

### Così Marx superò l'esame di maturità

HONN — Considerazioni di un adolescente nella scelta della sua professione: è il tema svolto da Karl Marx il 12 agosto 1835 a Treviri per l'esame di maturità e pubblicato ieri a cura dell'amministrazione di Treviri.

Nel tema, per il quale ebbe come giudizio «abbastanza buono, ricco di idee e in buona forma», Marx respinge l'ipotesi di una scelta professionale basata solo sui interessi egoistici o materiali.



Samuel Ramey, protagonista applauditissimo del «Maometto II»

**Eccezionale successo a Pesaro del «Maometto II» opera di grandi dimensioni e forza espressiva. Ecco tutti i protagonisti dell'operazione-verità**

# Com'è bello il Rossini ritrovato!

Del nostro inviato

PESARO — È l'opera dalle proporzioni smisurate (due atti: tre ore di musica), per cui un terzetto diventa — così lo chiama lo stesso Rossini — un «terzettone». Ma è l'opera in cui la smisuratezza delle arie dei duetti, dei terzetti e quartetti realizza stupendamente proprio la misura che Rossini ricerca nella convenzione del melodramma: semplicemente, la misura umana e la «verità» drammatica dei suoi personaggi. È quanto accade nell'opera *Maometto II*, che ha splendidamente inaugurato, l'altra sera, nello scintillante teatro comunale «Rossini», il Rossini Opera Festival. E pensiamo — c'è sempre da riscoprire anche la verità di Rossini — che il nostro compositore possa essere appagato. L'edizione del *Maometto* nella sua prima versione apparsa a Napoli nel 1820, fu per Rossini l'occasione per meditare sui suoi 28 anni e sul futuro della sua musica. Celebre in tutta l'Europa e carico di opere (capolavori quali *Tancredi*, *Italiana in Algeri*, *Turco in Italia*, *Barbiere di Siviglia*, *Cenerentola*, *Mosè*), Rossini in questo *Maometto* punta sull'ingigantirsi delle forme che, mentre sembravano fiorire estraniere e personaggi dalla realtà circostante, qui pervengono a risultati opposti. La spirale del canto, cioè, si avvia all'interno del condottiere musulmano, *Maometto II* (assedia e sconfigge i veneziani in Grecia ma ama la figlia del condottiero nemico), all'interno di Erisso (si dilata il dissidio tra amor paterno e amor di patria, risolto dal sacrificio della figlia), all'interno di Calbo (generale veneto incerto nel valore militare e nel valore sentimentale), all'interno soprattutto di Anna, la vera protagonista della vicenda.

È amata da *Maometto* che lei stessa ama (ma l'aveva conosciuto sotto altro nome) e poi respinge, quando il nodo degli avvenimenti esterni porta nodi all'interno della coscienza. La spirale del canto e della musica non estrani i vari personaggi, ma appunto li stringe ciascuno nella esasperazione estrema della coerenza. Succede così che nessuno dei quattro protagonisti dell'opera otterrà ciò cui aspirava. A tal punto il libretto convinse Rossini (c'è nel *Maometto II*, diremmo, anche un «assedio» di Rossini) che il musicista esasperò la ricerca d'una verità e di una misura umana.

tutto l'Ottocento, da Schumann a Brahms (Verdi stesso fu, nonostante tutta l'avversione, un rossiniano) sino a quelle illuminazioni di verità drammatica e di misura umana che furono la grandezza di Mussorgski, il quale potrebbe avere appreso proprio dal *Maometto II* la sorpresa di certi frammenti orchestrali e vocali, che nascono e subito si spengono, appena cessata la loro funzione di dire, commentare, aggiungere qualcosa di più dalla parte, diciamo, del «cuore», mentre la «mente» procede nelle sue ampie costruzioni.

Il «Terzettone» di cui dicevamo, che si articola in ben sei momenti, ha numerosi esempi di questa più fragile, ma più vera misura umana, emergente da pochi suoni orchestrali o strumentali (clarinetto, arpa, flauto). E, nel complesso, Rossini rinuncia persino al «crescendo» che è sempre un po' ambiguo e mescola tutto (il bene e il male, il comico e il tragico) e potrebbe disperdersi (come un «color bianco») in nitidi timbri umani. A sua volta Rossini assedia dunque il melodramma e lo sconfigge nelle sue roccaforti. E, crediamo, il recupero più prezioso che abbia finora promosso il Rossini Opera Festival. Accertamente, Pier Luigi Pizzi ha tenuto conto di questa monumentalità esterna che viene via via soppiantata da una monumentalità interna, per cui l'impianto classicheggiante (sono di Pizzi le scene, i costumi e la regia) — architetture squadrate, colonne imponenti, gradinata del finale — ben corrispondono alle forme tradizionali che poi Rossini stesso infrange, esasperandole, come si è detto.

