

2) Palatalizzazione di -ll- innanzi a -i e ad -ū; cavagli, coltegllo, manteglo; 3) La terminazione -ao della 3^a persona singolare perfetto indicativo dei verbi di 1^a coniugazione, caratteristica dei dialetti meridionali: montao, mandao, osbcurao; 4) Gerundi in -ando: habiando, siando, voglando; 5) Una forma di infinito coniugato, f. 34 r., « et da piczole se taglavano la mammella dextra per *essereno* expedite all'arme », particolarità notata specialmente nel napoletano, sec. XV. Pare che, per la lingua, il commento appartenga alla zona centro meridionale.

*
**

Dai commenti ai Trionfi del Petrarca pubblicati nel '400, l'uno edito a Parma nel 1473, di Anonimo e parziale, l'altro, compiuto, dell'Ilicino, il più noto, con il quale fu letto il poema fino al 1525 (1), il nostro differisce non poco nel carattere e negli intenti. Quello di Parma, pubblicato una sol volta, è di assai scarso valore, sia per le interpretazioni spesso errate, sia per le manchevolezze in quelle parti ove non si trovino accenni a fatti o a personaggi della mitologia e della storia; è perciò di gran lunga inferiore al commento del nostro Anonimo. Nell'opera dell'Ilicino, amplissima, ricca di erudizione, non mancano spiegazioni e interpretazioni filosofiche e allegoriche, nozioni di astronomia, medicina, storia, mitologia, ma il filo della narrazione poetica si smarrisce, non balza fuori chiaro nella sua continuità, ed occorre quindi ricercarlo con fatica. Il nostro invece è una volgarizzazione dei Trionfi, che l'Anonimo compie, spesso felicemente se non sempre esattamente, senza tralasciare quelle nozioni che sono necessarie per ben comprenderli, almeno nel significato letterale.

Pertanto, sia per i peculiari caratteri del commento, sia per

(1) QUARTA NINO. *I commentatori quattrocentisti del Petrarca*. Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere, Belle Arti di Napoli. Vol. 23, pag. 269.

la ricerca di qualche variante in quei versi che l'Anonimo riferisce per le sue chiose o desumibili dalle sue speciali interpretazioni, sia per le osservazioni riguardo alla lingua, la pubblicazione del codice, che, come ho detto, farò seguire a questa breve notizia, riuscirà, credo, interessante agli studiosi.

Settembre 1921.

PAOLA CAVENAGHI CAMPARI

APPUNTI E VARIETÀ

Il paesaggio dei Carracci e della loro scuola

Con poca benevolenza e meno giustizia fu abbassata la fama dei Carracci, i quali, coltivando i principî tecnici e non gl'ingegni o le anime, fecero cattiva impressione, quasi che volessero restringer l'arte al più duro tirocinio, e bandissero l'imitazione degli stili per vietare gl'impeti alla fantasia, e per ridurre la pratica al più gretto *materalismo* figurativo. Questi solenni retori della pittura si videro spesso impigliati nelle stesse regole, che predicavano come rimedio fondamentale; ribelli alla spontaneità, di cui non disponevano; occupatissimi a capir l'arte attraverso la grammatica delle forme; e incapaci di dar freschezza alle idee: decrepiti e stinti nelle pastoie del metodo. Essi, per verità, ebbero amore alle cose grandi, ma mostrarono pregi e difetti senza grandezza; ond'è che i giudizi, prima ondeggianti fra lodi e riserve, s'inasprirono, e molti critici furono concordi nel rimproverare ai bolognesi l'arte riflessa e instabile dei loro esperimenti.

Avvertimmo da qualche tempo (1) l'importanza del paesaggio carraccesco, su cui ebbero efficacia alcuni esempî malnoti nei fregi del palazzo Poggi, ed ora ci riconduce allo stesso tema uno storico francese, il quale, anni sono, stampò, contemporaneamente a noi, un libro di riabilitazione dei pittori di Bologna.

