

# TEATRO ARTE

## «SERATA ITALIANA» ALL'OPERA REALE DI BUDAPEST

Fu proprio una manifestazione di carattere prettamente italiano la sera del 22 maggio quando ebbero luogo all'Opera di Budapest due prime ed una ripresa, rappresentanti tutto lo sviluppo della moderna musica italiana. Si tratta di opere dei Maestri Puccini, Respighi e Casella. Spigolature musicali, che sono veri capolavori e che messe l'una accanto all'altra non solo servono agli scopi dello spettacolo, ma sono pure uno studio approfondito e piacevole, una lezione di musica illustrata dalle stesse opere, un brano di storia di musica mondiale. Musica pittorica, lirica, affascinante del Puccini; musica classicamente patetica, un po' arcaizzante del Respighi; e musica astratta e pur movimentata, spirituale e tuttavia popolare del Casella: tre vari caratteri di musicisti, tre differenti tappe nello sviluppo della musica italiana. Così l'idea fondamentale musicale della serata ed il non espresso scopo istruttivo sono ottimamente risolti.

Ma veniamo alle singole opere cominciando cronologicamente con «Il Tabarro» di *Giacomo Puccini*, che per ragioni sceniche venne messo al secondo posto nell'ordine della rappresentazione. Quest'opera dell'immortale maestro è ben conosciuta da noi. Nel 1922 venne rappresentata la prima volta a Budapest, con due altre opere minori, la «Suora Angelica» ed il «Gianni Schicchi», riassunte tutte e tre sotto il titolo di trittico. Mentre l'ultima, che è certamente la più riuscita delle tre opere, figura continuamente nel programma dell'Opera, «Il Tabarro» ebbe dopo

una ventina di rappresentazioni, una pausa di molti anni.

Nella musica de «Il Tabarro» dominano la mirabile orchestrazione e la perizia scenica del Puccini, oltre le caratteristiche delle sue melodie dolci e commoventi. Il libretto di *Giuseppe Adami* è pieno di fini quadri di genere, di situazioni sorprendenti e di una drammaticità eccitante; ottima ne è anche la concezione drammatica e scenica, merito del regista *Colomanno Nádasdy*, al quale si deve pure la traduzione del libretto. Bellissima è la scena sulla riva della Senna, come decorazione ed anche come risoluzione dei problemi ed effetti luministici (decorazioni di *Gustavo Oláh*), mentre l'azione rivela una profonda osservazione della vita sui rimorchi e della gioia del vivere degli uomini viventi sempre sul fiume. Il maestro orchestratore *Sergio Failoni* seppe far valere tutti i pregi, tutte le trovate geniali della musica pucciniana, talvolta eternamente lirica, tal'altra profondamente drammatica, che segue però fedelmente lo svolgere dell'azione la quale si conclude con una drammaticità un po' stile grand guignol. Bisogna rilevare anche in modo speciale che l'orchestra non ha questa volta, per così dire, soffocato il canto degli attori, cioè il maestro Failoni creò un giusto equilibrio musicale tra l'orchestra ed il palcoscenico. Sostennero le parti principali: *Rosina Walter* (Georgette), il dott. *Emerico Palló* (Marcel) e *Tiberio Udvardy* (Henri). E come se l'ambiente parigino avesse influito sull'arte dei singoli attori, in alcuni episodi ma anche nell'insieme si sentono

e si ritrovano dappertutto le inimitabili caratteristiche del film moderno francese e ciò attribuisce uno speciale valore drammatico e psicologico a tutta la rappresentazione.

L'altra opera di un atto è la «Lucrezia» di *Ottorino Respighi*, ultimo lavoro del gran maestro. E se l'opera per il suo contenuto esalta la fedeltà coniugale, essa è anche il simbolo della collaborazione coniugale: le ultime pagine dello spartito, per la sopravvenuta morte del maestro, vennero orchestrate già dalla sua congeniale consorte, *Elsa Respighi*.

Della sua musica non c'è gran novità da dire. È oramai musica classica senza però l'astrattezza forzata del classicismo voluto, dell'accademismo professorale. Le sue melodie sono per se stesse classiche come da Monteverdi in poi tutte le arie delle opere italiane. Ma la sua musica, il suo italianismo sono già fecondati da impressioni anche settentrionali, benché la sua principale fonte d'ispirazione, come pur ne «La Fiamma», fossero gli antichi stili fiorentini e veneziani. Le esteriorità formali e pompose delle solite arie meridionali sono messe però al secondo piano dinanzi allo spirito speculativo tipo nordico. D'altra parte il maestro venne attratto anche in questa sua opera dal libretto classico, come si rivolse pure nelle sue maggiori opere sinfoniche di preferenza verso le epoche antiche. La «Lucrezia» è piena di reminiscenze classiche le quali, per gli effetti orchestrali talvolta troppo chiassosi degli elementi neoromantici, non possono rivelarsi nella loro più perfetta e pura limpidezza. Così la sua musica non ci conduce a troppo divergenti emozioni sensitive; siamo di fronte ad un musicista di grande e nobile cultura musicale; sulla sua paletta sono molti colori musicali ma mai stridenti: tutta l'opera è insomma classicamente nobile ed italianamente attemprata.

