa. Oggi piove a diritto e di questa musica ne avremo per 2 mesi senza tregua nè giorno nè notte.

Una meschina capanna di paglia pertugiata in molti punti è il nostro ostello, e Dio sa per quanto tempo. E pensi un poco che ci conviene di esser contenti di questa pioggia dirotta, perchè avendo la stagione delle acque ritardato di circa 10 giorni, i nativi minacciavano una seria rivolta contro di noi che ci accusavano di trattener l'acqua, e l'ira loro era fondata sul fatto che avevano osservato il nostro bravo ufficiale della R. Marina Capitano Massari che di giorno e di notte faceva le osservazioni astronomiche sul sole, sulle stelle e sulla luna, e questi bravi selvaggi pretendevano che in tal modo si scongiurasse l'acqua.

Per ora questo pericolo è allontanato, ma se dovesse cessare la pioggia o se ne dovesse cadere oltre l'ordinario, dovremmo fuggire per evitare una cattiva sorpresa.

Del resto oggi mi è impossibile accennarle alle maggiori o minori probabilità di esito della nostra impresa.

Al Wadaj saremo combattuti sotto il duplice punto di vista politico e religioso: la lotta che vige tra i partiti della civile Europa, ha nei selvaggi riscontro più fiero e pericoloso.

Per ora come nostra prima meta è la capitale del Wadaj; nessun fatto serio ci dà diritto a cambiare il primo piano d'esplorazione. Se saremo costretti a modificazioni, il nuovo piano è già preparato: ci rivolgeremo al Sud verso le vergini terre dei Messaliti e dei Dar Runga ad Europei non meno interessanti che facili, perchè non avremo a lottar con potenti imperi, ma contro povere e disseminate tribù che d'ordinario si vincono coi donativi e si mettono a rispetto con poche forze.

Eccole in breve quale è la nostra situazione, e quale sarà il nostro avvenire: abbiamo bisogno di salute e di fortuna: salute e fortuna non ci mancherà se il suo augurio potrà essere esaudito.

Mi ricordi alla Sua Signora, al prof. Rizzoli, del quale ha sentito con dolore la sua infermità. Se incontra il prof. Baccelli gli stringa per me la mano. Mi saluti Taruffi e Mazzotti ed Ella voglia bene al suo amico

P. MATTEUCCI

P. S. - Nei saluti non dimentichi Medici, Zani, Vella, Magni, Mezzini ecc.

BIBLIOTECHE E BIBLIOLOGIA

(PROBLEMI - NOTE - DISCUSSIONI)

DÜRER E MARCANTONIO

Nella sua ultima opera, fine e viva di penetrazione critica sempre, anche se condotta con una tendenza arbitraria, il Wölfflin dà, di passaggio, un'osservazione pungente sopra le copie, eseguite da Marcantonio Raimondi sulle stampe di Dürer.

Heinrich Wölfflin ha voluto, in questo suo libro: « *Italien und das deutsche Formgefühl* », dimostrare l'antitesi costante e generale fra il senso formale tedesco e il senso formale italiano. Ora, l'esempio di una copia eseguita da un incisore italiano sopra l'opera originale di un incisore tedesco doveva offrire allo studioso un elemento ottimo per la sua dimostrazione.

Per noi, questa osservazione penetrante dimostra all'evidenza: 1°) l'abuso arbitrario che il Wölfflin fa di osservazioni singole, onde giungere a determinare leggi universali apparenti: e 2°) insieme, l'acutezza dell'occhio critico del Wölfflin, che scopre e tocca un punto vitale nell'aspetto formale di un'opera d'arte, e conduce così verso la migliore intelligenza della espressione.

Vuole il Wölfflin dimostrare, nel suo capitolo « *Der Umriß* », « Il contorno », che la chiarezza, il distacco dei contorni sono sempre stati caratteri italiani, in confronto alla tendenza dell'arte tedesca. E qui si serve dell'esempio in cui quasi arte esecutiva italiana e arte tedesca vengono a toccarsi: « Ciò che Marcantonio ha eseguito in copie di incisioni di Dürer, ci colpisce come tanto estraneo (*fremdartig*) perchè l'Italiano, per l'abitudine di casa sua, fa parlare così fortemente i contorni. Egli ha copiato con molta precisione nei particolari, ma tuttavia non ha capito lo stile. Per noi una bellezza essenziale consiste nel fatto che il tutto è un tessuto di linee, nel quale anche il contorno singolo più eloquente rimane contenuto ».

