

eruditi, — ai quali si addebita, qualche volta con giusto fondamento, che si interessino ugualmente di tutti gli scrittori del passato, buoni o cattivi, — l'opera del Croce comincia ad essere molto stimata. La *Voce* di Firenze, per esempio, — offro questa informazione e la successiva a chi vorrà, speriamo prossimamente, studiare un argomento gustoso: *La fortuna di G. C. Croce in Italia e fuori*, — la *Voce* dunque, che di fronte agli eruditi è... semi sovversiva, diceva nel fascicolo del 13 gennaio 1914, a proposito di una recente (orrenda) edizione milanese del *Bertoldo* e del *Bertoldino*: « Le classi colte hanno lasciato questo italianissimo libro in mano ai contadini, ov'è più celebre di Petrarca e D'Annunzio. Infatti il B. è gran difensore della vita campagnola contro la cortigiana. Ciò non toglie che sia uno dei libri più pieni di *saggezza italica* che si conoscono e, in fondo, dei più piacevoli a leggersi ». Alle classi colte, veramente, non so che cosa si possa ora rimproverare: quella parte di esse che è costituita dagli eruditi ha fatto il possibile, come ho detto, in questi ultimi tempi, per mostrare che il Croce è uno scrittore di notevole merito; la critica estetica e filosofeggiante, che ha oggi tanti adepti, non se n'è invece ancora occupata, ma non so se potrà o vorrà, per la particolare natura dell'opera del Croce, occuparsene; d'altra parte, nemmeno gli eruditi hanno mai preteso che, per esempio, le signore intellettuali preferiscano il *Bertoldo* ai romanzi del D'Annunzio.

Un sovversivo del tutto, invece, Miguel De Unamuno, professore di filologia greca e rettore dell'Università di Salamanca, poeta, drammaturgo, filosofo, chisciottista (una specie di futurista), che è, nonostante la sua filologia greca, un nemico acerrimo degli eruditi, e, nonostante questa sua inimicizia, il miglior ingegno della Spagna d'oggi, in quel suo strambo bellissimo libro della *Vida de D. Quijote y Sancho* (trad. in ital. da G. Beccari col titolo *Commento al Don Chisciotte* ed edito a Lanciano da R. Carabba nel 1913), lamenta a un certo punto che sia capitato in Ispagna il nostro *Bertoldo* e vi stia « bertoldizzando » il popolo. Che tanto riuscisse a fare il modesto racconto del poeta bolognese noi non avremmo mai immaginato; nè il Croce, ritengo, avrà immaginato mai che l'Università di Salamanca, tanti secoli dopo essersi occupata di Cristoforo Colombo, si sarebbe occupata anche di lui. L'onore, in ogni modo, è per lui grande, contro lo stesso volere dell'Unamuno; e ciò serve di incitamento agli eruditi, contro il volere sempre dell'Unamuno, perchè continuino ad occuparsi con interesse e con simpatia dell'opera del nostro poeta.

GIOVANNI NASCIMBENI

## La Controriforma a Bologna ed i Carracci

**R**ITORNIAMO sopra un soggetto importantissimo <sup>(1)</sup> per chiarire i rapporti fra il movimento cattolico e l'ispirazione artistica di molti quadri eseguiti per le chiese e per i sodalizi religiosi di Bologna da Lodovico Carracci e da' suoi cugini, Agostino e Annibale, nello scorcio del secolo decimosesto.

Lodovico è il vero rappresentante della nuova Accademia, anche ne' primi lustri del Seicento; egli, dopo un viaggio d'erudizione tecnica, che lo educa alle bellezze stilistiche dei toscani, dei veneti e dei lombardi, resta fedele alla sua città, e vi passa la lunga vita. Lavora, incoraggia i giovani con l'esempio e con l'aiuto, e coltiva negli spiriti più pronti il gusto della decorazione e la scienza dell'anatomia e della prospettiva, ammonendo che l'efficacia dello stile è tanto nel dominio della linea e de' suoi molteplici andamenti quanto ne' modelli della Rinascita. Ma ciò non basta a spiegare il contenuto psicologico di parecchie tele sacre; e qualche sottile critico <sup>(2)</sup> ammise il bisogno di ricorrere alla storia generale delle idee e d'interpretare l'estasi e la contrizione delle figure carraccesche come effetti della Controriforma. Se si considera inoltre l'autorità ecclesiastica e morale di un illustre prelato, che resse l'arcidiocesi della pontificia Bologna dal 1566 al 1597 <sup>(3)</sup>, si accerta la visione del fatto storico con le prove della fede instillata nel clero e nel popolo.

\* \* \*

Il Concilio di Trento allargò i poteri del capo della chiesa, corresse alcuni abusi ecclesiastici e volle rin vigorire il culto resti-

<sup>(1)</sup> A. FORATTI, *I Carracci nella teoria e nella pratica*, Città di Castello, 1913, pp. 80-86.

