

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.

Di questo valore drammatico e letterario della pittura bolognese, diveniva però interprete consapevole ed esplicito, definitivamente, il Taine.

Per il Taine anzi, la pittura bolognese diventa senz'altro la pittura espressiva per eccellenza, quella che alla visione fisica dell'uomo sostituisce la prevalenza di una visione patetica, quindi in parte letteraria.

Onde ecco che, nella rappresentazione del Taine, la scuola bolognese acquista una posizione speciale nella storia della pittura, che merita di essere studiata.

Due artisti egli ammira soprattutto: il Guercino e il Domenichino. E nelle visite ai musei di Roma, dove essi appaiono vicini ai maestri del Rinascimento, l'antitesi balza evidente alla mente dello scrittore.

La « Comunione di San Gerolamo » del Domenichino, alla pinacoteca vaticana, gli appare molto più vicina al suo spirito, che la « Madonna di Foligno » di Raffaello: « Sans doute, la célèbre Communion de saint Jérôme par Dominiquin, que l'on voit en face, est mollasse en comparaison; il n'est pas aussi sûr de sa main, il triche à demi, il se dédommage par des architectures, des chappes chamarrées et lustrées, une riche ordonnance empruntée aux Vénitiens. La raison comprend que le style de Raphaël est meilleur. Pareillement elle reconnaît que Port Royal et Racine, Lysias et Platon écrivaient mieux que nous. Mais nos sentiments n'entreraient pas dans leur moule, et nous ne pouvons pas nous dépouiller de nos sentiments ».

Questo scriveva il Taine nell'aprile 1864. Domenichino era morto dal 1641; eppure il Taine considera moderno il suo linguaggio, mentre antico considera lo stile di Racine — che è pure del secolo del Domenichino — non di quello di Raffaello.

Tanta vitalità, tanta « modernità » a distanza di due secoli sono la lode più grande che a un artista si potesse fare. « La ragione » — soltanto la ragione — « comprende che lo stile di Raffaello è migliore »; ma al Taine pare che il Domenichino riesca a

esprimere sentimenti, che non avrebbero potuto essere espressi nello stile perfetto di Raffaello. E altrove egli scrive: « Domenichino è un pittore originale, sincero, proprio il contrario di Guido Reni. Fra le esigenze della moda, delle convenzioni e del partito preso, ha il suo proprio sentimento, osa seguirlo, ritornare alla natura, interpretarla a suo modo ».

« Il trionfo di Davide » alla Galleria Rospigliosi, suggerisce al Taine un giudizio più ampio sul Domenichino: « Nel trionfo di Davide il genio e la naturalezza sono gettati a piene mani. Non si può vedere niente di più grazioso, di più vivo che il gruppo di donne che suonano strumenti... ».

« Tutte queste teste sono giovani, di una grazia e di una sincerità verginali, *inventate*. Si vede un uomo che ha un vero cuore di pittore, che ha sentito da sé e per sé il bello, che ha cercato, che ha creato, che è alle prese con la sua idea, che lavora con tutta la sua forza per renderla, che non è un semplice fabbricatore di figure come Guido Reni... Si trova sempre in lui questo sforzo, spesso troppo grande, verso l'espressione... ma la pittura rende male le complicazioni e le sfumature dei sentimenti; la psicologia non è compito suo ». Taine ha subito una vera emozione dal quadro, e la comunica. Qui è riuscito anche a notare efficacemente dove è l'eccesso di ricerca di espressione: « la psychologie n'est pas son affaire » conclude. E tuttavia egli ha trovato nel Domenichino anche grazia, luminosità, e perfino superba rappresentazione corporea: « la carne è come impregnata di luce; impossibile trovare una posa che ponga la struttura umana, il bell'animale che spiega le sue membra, in una luce più bella ».

La contrapposizione di tutta la scuola bolognese alla pittura del Rinascimento si trova altrove, a proposito della galleria Borghese: « Tel est l'esprit dans lequel il faut considérer les tableaux du grand siècle en Italie; l'expression commence plus tard, avec les Carraches: ce qui occupe les hommes aux environs de l'an 1500, c'est l'animal humain et son accompagnement, le costume peu compliqué et lâche ».