È piacevole andar incontro a chi si rioccupa dei nostri medesimi studi, e rifare insieme il cammino già percorso soli. Il Seicento bolo-

(1) *I Carracci nella teoria e nella pratica*. Città di Castello, 1913, pp. 43, 52-54 e 239-251.

gnese incuriosì pochi, e taluno si arrischiò di trapiantarlo a Roma, con un errore di prospettiva cronologica, chè il rintracciare minuziosamente la fortuna della bottega romana di Annibale Carracci, senza approfondire la precedente formazione dell'artista, somiglia, per la stranezza critica, allo sforzo di quell'architetto che in Pavia costruì la torre col « pizzo in giù ».

Un documento e la concordanza fra disegni preparatorî e dipinti hanno ridato al Cigoli la *Favola di Psiche* (1), nel Museo del Campidoglio, ch'era ascritta ad Annibale Carracci (2). Altre opere poco personali e sdolciate dicono illegittima l'attribuzione dei vecchi registratori di quadri; basti pensare al morbido *Gruppo d'angeli* del Museo Nazionale di Napoli (3) e all'arcadico *Idillio pastorale* della Pinacoteca di Braunschweig (4), tutt' e due molto vicini ai modi dell'Albani; siamo, inoltre, persuasi che il secondo, lasciato in abbozzo dal maestro, debba il suo compimento ad un discepolo.

*
* *

L'Emilia e la Romagna, quantunque comprendano la pingue pianura e le zone del litorale e del monte, non offrono al paesista singolari effetti di linee e di colori. Al versante est dell'Appennino mancano le ridenti vedute del Valdarno e del Casentino, del Mugello e della Garfagnana, e le coste non posseggono le attrattive della riviera ligure e dei golfi adriatici o tirreni. Anche il piano, con piante e raccolti lussureggianti, non ha aspetti pittoreschi, eccettuata la pineta di Ravenna, che fu una ben tarda e quasi romantica scoperta degli artisti, ignari dell'ispirazione di Dante per

la divina foresta spessa e viva.

Che i Carracci imparassero a conoscere indirettamente il paesaggio nei quadri veneziani (5) dubitammo in passato, e, a conferma della nostra

(1) [G. B. CARDI]. *Vita di Lodovico Cardi Cigoli* (1559-1613). Per cura del Comune della città di S. Miniato, MCMXIII, pp. 42-44; G. BATTELLI. *La Favola di Psiche dipinta da Lod. Cigoli* in « L'Arte », XVI (1913), pp. 307-310.

(2) A. VENTURI. *La Galleria del Campidoglio*. Roma, 1890, p. 40; G. LAFESTRE et E. RICHTENBERGER. *Rome, les musées, les collections particulières, les palais*. Paris, 1905, p. 112.

(3) A. DE RINALDIS. *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*. Napoli, MCMXI, p. 320.

(4) H. RIEGEL. *Beschreibendes u. kritisches Verzeichnis der herzogl. Gemäldesammlung in Braunschweig*. Braunschweig, 1900, p. 338 (Fot. Bruckmann, n. 477).

(5) J. B. DEPERTHES. *Histoire du paysage*. Paris, 1822, p. 41.

idea, rimandiamo a più disegni, nei quali i bolognesi, con studî analitici dal vero, si iniziano alle difficoltà non secondarie degli sfondi verdi, varii e sconfinati. Nella Galleria Nazionale di Roma si conservano il foglio (*Inv.* 128552) con tre figurine indeterminabili, ai piedi di alcuni alberi che si abbracciano nell'aria (1), e un altro più finito, affine ad un disegno degli Uffizi (2), con un castello, un corso d'acqua ed un volo di colombi, che ha in germe il paese della *Fuga in Egitto* nel palazzo Doria-Pamphilj e del magnifico tondo di Pietroburgo, dove Annibale raffina la tecnica e il sentimento nelle molli ondulazioni del terreno, nelle gamme verdi, nei toni chiari e nelle cristalline trasparenze delle acque e del cielo. La natura è diligentemente osservata in un paesaggio boscoso del Louvre, nel quale la donna distesa sul primo piano potrebbe rievocare l'ambigua Maddalena d'un quadro della Galleria Doria; in due paesi montuosi, solcati da un fiume, nello stesso museo; nel grande paesaggio di Lilla e in quello di Chatsworth (3).