<sup>(2)</sup> M. REYMOND, *De Michel-Ange à Tiepolo*, Paris, 1912, pp. 17-23.

<sup>(3)</sup> A. LEDESMA, *De vita et rebus gestis Gabrielis Palaeoti S. R. E. Cardinalis*, Bononiae, 1647; L. CARDELLA, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, Roma, 1792-97, V, 102-109.

tuendo l'antica purezza ai costumi dei religiosi, che potevano pigliar esempio dalla rigida teoria riformatrice di Paolo IV o dall'austerità francescana di Pio V e di Sisto V. Gli atti e le deliberazioni di quest'assemblea mondiale non avverarono in tutto la profezia del Savonarola (1), né produssero i vantaggi che si dovevano sperare. Nel Sarpi (2) (che definì il concilio « la Iliade del secolo ») ebbero un accusatore violento, e nello Sforza Pallavicino (3) (a cui sembrava fosse carità « il non perdonare alla fama d'un empio per salvar l'onore di molti pii ») un panegirista formidabile.

Prima che i terribili dialettici battagliassero su le nuove regole, mantenendo vivo letterariamente il ricordo delle solenni adunanze, Gabriele Paleotti, nominato da Gregorio XIII fra i quattro esecutori delle riforme, cominciò a scrivere — probabilmente con l'aiuto di un teologo del capitolo metropolitano — la filotea del pittore.

Il libro ha per epigrafe due periodi della Sessione XXV del Concilio (4), la quale va riassunta brevemente. Le immagini debbono esser venerate « non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas », ma perchè il loro culto si riferisce « ad prototypa, quae illae repraesentant ». I vescovi sono obbligati ad escludere dai tempî l'immagine che alteri il domma, e che sia causa di grossolani errori in chi la guardi; e debbono pure insegnare che il simbolo figurato non riproduce la divinità, se non in quanto è possibile ai mezzi materiali dell'arte. Ogni procace bellezza e ogni lusso mondano saranno ripresi dal medesimo pastore, alla cui approvazione andrà sottoposto qualunque lavoro artistico prima della sua esposizione in luogo sacro. A riscontro di tali precetti stanno quelli per l'autenticità de' miracoli e per il dovuto riconoscimento delle reliquie.

Il trattato del Paleotti attirò la nostra attenzione perchè è un

(1) P. VILLARI, *La storia di G. Savonarola e de' suoi tempi*, Firenze, 1910, I, 329-30.

(2) *Historia del Concilio Tridentino* [col nome di Pietro Soave], s. l., 1629, p. 3.

(3) *Istoria del Concilio di Trento*, Roma, 1656-57, I, 4.

(4) *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus*.

documento storico di grandissimo rilievo, che viene in luce nella seconda fioritura della scuola bolognese, quando l'artificiosa e tutt'altro che scaduta povertà de' manieristi si disciplina e si rassoda con studî e con esercizi comparativi, con copie letterali e con ardite parafrasi. Ai progressi degl'Incamminati, i quali sembrarono fino a' giorni nostri più sinceri o più eclettici che non fossero, il Paleotti contrappone i suoi articoli iconografici; ma anche prima del 1581-82, ossia prima che il libro, stampato in italiano (1), in poche copie, fosse distribuito ad alcuni revisori (fra i quali si rammentano il card. Carlo Borromeo e Ulisse Aldrovandi) (2) non si accettavano nelle chiese dipinti che peccassero contro i divieti tridentini (3).

L'esempio, sia storico o generico, è sempre collocato con rara efficacia, come quando si dichiarano i possibili argomenti delle pitture scandalose: nella monaca che si fa i ricci e s'imbellezza, e

(1) *Discorso intorno alle imagini sacre et profane ec.*, Bologna, 1581-82.

(2) G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, 1781-94, VI, 257<sup>a</sup>; Bibl. Universitaria di Bologna, *Mss. di U. Aldrovandi*, n. 66, XVI, cc. 332-45; Bibl. Comunale di Bologna, *Mss. B. n. 244 « Auvertimenti del Dottore Aldrovandi all' Ill.mo et Rev.mo Cardinal Paleotti sopra alcuni capitoli della pittura »* e « *Modo di esprimere per la pittura le cose dell'universo mondo* ». La copia del « *Discorso* », postillata di pugno dell'Aldrovandi, appartiene alla Sala Breventani nella Biblioteca Arcivescovile di Bologna. Le postille sono quisquiglie erudite, di cui basteranno due esempî. A pag. 8r. si aggiunge la citazione « *Ut Prudentius contra Symmacum dicitur ec.* »; e a pag. 9v. si spiega « *Speculum non est opus naturae sed artis imago provenit ob artificium* ».

