

stata la inesistenza di un Clemente nella cattedra episcopale alla fine del sec. X e nota che solo alla metà del sec. XII si cominciarono ad usare in Bologna lire imperiali (o meglio se ne introdusse il nome, ciò che nel nostro caso è lo stesso. *N. di G. C.*): pertanto ritiene questa carta, ora perduta, della seconda metà di questo secolo, e attribuita al X per errore di lettura. Preferiamo seguire quest'opinione, nella quale ci conferma il nome di Conte, tanto inesistente quale nome proprio nel secolo X quanto invece usato con certa frequenza alla fine del XII e durante il XIII, anziché quella del Lanzoni: «o la carta notarile del 998 era spuria, o, meglio, si riferiva al nostro *Iohannes*, letto erroneamente *Clemens*».

54. - 999, settembre 27, Roma.

Ottone III, per intervento di Leone arcivescovo, conferma alla Chiesa Ravennate i precedenti possessi e quelli che le furono concessi dai papi Giovanni e Gregorio V, dal mare ai monti, dal Reno al Foglia.

Dato V cal. ott. 999, indizione duodecima, anno sedicesimo del regno, quarto dell'impero di Ottone III, *actum* in Roma.

Eriberto cancelliere *ad vicem* di Pietro Cumano vescovo arcicancelliere.

Originale nell'Archivio di Stato di Bologna, Demaniale, S. Cristina, 15/2876, n. 3. Cfr. doc. XXI della presente edizione.

55. - 999, novembre 17, Varignana.

Anno primo di Silvestro II, [quarto] di Ottone III, 17 novembre, Varignana, in pieve S. Maria pago Celere, territorio Bolognese, indizione tredicesima.

Adalberto q. Gerardo concede in enfiteusi a Blanco di Orso detto *da Marina* e a sua moglie Albiza una pezza di terra lavoratoria in pieve S. Maria di pago Celere.

Notaio ***

Originale mutilo nell'Archivio di Stato di Bologna, Demaniale, S. Stefano, 31/967, n. 17. Cfr. doc. XXII della presente edizione.

56. - 999, dicembre 19, Ravenna.

Ottone III conferma alla Chiesa Ravennate il suo precedente privilegio del 27 settembre 999, aggiungendovi i comitati di Bobbio, Forlì

e Forlimpopoli, che aveva in precedenza concessi a Gerberto arcivescovo per il solo tempo della sua vita naturale.

Dato XIII cal. genn. 999, indizione decimaterza, anno quarto dell'impero di Ottone III, sedicesimo del regno; *actum* in Ravenna. Eremberto cancelliere *vice* Pietro vescovo ed arcicancelliere.

Copia del sec. XVII in *Italiae Exarchatus* di G. Valla Reggense ms. nella Nazionale di Firenze; altre copie nella Vaticana e in altre biblioteche: v. KEHR, V. I.

M. G. DD., II, II, pag. 770, n. 341.

(*Continua*).

GIORGIO CENCETTI



Momenti della pittura bolognese (*)

Concedetemi di trasmettere senza indugio i vostri applausi cortesi al mio insigne predecessore, I. B. Supino, di cui mi è grato avvertire la cara, vivace, benevola presenza, nel momento che mi accingo ad intraprendere il mio insegnamento in questo Studio famoso.

Ed io potrò sembrare il meno dotato per l'elogio di un così amabile e vero maestro; ma questa è, almeno per forza sentimentale, la cagione che me lo fa amare di più; per la nostalgia, intendendo, che mi punge di certe sue facoltà di cercatore che a me mancano così segnalatamente, o che forse la vita non mi ha dato agio di assottigliare. Non ho provata la soddisfazione di avere il Supino a maestro diretto; ma ho sempre incontrato i segni del suo lavoro sul cammino della verità; e ne ho sempre fruito come d'insuperabile cordiale soccorso; come freno alle divinazioni qualche volta precipitevoli dell'attribuzionismo.

Dagli studi fondamentali sulla scultura pisana e sull'arte in

(*) Siamo grati alla cortesia del prof. Roberto Longhi, successore nella Cattedra di Storia dell'Arte all'illustre prof. Supino, collocato a riposo per limiti d'età, di averci concesso di pubblicare integralmente la sua bellissima prolusione al corso inauguratosi qualche tempo fa e così importante nuova ed arguta nei rispetti dell'arte bolognese.

Pisa, a quelli sui grandi maestri fiorentini del '3 e del '400, al modello d'indagine che è il volume sulla Basilica di Assisi, alle ricerche indimenticabili su Jacopo della Quercia, dove le vecchie carte bolognesi si agitano con respiro quasi drammatico, via via alle opere indispensabili sull'architettura e la scultura a Bologna dal '3 al '500, che vastità di raggio indagatore, che predilezione per le cime e i punti cruciali dell'arte nostra, dovunque che amor patrio!

Condotto dalla mia conformazione mentale ad un amore per la lettura diretta dell'opera come documento parlante, non mai stanco di spremere i significati quasi inesauriti, sono felice di poter recare in questa fortunata occasione l'omaggio più cordiale e devoto a chi ha saputo illuminare i documenti come cosa viva, e incarnarli nel significato dell'opera con ardore inestinguibile e con toscana chiarezza.

Se ora desidero far cenno di alcuni momenti della pittura bolognese nessuno si attenderà, ne sono certo, che ciò sia per il retorico fine d'infiorare di nuovi serti le glorie più note di questa vostra storia, ma piuttosto per isforzarmi di recare qualche nuovo lume interpretativo sulle zone più buie di essa, o più variamente giudicate; procurando di non soggiacere al desiderio che non di rado ci va sobillando, di alterare con più strepito che necessità i quadri stabiliti dall'uso; semmai di arricchirli e portarli così più vicino alla coscienza comune; proponendone implicitamente questo o quel punto come programma di nuovo e proficuo lavoro.

Per cominciar subito dal momento più antico, è a tutti noto che, nella resurrezione dei trecentisti italiani operata dalla taumaturgica critica moderna, la pittura bolognese è ormai l'unico Lazzaro dimenticato nella tomba. Ma non è una contumacia troppo rigorosa? Rammento come il nostro Supino abbia chiarito le ragioni persino climateriche che, nella fase del cosiddetto « gotico », privarono Bologna, così fiorente di nuova architettura, di una degnamente corrispettiva scultura locale. Valgono le stesse ragioni per la pittura? Farebbe già supporre di no la considerazione pre-

liminare che in Italia dopo la prima conquista di un fondamento linguistico unitario verso la fine del '200, non v'è più esempio per uno stesso periodo e per uno stesso centro civile, salvo che nei villaggi montani o nei borghi più eccentrici, di una dissociazione profonda, di un disequilibrio netto di facoltà tra le arti figurative. I vostri bei San Francesco, San Domenico e via dicendo, postulano insomma già come esigenza culturale (ciò che invece non varrebbe per Francia o Germania) l'esistenza di una pittura contemporanea di un livello coerente a quell'architettura, che non è già di gotico popolare, ma nobilissimo, italianamente spazioso, e pertanto buon portatore di buona figurazione dipinta.