L'osservazione del Wölfflin tocca veramente il carattere che subito salta agli occhi, quando si considerano le stampe della « *vita della Vergine* » copiate da Marcantonio; e suscita il desiderio di analizzare più a fondo tutto il trapasso formale dalle stampe originali alle copie, e l'apporto di espressione involontaria di Marcantonio Raimondi.

Un rapido confronto con le stampe originali di Marcantonio, nonchè con altre stampe italiane del tempo, dimostra tuttavia che il W. ha abusato

della sua osservazione ed ha ingannato se stesso, facendone uso in questo modo per la sua trattazione.

Quel distacco tagliente così netto dei contorni, nelle copie düreriane di Marcantonio, è infatti un'eccezione nell'opera stessa di Marcantonio: « fremd. artig » ci appare quasi più in confronto all'arte grafica di Marcantonio che all'arte di Dürer.

Siamo ben lungi dal trovarci di fronte a una trasposizione data per incomprendimento di stile e per abitudine di linguaggio proprio.

Le stampe della « vita della Vergine » e qualche altra hanno preso infatti nella durezza grossolana dei contorni, nell'impoverimento del chiaroscuro, nella rozza semplificazione dei particolari, un aspetto estremamente aspro e rustico. Chi non vede, in questa deformazione, che in parte deriva dalla fretta stessa del traduttore, la rivelazione inevitabile dell'atto della copia? Non il copista italiano — il *copista*, si palesa in questa deformazione così scabra. Naturalmente, non si tratta qui di giudicare la quantità di questo difetto, bensì la tendenza. Malgrado il depauperamento, che al paragone si palesa, le stampe di Marcantonio sono tuttavia copie abbastanza fedeli, per comunicare all'occhio che cada su di esse la ricchezza traboccante dell'invenzione düreriana e non fare notare altro.

L'incomprensione di stile, se mai, non è nella scarsa adesione al tessuto di linee, ma nella scarsa adesione al gusto di Dürer per la ricchezza tanto densa di forma frantumata, per la superficie piena, i paesaggi minuti di sfondo e i cieli riempiti dai voli di uccelli, i tronchi tormentati e le erbe selvagge.

Marcantonio, che ammira la composizione delle storie, non può ricreare con passione quest'intima espressione della fantasia di Dürer.

L'aspetto dei contorni isolati di Marcantonio è, in ogni modo, evidentemente sforzato: non ricorda nessun lavoro italiano, se non forse certi affreschi primitivi, e semi-popolari di tutti i tempi, nei quali il contorno si vede inciso come una linea assoluta di confine, senza nessun rapporto con la vita del colore.

Spesso sono grossolani soprattutto i segni degli occhi, in molti volti femminili, perchè manca completamente il chiaroscuro, ed il bulino sprofonda troppo nei piccoli cerchi: ciò si potrà vedere soprattutto nel « riposo durante la fuga in Egitto » e nella « visitazione ».

Nella « visione di San Gioacchino » sono stati svuotati soprattutto il grande albero monco, e il cane magro adagiato sull'erba.

I tronchi diventano lisci, manca la popolazione del cielo, perchè Mar-

cantonio non sente il bisogno di far passare per tutto lo spazio un fremito: e non sente e non ricrea forme eteroclitiche troppo proprie della fantasia di Dürer.

Talvolta, si penserebbe ad un artista anche più goffo di Marcantonio: così nella « nascita della Vergine » tutto è guastato: l'angelo in alto ha perduto l'espressione di apparizione, perchè manca tutto il chiaroscuro che dà l'effetto di un golfo nell'aria: e la scena al letto della madre, tutta chiarificata senza chiaroscuro, ha perduto anche la grazia e la tonalità espressiva, nei gesti delle piccole figure.

Un'altra delle pagine più mal ridotte, è « il congedo di Gesù da sua Madre »: dove bellissima nell'opera di Albrecht Dürer è l'atmosfera viva, con il fumo, gli uccelli, tutto un soffio di vita commossa: e tutto il paesaggio è ridotto al taglio di linee segmentate. Spettrali diventano le sagome degli alberi nello sfondo della « visitazione ».