(3) Per rifar la storia dell'arcidiocesi bolognese, occorre consultare la voluminosa « *Visit. Civit: Bonon; et Dioecesis: facta per Ill.mum et Rev.mum D. Ascanium Marbesinum Epum. maiorem iussu SS.mi DD. Gregorii XIII de anno 1573 et seq.* » (Arch. Arcivescovile di Bologna, Cartone n. 9). A tale visita si riferisce la raccolta di disegni dell'Archivio Gozzadini (A. V. M. II, 3), [Cfr. Foratti, *Op. cit.*, p. 85<sup>a</sup>]. Nel 1573 non si sentiva gran bisogno di frenare gli abusi iconografici nelle chiese e nelle parrocchie bolognesi, perchè il Paleotti, fin dalla sua nomina a vescovo, si studiò di propagare fra il clero il convincimento e la persuasione di non contrastar mai ai dettati de' libri santi. Il « *Discorso* » era quasi lo statuto dell'arte sacra, parecchi anni prima che uscisse da' torchi, e che diffondesse il saggio commento alle succinte regole del concilio tridentino. Il « *Dialogo degli errori dei pittori* », messo in luce dal fabrianese Andrea Gilli nel 1564, tratta specialmente della morale cattolica negli affreschi vaticani, e fu poco efficace, come i dialoghi del Ghini (*De' veri precetti della pittura*, Ravenna, 1587, p. 167) abbiamo sentore degl'insegnamenti del Paleotti.

nel sacerdote che siede a tavola con l'amante, o che balla con femmine, o che gioca bevendo strabocchevolmente.

Nell'esprimere l'annunzio angelico alla Vergine non si metta ne' raggi della mistica colomba un corpicciuolo di bimbo, perchè l'eretico Valentino e gli Eutichini pretesero che « Christo Signor nostro avesse portato il corpo suo ethereo dal cielo, e non fosse stato formato dal sangue purissimo della Madre » (1). Chi dipingesse la Natività di Cristo, con la Vergine fra le ostetrici, sofferente e ristorata con vini, contraddirebbe S. Girolamo, per il quale Maria *ipsa et obstetrix et mater fuit*.

Pittura « sospetta » sarebbe quella che, per accusare d'indegnità un celebrante, lo rappresentasse sotto forma di demonio in atto di battezzare, e volesse crear dubbî intorno alla virtù purificatrice del sacramento impartito.

La pittura eretica viene esemplificata con l'uomo di chiesa che prende moglie, o col laico che ordina i sacerdoti, o con la donna che officia, o con chi sfregia le cose sacre o altera l'ordine sacramentale. Gli esempî successivi dimostrano che questi dipinti rientrano fra i mezzi denigratorî della verità cattolica, abusati dagl'infedeli, e che sono assai vicini agli scandalosi onde si servono gli eretici per contrastare gli articoli di fede.

L'artista eviti, al più possibile, il racconto de' libri apocrifi, « che non hanno nè autorità nè necessità »; se può un'eccezione nel rigido dettato de' libri santi, essa può per l'uso universale di tutt' i tempi; così Cristo in croce verrà cinto dal perizoma, la Annunziata apparirà genuflessa e S. Paolo, svacalcato, su la via di Damasco.

Il Paleotti rimprovera « la poca honestà & molta lasciua » delle immagini sacre, perchè « molte di loro non hanno quasi cosa di santo, ne in quelle si osserva, figurandole in maniera che

(1) Trasgredisce questo precetto un'Annunciazione di Francesco Francia nella R. Pinacoteca di Bologna, dove, sopra il capo della Vergine, appare il piccolo Gesù con la croce nell'aureola giallo-azzurra.

spirano punto di devozione », atteggiate e vestite come sono, senz'alcun riserbo e senza veruna fedeltà biografica.

Negli addobbi delle chiese non dovrebbero vedersi gli arazzi intessuti con le storie di Turno e di Enea, o con le battaglie sanguinose, o co' trionfi barbari, ma i fatti de' santi protettori. Il *fine di religione* non va mai dimenticato; e come entrano benissimo nelle composizioni sacre gli animali simbolici, così da queste non si escludono i benefattori della chiesa o i pii donatori che pregano ginocchioni. « Le faccie de particolari » non possono in nessuna maniera esprimere quelle de' santi, e perciò contravviene alla regola Lodovico Carracci nella *Madonna de' Bargellini*, i cui assistenti, S. Domenico, S. Francesco, S. Monica e la Maddalena sono, al dire del Malvasia, (1) quattro membri di quella nobile famiglia.

Ne' palazzi non sarebbero da colorire le immagini de' dodici Cesari o di quei « soldati stipendiati di satana » che furono in antico Romani, Saraceni, Mori, Vandali, Goti « & hoggi Turchi e Mahumetani ».

Cinque capitoli trattano del ritratto, indifferente per se stesso, ma spesso nocivo al pensiero di chi lo guarda, sia che ricordi uno svergognato, un tiranno o un miscredente; sia che susciti l'impuro desiderio dell'amante, o che sia contro la legge morale.