Il libretto di *Claudio Guastalla* (traduzione di *Palma Ottlik*) ci porta

nell'epoca dell'ultimo re romano, Tarquinio Superbo, ed ha per motivo drammatico fondamentale la fedeltà coniugale di Lucrezia, moglie di Collatino, messa a prova da Tarquinio, figlio del re; la solita tragedia classicheggiante e sempre moderna. Vi è però una innovazione: l'introduzione della «voce» che rappresenterebbe il coro delle tragedie antiche. Il Respighi poi sfrutta genialmente dal punto di vista musicale questa nuova parte di cantante.

Le parti principali furono sostenute da: *Anna Báthy* (Lucrezia), *Piroska Tutsek* (la «voce»), *Ladislao Nagypál* (Collatino), *Tiberio Udvardy* (Giunio Bruto), e *Giorgio Losonczy* (Tarquinio). L'insieme dell'Opera di Budapest diretto dal maestro *Failoni*, risolse ottimamente il difficile compito di interpretare e rappresentare degnamente quest'opera esigente molto fine senso e gusto artistico. A ottenere un tale bellissimo successo contribuì anche il regista *Gustavo Oldh* con le sue decorazioni nelle quali rivivono in miglior senso il tipico ambiente romano e gli antichi affreschi etruschi stando in tre varie scene illusioni veramente suggestive ed artistiche.

La terza opera della «serata italiana» fu «La Giara» di *Alfredo Casella*, commedia buffa, balletto in un atto, con il libretto di *Luigi Pirandello* e la coreografia di *Giulio Harangozó* il quale, anche regista del balletto, era il primo ballerino maschile (Zi'Dima Licasi). La musica del Casella venne ben illustrata quest'inverno a Budapest con le conferenze tenute nell'Istituto Italiano di Cultura e nei vari concerti che hanno avuto luogo nel Conservatorio. In essenza la sua musica è piuttosto astratta non espressiva o meno rappresentativa. Nel dramma sente piuttosto il movimento continuo della vita e non il fluttuarsi dei sentimenti. Il suo linguaggio musicale rivela l'influsso dello spirito e della tecnica musicale francesi. Piena di belle trovate armoniose, benché siano talvolta di stili differenti, la sua musica è scorrevole e molto bene si adatta al ballo. L'azione



del balletto è un paradosso umoristico, una smorfia geniale del Pirandello. La parte migliore del balletto, del resto ben orchestrato, è senza dubbio il preludio che però non ha nessun nesso musicale o drammatico col balletto stesso; è un armonico monologo a sé. L'orchestra era diretta da *Eugenio Kenessey* il quale però non sempre ha potuto trovare le espressioni corrispondenti agli intenti del musicista ed allo spirito della musica. La ballerina era *Bella*

*Bordy* (Nela), mentre la parte di Don Lollo Zirafa fu affidata a *Ladislao Csányi*.

In questa serata dell'Opera Reale che ebbe clamoroso successo presso il pubblico e la critica budapestini, si può vedere un segno manifesto di un programma sistematico di rappresentare a Budapest, invece dei classici noti a sazietà, anche le opere più recenti del teatro lirico italiano degno in tutto delle sue antiche e gloriose tradizioni. *Ladislao Pálinskás*

## GOLDONI NEL TEATRO NAZIONALE UNGHERESE

Il compito più importante e più significativo del teatro statale di un paese, è sempre stato, ed è rimasto, quello di presentare ripetutamente al pubblico i classici — siano nazionali o stranieri —, di mantener vivo il loro spirito e di insegnare con ciò, alle giovani generazioni, la critica e il gusto. Ma il tempo passa anche sopra le opere classiche: molti non possono più comprendere il mondo antico da esse rappresentato, poi la tecnica del palcoscenico è assai cambiata e inoltre il pubblico ha ormai più pretese, di modo che tali opere non sono sempre molto redditizie. Goldoni è uno dei classici che più difficilmente si possono metter in scena a Budapest, perché la sua grazia di un delicato rococò, e le sue bellezze tipicamente veneziane possono essere apprezzate soltanto da quelli, che — staccatisi dalla grande folla degli stranieri in Piazza San Marco — sono penetrati nelle strade e nelle genuine forme di vita della Venezia del secolo XVIII. Goldoni a Budapest divide le sorti di un altro grande commediografo psicologo. Insieme a Molière, egli viene rappresentato raramente, e la critica locale non l'accoglie mai con quella comprensione e con quell'apprezzamento che gli spetterebbero. La rappresentazione di una commedia goldoniana, per il Teatro Nazionale conservatore

delle tradizioni classiche, non è soltanto un giusto dovere, ma l'espressione delle tendenze di un circolo forse ancora formato di pochi elementi, che vuol far conoscere le opere dei grandi maestri italiani agli strati più vasti del pubblico ungherese e stringere più stretti i rapporti culturali fra le due nazioni. Non solo la rivista *Corvina* e la Società *Mattia Corvino* si sono adoperate durante i due decenni della loro esistenza nell'interesse della rappresentazione di lavori teatrali italiani, classici e moderni, ma essa costituisce pure un punto dell'accordo culturale italo-ungherese.