« Il riposo nella fuga in Egitto » è distrutto nel suo vero spirito, appunto per lo smarrirsi della vivacità mosca e fusa: qui le linee del paesaggio di fondo non sono state rafforzate, ma ridotte, annientate da Marcantonio, senza curve: perduta è tutta la vita fresca del paesaggio, che dovrebbe schiudersi al di là dell'arco d'ingresso: perduta è per esempio la vita dell'acqua nella fontana, perchè Marcantonio non ha potuto dare alle linee delle onde, l'impeto di animazione. Poichè i quadri non si fondono in unità visiva, l'armonia dell'impressione di vita umana si perde, e i singoli oggetti si vedono molto di più nella loro concretezza distinta, i difetti spiccano, e le singole parti rigide risaltano.

Nell'opera originale di Dürer, il senso dell'espressione minuta delle cose si accorda al senso dell'unità di vita della scena. Marcantonio non può seguire fino in fondo l'artista tedesco nell'interesse per le singole cose, e insieme perde il senso di un'unità animata. In una pagina come quella della « nascita della Vergine », Dürer ha creato la vita unitaria anche di luce: senza preoccupazione di visione luminosa, ma accompagnando la fusione della vita, con la continuità del chiaroscuro. Al paragone con la stampa di Marcantonio, si può per la prima volta comprendere quanto valore abbia questa realizzazione nell'opera originale.

Invece, dinanzi alle stampe di Marcantonio, si è colpiti per esempio dalla tela rigida della acconciatura della donna a destra, nello « sposalizio », o dagli occhiali e dalla tenda tirata a metà, nel « San Gioacchino respinto dall'altare »: perchè i singoli oggetti acquistano inevitabilmente un'espressione più netta ed ostentata.

Lo stile rozzo di Marcantonio appare tanto più intero, là dove Dürer stesso aveva offerto i germi di una simile trasformazione: soprattutto nella

« adorazione dei Magi » e nella « natività », dove le singole figure appaiono molto staccate dagli oggetti inanimati, e staccate, a sè, le figure in alto.

Invece nella « Vergine e santi », il segno di Marcantonio non può più dirsi tanto diverso da quello di Dürer: qui i contorni sono meno duri, ma tanto più si può studiare la rielaborazione chiarificatrice, la trasposizione operata dall'artista italiano: Marcantonio ha aggiunto varie iscrizioni sugli oggetti, ha diminuito i riccioli delle chiome degli angeli, rendendo subito loro un aspetto più robusto di individualità. È interessante notare una modificazione, quasi inevitabile in una copia: Marcantonio ha disegnato più completo un volto di angelo, che Dürer si era compiaciuto di lasciare quasi completamente coperto dalle altre teste: nel rendere per una seconda volta la forma, si rende necessario di sostituire le oscurità troppo involute di linguaggio: nel disegno come in letteratura.

Ancora, l'ambiente architettonico di questa pagina ha in Marcantonio minor chiarore e minore profondità sensibile: invece vi è maggior distacco dalla balaustra sul primo piano, con il giuoco dei putti: che ridiventa simile a un fregio classico staccato. Ora, proprio questa pagina che ha subito una trasposizione più coerente e più completa, è migliore delle altre, e non ha quel distacco di contorno, che deriva soltanto dallo sforzo di lavoro, per seguire fedelmente, quasi meccanicamente, un'altra mano.

Estremamente ineguale è stato Marcantonio in tutta la sua produzione: così anche nelle copie da Dürer. Le copie dalla « piccola passione » non rivelano quel carattere che il Wölfflin ha attribuito a tutte le copie di Marcantonio, estendendolo dalle pagine più note della « vita della Vergine ». Soltanto negli sfondi di paesaggio è la stessa perdita di carattere, la stessa diminuzione di ondulazioni sottili delle linee dei monti, che nella « vita della Vergine ».

Il carattere del contorno distinto non c'è affatto: anzi, talvolta c'è quasi il contrario: si veda, per esempio, la pagina di Pilato che si lava le mani. Queste copie sono, comunque, riuscite molto più fedeli: un po' pallide, ma vicinissime all'originale. Se mai, soltanto qualche ritmo di linea a vortice, qualche carattere plastico e qualche elaborazione serrata di corpi, sono stati lasciati da Marcantonio.