Un precetto rivela anche qui il senso artistico dell'autore. Ne' casi *ragionevoli* « raccordiamo al pittore che egli nel fare ritratti, non si scosti punto dalla verità, seruando in questo la regola dello storico che narra il fatto come è stato & non dell'oratore che spesso amplifica & estenua le cose ».

Piú santi di epoche diverse si ammettono ai lati di un trono o di una croce, purché — secondo la consuetudine iconografica de' primitivi — non parlino e non si distraggano, ma « tacitamente confessino quasi uno a garra dell'altro le grandezze di quel Dio, al quale essi già consacrano la vita loro ».

(1) C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678, I, 382.

*Inetta* si chiama la pittura che manca di convenienza. È errore grave il rappresentare la Vergine « con faccia colorita, liscia, grassa, & quasi lasciva », vestirla sfarzosamente ed ingemmarla. Semplice e povera sia inoltre la sua casa quando v'entra l'arcangiolo; abbia ella il capo coperto nel tempio di Gerusalemme, e non vada, dopo morte il figliuolo, con le Marie al sepolcro per ungere il corpo incorrotto che deve risorgere.

Conoscenza tecnica manifesta ancora il capitolo su la *sproporzione*, difetto od eccesso pittorico per il quale manca la corrispondenza fra due o più cose o scompare il rapporto fra le parti ed il tutto, la platonica *συμμετρία τῶν μελῶν*. E v'è poi la sproporzione avvertita dal ragionamento e prodotta dalla sbadataggine dell'artista, che dipinge, p. es., la Vergine venticinquenne che porta su le ginocchia la spoglia del Redentore (1), il quale morì a trentatré anni. Sproporzionata apparirebbe, infine, la composizione che desse un valore eccessivo agli accessori trascurando l'essenziale; che nella Conversione di S. Paolo assegnasse il primo posto ad un bellissimo cavallo o che nell'Adorazione introducesse un gran cammello ingombrante lo spazio. I santi vanno effigiati con la aureola e gli attributi, che non sono semplici segni distintivi, ma « istromento della gloria & trofeo ».

L'artista interroghi sempre, in materia di religione, un colto ecclesiastico, per non incorrere in cose erronee, nuove o licenziose, come i giuochi di Gesù bambino col piccolo S. Giovanni; come la Madonna che attinge al fiume o S. Giuseppe che stacca datteri dalla palma, durante la fuga in Egitto; come S. Pietro fra la suocera e la figliuola; e come S. Paolo, *scenofactoriae artis*, in atto di cucire padiglioni.

La pittura poco intelligibile dipende o dalla volontà di chi la commette o la eseguisce, o dall'illusione del proprio stragrande valore, o dall'ignoranza, o dal chiedere al disegno l'inesprimibile dell'intelletto.

(1) Si rammenti la *Pietà* di Michelangelo nel S. Pietro di Roma, ove la Madre è molto più giovane del morto Figliuolo.

L'incompiutezza degli scrittori fa sí che, in cose non determinate, si conceda agli artisti qualche libertà, che talora ingenera dubbî ne' più semplici. A questo difetto ripara l'uso stabilito; ma poiché ad esso non s'uniformano sempre gli artisti, così si vedono più o meno pastori nelle Adorazioni, e si vedono i magi, ora vecchi ed ora giovani, che arrivano dall'Egitto, con cortei di mori e di dromedarî, o dalla Persia, con un modesto seguito. Anche nella Passione di Gesù, p. es., nell'Andata al Calvario, se il Cireneo portasse la croce od aiutasse soltanto il Salvatore a portarla, è controverso; furono legati o inchiodati i ladroni? con quanti chiodi fu infisso Cristo? A simili domande e a molte altre non rispondono le parole della Scrittura; bisogna tener conto del giudizio e dell'uso cattolico. Quanto al paese si badino le testimonianze degli autori; gli sbagli nel vestiario, il convenzionalismo delle vedute prospettiche e le fantasie architettoniche alterano l'unità di concetto dell'*ambiente* storico.

Il parere dell'Aldrovandi (1) fu sollecitato per le pitture « mostruose e prodigiose » e per le « grottesche », su cui il Paleotti insiste a lungo con le vecchie idee degli antiquarî. Le grottesche non debbono adornare le chiese, perché, fatte come i versi fantastici, *ut figerent crucem grammatici* (« ghiribizzi di sogni, mascheroni di pazzi, chimere di vanità & giuochi di fanciulli »), inquietano il sentimento de' fedeli.

Il capo XLIII del secondo libro, che precede il manuale del Ripa (2), parla del modo di rappresentare le virtù ed i vizî, e rimanda all'autorità di quelli che ne hanno ragionato prima.

Le armi nobiliari si bandiscono dalle chiese, come alterazioni di possesso, essendo la chiesa casa di Dio, ed essendo a Dio offerti i paramenti sacri, che però non comportano alcun indizio dell'ambizione umana, anche velata dall'idea del buon

(1) Bibl. Universitaria di Bologna, *Mss. di U. Aldrovandi*, n. 6, II, cc. 129-137r. e cc. 138-148r.