E che codesta buona pittura fosse di stampo locale, già preventivamente ci stimolano a credere le scarse importazioni pittoriche dalla Toscana e d'altrove (a differenza dalle molte importazioni scultorie) di contro alle infinite citazioni di pittori locali; mentre il medesimo ci va sussurrando, e quanto argutamente, quella falange di miniatori (impensabile intendo, senza una pittura seria alle spalle) che vengono vivacemente illustrando i più astrusi testi giuridici come se avessero fra mano i più affascinanti romanzi cavallereschi o le più divertenti novelle popolari.

Ci fu dunque una volta la buona pittura bolognese del '300. Ma bisogna lasciar la speranza di ritrovarne quanto basta per interpretarla, e, forse, in modo diverso dal corrente? Perchè non si può tacere che, almeno fino a ieri, sui pochi frammenti superstiti, la critica non ha mancato di esprimersi coi sensi della più schietta disistima. Che, insomma, Bologna debba restare in sempiterno, la città, perdonatemi, delle croste trecentistiche?

Ostacoli a una revisione di valori sicuramente ve ne sono; per non dir altro la distruzione dei più importanti complessi decorativi della scuola locale; la dispersione e la perdita dello stato civile originario per molte delle sopravvissute pitture portatili; peggio ancora, perchè più insidiose, le alterazioni recate sul materiale residuo dalle ambigue necessità logistiche di una filologia un po' troppo corsara, impegnata, fin dal Malvasia, nella famosa lotta antivasa-

riana; alterazioni che vanno dalla falsificazione delle firme, alla ridipintura quasi totale.

Basta fra tutte rammentare la iscrizione « Vitale 1320 », in calce a una Madonna che non può cadere prima del '50 o del '60, e che appartiene a Simone dei Crocefissi; o l'altra di Franco, con l'anno 1312, sotto una Madonna già dei Malvezzi, oggi nella raccolta reale di Bucarest, e che, al più presto, sarà dei tempi di Michele di Matteo; per avvedersi a quali ambigui soccorsi fosse fin troppo propensa a soggiacere una preistorica filologia, impegnata a scoprire ad ogni costo un Vitale o un Franco coetaneo e rivali di Giotto e di Duccio. Quando non firmarono a piacere i parrochiani zelanti, non mancarono altri accolti a ridipingere; e dal modo di quelle mascherature più sistematiche e tristamente coerenti che non si verificchi per altre regioni, è facile raffigurare che il desiderio, anche qui, fosse di dimostrare ai posteri quanto più moderni fluenti e progrediti dei toscani fossero quegli antichissimi pittori di Bologna.

Oggi la battaglia non si condurrà più a furia di colpi proibiti; si girerà al largo degli apocrifi; si eviterà di leggere, se non quando si possa, fra le righe, i quadri ridipinti o rabberciati; si andrà in cerca degli originali dispersi da Bologna chi sa dove; ma anche su questa buona via, si frapperanno altri impedimenti, e questi d'ordine teorico, estetico. Nessun dubbio infatti che, in quanto massa di produzione, lo scadente il deforme e l'affrettato abbondino nel materiale pittorico del '300 bolognese più che in altre scuole. Ma bisogna per questo dar perduta la posta? Debbo dire che, personalmente, ancor prima di esser venuto a contatto con gli esemplari più scelti della scuola, mi chiedeva spesso se al di là del gergo borbottato e popolare di quei cartelloni figurati non si potesse rimontare, come è lecito attraverso ogni nucleo di arte popolare, fino a prefigurarsi un particolare organismo estetico dove il deforme riaffiorasse in immaginoso, l'affrettato in un « presto » ben inteso, il cartellone popolare in vivezza narrativa, discorsiva, icastica; e via dicendo.

Ecco il modo di aggirare l'altro impedimento di ordine teorico, o, diciam subito, accademico e formalistico; quello cioè che avrebbe preteso di trascurare la pittura trecentesca di Bologna poco più che come massa informe di refusi e di storpiature di sui grandi e indefettibili modelli toscani; un atteggiamento critico che, sia pur riformato, dura nella coscienza comune dai tempi del Ghiberti e del Vasari.

Posta invece una volta la varietà fondamentale di atteggiamento fra Bologna, potremmo anzi anticipare: tra tutta la valle del Po e la Toscana, persino quella già detta inferiorità del livello medio, permettete, dello « standard » di produzione, si giustifica fino a un certo segno. Se, infatti la perfetta organizzazione sintattica dell'arte fiorentina poteva far sì che, almeno come appannaggio tecnico, anche i dipinti di scarsa qualità interiore « otticamente » reggessero, al punto anzi da sembrare, in una corrente considerazione accademica, poco meno autorevoli degli autentici capolavori, la pittura bolognese per la sua attitudine sommamente icastica veristica asintattica, direttamente espressiva, talora persino espressionistica non poteva, nelle mani dei minori, e in una produzione, per così dire, industrializzata giusta la legge della domanda frequente, che scadere ad approssimazioni confuse, ad oltranze, poco manca, caricaturali.

Ma che sorpresa, a riassommare da quel bassofondo malfermo alla luce degli esemplari più eletti! Allora la conformazione singolare dello spirito figurativo in Bologna, mostra, fin dai primi decenni del Trecento, una conformazione in cui, oltre e più che la Madonna dei Servi e il politico giottesco, entrano gli ancor vicini e presenti scultori romantici emiliani, coi loro strappi di verismo intuitivo, entrano, soffiando da oriente il vento secco ed acuto della vecchia e attivissima pittura bizantina di Venezia; da occidente il vento lirico profumato favoleggiante delle corti regale e papale di Parigi e di Avignone, che s'insinua fra le pieghe figurate del mirabile piovale inglese del vostro San Domenico; quella conformazione, dico, si esprime in persona prima nell'opera di *Vitale*, la cui eccellenza

prevedo debba suonare in breve non più come forzatura civica, ma come autentica, geniale novità di aspetto entro la superba complessità di tutto il Trecento pittorico. Bisognerà, s'intende, che da più parti — e già vi si sono impegnati alcuni valenti studiosi locali — si collabori a questa principalissima esumazione. Si pensi che sarebbe una Galleria degli Uffizi senza un Giotto, una Galleria di Siena senza un Duccio o un Simone. Ma una Galleria di Bologna senza un autentico Vitale è una ingrata realtà che occorrerebbe annullare al più presto. Perchè non abbandonarci un istante alla immaginazione di un'adunata, sia pur temporanea, delle creazioni disperse di quel grande trecentista? Posto finalmente in salvo dalla gelida parete di Mezzaratta, tolto dall'ostico controlume, scintillerebbe nel fondo il favoloso affresco del « Presepio », e tutti avremmo agio di chiarirci su una delle più geniali e sorprendenti invenzioni del secolo. Presepio rusticano e angelico insieme; col San Giuseppe che versa acqua calda dalla brocca, la Madonna che saggia la temperatura nel catino; gli angeli che animano ogni spazio, impazziti di gioia come rondini sotto la gronda. E che furia di moti, che svincoli, che torsioni, che sfiancheggiature, che scivolamenti d'ala! Che squilli dalle trombe, che bassi dai bordoni!