Se gettiamo uno sguardo sulle rappresentazioni di commedie goldoniane in Ungheria, ci si offre un quadro assai desolante, ma la colpa dev'essere attribuita senza dubbio al pubblico ungherese e alla direzione teatrale del nostro paese. Centocinquanta anni fa, quando il teatro ungherese cominciò la sua attività — soltanto così tardi per le speciali e infauste circostanze locali —, Goldoni era uno dei commediografi stranieri prediletti sul palcoscenico ungherese. Il teatro ungherese, che si trovava nelle difficoltà dell'esordio, avendo a sua disposizione pochissimi drammi ungheresi, naturalmente si rivolse agli autori, già conosciuti, dell'estero. Date le nostre condizioni politiche, vennero tradotti numerosissimi lavori

teatrali tedeschi, ormai in gran parte sconosciuti, ma vi erano pure, in grande quantità, traduzioni di drammi originali francesi e italiani. Questi ultimi furono tradotti per lo più dal tedesco, e soltanto in parte dall'originale italiano. Goldoni apparve per la prima volta in lingua ungherese e sul palcoscenico ungherese nel 1792. (Si deve notare, che compagnie teatrali tedesche dell'Ungheria hanno rappresentato commedie goldoniane tradotte in tedesco, già molto prima, così che il nome del grande commediografo non era affatto sconosciuto da noi). La Prima Compagnia Teatrale Nazionale Ungherese, che tenne le sue rappresentazioni a Pest e a Buda, alternandole con quelle della compagnia tedesca, mise in scena l'11 novembre 1792 la commedia goldoniana intitolata «La donna di garbo» («A tudákos leány avagy a tudomány többet ér a szépségnél»), tradotta da Giovanni Ungváry. Questa commedia, durante l'attività della Compagnia a Pest e a Buda, venne ripetuta più volte fino al 1796. La commedia intitolata «Il Cavaliere e la Dama» («Kavallér és Dáma avagy két egyforma lélek») tradotta da Giuseppe Mátyási, venne rappresentat aper la prima volta il 9 luglio 1794, «La vedova scaltra» («Ravasz özvegyasszony») tradotta da Alessandro Mérey, invece, già il 3 agosto 1793, sempre a Pest. Neanche il «Servitor di due padroni», rappresentato adesso nel Teatro Nazionale, era sconosciuto al palcoscenico ungherese, poiché esso venne tradotto nei primi anni del secolo scorso da Francesco Saághy (Sági) e messo in scena a Kolozsvár il 4 aprile 1803. A Kolozsvár si ebbe pure la prima della commedia intitolata «I pettegolezzi delle donne» («Csacsogó»), tradotta in ungherese da Giuseppe Molnár, rappresentata il 9 settembre 1808.

Nel Teatro Nazionale, inaugurato nel 1837, si ebbero poche rappresentazioni di commedie goldoniane. Il 24 marzo 1841 fu ripreso il «Servitor di due padroni» nella traduzione di

Francesco Sági. In seguito Goldoni fu condannato, a Budapest, a un silenzio di mezzo secolo. Antonio Radó pubblicò nel 1882 la traduzione di «Il bugiardo», ma la commedia fu rappresentata soltanto nel 1907 al Teatro Nazionale dove, cinque anni dopo, venne messa in scena anche «La locandiera» nella traduzione di Alessandro Hevesi. Dopo la guerra mondiale, Goldoni appare di nuovo sul palcoscenico ungherese nel 1924, quando nel Teatro della Commedia venne messa in scena di nuovo «La locandiera» nella traduzione di Giulio Szini. Negli anni recentissimi poi fu di nuovo il Teatro Nazionale a includere nel suo programma commedie goldoniane. Ancora nell'epoca dell'intendenza di Géza Voinovich venne rappresentato «Il bugiardo» nell'eccellente regia di Andrea Pünkösti; poi, qualche anno fa, abbiamo potuto ammirare «Il ventaglio» nella riuscitissima traduzione di Antonio Widmar. La commedia goldoniana di questa stagione, il «Servitor di due padroni», fu rappresentata nel Teatro Nazionale il 20 maggio scorso per la prima volta in una nuova versione.