(2) *Iconologia ovvero descrizione di diverse immagini ec.*, Roma, 1603.

esempio. Il trattatista si rivolge ai presenti e non riprova i casi singoli del passato, in cui parve ottimo il fare altrimenti anche a molte autorità ecclesiastiche.

A rendere ammirabile la pittura tre cose furono raccomandate dagli scrittori d'arte (Alberti, Dürer, Philand. in Vitruv. e Vasari) « circoscrizione, composizione e ricevimento di lumi ».

Il pittore cristiano, per soddisfare i tecnici, deve possedere il disegno, che inchiude « la prospettiva, i scurci, l'ombre, la superficie, i lineamenti, la ragione de' siti, le lontananze, i moti, i contorni, i rilievi, le proporzioni, le varietà de' corpi, il colorire, il fare modelli di cera e di terra ». Per soddisfare i dotti, egli deve conoscere le fonti storiche de' fatti; per soddisfare la folla degli ignoranti, che « spesse volte sogliono lodare più un'opera mediocre e rozzamente fatta », dev'esser chiaro e verisimile; e in ultimo, per soddisfare la gente di fede, deve mettere nelle immagini quel santo candore ch'è « l'impresa dello spirito ».

Il Paleotti occupa, con due soli libri, ben cinquecentosessanta pagine dell'edizione italiana e quattrocentodieci della latina; ed un colto gesuita <sup>(1)</sup> contemporaneo scrive che « *nemo futurus sit Pictor quem paeniteat eum legisse* ». Molto seccume rettorico e teologico, che caratterizza il tempo e le condizioni dello scrittore, ingrossa il « *Discorso* », che fu tuttavia una guida preziosa accanto ai libri pratici dell'arte.

La Controriforma ottenne qualche buon successo, anche fuori dell'Emilia; e non è inopportuno rammentare che più accenni al pensiero ortodosso si rinvennero negli ordini stabiliti dallo Zuccari per l'Accademia di S. Luca <sup>(2)</sup>, e che fu scritta di Firenze ai 22 dell'agosto 1582 la lettera ove l'Ammannati <sup>(3)</sup> si confessa

<sup>(1)</sup> A. POSSEVINI S. J., *Tractatus de Poësi et Pictura ethica, humana et fabulosa ec.*, Lugduni, 1595, p. 289.

<sup>(2)</sup> M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca*, Roma, 1823, pp. 26-30.

<sup>(3)</sup> Lettera di Messer Bartolommeo Ammannati scult. e arch. fior. scritta agli accademici del disegno l'anno 1582, Firenze, 1687, pp. 10-11.

pubblicamente di aver peccato con « molte sue figure del tutto ignude e scoperte ».

L'edizione italiana avverte che il « *Discorso* » fu compilato per commissione di Mons. Paleotti; la seconda, latina, uscita nel 1594 <sup>(1)</sup>, porta invece il nome dello stesso cardinale arcivescovo, ed è opportunamente annoverata fra le sue opere <sup>(2)</sup>.

La tavola premessa al trattato indica il contenuto di cinque libri, ma due soli di questi videro la luce, e però ci mancano tutti gli avvertimenti intorno alle pitture lascive. Nel capo che impediva di spogliare i corpi per imitarli, sarebbe stata curiosa l'annunziata protesta di qualche artista, ribattuta severamente dall'argomentazione morale dell'autore.

Il quarto libro doveva trattare de' simboli religiosi e dell'iconografia cristiana, secondo gli agiografi <sup>(3)</sup>. Il quinto si proponeva i più pratici consigli ai curati per far decorare le proprie chiese; ai laici, per la pittura de' pubblici e privati edifizî; a tutti, per rimediare ai danni del tempo nelle pitture; e all'artista, per riaccendergli la fede.

Fa d'uopo vedere in breve come si svolgano gli enunciati ne' due libri che fortunatamente ci rimangono. L'intenzione prima è di correggere gli abusi e non di teologizzare; ma più capitoli risentono

<sup>(1)</sup> *De imaginibus sacris, et profanis illustriss. et reverendiss. DD. Gabrielis Palaeoti ec.*, Ingolstadii, 1594; *De imaginibus sacris in Archiepiscopale Bononiense ec.*, auctore G. Palaeotto, Romae, 1594, pp. 230-31; C. FALEONI, *Memorie storiche della chiesa bolognese e suoi pastori*, Bologna, 1649, p. 637.

<sup>(2)</sup> Ch. DEJOB (*De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, Paris, 1884, p. 246) dubita erroneamente della verità storica, quando scrive che il « *Discorso* » fu *composé ou plutôt inspiré* dal Paleotti. (Cfr. E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la renaissance*, Paris, 1895, III, 42).