Verrebbero a raccolta, lo immagino volentieri, anche le tavole del maestro oggi, purtroppo, relegate in musei secondari, eccentrici, o lontani. Così da Santo Stefano le Storiette di Sant'Antonio Abate, liriche immaginose narrazioni eremitiche, dal Museo Bargellini la Madonna dei Denti, di una bellezza pronta e inarcata come in una coeva scultura pisana; dal Vaticano la Madonna dei Battuti di Ferrara, cui l'enorme cartiglio, con la firma di Vitale, dà il senso illusivo di una preziosa « Notre Dame » apparsa ai devoti confratelli; da Edimburgo l'impareggiabile Adorazione dei Magi, più sottile dei più sottili senesi; dal Museo Poldi Pezzoli la Madonnina quasi persiana che sembra attenda a dare al Bimbo una lezione d'arte dei profumi; dal Museo di Viterbo la pungente vivezza dell'anconetta dove il Bambino si stravolge a benedire il grasso cardinale bolognese; e ancora e ancora; tanto insomma da

rivelare a un pubblico più vasto e più cordiale che non sia quello, ahi, degli astiosi specialisti pellegrini, l'alta e poetica figura di Vitale da Bologna; creatore, non solo del primo singolarissimo momento della pittura bolognese, ma, per la sua precoce collocazione storica, iniziatore di quei sensi, talora fra sè contrastanti, di vivace naturalezza, di grazia consumata, di improvvisa favoleggiante liricità che dal Piemonte a Milano a Verona a Treviso a Udine, fanno del Trecento padano un mondo estetico incomparabile certamente a quello di Toscana, ma non perchè più scarso, soltanto perchè diverso.

Potranno altri bolognesi dello stesso secolo far corona a Vitale in quest'accolta immaginaria? Dovremmo supporre di no, a voler concludere dall'assenza pervicacissima di cui brillano, Vitale incluso, tutti i trecentisti bolognesi in quei famosi indici degli antichi pittori italiani che troppi fra noi per poltroneria mentale tengono per vangelo, invece di usarne con la giusta diffidenza che si nutre, poniamo, per un indicatore ferroviario; dove, si sa, non tutte le più ridenti borgate hanno modo di figurare. In quest'atteggiamento del Berenson, per uscir di metafora, non è forse un altro residuo di mentalità accademica, postiasariana, di fronte all'anticlassicismo bolognese, se vediamo che negli stessi indici sfilano a noia tutti i più piccoli scolaretti del conformismo tecnico fiorentino, tutto il battaglione al completo dei professori del disegno orcagnesco, non in ragione della qualità che interiormente è nulla, ma di quel loro « standard », di quel loro famoso livello medio, sempre così fornito di mere sufficienze tecniche? O minuscoli Nardi e Cenni e Gerini!

Eppure a Bologna, dopo Vitale, costantemente alato, anche Simone, anche Cristoforo, anche il cosiddetto Jacopo Avanzi, appartengono, nei momenti più felici, alla storia della buona pittura italiana. Simone, è vero, sbriga troppo spesso alla carlona le chieste del contado emiliano, ma quando lavora, per dir così, per il pastore d'anime e il predicatore appassionato e non per il campanaro, e crea la « Madonna » o la « Sant'Elena » della vostra Pinacoteca o la « Madonna dell'orecchio » già in San Michele in Bosco,

recentemente esumata dal Salmi, esprime con un linguaggio perfettamente conscio, una sostanza rustica, potente, cordiale; e allora, su quell'ordito mentale rustico, fiorisce una grazia trovata per ispirazione, come nel « Sogno della Vergine » della Galleria di Ferrara.

Non ci voleva che l'ultima disavventura toccata alla pittura italiana, quella di cader tra le mani di un autore di zibaldoni turistici costellati di fotografie per veder trattato il vostro cosiddetto « Jacopo Avanzi », alla stregua di un modesto seguace dei pittori riminesi. Ma se è proprio il suo pervicace fondo bolognese, l'ascendenza di Vitale, che gli dan modo di articolare sull'arcano dramma dei riminesi un suo espressionismo incisivo, momentaneo; di giungere nella « Pietà » del politico di Pinacoteca a un urlo straziante che presente Masaccio il Crivelli il Bellini; e in quei due notissimi elegantoni di Santi inguantati, due studenti, chissà, che facevano la spola fra la Sorbona e Bologna, dare i due ritratti più parlanti di tutto il secolo.

E non è detto che il raggio creato da Vitale si esaurisca tutto nell'ambito del '300. Quel doppio grado di naturalismo empirico e insieme di desinenza vagante, irrealistica, una rete di notazioni dirette per un lato e di fioriture di grafici lirismi per l'altro, non sono per l'appunto in luce i due aspetti fondamentali del famoso gotico internazionale che tanto s'addentra nel '400 italiano? Non sorprenderà dunque che, proprio a Bologna, già al primo aprirsi del nuovo secolo una varietà di quel moto faccia spicco che, in confronto all'affettazione cortese e aristocratica dei più famosi fabrianesi e veronesi e lombardi — da Gentile a Stefano al Pisanello agli Zavattari — suona con possanza rusticana, come una contro parte comunale e di popolo, di fraglia e di corporazione. Ecco perchè nella famosa « Crocefissione » di Galleria Colonna, firmata da Jacopo Avanzi, esitiamo quasi fra i due secoli, stupiti di fronte all'energia di quell'Andrea del Castagno avanti lettera; ecco perchè non ci sentiamo di disprezzare quei favolosi affreschi della cappella Bolognini in San Petronio dove infatti, fra le molte oltranz

formalistiche, i continui affannati tentativi per innervare entro la più svagata calligrafia nuovi sensi di spazio e di forma (con singolare anticipo sulle affannate voglie di Paolo Uccello), rivelano un pittore che par creato per fatalità mitologica da una costola del San Petronio. Nulla meglio di questa pittura francamente impastata di ricette e di entusiasmo può rendere il senso della vita varia, piena, operosa che s'agitava intorno al grande cantiere di Antonio di Vincenzo. E accanto a questo singolare pittore che, se anche venuto da Modena, s'era naturalizzato bolognese, non saranno da dimenticare affatto neppure Jacopo di Paolo e Michele di Matteo; che se, giusta le variabili esigenze locali, hanno pennelli da due prezzi, sanno anch'essi, più d'una volta, librarsi più in alto. Jacopo può far sorridere nel cartellone populesco della Crocefissione di Pinacoteca, ma ben altrimenti ride la predella dell'altare Bolognini, vibrante al pari dei più fulgidi pittori di vetro, e, nel viaggio dei Magi, di una così felice fantasia ritmica da rivolar per l'ultima volta fra le braccia del lirico patriarca Vitale.