La commedia goldoniana naturalmente non poteva essere rappresentata nella sua forma originaria. L'opera delicata della traduzione e del rifacimento fu eseguita con grande affetto e comprensione da Zsolt Harsányi, noto benissimo anche in Italia per le sue opere letterarie di altro genere. I suoi cambiamenti, corrispondenti al tono della commedia, si fanno valere principalmente in quattro momenti. Nella commedia originale, Beatrice si fa riconoscere da Clarice dietro le quinte, nel rifacimento di Harsányi ciò avviene invece sul palcoscenico, dando luogo a una scenetta molto graziosa. Elementi nuovi sono ancora la lotta di Beatrice, travestita da uomo, con Silvio, e il tentativo divertente di suicidio di Beatrice e di Florindo. Fu pure un'ottima trovata dello Harsányi, di far sì che Truffaldino, invece di tenere un monologo, ci faccia conoscere i suoi pensieri



in una conversazione tenuta con un mendicante per la strada. Così la scena corrisponde molto meglio alle esigenze del palcoscenico moderno.

Ma se pure la traduzione e il rifacimento della commedia sono riuscitissimi, la sua scelta non è tanto fortunata. Conoscendo l'attività del Goldoni e le sue lotte contro la commedia dell'arte, si sarebbe potuto trovare facilmente una commedia dal contenuto letterario più profondo. Nel «*Servitore di due padroni*» si sente ancora fortemente l'influenza dei personaggi e dello spirito della commedia dell'arte. Questa commedia caratterizza piuttosto le tradizionali pagliacciate del teatro dell'epoca del Goldoni, che non lui stesso, pioniere del realismo e riformatore del teatro. Perché la favola stessa è un insieme di bravure, e i personaggi sono quelli abituali della commedia dell'arte. In questa commedia non sentiamo il vero spirito del Goldoni, che con un occhio piange e con l'altro ride, in certo modo moraleggiante, che osserva acutamente e un po' maliziosamente la vita, e non sentiamo in essa la sua meravigliosa genialità artistica. Questa mancanza della commedia, però, ha soltanto un significato generico, poiché anche così è riboccante di scene vivaci e di personaggi tipici. L'errore essenziale non è dunque nella scelta della commedia, ma nel modo in cui fu rappresentata. Questa commedia graziosissima e divertentissima anche oggi, è stata toccata dal teatro con mani un po' pesanti. Ai tempi del Goldoni la commedia veniva rappresentata dai virtuosi delle pagliacciate; gli attori del nostro Teatro Nazionale, invece, hanno prestato alla commedia una certa dignità pesante e molto sentimentalismo, dimenticando che i classici non si identificano con la noia tranquilla, ma sono pure classiche la loro vivacità piena di brio e la loro leggera superficialità. Gli attori dunque, del

resto affiatati, devono comprendere meglio lo spirito del Goldoni e della sua epoca e devono interpretare meglio la multiformità dei classici. Ci sembra che il teatro abbia presentato la commedia al pubblico, senza la preparazione dovuta, con poco lavoro di limatura e con poca comprensione. Tali rappresentazioni e malintesi non sono affatto adatti per far cessare l'opinione che i classici — e fra essi anche Goldoni — non siano altro che oggetti da museo, in cui si onora la grandezza dello spirito.

I protagonisti erano i seguenti: Truffaldino — Árpád Lehotay — una parte talmente buffonesca non conviene alle sue doti, alla sua personalità seria; Clarice — Anna Rápolthy — che in certo modo ha sentito la grazia del Settecento; Beatrice — Margherita Lukács; Smeraldina — Gyöngyi Zádor; altri ancora: Eugenio Pataky, Alessandro Szabó, Zoltán Várkonyi, Giulio Tapolczai, Ákos Ónodi ed Eugenio Bodnár. Ottimo son l'oste di Tapolczai e il pigro cameriere di Várkonyi. La regia era opera di Béla Both, le decorazioni sono state fatte da Giovanni Horváth. Gli attori — nonostante i loro sforzi — non hanno potuto trovare uno stile fedele all'epoca. Se essi andassero a vedere la statua di Goldoni in Campo San Bartolomeo a Venezia (opera di Antonio del Zotto) che rappresenta il grande commediografo quando esce a passeggio con un sorriso un po' ironico sul volto, in mezzo alla rissa della vita di ogni giorno, cercandone i lati divertenti; se i nostri attori sentissero la grazia complicata del barocchetto nel profumo acre delle lagune, allora i capolavori del Goldoni, sorti dalla comprensione dell'essenza eterna della commedia, potrebbero rinascere gloriosamente nella loro vera forza ed efficacia anche sul palcoscenico ungherese.