Così, non si ha bisogno di allontanarsi molto per trovare smentita la legge generale del Wölfflin. Tutta pungente è resa la « passeggiata » che è stata capovolta da Marcantonio. Vi è uno sforzo aspro nel rendere le linee, che diventano più dure; l'effetto di insieme è assai differente da quello della « vita della Vergine », mentre la causa della modificazione è la stessa.

Ma conviene ora rendere giustizia a Marcantonio Raimondi, se — come si deve credere — l'autore è lui: un vero capolavoro, ben superiore a tutte le altre imitazioni, è una « pietà » (B. 647), copia capovolta della pagina düreriana della grande passione in legno.

Qui si rovesciano non soltanto l'affermazione del Wölfflin, ma tutte le altre considerazioni che si possano fare sulle copie precedenti. Qui siamo davanti a una trasposizione magnifica, coerente e sapiente, che dà tutta una nuova potenza compatta all'opera, e diviene una rivelazione immediata di nuova bellezza. Marcantonio abolisce lo stile mordente, eccessivamente rotto di Dürer giovine, e crea invece nel rame una stupenda ampiezza di forme, in cui tutti gli elementi dell'invenzione di Dürer sono riportati efficacemente. Dürer stesso nella sua maturità avrebbe potuto dare una simile seconda versione della sua incisione.

C'è un nuovo chiaroscuro unitario, onde il rilievo del terreno diviene bellissimo: i tumuli, il tronco centrale, le masse di alberi verdi hanno una espressione tenera e piena.

Grandioso è lo stesso gruppo di figure, in questo chiaroscuro monumentale: tutta la pagina, nella pienezza vitale dei volti, dei panneggi, delle fronde, dà l'impressione di una creazione nuova, salda e possente. Lo stesso Cristo appare più austero e nobile, nelle membra salde, senza l'intaglio düreriano che quasi, tormentosamente, lo decompone: ed eloquente, nella sua espressione nuova, è lo sguardo della donna che ha il panno sulla bocca. C'è un senso riposato del suolo sul davanti, e nel ritmo della composizione, la corona di spine abbandonata acquista una nuova funzione armonica di equilibrio.

Il gruppo scultoreo è trasfigurato nella forma larga e liscia, nell'unità armonica espressiva.

Qui Marcantonio non ha tradito Dürer per dargli lo squallido risalto dei contorni: qui, con vero gaudio d'artista, ha tradotto la singola pagina che lo aveva colpito, trasfondendole una larghezza felice di ritmi.

Lo stupore dinanzi a questo capolavoro isolato è attenuato soltanto dalla riduzione lineare dei monti, che si riavvicina alle altre copie, ma sempre senza turbare la coesione compatta e salda della pagina superba.

È la rivincita del traduttore: qualche volta la copia può anche far balzare qualità inattese. Straordinario è soprattutto il fatto, che anche nelle stampe originali di Marcantonio non si trova mai nulla di simile alla maestà plastica della sua « pietà » düreriana.

Sarebbe assurdo dimenticare, a paragone compiuto, che la personalità di Dürer si comunicava intera attraverso le copie di Marcantonio: e che la fortuna di Dürer in Italia si poteva affermare subito tanto più facilmente per la doppia diffusione data.

La copia, nelle differenze concrete che essa presenta, offre all'occhio analitico un'insidia: perchè la modificazione tendenziale può essere fortuita e involontaria, non portata da un altro gusto, o altra fantasia creatrice, o altro senso formale.

Il problema stesso delle copie di Marcantonio non si lascia ridurre ad una sola formulazione: e il Wölfflin ha dimostrato qui l'errore onde sciupa le sue qualità di uomo che sa vedere e interpretare mirabilmente le opere d'arte figurativa: chè più l'osservazione concreta è penetrante e più essa ha un valore relativo allo stile personale, e più domanda di non essere usata al di fuori di una interpretazione del processo creativo individuale.

GUIDO LODOVICO LUZZATTO



La Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio e il suo ordinamento, in un articolo poco noto di Emilio Teza del 1865.