Scaduti, o soltanto interratisi, quegli antichi moventi trecentistici, e siamo pure già parecchio addentro nel '400, non posso immaginare che cosa mai — se non forse l'umor vagabondo — abbia impedito, verso la metà del secolo al vostro Marco Zoppo, di creare un nuovo tipico momento dell'arte bolognese; non concedendogli infatti di lasciare in patria più di qualche segnale d'una immaginazione singolarissima. Forse è su questo accento personale che val la pena di premere un momento, in contrasto con l'opinione del Berenson che ha persino trascinato lo Zoppo a presenziare, a contraggenio, alla recente Mostra di Ferrara, a rimorchio del Tura. Ma perchè? Come il Tura, lo Schiavone, il Crivelli e tanti altri giovani del famoso bottegone squarcionesco di Padova, lo Zoppo, verso la metà del secolo, si educa sognando all'ombra dell'altare criso-cupro-elefantino di Donatello. Senonchè ognuno sogna ed immagina a modo suo quella deificazione dell'energia, non riescendo a disimpegnarla da un culto quasi ossessivo per il materiale in cui s'era incarnata e fusa. Ne sorgono immaginazioni sublimemente

artigiane, tutte però di lega diversa. Così lo Zoppo sarà soltanto un parallelo del Tura, non un seguace del Tura. E se il Tura immagina l'avorio, smalto e diamante, lo Zoppo concepisce in ferro battuto. Ma questa immaginazione involge di un lume cordiale, di un'aria bonificata che sente di Piero più di quanto non sia nei ferraresi, tanto che, come armonista, egli è il più canoro fra gli squarcioneschi. E chi vorrà negare la sua altezza immaginativa quando, nel fondo della pala di Pesaro, crea quel lontano paesaggio rupestre, romantico nido d'aquile? Chi non vorrà gustare un chicco dell'uva appannata di brina, nell'encarpo sul trono della Vergine, entro il lucido trittico del Collegio di Spagna?

Che lo Zoppo tuttavia non riuscisse a stabilire in patria un nuovo momento dell'arte locale, è riprovato non solo da questo che, ancora lui vivo, venissero pittori ferraresi a padroneggiare in Bologna, con dei capolavori fortunamente; ma anche dal veder sorgere nel vostro firmamento pittorico, durando ancora quel dominio, l'arte del Francia, dolce astro bolognese. E anche sul Francia la critica moderna, aggiogandolo al carro dei ferraresi, ha abusato, materializzando, di quei due o tre riscontri che tutti sanno a mente, svisando per altro l'essenza del problema. L'astro del Francia io vedo sorgere al di là dell'Appennino dalle parti di Toscana. Già la Crocefissione del Museo Civico, salvi i pochi ricordi di Ferrara nelle maschere dei dolenti, è di già semplice di ritmo come in un Credi, il Cristo vi ha la purità elementare e silente di un Luca della Robbia. I modelli del Francia son toscani, insomma, fin dall'esordio; e direi che il suo tirocinio sia trascorso tutto simile a quello di un giovine toscano sull'ultimo quarto del Quattrocento nello studio di un orafo; come di un camerata di Lorenzo di Credi. Ad accrescer la parentela non mancano neppure, in opere giovanili, ricordi da disegni di Leonardo.

Anche quella sparizione della bella trasfigurata materia che si nota a Firenze verso l'80 nella cerchia dei Verrocchio e dei Ghirlandaio, quell'ottundersi delle qualità più interiormente pittoresche e d'atmosfera, per non lasciare che l'evidenza di una stesura

unita, palese, in una parola accademica, son le stesse cose che si rilevano nel Francia; quasi il prevalere di un artigianato delicato ma prepotente, dell'invetriatura, della lastra d'argento, del foglio di carta già preparato e tinto, sul pensiero dell'artista: una consuetudine tecnica che ormai crede di bastare a se stessa; di esser tutta l'arte; una malintesa sufficienza fabrile.

E sia pure che nei migliori il movente confuso fosse di esprimere, senz'altri abbellimenti, un'idea di elezione, in un ritmo semplice; quasi un accordarsi in unità di sensi affrontati; è anzi su queste dande pericolose che l'arte di Raffaello si leverà colla grazia inimitabile di un aquilone rattenuto da un fanciullo prodigioso! Ma resta che, di codesti ideali, il Perugino, il Credi, il Francia davano nulla più che allusioni, presentimenti, troppo spesso impigliati a poche spanne dal suolo, nel filo troppo greve dell'esecuzione.

Da questo prematuro albore di classicismo non venne sangue nuovo all'arte bolognese. Fra le innumerevoli citazioni di allievi nelle vacchette del Francia, anche s'esse non sono che una delle molte delicate invenzioni del Malvasia, dov'è che sbuca, non dico un Raffaello bolognese, ma un pittore che vada un passo oltre il mestiere?

Che più? Quasi si potrebbe parlare di una sommossa contro il Francia da parte degli ingegni più vivaci, magari soltanto delle teste più balzane. A parte il fatto che già la mutazione del Costa al tempo della pala Ghedini, non può per il suo atteggiarsi più lirico, se si vuole fin decadente, spiegarsi con la facile serenità del Francia, ma solo dai primi contatti coll'inquieto sensibilissimo toscano Filippino Lippi (intavolati sicuramente ancor prima che la famosa pala di costui venisse a Bologna) io sento bene che il nuovo momento dell'arte bolognese sta per sorgere, da quel gruppo di pittori vaganti, irrequieti, « bohème », che, quando non finiscono ad Albi in Provenza a decorarvi bizzarramente l'intera cattedrale gotica (chissà che desiderio di far lo stesso per San Petronio), continuano a far la spola lungo il crinale dell'Appennino, come piccioni viaggiatori, carichi di cedole sulle novità estetiche di quegli

anni oscillanti. Ecco il Ripanda e il Pirri fino a Napoli, ecco soprattutto il girovago Maestro Amico Aspertini.

Sbadata consuetudine mentale quella di considerare l'Aspertini come una bizzarria senza portata effettiva! Peggio, che grosso errore. L'interpretazione burlesca, quasi sacchettiana del Vasari che ancora dà il tono ai critici correnti oggigiorno, è interpretazione di un pratico manierista, che si crede però depositario di un particolare classicismo, almeno tecnico (era anzi convinto di avere a questo modo introdotto a Bologna un barlume di civiltà) nei riguardi di un manierista sommamente romantico come l'Aspertini e, per di più, appartenente al barbaro e dissestato settentrione. Ma l'Aspertini è un vero pittore; e la volta bianca e violetta di San Frediano a Lucca, colma d'invenzioni delicate ed eccentriche, è lì a dimostrarlo. Ed è un autentico scopritore di nuova terra, una specie di Filippino, di Cranach bolognese. Tornato a Bologna sui primi del secolo, sconvolto dalle visioni dei tesori moreschi del Pintoricchio nelle sale di papa Borgia, e dai consigli arguti e profondi di Filippino Lippi, eccolo nel famoso quadrone del « tirocinio » nella vostra Pinacoteca, dipinto quando il Francia dominava in Bologna, eppure agli antipodi del Francia. E non fosse per l'incipimento dei toni e i guasti e i ribollimenti della superficie, quante più bellezze non figurerebbero in questa creazione di spirito quasi mercuriale, col suo pergolato di figure su cui s'annuvola l'ombra! Un grottesco, ma che non si esaurisce in se stesso, anzi vibra intensamente nel patetico; e dà superbamente l'avvio, con un bell'anticipo, a quella che sarà la controparte spirituale del manierismo, negli animi più accorati, come il Beccafumi il Rosso il Pontorno e il Sodoma; tutti parecchio più giovani dell'Aspertini.