Ladislao Pálinkás

## LA MOSTRA DELLA MINIATURA A BUDAPEST

(«*Manoscritti e miniature nei secoli X—XX*»)

Nella recente mostra curata dalla Sezione grafica del Museo ungherese delle Belle Arti (la 77ma in ordine di tempo), sono esposti antichi manoscritti, singoli fogli riccamente miniati di rituali, iniziali e altre miniature tagliate da manoscritti illuminati; il tutto è completato da «miniature su avorio», e da quadretti di epoca più recente. Gran parte delle iniziali e dei frammenti di codice è stata ceduta recentemente, in deposito perpetuo, al Museo ungherese delle Belle Arti, dalla Biblioteca Széchényi del Museo Nazionale ungherese. Questi monumenti frammentari di antiche culture di varie nazioni riflettono in maniera molto istruttiva l'alto livello raggiunto, nei secoli, dalla miniatura in generale, ed in particolare da quella dei codici. La dott.ssa Edith Hoffmann, direttrice nel Museo delle Belle Arti, ha ottimamente ordinato la mostra e ne ha curato anche il catalogo. Essa ha voluto completarla con una serie di quindici manoscritti di epoca e carattere differente, posseduti dalla Biblioteca Széchényi del Museo Naz. ungherese, proponendosi di chiarire ed illustrare in questa maniera plasticamente la funzione originaria dei singoli fogli e delle iniziali ritagliate.

Il pezzo più antico della mostra è un codice greco del secolo IX—X con i quattro Evangelii, che conserva ancora quasi inalterata la sua doratura millenaria. Seguono i prodotti delle varie scuole di miniatura dei secoli seguenti: una ricca varietà di lavori italiani, tedeschi, boemi, francesi, fiamminghi ed ungheresi. Tra queste magnifiche ed espressive creazioni di antiche culture, ritroviamo — contrasto interessante — anche le prove del furbesco spirito di iniziativa e della preparazione tecnica dell'antiquariato dello scorso secolo: una

serie di falsificazioni di antiche miniature, eseguite e messe in commercio nel secolo XIX.

Le antiche pergamene dei codici ci svelano, da una prospettiva di cinque secoli, colla loro decorazione miniata con rilucente oro e con vivi colori sempre freschi, colle piccole ma ricche composizioni condensate nelle iniziali, ci svelano — ripeto —, nella cornice della vita monacale e del lusso delle corti principesche, l'amore per l'arte per il bello per la pompa di quei nostri antichi progenitori, assetati di sapere. Nel passato, il libro ha rappresentato un grande valore. Ma gli spiriti assetati di sapere, desiderosi di leggere, non si accontentano della grigia massa compatta costituita dalle infinite semplici lettere collocate l'una accanto all'altra. L'anima che si solleva sulle ali delle lettere vagheggia anche a delle manifestazioni artistiche che soddisfino la fantasia e che traggano in estasi l'occhio e la mente. Tra le linee scritte, e specialmente nelle grandi iniziali, spuntano così i giulivi prodotti della fantasia: decorazioni geometriche e lineari, colorati intrecci di nastri, poi fiorellini fogliette e frutti ondegianti su snelli viticci, e piccole figurine grottesche e scherzose, e nelle lettere stesse, piccole scene bibliche create dalla forza animatrice della devozione e del sapere. Ritroviamo, in seguito, nei codici profani e di argomento più lieve dell'uomo del rinascimento il magnifico disegno del suo specifico ambiente, i ritratti suoi e dei contemporanei. Nei codici sacri compaiono accanto ai santi, i personaggi dell'antica mitologia, ma non come contrasto, bensì riuniti e fusi nell'armonia della ragione e del sapere, che tutto comprende ed a tutto sovrasta.

I frammenti di codice esposti





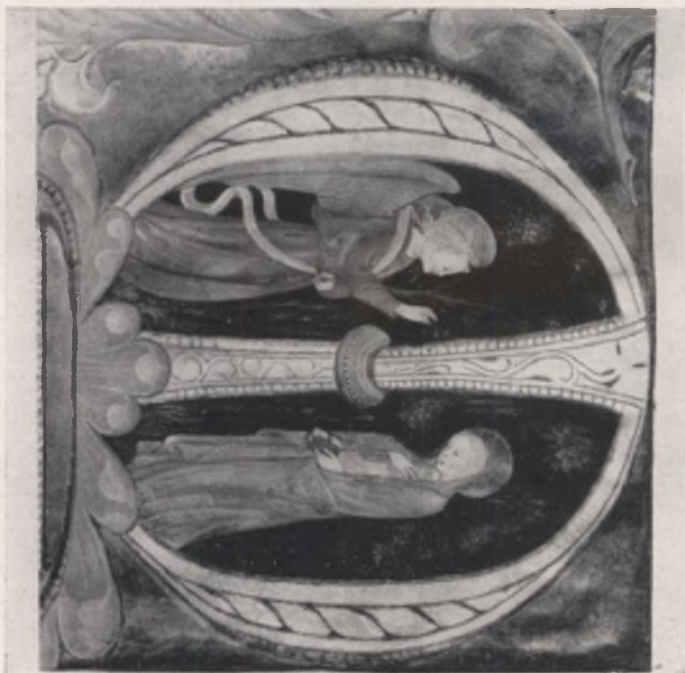
Maestro milanese del sec. XV: *Curtius Rufus — De gestis Alexandri Magni*  
Biblioteca Nazionale Széchényi — Budapest

Maestro lombardo (circa 1425): *Re Davide in orazione*



Museo di Belle Arti — Budapest

Maestro veronese (circa 1450): *Annunciazione angelica*





impium regi suo: et sibi  
 inabit cor in xpi sui:  
 An. Exultavit cor meum  
 in domino. An. Ecce celum  
 laudate dei. Ps. Dan. do  
 Sapientin. V. gitate: viii.