<sup>(3)</sup> Il Paleotti consulta il Molano (Lilla, 1570), di cui non ci fu dato di trovare che la seconda edizione (*De historia SS. Imaginum et picturarum vero earum usu contra abusum*, Lovanii, 1594). Questo trattato principia col discorso tenuto dall'A. contro gl'incomodi nel 1568, ed amplia i precetti emanati dal Concilio di Trento con l'elenco di tutti gli abusi in cui incorsero gli artisti nel rappresentare i soggetti sacri. Le immagini si debbono guardare « a nimia venustate » e le composizioni pittoriche « tametsi sint idiotarum libri », possono comprendere, a buon dritto, le allegorie; aggiunge nondimeno il M. che sotto i santi meno noti gioverà scrivere i nomi!

l'ingombro dottrinale della patristica e della scolastica, accresciuto qua e là da ricordi classici.

L'immagine è l'oggetto per mezzo del quale si arriva alla contemplazione dell'ente.

Ma il dotto trattatista non scorda il fine del suo lavoro, che dev'essere accessibile a menti digiune di lettere, almeno in alcune parti; e cita il Vasari, mostrandosi buon conoscitore della tecnica, benchè dica di non voler toccare tale argomento. Le immagini cristiane debbono « persuadere le persone alla pietà e ordinarle a Dio », come i ragionamenti del predicatore, che vincono le diffidenze ed attirano il consenso alla fede o la conferma in essa. Le pitture sono il libro educativo e aperto, dove ciascuno legge per giovane ed incolto che sia; ne' libri invece « prouano gli eruditi quanto tempo & oglio vi si consuma per intenderli ».

I quadri cristiani muovono gli animi de' riguardanti con la « bellezza spirituale »; sentimenti di dolore e di pietà destano i martiri de' santi, e sentimenti d'amore e di pace negli spiriti traviati infondono spesso le pure immagini del culto; mirando un Crocifisso ed una Vergine, Maria Egiziaca provò l'estasi, cui tennero dietro la conversione e la logorante penitenza.

A scemare la gran virtù emendatrice delle pitture venne il « principe delle tenebre », ossia il commento eretico della Scrittura, il quale, non potendo sopprimere il linguaggio simbolico, si provò a riempirlo di errori.

Con questo nesso logico comincia il secondo libro, che costituisce la parte pratica del discorso.

È condannevole il rappresentare la Maddalena, l'evangelista Giovanni o un angelo « addobbati peggio che meretrici », o il ritrarre la propria modella (concubina) con gli attributi di una santa.

\*  
\* \*

Disparatissime opinioni hanno i critici intorno al sentimento religioso dei Carracci; essi considerano isolatamente il fatto artistico,

e trascurano lo studio delle particolari condizioni di quella provincia ecclesiastica ove la fede allignava perché le coscienze erano meno turbate che in altre regioni dal protestantesimo.

Il Janitschek (1) osserva nell'arte sacra dei Carracci « il pathos della vita ecclesiastico-religiosa », e varca i confini del ragionevole quando riprende, come necessaria conseguenza del suo pensiero, il pio commento del Bellori (2) alle sfrenate allegorie della volta Farnese. In questi affreschi Annibale, conservandosi tibaldesco (ma non stuccatore) nelle norme decorative, idolatra Raffaello e, abbandonate le logore formule accademiche insieme con gli estenuati sorrisi dei manieristi bolognesi, afferma la sua individualità d'inventore, chiusa per troppi anni ne' temi obbligati della Controriforma ed albeggiante in qualche rara licenza mitologica.

Il Dejob (3) sentì il valore del sentimento cattolico che, non scaturendo spontaneo dagli Incamminati bolognesi, viene loro imposto da un ristoratore della fede. Ma egli non dimostra l'efficacia che ebbe su la pittura la regola spirituale del Paleotti, né distingue le tendenze particolari di ogni artista, le quali si leggono chiaramente nelle opere sincrone dal 1580 al 95.

Al Reymond (4) pare che sfortunato fosse il compito dei Carracci di fissare i limiti di un'arte cristiana in un'epoca che non poteva esser tale. Noi ammiriamo la genialità del critico nella genesi del rinnovamento cattolico, che per noi ha però più aspetti, e che si presenta come un poliedro. Nella scuola accademica dei bolognesi l'imperfezione spirituale delle immagini non dipende dall'età poco propensa all'uso delle virtù evangeliche, bensì dall'ingegno, dal sentimento e dal tirocinio stesso.

Ora, accenniamo a due critici che dissentono dai precedenti.

Il Lemonnier (5) crede che il Baroccio sia il grande rappre-

(1) *Die Malerschule von Bologna* in Dohme, *Kunst und Künstler*, Leipzig, 1879, II, 3.

(2) *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* ec., II ed., Roma, 1728, pp. 19-33.

(3) *Op. cit.*, pp. 321-31.

(4) *Op. cit.*, p. 22.