Rimesso in onore il momento dell'Aspertini, paetico assertore delle nuove movenze spirituali, già all'aprirsi del '500 e in pieno contrasto col facile ottimismo del Francia, par che Bologna fino all'apparire dei Carracci, nulla possa opporre degnamente ai miracoli impensati del Correggio in Parma, nulla neppure alla grazia incomparabile, ma decadente, del Parmigianino. Certo che se il

Francia fosse stato quell'introduzione a Raffaello che tutti dicono, i raffaellisti bolognesi avrebbero dovuto sortire i primi d'Italia. Perché invece rammentare di Giacomo Francia, del Ramenghi, del Francucci, del Pupini, se non perchè a furia di materializzare qualche particolare del classicismo, essi finiscono talvolta, inconsciamente, in brani più sostanziosi e illusivi, più « lombardi » insomma che nel modello? Ma son passaggi che non portano. In verità, il classico più intelligente che figurò a Bologna nei primi decenni del secolo, è il veneto Gerolamo da Treviso.

Pure, tra la sensuosa sublimità, qualche volta un po' turbativa, del Correggio, e l'eleganza, qualche volta un po' troppo stringata e cancelleresca, del Parmigianino, vi fu posto ancora per un bolognese che certo meriterebbe di esser messo in onore come uno dei più grandi ingegni del '500; la cui fama, s'è ridotta a poco più che il nome; senza, intendo, che vi corrisponda come dovrebbe, un genuino giudizio di valore: questi è Francesco Primaticcio. Non si legge anzi nell'ultima storia dell'arte italiana la conclusione spicciativa che il « Primaticcio sdilinquì in Francia l'arte della rinascita »? Non aggiungiamo, suavia, alle ingiurie del tempo quelle dei giudizi precipitosi. Se il Primaticcio oggi è poco più che *flatus vocis*, questo s'imputi al fatto che una delle più grandi creazioni pittoriche del rinascimento, la Galleria d'Ulisse a Fontainebleau, è stata demolita nel 1736, e che pochi altri resti in quel palazzo, son guasti e sventrati fino all'osso dagli infami restauri dell'ottocento. Ma si farà un giorno qui a Bologna una mostra dei molti disegni superstiti del Primaticcio per quelle sue grandi imprese, raccogliendoli dai Musei di mezza Europa e quel giorno si vedrà chiaro che già la nota definizione « del dotto Primaticcio l'inventare », addebita ad Agostino Carracci, ma certo manipolata più tardi, era già una definizione per sentito dire, generica, pedantesca; non colpendo affatto nel segno di quell'immaginazione alata, felice, dove la morbidezza del Correggio e la grazia del Parmigianino ridiventano natura incolpevole, indicibilmente candida, come gli stucchi chiari e lievi in cui il Primaticcio fu maestro. L'uomo che ha

trovato entro di sè visioni come la « Danza delle Ore » o la « ronda degli angeli che portano la stella dei Magi » nella cappella dei Guise, ha diritto, ne son certo, a un bel posto nell'Olimpo del Cinquecento italiano. E sarebbe curioso contrastarglielo, soltanto perchè invece di affermare il suo genio fra noi, lo dilata oltre confine, e con tal forza da trasformare la Francia, da gotica che era tuttavia, in una nazione di gusto moderno, neolatino. Chi può misurare quanto merito, nel risultato che i Francesi dal cinquecento in poi si dichiarino nostri fratelli in latinità, non rimonti oltre che a Polifilo e al Montaigne, anche al Primaticcio che va popolando la celtica foresta di Fontainebleau di Driadi e di Silvani invece che di Calibani e di Arieli? Che collabora in primis alla creazione di quella « Filausonia » culturale di cui parlano i dialoghi dell'Étienne; che immette nel gusto francese quello spiro, quello esprit, fatto di eleganza e socievolezza felice, pronto a rifiorire nella levità incomparabile, e sempre creduta di puro sigillo francese, del « Dixhuitième »?

Non v'è miglior modo di avvicinarsi al nuovo grande momento della pittura bolognese che quello di lasciar da parte, come appunto fu pregio dei Carracci, il manierismo agonico dei Fontana, dei Samacchini e del Calvaert. Ma pur nel pieno di quel manierismo, uno sguardo ai giganti del Tibaldi, più collerici, più sanguigni di quelli di Michelangelo, ma insomma extraumani, e con cui si può combattere, dato che si conosce la grana della loro pelle, e per così dire, il loro tallone d'Achille, un'altra occhiata alle stupefacenti « nature morte » del Passerotti, che ancor oggi non infracidirebbero nelle vostre pescherie, basteranno a chiarire come anche a Bologna, sia pure per istanti e in ore subsecive, si collaborasse un poco a quegli oscuri e faticosi moti di provincia lombarda che dovevano sboccare di lì a poco nella « pittura diretta » di Michelangelo da Caravaggio.

Ma perchè, invece di un altro Caravaggio, a Bologna nascono i Carracci? È insomma una graduazione di valori che resta a stabilire fra essi e il Caravaggio, o una fondamentale diversità di

tendenza? Che cosa, insomma, pensare dei Carracci, di questa gloria su cui, diciam pure, è steso da più di mezzo secolo un velo di ambiguità o di reticenza?

Ah, dico, noi secentofili, vuoi nell'urgenza di assodar per sempre la gloria del Caravaggio, come fondatore di una certa pittura moderna, vuoi nella caccia al bel dipingere, ci siamo troppo beati di pittura ricca gustosa pastosa opulenta, lutulenta persino; abbiamo abusato di Strozzi di Guercino di Maffei di Feti e ci siamo indegnamente scordati dei Carracci e del grande compito.

Intendere i Carracci, mi avvedo, è affare di maturità, cui non escludo si possa giungere anche in giovinezza; ma insomma non è stato il mio caso. E non lo è stato neppure per i critici fin dall'antico, che, forse, avranno gustato i Carracci meglio di noi, ma non vedo che abbiano saputo esprimere efficacemente le ragioni di tale preferenza. « Carraccesco è la maniera dei Carracci » che è definizione settecentesca, è il meglio che resta: una felicissima tautologia. Che dire dell'interpretazione eclettica del Malvasia, di quella classicista del Bellori, accademica del Mengs, fervida ma oscura del Reynolds, formalista e schematica del Riegl? Il guaio si è che, per questa via, si è giunti alla catastrofe recente di un giovine critico che, nella più perfetta buona fede, e, purtroppo, sorretto dai giudizi sfavorevoli ma avventati di noi secentofili, ha finito per concludere che i Carracci non son definibili come artisti, appunto perchè sono nient'altro che critici d'arte.

O questa sì che è bella! I Carracci nostri colleghi! Questa non poteva venirci che dalla singolarissima scuola di critica della critica, la quale, forse già per avere abbandonato la storia delle opere per quei suoi, in verità modesti, contributi alla storia dell'estetica, ora pretenderebbe di rientrar per la finestra e sbirciare anche la pittura, ma sempre con il breviario alla mano; per iscoprirvi dopo molto stento, non la varietà dell'espressione figurativa ma, vedi miracolo, l'applicazione pari pari di una proposizione di Hildebrand, di Fiedler o di Croce.