Emilio Teza fu nominato professore dell'Università di Bologna insieme al Carducci nel 1860-61, giovanissimo, se pure non quanto il Carducci. Il suo fervido e vario ingegno era stato subito intravvisto dal D'Ancona che lo segnalò al Mamiani, e il Mamiani immediatamente se ne giovò per l'Università bolognese. Non era del resto uno sconosciuto, giacchè sino dal 1855 aveva tradotto la grammatica greca del Curtius, e nel 1857 s'era occupato dei versi provenzali della « Leandreide ».

A Bologna si strinse subito d'amicizia col Carducci, il quale tanto lo stimava, che non esitò a frequentare, come scolare, le lezioni di lingua tedesca che il Teza teneva all'Università. La grande cultura del Teza, la sconfinata erudizione, la conoscenza delle lingue orientali e di quasi tutte le letterature d'Europa e di fuori d'Europa, attirarono sul Teza l'attenzione e la stima di tutti. Peccato solo che tante qualità il Teza disperdesse in numerose, sì, ma tenui pubblicazioni, e non desse mai attuazione e corpo alle sue idee grandiose, e non portasse ad organismo complesso il suo lavoro.

Il fatto è che egli si trovò in ogni tempo distratto da problemi del più vario genere, perchè di tutto ciò che colpiva la sua mente, la sua fantasia, le sue indagini, gli strumenti stessi della ricerca, amava occuparsi.

Fin da giovanissimo fu amico e raccogliitore di libri, e aggiunge, anche conoscitore esperto. Pochi sanno infatti che i primi passi della carriera sua colta, li fece proprio alla Biblioteca Laurenziana di Firenze, luogo per lui adattissimo, invidiabile.

A Bologna non dimenticò certo i libri, e a più riprese si occupò anzi di Biblioteche, e in prima della sua particolare, che in pochi anni era divenuta cospicua, e che ora arricchisce, per generoso suo lascito, la Marciana di Venezia.

Poco dopo il 1860, agli albori cioè della unità nazionale, le Biblioteche di studio in Bologna erano tre: quella dell'Istituto o Universitaria posta accanto all'Università, in via San Donato; quella Arcivescovile, presso l'Arcivescovado, che proprio negli anni antecedenti era stata riordinata e descritta da Luigi Frati il quale ne aveva pubblicato nel 1856 anche il catalogo (1); quella civica avente la sua sede nel Palazzo dell'Archiginnasio, già residenza della Università, poi passato per qualche anno alle Scuole pie e col 1838 ridonato all'alta cultura, colle cospicue raccolte della città derivanti dal lascito Magnai e di molti illustri e dotti personaggi e più che altro dalla suppellettile provenuta dalle soppressioni napoleoniche delle corporazioni religiose.

Se notevole era il numero dei libri, piuttosto arretrati eran rimasti i criteri di conservazione, descrizione e ordinamento, anche perchè da parecchio tempo mancava il direttore dell'Istituto. A compiere tale opera di definitivo assetto fu dal Comune chiamato il dottor Luigi Frati già direttore dell'Arcivescovile, che si mise tosto all'opera con un suo piano, che fu lungamente discusso, e infine attuato. È il piano della collocazione dei libri per materie, distribuite nelle storiche e sontuose sale dell'Archiginnasio rievocanti i più gloriosi secoli della cultura italiana e della storia bolognese. La collocazione

(1) Il catalogo dell'Arcivescovile curato da Luigi Frati, che si firma solo nella Introduzione, reca questo titolo: *Bibliotheca Archiepiscopalis Bononiensis Catalogus per Auctorum nomina ordine litterarum dispositus et adnotatiunculis illustratus*. Bononiae, ex Officina Jos. Cenerelli, 1856, in-8, pp. 412. — Abbiamo alle stampe un altro catalogo della Biblioteca Arcivescovile di Bologna fatto compilare per cura del Cardinal Prospero Lambertini, poi Papa Benedetto XIV; ha questo titolo: *Catalogus Librorum qui reliqui inventi sunt in Bibliotheca Archiepiscopali Bononiae cum ad eandem Ecclesiam regendam accessit a. MDCCXXXI d. Prosper Cardinalis Lambertinus*. S. n. t., in-4, pp. 101. Presso la Biblioteca dell'Archiginnasio conservasi poi manoscritto il catalogo della Biblioteca Arciv. al tempo del card. Gabriele Paleotti, primo arcivescovo di Bologna.