**N**ox et tenebre in  
 tuta estusa inidi e  
 brida: lux intrat albescit  
 polus xpiis veie discedit  
 O alio tite scindit pen  
 sa solis spicio: rebuissia  
 coloi: redit vltu in reutis  
 frctis. De xpe solium  
 nouit te inete pium et  
 simplici: flendo canedo  
 quis incedi inis sensibus

**S**unt in ista fuis illi  
 ta que lux purgetur tua:  
 cu lux coy frctis vltu  
 sereno illumina. Deo vi  
 sit glia. v. qu inarutis do  
 me. inre. Dei sui. An. Sa  
 lute ex inis nris et de m  
 in oim qui nos odit libi

nos domie. ps. Bndictis.  
 fctia quita inuicatori  
 Adoremus domi qui ipse  
 fecit nos. ps. Venite ex. vii

**V**ox atru reru: regit  
 tene colores oim: in  
 estretes postum te iuste in  
 dex cordiu. Ut auferas  
 piacta sordosq; metis ab  
 lias: coniso: xre gram  
 ut arcautiu cunio. De  
 ecce iam tor per impia: qm  
 culpa ino: det noxia: ob  
 scum gemit collere: et re  
 de inpro: quere. Revelle  
 tu maligne: inuifectis  
 q; maxime: vt in bro gav  
 deat se collocari lumine.



**D**ni  
 pi pri  
 di. do  
 te ino.  
 psalm  
 Alti  
 me fac deus: qm inia

Maestro della bottega di Buda: *Foglio di Antifonale*. Re Davidde e storia di S. Paolo e S. Antonio (circa 1490)



**NICCOLÒ BARABÁS (1810—1898): *Autoritratto***

Museo di Belle Arti — Budapest



**MICHELE KOVÁCS (1819—1892): *La vedova del colonnello quarantottino Carlo Lenkey***



fanno rivivere innanzi al visitatore le affermazioni di epoche varie e di scuole di miniatura differenti. I pezzi più belli della mostra sono forse le creazioni della miniatura italiana: anzitutto della miniatura lombarda. Magnifico prodotto della miniatura milanese del sec. XV è un codice della Biblioteca Széchényi del Museo Naz. ungherese: il «De gestis Alexandri Magni» di Curtius Rufus, in quarto. Il codice venne eseguito nel 1444 nella corte di Filippo Maria Visconti per il segretario del duca, Giovanni Matteo Butigella. La ricca decorazione del frontispizio rappresenta con molto spirito, tra lievi viticci di fiori e un cane che insegue una lepre, gli emblemi e lo stemma dei Visconti e del proprietario del codice. È pure lavoro di un ottimo maestro lombardo, del principio del sec. XV, l'iniziale tagliata da un antifonale, che rappresenta Davide re, genuflesso in atto di preghiera. Viceversa le iniziali più semplici di cinque fogli di un corale sono lavoro di un miniatore lombardo meno importante. Vi è alla mostra uno dei più bei disegni lombardi dell'inizio del sec. XV, la famosa Avventura di caccia: inchiostro di Cina su fondo verde, copertura color bianco (il disegno è riprodotto da Pietro Toesca: La pittura e la miniatura nella Lombardia. Milano, 1912; p. 456). Ma figurano alla mostra anche i prodotti di altre scuole italiane. È lavoro di maestro sconosciuto un ricco Rituale, che porta nel frontispizio riccamente decorato lo stemma della famiglia Corona di Treviso, e che probabilmente venne finito in questa città sulla fine del sec. XIV. Tra i lavori del Trecento italiano troviamo ancora dieci fogli di un corale di grandi dimensioni con delicate composizioni figurali nelle relative iniziali, opera probabilmente di un maestro senese o napoletano. Le iniziali di alcuni fogli di un altro corale, con una decorazione vegetale più semplice, sono lavoro di un miniatore veneziano della seconda metà del Trecento. Ritro-

viamo ancora due volte, su altri frammenti di codice, lavori più semplici di maestri veneziani del Trecento. Oltre ai frammenti già ricordati del Quattrocento, rileveremo come uno dei pezzi migliori della mostra una iniziale tagliata da un Antifonale, che rappresenta l'*Annunciazione angelica*. È lavoro veronese della metà del secolo XV. Altro pregevole lavoro è la miniatura tagliata da un corale e rappresentante re Davide che deriva dalla collezione dei conti di Castelbarco. È lavoro ferrarese del principio del sec. XVI. Della fine del sec. XVI ricorderemo tre interessanti diplomi italiani, due dei quali vennero eseguiti da un calligrafo padovano, e precisamente il diploma di dottore in filosofia di Hieronymus Boschettus (1583), e quello di dottore in legge dello stesso (1589). Essi hanno una decorazione marginale lieve e ben colorita. Il terzo diploma è veneziano, e molto più ricco dei due precedenti. Esso rappresenta su tutto il foglio, riccamente incorniciata, la figura dello sconosciuto proprietario in atto di inginocchiarsi con le mani giunte davanti a Cristo.