Anch'io, per mia parte, posso ammettere che i Carracci siano

stati critici d'arte, ma allo stesso titolo d'ogni altro artista civilizzato. Quale mai infatti, e ne escludo a fatica il villosa e rabuffato incisore di bisonti nelle caverne preistoriche, non ha toccato, durante il travaglio creativo, una pausa, una fase meditativa, recensiva, selettiva d'altri e di sè stesso? Non aveva coscienza riflessa e precisa Cimabue di quel che intendeva, immettendo il suo dramma alto e melanconico negli schemi esautorati dei « pittori greci »? Non era a questo punto un critico dei bizantini? Non era critico Giovanni Pisano trasformando gradatamente il pathos dei sarcofagi pagani in cristiano stridor di denti? Giotto riassetando strutturalmente il materiale disordinato e vivace degli scultori romanici?

O si diffida del fatto che i Carracci abbiano voluto assorbire dalla pittura precedente più ingredienti di quanti comunemente sembrano costituire una omogenea continuità di tradizione artistica; ma è da far questione sul numero dei componenti o non piuttosto da giudicar la resultante? Non si accorge il recentissimo eversore dei Carracci che il suo metodo non fa che riprender di peso le analisi dei quadri carracceschi, condotte dal buon Malvasia, soltanto che si capovolge l'ultimo termine del sillogismo da positivo in negativo? E chi dice che l'estetica del Malvasia sia quella implicita nelle opere dei Carracci? Tutt'all'opposto, essa è un errato tentativo razionalistico e meccanistico per chiarire i Carracci, tentativo anzi così artato da aver dovuto ricorrere alla manipolazione di più di un falso storico, in primis il famoso sonetto addebitato ad Agostino (non sono io il primo a denunciarlo); falsi che anche il recente eversore accoglie però, come di zecca purissima.

A finirla una volta con queste condanne terminologiche e a indovinar la giornata dal mattino, bastano gli affreschi giovanili dei palazzi Fava e Magnani; dove è palese che il movente dei Carracci fu sin dall'inizio un movente « lombardo », inteso a scavalcare il cadavere del manierismo e a comunicare direttamente, ad apertura, non di libro, ma di finestra, con lo spettacolo mutevole delle circostanze di natura, con la gaietta pelle del paese, con la grana delle cose sotto la luce vera. È l'aspetto solito di ogni rivoluzione arti-

stica, quello insomma del « ritorno alla natura ». Troppo presto per giudicarli, ma intanto nulla di servile in confronto alla tradizione, null'altro anzi che una libertà fondamentale di atteggiamento, da non poter mancare di rispecchiarsi anche nella varietà di temperamento che si spiegherà, infatti, rapidamente, fra Annibale e Ludovico; entrambi personalissimi.

Senonchè appena le circostanze del tempo li toccano più d'avvicino e li costringono a impegnarsi coi temi canonici, l'incontro, e che romantico incontro fu quello, con i precedenti artistici tradizionali li getta in un furioso amore per la vera grande pittura italiana. Non già che per questo il loro primo atteggiamento di affettuoso naturalismo venga meno, soltanto che, adesso, più approfondiscono il raggio dello sguardo e più quel primo aspetto puramente fenomenico si colma di storia e di favola, in particolare delle favole più belle della storia pittorica. Tutt'all'opposto del Caravaggio, che, mosso dallo stesso impulso iniziale, più approfondiva e più scarniva il mondo di ogni storia, non restando che l'attimo di presenza reale, connaturato dalla luce in mere e poderose contingenze.

Ma l'atteggiamento dei Carracci anche in questo secondo tempo spirituale, resta intimamente romantico, non dottrinale e archeologico; evocativo, non retrospettivo. Chi si arbitrerebbe, per esempio, a chiamare arcaisti i Carracci come è lecito di fare nel caso dei puristi e dei nazzareni, i quali tuttavia, giuravano anch'essi di spasimare per la tradizione? Dov'è nei Carracci il segno di un « stilismo » spinto, così verace avvisatore di una metodica grammaticale?

Qui, insomma, io avverto che è il segreto dei Carracci, in questa epopea, in questo romanzo storico, immaginato sulla grande pittura precedente, la quale viene riassunta non già come obbligazione metodica, ma come costume insostituibile, quasi come soggetto di grado più profondo per la propria pittura nuova e diversa; di affettuoso timbro lombardo. Ecco l'errore di voler sceverare e spuntare, ecletticamente, i frammenti di Tiziano, di Raffaello, di Correggio, di Michelangelo e dell'antico, nelle opere dei Car-

racci; mentre è l'antica, ormai olimpica, cultura pittorica italiana, che, fusa e impastata come costume civile, latino ed italico, transita, rivive, si atteggia nella tenera illusiva moderna epidermide dei Carracci. Come avviene infatti che la gente dei dipinti carracceschi è più vera, meno distaccata, più cordiale che non siano i personaggi « cromatici » di Tiziano, quelli « ritmici » di Raffaello, o i sassi divinizzati di Michelangelo; se non fosse che ai Carracci sta a cuore di evocare soltanto non questo o quello stile, ma come l'incarnazione affettiva di essi, ora cioè quella fastosa floridezza, ora quell'atteggiata eleganza, ora quella rupestre potenza, e ridottele a costume, a ethos, muoverle più vicine a noi, in un tono dolcemente illusivo di vero?

E che diversità personale, si diceva, fra i due grandi cugini! Ludovico, anche lui poco meno estroso del compagno negli affreschi Magnani, non ha forse modo di espandere il suo affetto storico come riuscirà all'emigrato Annibale; ma, sebbene legato alle chieste di un movimento strettamente rigorista, in un momento che, sotto l'occhio severo del controriformatore Paleotti, l'arte per poco avrebbe rischiato una ventata iconoclastica (tanto che artisti veri come il Muziano, il Pulzone, e qui a Bologna il Cesi, andavano costringendosi in forme severamente liturgiche), con che vigore non riesce a scavalcare i tempi e ad esprimere l'agitazione patetica di quel che sarà il barocco; ora nei frati atletici di San Michele in Bosco che dàn filo da torcere ai diavoli più nerboruti; ora nella sua nuova miracolistica a fior di umanità, coi nuovi martiri che si inalberano come vele percosse, al soffio dell'uragano imminente che trascina le nubi basse fin su Bologna inquieta, all'orizzonte! Burbero professore di violoncello inarca le sue cavate melanconiche e gigantesche; grazie labili del Correggio, possanze del Tibaldi, ampiezze tizianesche, tutto ridiventa vita sentimentale, militante tra cielo e terra vicinissimi, in un chiaroscuro di senso meteorologico, rotto dai miracoli e dalle apparizioni severe e pur confidenziali, che bisogna saper leggere nelle pieghe dei mantelli apostolici; scritte in chiave di basso profondo. Più ampiamente para-

bolico lo svolgimento di Annibale; ma sempre sotto il segno di una schietta coerenza creativa.