(5) *L'art moderne (1500-1800) Essais et esquisses*, Paris, 1912, pp. 117-18.

sentante dell' arte gesuitico-mistica, e che l'indifferenza rappresentativa fra soggetti sacri e profani, propria ai Carracci, si debba a Raffaello, alla teoria classica piú che al sentimento. Ma lo scrittore trascura l'antiraffaellismo di Lodovico! E non si può nemmeno ammettere che i tre cugini avessero la « passion de la chair », se non si restringe alla Galleria Farnese l'inizio e il fine della loro scuola.

L'ipotesi del Lemonnier incoraggia il Rouchès (1) ad affermare che l' arte dei Carracci è sincera e senz'enfasi. Per giungere a tale determinazione è necessario però sostituire un concetto generale al documento parlante di tutto un gruppo d'opere bolognesi; noi preferiamo, dunque, lo studio analitico de' dipinti che c'insegna lo sviluppo delle attitudini individuali sotto l'azione moderatrice della vigilanza ecclesiastica.

L' arte cristiana dei Carracci osserva i precetti del Concilio divulgati dal Paleotti, e cerca di trasfondere negli animi quei consigli che intendono di correggere i costumi e di glorificare la fede.

Lodovico guarda al vero e si tien lontano dal servile e snerato raffaellismo, che rimpicciolisce parecchi maestri emiliani della prima metà del secolo. Ma egli che, nella sua propria espressione, ricorda ed accosta i grandi modelli del Rinascimento: il Correggio ed il Veronese, il Tibaldi ed il Parmigianino, s'accorge che la naturalezza e la varietà de' tipi non sono bastevoli alla commozione e all'intensità spirituale degli episodî sovrumani, né all'immacolato fervore de' singoli assistenti ai miracoli. Egli, come un erudito che ascolta continuamente le reminiscenze classiche, vive fra gli uomini del tempo svecchiando le regole simmetriche ed imprimendo alla linea i giri e gli avvolgimenti che si rispecchiano nel reale. Il sentimento eccelle in questo saggio e temperato studioso della natura, che non penetra i sottili passaggi dal vero all'ideale, e che però sparge un'arida tristezza ne' visi

(1) *La peinture bolonaise à la fin de XVI<sup>e</sup> siècle (1575-1619) Les Carracbe*, Paris, 1913, pp. 140-41. Vedine la nostra recensione in *L'Arte di A. Venturi* (XVI), 1913, p. 320.

delle Vergini ed appassiona gli apostoli negli aspetti e nelle mosse impetuose. Accenti di malinconia e di forza rude, atti di remissione e di protesta agitano i personaggi di Lodovico; ma l'angustia del linguaggio, che sostituisce la religiosità alla fede, dipende dal vuoto di pensieri originali e dalla necessità di accentuare le forme convenute per non peccar di realismo.

La pala de' Bargellini sintetizza nel tipo correggesco della Madonna, nel gesto oratorio di S. Domenico e nell'implorazione degli altri tre santi il piú semplice modello del quadro d'altare.

Un anno prima, nel 1587, il pittore non domina il suo slancio pittoresco nella fragorosa *Caduta di S. Paolo*; mentre l'ardito cavallo s'impenna, il grido del ravveduto non soffoca la ferocia perplessa e disordinata degli astanti.

Parsimonia di mosse è nella *Madonna degli Scalzi*, che spira calma pensierosa dalle figure schematiche, intrise di lividi e rilevate da vapori argentini. Il bimbo che, curvandosi, porge teneramente la mano a San Francesco, ingentilisce il severo quadro, e sembra un fiore sbocciato dalle proibizioni tridentine.

Lodovico che, per coordinare i dipinti nel chiostro di S. Michele in Bosco, ascolta il consiglio di un monaco, il quale gli fa leggere il Dialogo del Beato Gregorio (1) per i fatti di S. Benedetto ed il *leggendario* (2) per i fatti di S. Cecilia, eccede nell'ingrandire e nel muovere i santi. La forza facile e decorosa degli apostoli e de' confessori di Cristo si trasforma in un esercizio atletico nella *Trasfigurazione* che, per lo stile monumentale e, vorremmo dire, inquisitorio, gareggia con la *Resurrezione* di S. Cristina della Fondazza. Questa non è, come avverte il Malvasia (3), una « strapazzata » modificazione della tendenza ad

(1) *Dialogus beati Gregorii pape continens vitam et miracula beati Benedicti in Regule cenobitice p. Beatum Grego: pont: max: ec.*, In monasterio Fontis boni, 1520, cc. 20r.-35r.

(2) *Il leggendario delle santissime Vergine; le qual volsero morire per il nostro Signor Giesu Christo ec.*, Vinegia, 1562, cc. 184v.-192r.; T. GARZONI DA BAGNACAVALLLO, *Le vite delle donne illustri della Scrittura Santa ec.*, Venetia, 1586, cc. 110r.-114r.

(3) *Op. cit.*, I, 447.

eroicizzare le figure sacre, ma negli effetti esagerati, in quella massa piramidata di gente che sbieca a destra, in quell'eccitazione di muscoli e in quella caricatura sgambettante del risorto si palesa la preoccupazione d'instaurare la santità col sonoro formalismo della predica contemporanea.