Non possiamo ora fare come Rossini, e trasformare un «pezzo» in un «pezzellone», ma è come se lo facessimo, dicendo che, bene avvolti dalla regia, i cantanti-attori sono stati anch'essi i pilastri dell'operazione-verità, e misura umana. Diciamo di Cecilia Gasdia (Anna) più impegnata degli altri, trasognata e pur eroicamente decisa, nel canto e nel gesto, come una Luna niente affatto intimidita dal Sole fiammeggiante nella presenza di Samuel Ramey (*Maometto*). Diciamo di Lucia Valentini Terrani (Calbo) folgorante nella sua grandiosa aria del secondo atto (una dozzina di piccoli versi si trasforma in una «somma» d'arte canora) e diciamo di Chris Merritt (Erisso), un tenore dal bel timbro e sempre a suo agio pur nelle più ardite escursioni del registro alto. Aderenti alla eccezionalità dell'esecuzione, William Matteucci e Osvaldo De Credico.

L'orchestra «europea», splendida collettivamente e nei passi solistici, nonché il Coro filarmonico di Praga, che ha dato sommo polifonico alla sua partecipazione, rientrano nella solennità dello spettacolo. Claudio Scimone, sul podio, ha dato qui, a questo Rossini, la sua più importante, prestazione. Trionfali gli applausi svelanti, rossinianamente, nella loro dilatazione, il superamento di un rito, per significare una più intima emozione. Si replica stasera e lunedì alle 20.30, sabato alle 16: Diremo domani del secondo avvenimento del Festival rossiniano. Il concerto schubertiano di Maurizio Pollini.

Erasmus Valente

Il complesso volume di Luciano Bellosi che vede ora la luce presso Einaudi col curioso titolo *La pecora di Giotto*, 210 pagine, L. 45.000, è un'opera destinata a rimanere un importante punto di riferimento per gli studi storico-artistici dedicati all'arte italiana a cavallo tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento. Un punto di riferimento, diciamo, ma che sicuramente verrà accolto in modo controverso. Alcuni lo considereranno un'importante, anzi fondamentale discussione su una fase fondamentale della storia dell'arte italiana (per la precisione: della fase in cui si sviluppò un complesso di fenomeni figurativi a cui possiamo dare, per la prima volta, la qualifica di stile «italiano»); ad altri questo volume apparirà come un'opera di «cavallo» in cui, in un'incubo da esorcizzare, un'invasione perniciosa di cavallette da respingere a tutti i costi. Non è in effetti un libro «accademico», che riveda in concezione tradizionale della storia dell'arte italiana tra Due e Trecento limitandosi a spostare, qua e là, una virgola, ad apportare una nuova sottile lettura o ad aggiungere qualche inciso. E così non ha lavorato con la matita e la gomma, con forbicioni taglienti e colla smonta il gran libro dell'arte italiana e lo rimonta, nelle pagine di Bellosi, i celebri versi danteschi: «Credette Cimabue nella pittura/ tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido, / si che la fama di colui oscura». Ora ha Giotto il grido: sì, ma ora quando? Quando è che la fama di Giotto oscura quella di Cimabue, il suo maestro? Su questo problema fondamentale ruota l'intero libro di Bellosi: l'autore vi tratta di Giotto, naturalmente, di Cimabue, di Duccio di Buoninsegna, dei maestri romani Torriti, Cavallini e i loro seguaci, un'infinità di opere e di artisti maggiori e minori che rientrano nella vicenda con un ruolo di comprimari, ma anche fondamentali spiegate a indicare il dirigersi degli influssi e soprattutto la cronologia con cui l'invenzione di un maestro di prima grandezza si riverbera nell'opera dei minori. Fine di questa analisi è accertare, metaforicamente, la veridicità di un famoso aneddoto narrato da Ghiberti nel XV secolo e da Vasari nel secolo successivo; Cimabue, in viaggio per lo spazio tri-dimensionale, avrebbe incontrato il giovane Giotto intento a ricopiare una pecorella del gregge che aveva in custodia; sarebbe rimasto a lauto e avrebbe dipinto il pastorello con sé, insegnargli l'arte e lanciarlo sulla scena pittorica italiana.

«La rinuncia ai beni paterni», affresco di Giotto a Santa Croce (sotto) e il sogno di Gioacchino a Padova



Ma chi furono davvero i maestri del grande pittore? Cimabue e Duccio da Buoninsegna come vuole la tradizione, oppure oscuri artisti francesi? Nel suo libro Bellosi sostiene questa seconda «rivoluzionaria» ipotesi. Ma i punti ancora da chiarire restano molti