I disegni di Agostino son disuguali: a volte taglienti e punteggiati come stampe; a volte liberi, larghi e contesti di linee oblique o sfrangiate, con una maniera pittorica di frappare. Il gabinetto degli Uffizi custodisce una serie di paesi interessanti per la spigliatezza e l'energia del rilievo (4); predominano le impressioni fantastiche, e in uno (5) distinguiamo una mano più rozza. In *Marte e Venere* dell'Albertina di Vienna (6) lo sfondo incornicia abilmente le figure, e in altri fogli (7) l'artista traccia alberi o terreni irrigui, alle falde dei colli, valendosi di mezzi abbastanza comuni: ossia del poggio incoronato dal castello, che limita lateralmente lo spazio ed aiuta lo sviluppo concavo della distanza; dei ponti con figurine, che ricreano la piatta monotonia delle superficie e l'aridità dello stile; e, infine, degli alberi che facilitano il retrocedere dei piani.

Lodovico è l'accademico del paesaggio; disegnatore lento e com-

(1) Cfr., nella stessa collezione, *Inv.* 125123, 125113, 125118, 125332 di Ann. Carracci e gli ottimi disegni, di tipo carraccesco, di Gian Francesco Grimaldi.

(2) Fotografato dal Braun (n. 70616), sotto il nome di Ag. Carracci, mentre è certo del fratello.

(3) Citiamo, per i raffronti, i nn. delle fotografie Braun: 62349, 70409-10, 72152 e 74123.

(4) *Cat.* I, 1301-1311.

(5) *Cat.* I, 1312.

(6) Fot. Braun, n. 70382.

(7) Fot. Braun, nn. 76618, 76613-15, 70617-20 (*Uffizi*); 70389 (*Albertina*); 75518 (*Breara*).

passato, non resta sempre insensibile agli spettacoli della natura, e, toltasi dagli occhi la lente che vetrifica e lucida i contorni nell'atmosfera morta, dove i vegetali tornano a misura, come le fabbriche e le nubi, schizza qualche luogo ameno con scioltezza di tratti. Si ricordino due paesi della Galleria Nazionale di Roma (1), quello su cui stacca S. Francesco di Paola, un quarto più irregolare e frastagliato, con la città, il ponte ed il fiume (motivi invariabili), ed un quinto montuoso, col castello nel mezzo, dell'Albertina di Vienna (2). L'« estimable professeur de dessin », pittore « sans flamme et sans couleur » (3), era un ingegno disciplinato, che non s'apriva a voli sublimi, ma che rasentava i modelli, competendo con essi d'esagerati e freddi ingrandimenti. Le poche simpatie ch'egli raccolse aduggiarono tutt'insieme i quadri dei Carracci, che al Louvre furono espulsi in frotta, e poi riammessi gradatamente, e non per intero; ottenuto l'indulto, un critico sereno confessò: « Notre art français ne se comprend pas pleinement sans eux » (4).

* *

Dopo aver curato l'esame dei disegni, nei quali spiccano due caratteri: il particolare realistico e l'insieme composto di elementi scolastici e convenzionali (l'opposizione si deve alla progressiva esperienza dell'arte e alle insufficienze panoramiche dell'Emilia) qualche congettura, espressa di recente, c'induce ad appurare le fonti del paesaggio nelle pitture dei Carracci: paesaggio che si amplia e si abbellisce con vera magnificenza, abbandonando la povertà schematica degli schizzi giovanili, quasi tutti del periodo bolognese. Avvertiremo quale efficacia avesse sui maestri posteriori, ma tale questione cade in un successivo ordine d'idee. I nostri maestri — secondo il Jamot (5) — « combinando gli acquisti veneziani con l'eredità trasmessa a Roma da Firenze, sviluppano ingegnosamente il pittoresco della rappresentazione storica ed il romanesco nei temi profani », specie se la veduta è un « compimento d'espressione » alla figura umana. Presa piena cognizione dello stato della pittura in Roma all'arrivo e durante la dimora di Annibale, occorre proceder cauti nell'asserire in lui la problematica fusione

(1) F. G. 3770-71.

(2) Fot. Braun, nn. 70421, 70424-25.