Tra le miniature ungheresi rileveremo anzitutto un manoscritto molto interessante di Felice Petanzio Ragusino, «prefetto» della bottega di miniatori creata a Buda da Mattia Corvino. Si tratta della sua «Genealogia Turcorum Imperatorum», scritta e miniata sul principio del sec. XVI, cioè di un manoscritto a forma di rotulo, lungo più di due metri, con 43 miniature rotonde rappresentanti i ritratti di sultani e generali turchi. La Genealogia di Felice Petanzio riveste una grande importanza anche nei quadri della mostra. Edith Hoffmann ha voluto chiarire con questa mostra lo sviluppo della miniatura nel secondo millennio dopo Cristo; viceversa la Genealogia è importante per il sorgere e lo svilupparsi del ritratto miniatura. Infatti, se ricerchiamo nella storia delle arti le prime manifesta-

zioni e l'affermarsi del ritratto di piccole dimensioni, chiamato anch'esso miniatura, le troveremo precisamente nelle Genealogie, che rappresentano un genere interessante ed a parte. Esse, infatti, non rientrano, rigorosamente parlando, tra i prodotti della miniatura, quale decorazione del libro; potremmo considerarle come un genere di transizione tra la miniatura dei codici e la decorazione delle lettere armali. Le Genealogie derivano anch'esse da tradizioni, da formule antiche, come avviene per le lettere armali e per le miniature dei codici. I loro maestri non si servono mai di ornamenti vegetali, né di decorazioni marginali; considerandoli come attributi dei codici e dei libri. Secondo le antiche tradizioni, le Genealogie rappresentano, in piccoli medaglioni di forma rotonda, di profilo o di faccia, i ritratti dei personaggi che intendono illustrare. La decorazione vegetale si riduce alle obbligate foglie di quercia o ad altre foglie stilizzate che partono dai medaglioni. Basterà accennare alla famosa Genealogia Visconti conservata in un codice della Biblioteca Nazionale di Parigi (Ms. lat. 5888). Il miniatore rinuncia a qualsiasi decorazione, e si limita ad intrecciare nei medaglioni le tradizionali foglie di quercia assieme alle ghiande. Nella Genealogia Turcorum Imperatorum, Felice Petanzio Ragusino si attiene certamente alle tradizioni; tuttavia il nostro grande artista e studioso cerca di rendere varia ed affascinante la sua arte, di emanciparla, con mille invenzioni nuove, dal convenzionale e dall'usato. Evita perciò la usata soluzione tipica di scrivere il nome del personaggio raffigurato nel ritratto sui soliti nastri svolazzanti. Egli riunisce, in nuova bizzarra composizione, medaglione e testo illustrativo. La scrittura e la collocazione del testo in organico rapporto con la miniatura, costituiscono una innovazione seria. Emancipandosi dalla tradizione, Felice Petanzio inquadra il testo scritto a forma di campana, in una elegante voluta che

finisce in due motivi floreali. Il lavoro, composto e disegnato con straordinaria abilità, è tutto colore, freschezza e novità; esso è piuttosto disegno che miniatura di codice. I ritratti, disegnati a tratti di penna più grossi, sono colorati con colori sottili. Il miniatore deve trascurare i grossi colori di copertura, non può applicare la vera tecnica della miniatura: il manoscritto dovendo venire arrotolato, non lo consentirebbe. Felice Petanzio non può ricorrere alle sue caratteristiche ombreggiate grigio-profondo per dare quella sua speciale plasticità ai visi che mantiene in un colore avorio-chiaro, accentuandoli con una ombreggiatura più scura. Nei colori egli si tiene a quelli vivaci e forti delle lettere armali. Questo lavoro di Felice Petanzio Ragusino — per originalità e virtuosità — non ha il pari nel suo genere, e si differenzia, appunto per la sua speciale esecuzione tecnica, dagli altri prodotti della bottega di miniatori di Buda. Tuttavia è precisamente la Genealogia Turcorum Imperatorum che, per essere segnata dal maestro, ci conduce a riconoscere la mano del Petanzio in altri pregevoli lavori della bottega di Buda.

C'è alla mostra anche un altro interessante lavoro della stessa bottega: un foglio di un ricco Antifonale, nella cui grande iniziale si vede la figura di re Davide immerso in orazione. Nella decorazione marginale del foglio è narrata, con stile largo, la storia di San Paolo l'Eremita e di Sant'Antonio l'Eremita in una serie di scene attaccate l'una all'altra alla maniera antica. La decorazione marginale del foglio, alquanto avariato, è senza dubbio lavoro di un miniatore ungherese che lavorava nella bottega di Buda. Ciò si può dedurre dalle figure tozze e pesanti, alquanto sproporzionate, dalle mani grandi e tozze, dalla soave ingenuità di tutta la composizione. Ben altra è l'impressione che riportiamo dall'esame della grande iniziale: la plasticità e l'ombreggiato grigio del



viso del re orante, il colorito lieve e vibrante dei capelli e della barba, la fine linea delle mani, il dorato sfumato delle vesti lasciano supporre gli ultimi tocchi di pennello del miniatore-capo della bottega.