# E Giotto disse Oui



Il ciclo di San Francesco. Bellosi riconferma, con dovizia di prove, che tutte queste pitture sono, appunto, di Giotto, e che precedono il ciclo degli Scrovegni, a Padova, che è del 1303-1305. Anticipa però la cronologia degli affreschi assistiti, per vari motivi: perché il santo, se fosse stato raffigurato dopo il 1296, avrebbe dovuto essere sbarbato (secondo un'iconografia invalsa nell'ambito della chiesa romana) e invece è ancora raffigurato con la barba; perché le figure vestono secondo una moda ancora riferibile agli anni Ottanta del Duecento, ma soprattutto perché egli è dipinto in particolare diminuisce fortemente il ruolo della pittura romana — Torriti, Rusuti, Cavallini — i cui affreschi e i cui mosaici non sono lesi su cui il giovane Giotto apprese il classicismo, bensì mere conseguenze della sua opera assaiata. E da tale cataclisma dipende anche una diversa interpretazione dell'opera di Cimabue e, in parte, anche di quella di Duccio di Buoninsegna, poiché i germi di una moder-

na spazialità da tempo ravvisati, da una certa fase in poi, nei dipinti di questi fondamentali maestri del primo gotico italiano altro non sono, di nuovo, che conseguenze di un rapporto dialettico aperto col giovane Giotto, la cui presenza all'interno della bottega cimabuessa, Bellosi ravvisa sin dalla metà degli anni Ottanta. Insomma, un testo fondamentale quale la Madonna di Santa Trinità, la celebre pala cimabuessa della prima sala degli Uffizi, col suo trono prospettico e i suoi angeli scalati in profondità, non è un attestato della modernità di Cimabue e dello stile da questi insegnati a Giotto, bensì, al contrario, il segno di un adeguarsi del vecchio maestro alle proposte rivoluzionarie del suo allievo. E Bellosi identifica perfino una tavola, la Madonna di Crevole del Museo dell'Opera del Duomo di Siena, eseguita in collaborazione tra il maestro e l'allievo: Cimabue spetta la Vergine ancora disorganica, astratta e bizantina, a Giotto il Bambino che l'ha tenuto in collo: un

bimbo pieno, armonioso, che tende verso di lei una manina e le afferra un lembo del manto. Man mano che si procede nella lettura del libro di Bellosi si è presi da sgomento. Ma come, ci diciamo, se tutti i precedenti sinora riconosciuti della «pecora» giottesca — gli agnelli e i capretti Cimabue, Torriti, Cavallini — vengono tutti passati dal rango di «padri» a quello di «figli»; se il gregge natale viene falciato o altrove spostato, da quale armento è uscita tanta pecora? È pensabile che un solo uomo, e giovanissimo, abbia potuto inventare una concezione nuova della pittura, un modo nuovo di vedere il mondo? La risposta di Bellosi, relegata nelle ultime pagine del libro, è forse il dato più sorprendente di tutto il suo studio. Esistono infatti ad Assisi, nella Basilica Superiore, dei rovinatissimi affreschi, più antichi di quelli di Cimabue e di Giotto, attribuiti ad una maestranza scesa in Italia dalla Francia, nel qual-

È chiaro che, così com'è esposta nel libro di Bellosi, questa descrizione della nascita delle spazialità non può, per adesso, venire accettata. Vorremmo conoscere molto di più della bottega «oltramontana» attiva ad Assisi: sapere anzitutto se essa si era effettivamente formata in Francia, e vorremmo anche conoscere un esempio di «realismo» di fronte all'altissima, terrena suppellettile della borghesia dei Comuni italiani — quella fiorentina, anzitutto — divenne una ripresa di seconda mano di un sistema figurativo originario della Francia aristocratica e feudale.

storia dell'arte, dopo la fine dell'età classica, si tentò di sviluppare su una parete, per forza della sola pittura, una finta architettura intesa come la continuazione dell'ambiente reale in cui la scena pittorica si dispiega; è cioè la prima volta che la pittura «sfonda» illusionisticamente la parete su cui è stesa, determinando un finto spazio conforme alla percezione sensibile di uno spettatore. Avrebbe insomma inizio da questi più antichi affreschi della Basilica Superiore di Assisi l'idea «spaziosa» della pittura, ripresa da Giotto e da questi consegnata ai suoi successori; fino a giungere agli «sfondati» prospettici di Mantegna nella Camera degli Sposi di Mantova, alla finta aula in cui si svolge l'Ultima Cena leonardesca di Santa Maria delle Grazie a Milano, e poi, via via, la concezione spaziale di tutti i dipinti del diciannovesimo e del ventesimo secolo.

All'origine di questa serie — la serie, cioè, della pittura fondata sull'idea dello spazio — si erano sempre poste, sino ad ora, le invenzioni di Giotto. Ora Bellosi sostiene che Giotto non ha inventato nulla, o quasi nulla, ma ha soltanto adattato allo stile italiano una formula pittorica — quella dell'illusionismo — nata in Francia. La caratteristica che, tra tutte, era ritenuta la più tipica dell'arte italiana, la spazialità — l'illusionismo — giudicata sino ad oggi un riflesso pittorico dell'atteggiamento razionale e «realistico» di fronte all'altissima, terrena suppellettile della borghesia dei Comuni italiani — quella fiorentina, anzitutto — divenne una ripresa di seconda mano di un sistema figurativo originario della Francia aristocratica e feudale.

Nello Forti Grazzini