(3) P. MANTZ. *Les chefs-d'oeuvre de la peinture italienne*. Paris, 1870, p. 243.

(4) H. LEMONNIER. *L'art moderne (1500-1800), Essais et esquisses*. Paris, 1912, p. 111.

(5) *Poussin et l'Italie* in « L'Art e les Artistes » XIV (1920), N. S. n. 8, p. 318.

veneto-fiorentina; per i veneti il campo è aperto alla scelta delle analogie, ma per i fiorentini siamo in mezzo agli scogli, ed è necessario risalire ai primi lustri del Cinquecento con dubbia fede nei risultati delle più arbitrarie indagini. I Carracci desumono dalla favola di Ovidio, cercano i colori poetici dell'Ariosto e del Tasso, e si cullano nell'idillio caliginoso che stempera il pensiero; all'opposto il Poussin, pensato, connesso e quasi scolpito negli accessori, ha l'anima del classico che vigila gli andamenti delle linee e l'equilibrio delle masse, e che non imbeve le tinte di freschezza nè di limpide luci gli orizzonti. Il Jamot, osservando al Louvre *Diana che scopre la gravidanza di Calisto*, riconosce in Annibale l'armonia poussiniana fra i piani ed i gruppi d'alberi e « la stessa proporzione delle figure relativamente al paesaggio ».

Non molto equo verso i bolognesi parve il suddetto scrittore a Gabriel Rouchès, il quale aveva stampato precedentemente quel saggio (1) che va discusso con gran deferenza alla probità dello storico. Egli vuol « stabilire che Annibale Carracci — e non già i fiamminghi — è stato il precursore di Poussin e di Claudio Lorenese ». Noi fummo i primi ad ammettere questa tesi (2), ribattendo al Desjardins (3) la censura immeritata, onde il Rouchès piglia le mosse.

Agostino e Annibale sentirono profitto dalle stampe di Cornelio Cort, discepolo del Cock; esitiamo però di credere ad un corso di lezioni professato agl' *Incamminati* dall'incisore olandese, chè non si ha notizia delle sue peregrinazioni negli ultimi anni di vita (1570-78). I giovani affidati a Lodovico gareggiavano a chi copiasse meglio; i modelli abbondavano, ed il vero non era raccomandato; non esisteva bellezza nè naturalezza all'infuori dei grandi maestri, e le eccezioni

(1) *Le paysage chez les peintres de l'école bolonaise* in « Gazette de Beaux-Arts » 1921, t. I, pp. 7-22 e 119-32.

(2) Ci sia lecito citare un passo del nostro libro, uscito nel maggio 1913 (*I Carracci* ecc., p. 251): « Fu scritto che la « banalité académique des Carraches » fu interrotta dal Poussin e ripresa dopo di lui; quanto al paese v'ha molto da ridire, perchè lo stile pittoresco del poeta, che ha la franca risolutezza dell'antiquario e dell'esaminatore de' documenti vivi, ricercati nella stupenda costruzione intellettuale, ha rinvenuto i primi esempi del suo linguaggio descrittivo nelle pagine d'un prosatore, di Annibale, il quale, avendo trattato più generi da vero maestro, poté anche insegnare i principî della dottrina della natura a quel grande che non seppe mai uscirne con miglior fortuna, benchè fosse deficiente nel colore locale e nel chiaroscuro, perfino secondo il giudizio del De Piles. Non tentiamo un manchevole confronto, ma l'autore del *Diogene che getta la scodella* nel Louvre, comincia con le stesse teorie del Carracci, il quale ha più seminato che raccolto anche in un altro genere dell'arte da studiarsi nella forma evolutiva ».

(3) *Poussin*. Paris, 1906, p. 19.

alla regola non furono abituali. Se i Carracci peccarono d'originalità, il metodo concorse ad affievolirli e a mantenerli soggetti; un artista come Annibale, capace di condurre a termine la grandiosa decorazione della volta Farnese, *raffaelleggia*, e nel plasmare le cariatidi guarda la statuaria romana e Michelangelo, sommergendo la sua individualità fra gli ammansiti gladiatori e le ninfe lusinghiere.