Tra le miniature ungheresi più antiche ricorderemo ancora la Bibbia di Venceslao Ganois, importante prodotto della nostra miniatura nel sec. XV, ed un grande Calvario tagliato da un Messale di Pozsony del principio del sec. XV.

Accanto ad alcuni frammenti di codici tedeschi e francesi, che hanno minore importanza, rileveremo le belle iniziali con decorazione figurale, di alcuni fogli di un Antifonale boemo, del sec. XV. La miniatura fiamminga è rappresentata anzitutto da un ricco Calendario, eseguito circa il 1470, donato a suo tempo alla Biblioteca Széchényi del Museo Naz. ungherese da Gabriele Wells. Il Calendario era stato ritenuto, un giorno, per un codice corvino. Esso, infatti, mostra qualche rapporto col l'Ungheria (così, p. e., San Luigi di Francia figura nel calendario come re d'Ungheria); per cui non è escluso che abbia fatto parte della Biblioteca di Mattia Corvino, ma non è dimostrabile che sia stato un codice corvino. In ogni modo, il Calendario venne eseguito nella bottega di Philippe de Mazerolles a Bruges.

Ma la mostra non si limita ad illustrare lo sviluppo della miniatura di codici. Nel sec. XVI la miniatura incontra un rivale pericoloso nella stampa e nell'incisione su legno. Gli artisti che creano con paziente e faticoso minuzioso lavoro, coi loro sottili pennelli, che si perdono nelle finezze dei dettagli, ci danno un nuovo genere d'arte: la pittura dei piccoli ritratti la cui affermazione più generale sarà la miniatura su avorio. La miniatura dei codici e quella su avorio sono apparentemente generi affini, come risulta dal loro nome e dalla tecnica. Tuttavia, esse sono la manifestazione di fattori ben

diversi ed alle volte opposti. Il codice miniato esprime anzitutto la spiritualità della vita monastica medioevale; e se in seguito il manoscritto riveste carattere sempre più mondano affermandosi come oggetto di lettura e di collezione di strati sempre più vasti, — la miniatura conserva tuttavia il suo organico rapporto col libro. La iniziale si immedesima al testo, non abbandona i fogli del libro, non si emancipa né si rende indipendente. I ritratti miniati nei codici raffigurano l'autore o il proprietario del libro, inquadrandosi modestamente nella decorazione che fa da cornice al testo. La miniatura su avorio ci offre un esempio caratteristico di quel processo di differenziamento che si afferma in tutti i campi della cultura moderna, mirando anzitutto a darci e chiarirci il carattere interno ed esterno dell'uomo del tardo rinascimento, a fissare l'individuo con un forte realismo. E qui la miniatura ci appare come un genere a sé. In seguito, si affermerà come un elemento indispensabile del rococò e del romanticismo borghese.

Fu nel 1912, a Bruxelles, che si tentò, in occasione della prima esposizione rappresentativa della miniatura su avorio, di dimostrare ad oculos che le origini di questa miniatura andavano ricercate nella miniatura dei codici. Apparve allora evidente lo sviluppo dai ritratti delle delicate e finissime miniature borgognone, attraverso l'arte dei Van Eyk, alle realistiche raffigurazioni ritrattistiche dello Holbein ed alla miniatura su avorio. Anche Edith Hoffmann avvicina organicamente la miniatura su avorio a quella dei codici (il pezzo più recente della mostra è appunto una miniatura su avorio del sec. XX), ma allargando notevolmente i quadri. Infatti, la Hoffmann presenta non soltanto miniature su avorio propriamente dette, bensì anche piccole pitture indipendenti, quadri in miniatura nel senso comune che si dà a questa parola.

Piccoli paesaggi dei secoli XVII—XIX, eseguiti colla tecnica della miniatura, ed anche una ricca serie di ritratti più o meno grandi: quadretti delicati dipinti ad olio su cartone, o con colori di copertura su pergamena, guazzi ed acquarelli. Per il sec. XIX, troviamo alla mostra gli acquarelli e le miniature su avorio dai colori moderati, di Maurizio Daffinger, i delicati piccoli ritratti

degli ungheresi Carlo Markó, Carlo Broczky e Michele Kovács, e l'auto-ritratto in miniatura del nostro migliore ritrattista del periodo romantico-borghese, Niccolò Barabás.

La mostra serve ottimamente ad un doppio fine: illustra lo sviluppo della miniatura dei codici e chiarisce le origini della pittura di ritratti piccoli.

*Elena Berkovits*