Venuto a Roma, in un ambiente più liberale e sfogato, e, dopo i primi contatti, chissà quanto commossi, con i frammenti della vera antichità, subito adibito ad un soggetto squisitamente antichizzante, la Volta Farnesiana, il suo atteggiamento non muta; anche l'arte antica è reimmaginata per via di affettuosa verisimiglianza, non per via metodica. Invece di restituire, come avrebbe fatto più tardi il neoclassico Mengs, una decorazione arieggiante l'antico (e non glie ne mancavano certo i modelli) Annibale immagina, per forza d'illusione, sulle favole antiche questa favola « lombarda »; che cioè un dotto cardinale collezionista abbia, nel cielo aperto di un suo portico luminosissimo, issato certi termini classici che van sostenendo cammei giganti e antichi affreschi di soggetto erotico; di modo che su tutti codesti frammenti, su codesta aerea galleria d'arte del passato, trascorre e si proietta la luce liquida e bionda di un autunno romano del primo seicento; e con quel suo diffondersi di sottinsù, ridona un senso di presenza inquieta, un che di momentaneo alle membra marmate dei termini che van reggendo, patetici, i frammenti di un mondo per sempre irrestituibile.

E non è detto che questa, di immaginare per affettuosa verisimiglianza e poi di immergere nella luce moderna, fosse la peggior via d'intendere e di raffigurarsi qualche cosa dell'antico. Ecco perchè ci sembra ormai insopportabile condizione l'odierna, in cui i cugini francesi trattan di greco antico, *sic et simpliciter*, il loro Poussin, pretta creatura dei bolognesi, e noi sembriamo persino esserci scordati di poter chiamare appropriatamente latini, Annibale e, dopo di lui (*genus unde latinum*), almeno Domenichino e l'Albani.

Perchè è inutile di sforzarsi a singolarizzare la situazione del Domenichino chiamandolo un «quattrocentista sperduto del '600»; invece di riconoscere che con quella sua variante di un naturalismo iniziale anche più corposo che in Annibale, e attraverso chissà quali studi archeologicamente spropositati, ma quanto altrimenti va-

lidi, sul gestire non di Raffaello soltanto, ma dei marmi antichi, il Domenichino crea una mimica così fieramente inserita nella carne vera e vicina da rammentare singolarmente non tanto il '400 quanto, addirittura, la statuaria greca arcaica di Egina ed Olimpia e l'efficacia metafisica dei moti piegati a forza entro i timpani dei templi ellenici. E potrà il Domenichino avere commesso dei grossi errori per voler dir troppo come nel quadro del « Rosario », o per volersi provare in passioni troppo diverse dal suo vero essere (perchè egli aveva bisogno di provare prima visibilmente su di sè la mimica di un'azione, e noi non ce lo immaginiamo in atto di accennare il movimento della « Diana » di Galleria Borghese); ma resta la sua appassionata codificazione delle passioni, la sua rete di sentimenti fondamentali, che rimarrà a base di tutte le gradazioni di tono etico nella pittura francese del '600, dal Poussin al Le Sueur.

E l'Albani, anche l'Albani dal « bell' angelo », potrà aver abusato di ripetizioni, e aver civilmente fallato industrializzando la sua pittura nei tempi tardi, e lavorando in serie con troppo agio e meno entusiasmo nelle sue comode ville dei dintorni di Bologna; ma è stato anch'egli, da giovine, un vero artista; e non è detto che certi suoi brani, come l'« Ermafrodito e Salmace » del Louvre, o l'« Apollo e Dafne », scadrebbero troppo in un'antologia della glittica antica; o che i suoi paesi di vena autunnale, una felicità che tramonta e sfuma entro lo spirito (quale travaso sottile dalle prime fonti tizianesche!) non restino fra le più belle espressioni dell'eterno paesaggio italiano.

Questa fu in succinto l'impresa di alcuni bolognesi, già perfetta, si pensi, quando ancora il Rubens deve comparire in Roma; e Caravaggio non ha ancor dato tutta la sua misura; e il Bernini e il Cortona sono di là da venire. Chi vorrebbe sottovalutarla quando si rammenti ch'era suo pregio, non estetico soltanto, ma civile, di conservar fra le pieghe del suo affetto storico il miraggio della

grandezza antica, e la purezza dell'eloquio nostrano? Come dimenticare questo gran merito che tocca ai Carracci di avere nella loro romantica epopea additato il modo di conservar vitale, in una atmosfera moderna, il costume estetico italiano, attraverso i due secoli più gravi per il principio di nazione?

Ma così liberali erano queste indicazioni, così ricco il fascio di stimoli nell'esempio dei Carracci, eterni « incamminati », ch'esso può fruttificare ampiamente e colorarsi nei modi più ricchi e diversi, in Italia e fuori.

Lo spirito drammatico militante di Ludovico, il miraggio dolcemente illusionistico di Annibale nella volta Farnesina, crescendo i tempi fruttificano nel barocco che parandosi di un ottimismo e di un attivismo di cui però non si tarda a scoprire la singolare agitazione; e aiutandosi colla luce e l'ombra della nuvolaglia romana, con la tramontana e lo scirocco, dà, col Rubens, col Bernini, col Cortona, la scalata ai fulgori ormai accoglienti dell'Olimpo cattolico. Ed è una scalata di corpi, non di anime; un invito a salire di cui non si vede mai la conclusione, ma si spera in un lieto fine.

Al lato più meditativo e d'apparenza metodica dell'impresa dei Carracci si applica seriamente il razionalismo francese, e ne viene l'organizzazione Lebrun, decorativamente impeccabile, questo Colbert della pittura, che nella « Galerie des Glaces » rimonta una volta Farnesiana senza affetti.

Schiavo intellettualmente di quello stesso aspetto precettistico, Nicola Poussin si salva nell'aria di Roma; la sua disperata invocazione all'antico è, all'ultimo istante, di marca prettamente romantica e bolognese; e lo solleva alla poesia dei suoi paesaggi laziali, colmi d'ombre mitologiche, alla bellezza occidua del San Paolo che si leva, in apoteosi, entro la luce ambrata dei castelli romani.

Lì vicino, un altro gran fiotto poetico, sgorgato anch'esso dai famosi paesaggi Aldobrandini di Annibale, così pieni di tempo,

e dagli orizzonti untuosi, vibranti, dalla frasca parlante, amorosa dell'Albani, si esprime nel lorenese Claudio, che, coi suoi castelli incantati per trasportare la Grecia e Roma a far buona guardia ai flutti crepuscolari del Reno; cui sempre mescola felicemente alquanto di Tevere biondo.

Quali poi siano stati i riflessi in Bologna stessa di questo gran moto creato da bolognesi per tutta la latinità, non occorre ch'io ricordi a chi li ha continuamente sott'occhio. Intanto da Ludovico e dal vivacissimo gruppo d'artisti intorno a lui, fra cui si contano almeno quattro o cinque veri pittori, si conferisce alla città un tono, un livello di capitale figurativa, che regge e tiene per almeno due secoli.

Ma, a parte questa assodata conquista di civiltà, a parte questa media estetica tanto superiore a quella del Trecento e del Cinquecento, è grato rilevare che non ci si limita sempre a spendere unicamente la rendita caraccesca.