Per le vedute del monte e del piano i bolognesi non ebbero prestiti dal Correggio (a cui chiesero le note essenziali dello stile), ma non si può escludere la conoscenza, da parte loro, del *Noli me tangere* (Madrid, Prado), dove il selvaggio paese, reso deliziosamente, riflette lo stato d'animo dei due protagonisti.

I segreti del tocco, le calde irradiazioni dei colori contrastanti di toni, quel dar consistenza alla luce con impasti fermi e pieni, la larghezza della fattura e l'opulenza plastica di Tiziano maravigliarono i Carracci, i quali, se sfruttarono gli accorgimenti prospettici e le architetture vegetali del cadorino, non seppero nè sostenerne le gamme nè animarne le fluidità del chiaroscuro. Essi si limitarono a ricordare le semplici e calme linee di alcuni sfondi; in quello, ad es., del *Noli me tangere* (Londra, Gall. Nazionale) sono riassunte le più riposate forme della scuola veneta, dal Cima a Giorgione. È il paese non troppo avvallato, che ha un villaggio (spessissimo un castello) sull'altura, pochi piani interni, su cui scivola la luce, e un'alta querce nel mezzo, col tronco obliquo e la chioma d'ombrellifera; l'atmosfera ha una nebbia luminosa, ma senza fulgori. Alcuni disegni — si rammenti uno dei più suggestivi nella raccolta Devonshire a Chatsworth⁽¹⁾ — hanno di sicuro influito sui bolognesi, ed il Rouchès s'addentra nel distinguere le probabili somiglianze col Tintoretto e con altri veneti, giù giù, fino al Campagnola. Importa, tuttavia, un raffronto non proposto fra *L'amor sacro e l'amor profano* del Vecellio e *Cristo e la Samaritana* di Annibale in Vienna, nel qual dipinto l'accademico impiega gli stessi mezzi del suo predecessore, e restringe il campo alle figure, con la preoccupazione dello stilista un po' manierato. Per il *Sacrificio d'Abramo* (La Haye, Légation de France), dalla cui roccia il vento soffia fra i rami delle piante secolari, che rilevano su onde scialbe di luce, giova il rimando alle rupi laterali di due quadri di Tiziano: la *S. Margherita* del Prado ed il *S. Giovanni Battista* delle R. R. Gallerie di Venezia.

Lo studio delle opere dei Carracci va diviso — come giustamente osserva il Rouchès — in due periodi: il primo, di lavoro comune,

(¹) H. KNACKFUSS. *Tizian*, Bielefeld u. Leipzig, 1910, p. 55.

termina con la partenza di Annibale per Roma (1595), dove si reca presto anche Agostino, e il secondo arriva al 1602, e comprende gli anni trascorsi a Bologna da Lodovico, rimasto solo e ancora caposcuola. Le attribuzioni del Tietze⁽¹⁾ nel fregio del Palazzo Magnani debbono essere rivedute: quanto a noi, non mutiamo parere⁽²⁾. Annibale, nella sua gioventù bolognese, non potè forse esplicare tutta la libertà che gli si consente assegnando al primo periodo i migliori paesaggi di Parigi, di Londra, di Madrid e delle raccolte di Bridgewater e di Castle Howard. L'Emilia possiede una « beauté robuste », la quale, invero, non basta a determinare le vedute ricomposte rigogliosamente con ogni requisito della realtà dal fecondo pittore, i cui effetti panoramici soverchiano l'importanza delle figure, anche se il quadro sacro vorrebbe l'inverso. A Roma i monumenti e le rovine sostituiscono le case e i castelli; l'artista percepisce, gusta e ama la natura con intensità: ne è attore, e ne può dare un'interpretazione genuina, una sintesi di note dolci e gaie, onde la scienza sovrasta al sentimento.