Diciamo subito che neppur l'ombra di vero si può riconoscere in questa assurda formulazione; e tuttavia è interessante fissare quale importanza sia data qui ai Carracci, considerati non già gli eclettici rinnovatori della pittura classica durante il decadimento, ma anzi gli iniziatori della pittura espressiva: « l'espressione comincia più tardi, con i Carracci ». Senza riferirsi a Lessing, qui il Taine improvvisa un'osservazione sui limiti della poesia e delle arti figurative, e contemplando Andrea del Sarto e Sebastiano del Piombo, si lascia indurre addirittura a negare che la pittura debba realizzare, per essere piena, più che la forma animale — quasi che un volto trasparente ad un'espressione appassionata fosse meno visibile — per rimanere nel dominio del mondo visivo — che un volto impassibile.

È uno strano sconfinamento dell'argomentazione, che veramente non fa onore all'intelligenza del Taine: « Il dolore, la gioia, la pietà, la collera, tutte le sfumature delle passioni non essendo visibili che all'occhio interno, se si subordina loro il corpo, se i muscoli e i vestiti non sono dati che per tradurli, io tratto le forme e i colori come semplici mezzi, faccio quello che potrei far meglio con un'altra arte, la poesia per esempio. Commetto lo stesso errore che... la letteratura, quando con venticinque linee di nero su bianco, essa cerca di mostrarci la curva di un naso o di un mento. Manco gli effetti pittorici e non raggiungo che a mezzo gli effetti letterari, non sono che un mezzo pittore e un mezzo letterato ».

Non è qui il luogo di confutare il discorso del Taine. Con ciò, nella gerarchia ragionata dei valori, i Carracci e la loro scuola sono posti al di sotto dei Maestri dell'epoca d'oro; ma tuttavia la loro posizione è resa abbastanza importante. Altrove, parlando, del resto con entusiasmo, della Santa Petronilla del Guercino al Museo Capitolino, il Taine ha già notato immediatamente: « La peinture ainsi comprise sort de ses limites naturelles et se rapproche de la littérature ».

E l'elogio del Guercino si ritrova invece eloquente, a proposito dell'Aurora della villa Ludovisi: « ... Ce sommeil est d'une vérité

admirable; la profondeur de l'engourdissement où le sommeil plonge les enfants se marque dans la petite moue des lèvres, dans le froncement léger des sourcils. Guercin ne copiait pas des antiques comme le Guide; il étudiait le modèle vivant comme le Caravage; il observait les particularités de la vie réelle, les mines, les gaietés, les mutineries, tout ce qu'il y a de capricieux dans la passion et l'expression d'un visage. Ses personnages sont parfois lourds et courts; mais ils vivent, et le mélange de lumière et de clair-obscur sur le corps des deux dormeurs est la poésie du sommeil lui-même ».

Questo bel passo sulla creazione del sonno nell'opera del Guercino rivela che lo sconfinamento dalla pittura non è per il Taine soltanto un fatto negativo. L'emozione gli si comunica, toccante, intensa, come a tutti i suoi contemporanei. Ed egli ha accennato qui alla vera genialità del Guercino.

Tuttavia, le note di viaggio del Taine non sono sempre rigorosamente coerenti: e mentre a Roma egli è stato portato ad ammirare vivamente i quadri sparsi della scuola bolognese, a Milano invece, e proprio a Bologna soprattutto, egli è stato indotto a un giudizio più negativo.

Non autentico critico, Taine oscilla fra lo svolgimento di pensieri teorici, che gli sono improvvisamente suggeriti o che derivano da un'idea precedente — ed alcuni abbandoni letterari. Soltanto qua e là ha avuto dinanzi alle opere d'arte il vero impulso critico, che lo ha indotto a chiarificare il proprio giudizio e a penetrare nell'espressione.

A Brera, egli ritorna all'idea dell'elemento « psicologico » dominante, e dei « drammi o melodrammi »; ma il giudizio è impostato in un modo molto severo: « Molti Bolognesi; ma questi artisti tanto sapienti, tanto ingegnosi, tanto laboriosi, sono pittori di moda o di accademia. Se essi inventano ancora, è fuori dal campo proprio della pittura, nelle espressioni morali. Essi fanno drammi o melodrammi interessanti o toccanti. Fra venti quadri di questa scuola, ce n'è uno celebre del Guercino, « Agar cacciata da Abramo ». E dopo aver descritto la scena, conclude riprendendo l'idea

della psicologia contro la pittura: « Tout cela est spirituel et fournirait plusieurs pages à un Diderot; mais la psychologie prend ici le pas sur la peinture ».