È un giorno importante quello in cui si rivede sotto il Pavaglione l'elegantissimo ferraiolo di Guido Reni di ritorno da Roma. E molto ci sarebbe da dire su Guido, più che il tempo non mi conceda. Accentare per esempio il desiderio, in lui acutissimo, di una bellezza antica, ma che racchiuda un'anima cristiana. In questo, Guido non si appaga dell'ottimismo provvisorio e miracolistico del barocco. Talvolta ritorna inconsciamente a partiture arcaiche come nel famoso paliotto, diviso in due piani, della Pinacoteca; talvolta si arbitra a credere che nella Niobe possa esprimersi tutto il dolore del mondo; più spesso, da vero pittore e poeta, escogita gamme paradisiache, contrappunti sempre più trepidi del tocco, dicitazioni sempre più lievi; ed è allora che i suoi vecchi eremiti sembrano immaginazioni da valle di Giosafat; vecchie larve in aria d'argento, sotto gli angeli soffiati in rosa e biondo, entro un polverio di paradiso; un anelito ad estasiarsi, dove il corpo non è che un ricordo marmorato, un'impronta; un movente quasi buddistico,

che bene s'accorda con l'esperienza tentata da Guido di dipinger sulla seta, a simiglianza appunto, degli orientali.

Per il rimanente, par vero che Bologna sembra straniarsi dal moto del pieno barocco, e forse sembrerebbe di meno se meglio si conoscessero il florido Canuti, il focoso Burrini, e persino, ore rotundo, il retorico Cignani, autore dell'ultima cupola che tenga; ma come dimenticare che partendosi ancora dall'amoroso illusionismo dei Carracci, furono proprio i quadraturisti bolognesi a creare e a moltiplicare la scena per lo spirito pomposo della folla barocca, sfumando così l'illusione nella vita stessa? Dal Dentone ai Bibiena, i quadraturisti e gli scenografi bolognesi forniscono palazzi incantati a mezza Europa; ogni tugurio, *ad libitum*, trasformarsi in una reggia. E c'è bisogno di aggiungere come questa tendenza si dilati anche nella vera architettura, nel volto stesso di Bologna sei e settecentesca, moltiplicata di spazi, di sfuggimenti, di vedute cordiali per ogni parte?

È noto che gran peso abbiano avuto le gamme paradisiache di Guido, nella formazione delle cosiddette « maniere ideali » del settecento, tanto deprecate in astratto, senza più lume di sentimento. Ma come negare che qui in Bologna l'eredità meditativa dei Carracci sostiene meglio che altrove quella capricciosa alterazione ottica? Chi rifiuterebbe l'incanto estremo di quelle luci immaginarie che scendono a fasci vetrini, in toni di gialletto, di verdolino, di lapislazzulo, sulle Due Torri lontane, nei quadri del vostro diafano, aggiustatissimo Donato Creti; questo Watteau bolognese?

Tanto meno sorprende che, sui primi del Settecento, le due forme di reazione più sincera alla deliquescenza del tardo barocco, quella rigoristica del Benefial in Roma, quella, invece, schiettamente pittoresca del geniale Crespi in Bologna, possano entrambe appellarsi ai Carracci. Ad intendere questa verità nel caso del Crespi, non sarebbe meglio, invece di parlar del Rembrandt come si è arrischiato a fare uno studioso tedesco, rammentarsi dei Car-

racci, quand'eran focosi lombardi negli affreschi Magnani? All'uo-
po ci verrebbero persino in aiuto i più toccanti aneddoti crespiani:
il giovane Crespi che, battendo i denti alle prime gelate di Bolo-
gna, copia e ricopia le cose di Ludovico a San Michele in Bosco;
ancora il Crespi che recatosi per gli stessi studi nell'oratorio di
San Giuseppe minaccia un certo vecchietto che si accingeva a
ritoccare alcuni affreschi, antichi ormai, di Angelo Michele Co-
lonna; e finisce per abbracciarli le ginocchia quando il vecchino
gli svela: « giovinotto: ma io sono il Colonna! ». Ora provatevi
a immaginare un Sironi che abbracci, poniamo, le ginocchia di
Francesco Hayez!

Questo sia per la continuità ideale, più sentita che non si pensi,
fra quei due secoli di pittura bolognese. Continuare più in qua,
nel rigore dei tempi neo-classici, non mi servirebbe che ad estrema
controprova della esigenza da me proposta, che cioè si riammet-
tano, e con gli onori dovuti, gli spregiatissimi eclettici, nella storia
vera dell'arte italiana.

È difatti proprio quando la presunzione tipicamente oltre-
montana dei neo-classicismo intende di mettere ordine, rigore scien-
fico e archeologico nel creduto eclettismo dei bolognesi, è allora
che, dal sepolcrale risultato del nuovo tentativo, si avverte meglio
che mai, quanto soavemente empirico, affettuosamente evocativo,
intimamente poetico fosse il procedere dei Carracci. Ed è allora
che il principio della tradizione italiana, sostenuta dall'esempio
dei Carracci, attraverso i due secoli più gravi per il principio uni-
tario, si stende veramente stecchita in una tomba; sia anche di
Antonio Canova.

Taccio dell'ultimo secolo. Ma una gratitudine, per emozioni,
sia pure tenui, ricevute, serbo tuttavia a quei modesti artieri che
al solicello dell'800, nella Bologna papale, andavano creando su
per le chiese e i palazzi gli ultimi inganni cordiali, le ultime qua-
drature. Non mi vergogno a dire che, più d'una volta, mi sono
smemorato volentieri davanti a una finzione chiara e annacquata
del Guardassoni, del Samoggia, del Mastellari. Lì, e non altrove.

mi par che brilli sincero e modesto l'ultimo focherello caraccesco
in pieno ottocento.

E finisco col non trovar non del tutto casuale che, ancor oggi,
uno dei migliori pittori viventi d'Italia, Giorgio Morandi, pur
navigando tra le secche più perigliose della pittura moderna ab-
bia, però, saputo sempre orientare il suo viaggio con una lentezza
meditata, con un'affettuosa studiosità, da parer quella di un nuovo
« incamminato ».

ROBERTO LONGHI



TAINÉ E LA SCUOLA BOLOGNESE

Più o meno ammirati, più o meno esaltati, i Maestri della
Scuola bolognese, prima di cadere improvvisamente in disgrazia,
sono stati sempre uno dei punti fondamentali, uno degli elementi
di base nel panorama di tutti gli scrittori d'arte.

La scuola dei Carracci, con Domenichino, Guercino e Guido
Reni costituiva uno dei grandi continenti nella cosmografia di
allora, uno dei cardini in ogni sistema di giudizio critico.

Una tale parte nell'idea dell'arte, nell'idea della pittura dei
più grandi uomini durante tre secoli, basterebbe a imporre a tutti
gli studiosi l'importanza di questi Maestri, qualunque sia la con-
clusione critica cui oggi si voglia giungere.

Stendhal ha lamentato che Leonardo, per essere più grande,
non fosse venuto dopo Guido Reni: ed ha fissato questo avvici-
namento che a noi pare straordinario, incredibile: il binomio
Guercino-Shakespeare. A parte il giudizio sul valore dell'uno e
dell'altro, oggi non si riesce a vedere comunque l'analogia: il pa-
ragone ci appare stranissimo, per lo meno altrettanto quanto quello
di Diderot, che avvicinava Rembrandt e Tacito.

Ora quello che Goethe e Byron avevano sentito tanto forte-
mente nei pittori bolognesi, era la mimica, era il linguaggio pate-
tico delle braccia e delle lagrime.