Scene di pesca e di caccia abitano l'occhio ed il pennello ai teneri passaggi della luce nei secondi piani; l'aria vela gradatamente gli oggetti e li allontana nella profondità degli orizzonti, che si abbassano quasi come in Paolo Bril. Il *Riposo in Egitto* dell'Ermitage e la *Fuga della Sacra Famiglia* nella Galleria Doria-Pamphilj sono capolavori impareggiabili, e forse dagli elogi incondizionati che meritano i rapporti fra figurine ed accessori naturali: da questa intima collaborazione di vite, che respirano in un silenzio luminoso, nacque la leggenda delle *macchiette* aggiunte nei piccoli quadri del Bril da Annibale⁽³⁾, il quale non era specializzato nelle stature e nelle folle di pochi centimetri. D'altronde, il celebre paesista d'Anversa sapeva ritrarre gli uomini meglio degli animali, e non cercava aiuti estranei, come facevano i Neefs, per non lasciar deserti gl'interni delle loro chiese.

Il fiume è una risorsa dei paesaggi di Annibale, ed il Rouchès nomina a proposito il *Concerto* nei magazzini del Louvre e la *Predicazione di San Giovanni Battista* nel Museo di Grenoble.

Nel bolognese l'acqua non serpeggia, non è di natura torrentizia,

(¹) *Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte* in « Jahrb. d. ksthist. Samml. d. allerh. Kaiserh », XXVI (1906), Heft 2, pp. 58-59.

(²) FORATTI, *I Carracci ecc.*, op. cit., pp. 68-74.

(³) Nel catalogo del Louvre (IV édit., Paris, 1907, p. 266) di G. Lafenestre e E. Richtenberger, il n. 1908 (*La chasse aux canards*) reca la postilla dubitativa: « Les figures passent pour être d'Annibal Carrache ».

nè spumeggia fra le sassaie; segue il suo corso, colpita da regolari sbattimenti, e con trasparenze argentine varia la superficie più che animarla con la foga di un elemento infrenabile. « L'arbre a trouvé également en lui un ami fidèle ». È giusto, ma va aggiunto che l'albero è sempre copiato da un naturalista, il quale non gli confida alcuna voce interna, e rimane di qua dalla foresta, come chi dubiti di non poterne rendere l'anima. Le piante di Annibale non hanno significati reconditi e, pur partendo dall'esattezza dei segni esteriori, che un vecchio storico esaltava nel Poussin (1), s'arrestano al linguaggio delle sensazioni visive. Per il classico francese la natura non è, invece, un semplice modello: essa parla all'intelletto o ci fa provare commozioni diverse, quantunque attinga dalla Bibbia o dalla mitologia. Il Poussin comincia dove Annibale finisce; adopera lo stesso procedimento nell'allargare i piani e nel digradar le tinte, ma si muove in un'atmosfera da moralista, che richiama alle gioie del pensiero o all'ebbrezza del cuore, e che non abbaglia col brillante artificio della tecnica. Il Carracci, dotato di sano ingegno, vede le cose, ed il Poussin, più poeta che pittore, le canta e rinforza « l'émotion par la subordination de tous les détails à l'effet unique que l'on veut produire » (2).

* * *

La scuola dei Carracci non promuove l'arte del paesaggio; i lembi di cielo e di verde, le fughe prospettiche ed i tratti di aperta campagna sono, per lo più, abbellimenti alle figure; nonostante, da questa distinzione generale rimangono fuori alcuni tentativi di mettersi sulle orme di Annibale utilizzando i progressi di altri.

Non ultimo censore di Guido Reni, il Rouchès accenna, con ribrezzo critico, alla difesa che ne fece l'americano F. Sweetser, e rileva che nelle sue opere il paese è un accessorio condotto a pennellate frettolose. Sarebbe difficile — secondo noi — indicare quando e a chi Guido ceda l'incarico di terminargli l'apparato scenico dei dipinti, benchè non ritornino a merito suo le confuse colline del *Sant'Andrea incam-*

(1) « Nel gusto di far paesi egli si rese singolare e nuovo; perchè nella imitazione de' tronchi con quelle cortecce, interrompimenti di nodi nelle tinte, ed altre verità mirabilmente espresse, fu il primo che passeggiasse per questo giudizioso sentiero, ed esprimesse fino nelle foglie la qualità dell'albero, ch'egli voleva rappresentare » (G. B. PASSERI, *Vite de' pitt. scult. ed arch. che ànno lavorato in Roma ecc.* Roma, 1771, p. 353).