Che la forza de' quadri sacri stesse nella mestizia e nell'ampiezza del gesto provò anche Agostino. A lui si rimproverano le stampe lascive, brevi trascorsi di giovane, che non gl'impedirono di comporre nella *Comunione di S. Girolamo* un dipinto ligio alle massime de' riformatori cattolici. L'afflizione ed il rapimento in ispirito nobilitano i quattro frati che accompagnano il sacerdote col Viatico; c'è un po' d'affollamento e di sforzo nel gruppo, ma tutte le figure, da ambedue le parti, hanno un contegno edificante. Nel moribondo vediamo un vecchio fedele, che non teme l'altra vita; ma in lui non palpita il cuore d'un *santo*, né irradia l'ideale dalla stanca pupilla.

L'elemento umano non si spiritualizza nemmeno nelle opere bolognesi di Annibale, che rivelano o l'assimilazione correggesca o una facilità trasandata cui non giovano gli eccessi interpretativi. La *Deposizione* della Pinacoteca di Parma è un' elegia nitidamente stilizzata nella Vergine, che perde i sensi con straordinaria mollezza, e nel contrasto affannoso delle figure intorno al cadavere seduto, dal viso composto e dalle carni lustre.

I Carracci dipinsero come buoni credenti, e la Controriforma li riguarda come missionari nell'arte, mentre i loro seguaci deformarono e contorsero lo stile, tranne il Tiarini che, simile ad un mistico del Quattrocento, spirò nelle sue Vergini il fremito dell'anima e ne' suoi asceti la concisa virtù del domma.

ALDO FORATTI

## I manoscritti Ercolani



GIAN Battista Ercolani, ugualmente noto come patriota e come scienziato, nacque in Bologna il 23 dicembre del 1817 dal conte Filippo Leone da Bagnacavallo e dalla contessa Rosalba Celestina Lisi.

Non ripeterò qui le svariate e notevoli vicende della sua vita perchè furono già con ornata parola e con abbondanza di particolari date dal Minghetti<sup>(1)</sup>, dal Piana<sup>(2)</sup>, dal Cocconi<sup>(3)</sup>, dal Reynolds<sup>(4)</sup>, dal Sassoli<sup>(5)</sup>, dal Panizza<sup>(6)</sup>, dal Santagata<sup>(7)</sup>, e da altri<sup>(8)</sup>.

Fatti gli studi presso questa Università e laureatosi nel 1836

(1) MINGHETTI MARCO, *Commemorazione di G. B. Ercolani per cura del Municipio. Discorso pronunciato nell'Archiginnasio il 23 nov. 1884.* Bologna, R. Tipog., 1884.

(2) PIANA GIAN PIETRO, *Notices biographiques de Gian Battista Ercolani.* Paris, Société d'Éditions scientifiques, 1902.

PIANA GIAN PIETRO, Antonio Alessandrini, Gian Battista Ercolani e Sebastiano Rivolta. *Relazione al corso di Anatomia patologica e Patologia generale.* Moderno Zooiatro, Torino, 22 nov. 1899.

(3) COCCONI GIROLAMO, *Al feretro del Conte Gian Battista Ercolani.* Bologna XIX novembre 1883. *Parole di Girolamo Cocconi.* Bologna, Zanichelli, 1883.

(4) REYNOLDS ELMER R., *Eulogy en count Ercolani. Discorso tenuto alla Società Antropologica di Wauxington, Maggio 1885.*

REYNOLDS ELMER R., *Elogio del Conte Gian Battista Ercolani; versione italiana del prof. Gotti corredata dall'elenco di tutti i lavori dell'Ercolani.* Bologna, Tipografia Cenerelli, 1887.

(5) SASSOLI ENRICO, *Per G. B. Ercolani Presidente della Soc. Agraria di Bologna.* Bologna, Tip. Cenerelli, 1880.

(6) PANIZZA prof. BERNARDINO, *Lettere di un grande zooiatro contribuenti alla sua biografia. Memoria letta alla R. Accademia delle scienze in Padova.* Padova, Tipografia Randi, 1884.

(7) SANTAGATA DOMENICO, *Necrologia letta all'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna.* Estratto dai *Rendiconti.* Bologna, Tip. Gamberini, 1884.

(8) *Proposta del Consiglio Accademico per l'erezione di un ricordo monumentale al Conte G. B. Ercolani nel recinto dell'Università.* Bologna, 1891.

VELLA, *Parole pronunciate ai funebri di Prof. Ercolani.* Estratto dalla « *Stella d'Italia* » Anno 1883, n. 325. Bologna, Tip. Militare 1883.

RUGGI GIUSEPPE, *Parole pronunciate alla Società Medico-Chirurgica di Bologna nella seduta del 23 nov. e 3 dicembre 1883.*