(2) DESJARDINS, *op. cit.*, p. 112.

minato per il martirio (Roma, San Gregorio Magno), le quali sostengono la composizione come quinte provvisorie, impennacchiate d'alberi radi e con poche fronde; nè la marina dell'*Aurora* (Roma, Casino Rospigliosi), dove lo sguardo, staccatosi dalla prodigiosa altezza del carro trionfale, precipita, senza darci il senso della profondità e della lontananza; sarà bene anche dire che Lodovico Carracci aveva evitato il manierismo d'un'acqua così densa e stagnante nel *San Raimondo di Pennafort* del San Domenico in Bologna (1). Un orizzonte basso e rettilineo, analogo a quello della *Madonna della Neve* (Lucca, Santa Maria degli Orlandini), è impossibile pensarlo, se non si abbia veduto la lieve ondulazione del *Sansone* (Bologna, R. Pinacoteca). Guido ha l'animo preoccupato dalla pallida e svigorita bellezza delle sue immagini, e trascura gli sfondi. *Cefalo e Procri* (Braunschweig, Galleria) nella foresta disegnata senza solidità languiscono e si sbiancano *contro luce*, mentre nell'ultimo piano il sole non riesce ad aprirsi un varco fra le neutre nebbiosità del verde. Sonnolenta e malinconica è la distesa incolta del *Cupido Corsini* in Roma, e forse i due saggi di paese meno inconsistente nell'ufficio passivo d'inquadrare l'azione, li abbiamo nel *San Sebastiano* (Genova, Palazzo Rosso) e nel declamatorio *San Giovanni evangelista* (Dulwich, Galleria). Il Reni non sa illudere con gli spazi immensurabili, e la *Fortuna* (Roma, Accademia di San Luca) vola lenta nell'aria, priva d'ossigeno e di concavi splendori, nella quale si squagliano i nuvoli di biacca.

Le grazie dell'Albani accarezzano mollemente le linee del paesaggio, che non sono mai decise. Il foglio n. 6822 del Louvre porta un'attribuzione indebita, dovuta alla morbidezza dei tratti e al ripieno delle lumeggiature; altri disegni in penna e in sanguigna mancano di energia, e contengono il primo pensiero di quei paesi frammentati che riappariranno poi nei quadri. Superficiale è la conoscenza della campagna nella *Danza degli Amori* (Brera), e negli *Amori disarmati* (Louvre) si palesa un adattamento panoramico, senza freschezza: un sipario che sembra la degenerazione della calda e naturale vivacità di Tiziano nell'*Offerta a Venere* (Madrid, Prado).

Il Poussin, che dimentica Annibale Carracci, elogia il Domenichino; anche gli artisti sono talvolta ingrati con i propri modesti precursori! Il *Passaggio a guado* della Galleria Doria in Roma aderisce al principio stilistico e ai particolari di Annibale, i cui esempî insuperati (la *Fuga in Egitto*, *La Caccia* e *La Pesca*: la seconda e la terza appartengono

(1) FORATTI, *op. cit.*, p. 98.

al Louvre) mal si adattano alla complicazione di piani dello Zampieri. Il quale riesce meglio nelle vedute ridotte [per esempio, in quella che si gode da un'apertura architettonica del *David* ⁽¹⁾ (Louvre)] che non nelle ampie praterie dai contrasti artificiali (*Caccia di Diana*: Roma, Galleria Borghese) e dalle parti disgiunte.

Il Guercino è un discepolo indiretto dei Carracci, che si forma sulle loro opere, e acquista via via d'indipendenza nel determinare plasticamente le figure con lumi serrati e ombre fosche, che non perdono a scabrezze di forma nè a stridori di tinte. Più arioso dello sfondo di *Santa Margherita di Cortona* (Pinacoteca Vaticana) è quello — che nei disegni rasenta l'imparaticcio — dell'*Annunciazione* (Forlì, Pinacoteca); più aperto è il paese roccioso, su cui S. Bruno adora il gruppo aereo della Vergine, e più fabbricato e più distinto in una poderosa roccia con castello e in un profilo di città, lo sfondo della *Morte di Didone* nella replica che ne conserva la Galleria Spada in Roma. I terreni bruciati dal sole, i dirupi inaccessibili, gli alberi sterili e sofferenti hanno nel Centese un disegnatore appassionato, un irregolare che domina gli effetti più crudi, e che si crea un organismo grafico conveniente alla inquietudine dello spirito.

Annibale Carracci, movendo i primi passi di là dalla soglia della Accademia, non prevedeva la fortuna che avrebbero trovato le formule magiche del chiaroscuro, i problemi imposti all'arte dal discepolo illegittimo, insorto a pregiudicare le fallite ragioni della scuola bolognese.

ALDO FORATTI



Pianoro - Il Castello e la Parrocchia.

§ 1. Il Castello.

Il Castello di Pianoro, a non molta distanza dal Borgo attuale, fu fondato molto prima del mille, e forse nel secolo VIII. Il Guidicini ce lo nomina all'anno 845. In documenti medioevali lo troviamo nel secolo XI. Il Muratori ⁽²⁾ ci dà un atto dell'anno 1061: « Actum in Castro Planorio ».

⁽¹⁾ Il paesaggio è strettamente collegato allo sfondo, più semplice ma più grandioso, dell'affresco con la *Vocazione di S. Pietro e di S. Andrea* (Roma, S. Andrea della Valle).

⁽²⁾ Ant. Med. Aevi Diss. LXVII. Tom. V, col. 639.

Così troviamo Pianoro in un istromento del 1090, riportato dal Petracchi, il quale ha pure, all'anno 1176, il Castello di Pianoro, in un istromento di concordia tra Raniero da Panico, e l'abate di San Bartolomeo di Musigliano ⁽¹⁾.

Nel medio evo fu luogo di buona difesa, essendo situato in luogo eminente, circondato, da tre parti, dal fiume Savena. Dopo di essere stato degli antenati della contessa Matilde, degli Ubaldini, dei Monaci di Musiano, dei Conti di Panico, e dei signori Da Lojano, passò nel 1221 in potere del Comune di Bologna.

Esso si trovò sempre in mezzo alle lotte di quei tempi, ma la lotta maggiore fu nel 1377, in cui i fuorusciti della fazione scacchese, posti al bando dal Senato bolognese, si rifugiarono nel Castello stesso, condotti da Taddeo Azzoguidi, Ubaldo Malaccolti, Ugolino Balduino, Azzo e Bernardo Pepoli. Il Senato fece allora abbattere il Castello dalle sue truppe. Rimasero solo la chiesa parrocchiale dedicata a San Giovanni Battista, la casa pel rettore, il pozzo che anch'oggi rimane (ed a memoria del fatto è ora l'arme di Pianoro), un'abitazione per i forastieri che di colà passassero, e di questo antico fabbricato, per avere il fiume Savena, corrodendo tutto intorno, fatto diroccare tutto il resto, non è rimasto, fino a' giorni nostri, che parte della facciata. Le finestre e la porta della medesima di architettura semigotica coi loro grossi macigni connessi con calce durissima facevano argomentare l'antichità dell'edificio, ora tutto distrutto e demolito.

Consimili finestre veggonsi dalla parte sinistra della chiesa di San Giovanni Battista ivi esistente. Si vedevano pure, non è molto, i fondamenti delle case ricoperti di terra ed erba.

Il luogo è denominato, anche oggi, *Castello*.

A seguito di tale distruzione si formò il presente Borgo di Pianoro, e le nuove case si riunirono all'Ospedale di San Giacomo, e alle poche case ivi esistenti, che si vedevano anche pochi anni sono: esse dalla struttura ed architettura semigotica, e da quel semibarbaro antico addimostravano essere anteriori o di poco posteriori al mille ⁽²⁾.

§ 2. La Parrocchia di San Giovanni Battista di Castello.

Sebbene notizie antiche della parrocchia noi non abbiamo trovato, riteniamo tuttavia che la medesima fosse quasi contemporanea all'erezione

⁽¹⁾ PETRACCHI, *Della Basilica di S. Stefano*. Bologna, 1747, a pagg. 97-99.

⁽²⁾ Per più estese notizie sul Castello di Pianoro, si veggano le *Notizie storiche su Pianoro* dell'arciprete Raffaele della Casa, nel *Bollettino della Diocesi di Bologna*, 1913.