Taine non si domanda come in un dipinto la psicologia possa visibilmente « precedere la pittura », se si manifesta, realizzata. Taine è in questo momento incantato dai Veneziani, che, più brillanti di Raffaello, appagano di più il suo spirito, senza sembrargli più lontani dei Bolognesi, come gli accadeva nelle pinacoteche di Roma per i quadri del Rinascimento. (Le firme, quindi i partiti presi non sono senza influenza sul Taine: egli si estasia senza riserve sulla « testa di monaco », ora attribuita a Daniele Crespi, ma che allora era attribuita a Velasquez: onde, senza essere Diderot, anche il Taine si lascia indurre a scrivere una pagina ispirata).

Taine ha scritto pagine serrate ed eccellenti sul Tintoretto, che è uno dei pittori che egli sente di più. Talvolta il desiderio di illustrare il rapporto con la tendenza dell'epoca lo allontana dalla vera visione delle opere; ma per quanto egli si ritragga, ama soprattutto proprio la realizzazione drammatica.

Domenichino gli strappa elogi anche alla pinacoteca di Bologna, dove egli è meno ben disposto: ed è curioso che la lode al pittore singolo appare spesso accanto a un giudizio piuttosto severo della scuola: « Et cependant, le talent surabonde; il y a dans toute cette oeuvre de la richesse, de la vérité, de l'expression; Dominique est un vrai peintre, il a senti, il a cherché, il a osé, il a trouvé! Quoique né dans un temps où les types étaient connus et classés, il a été original; il est revenu à l'observation, il a découvert une portion ignorée de la nature humaine ».

Così, senza elaborare il suo pensiero, senza dosare le parole, il Taine attribuisce qui al Domenichino un'invenzione potente, anzi addirittura « la scoperta di una porzione ignorata della natura umana ».

Si può fare a un artista elogio maggiore? Sul « S. Pietro martire » egli aggiunge: « ... Tutte le attitudini e le fisionomie sono invenzioni nuove; per la prima volta, ecco l'espressione completa,

abbandonata della passione; anzi il terrore è così vero, che le due teste hanno qualchecosa di grottesco. Domenichino non ha mai paura della volgarità. Egli parte dal reale, dalla cosa veduta; uno strano contrasto è quello della sua educazione classica e della sua sincerità nativa, di quello che sa e di quello che sente ».

Qui il Taine accenna appena a spunti estremamente interessanti. Nella personalità del Domenichino egli vede una doppia natura, una fantasia creatrice nuova accanto a una sovrastruttura di virtuosismo scolastico: e, di più, « per la prima volta l'espressione completa della passione ». Se la personalità del Domenichino fosse stata quale il Taine la abbozza in queste note affrettate, sarebbe la figura più interessante della storia dell'arte, la più allettante per un critico; ma il Taine sentiva troppo poco il problema del processo creativo, per ritornare con maggiore coscienza su quello che egli ha anticipato in queste parole non fortuite, poichè ritornano analoghe a distanza.

Anche alla pinacoteca di Bologna, come alla pinacoteca Vaticana, Taine è passato da Raffaello ai Bolognesi: e da quella Santa Cecilia che fu ai Bolognesi, pittori e amatori d'arte, tanto costantemente e tanto profondamente cara durante tutti i secoli; ma qui egli dimentica quello che ha scritto, quello che scrive poco dopo, e per un momento, al paragone di Raffaello, vede non già l'espressione moderna, ma soltanto la retorica: « Quando, dal quadro di Raffaello, si passa alle loro pitture, sembra che da uno scrittore semplice si arrivi a dei retori. Essi cercano effetti, fanno frasi, non sembrano più parlare correttamente la loro lingua; forzano o falsano il senso delle parole; raffinano ed esagerano; l'ambizione del loro stile contrasta con la fiacchezza del loro pensiero e con la negligenza della loro dizione. E tuttavia sono lavoratori zelanti, sono restauratori della lingua. Paragonati ai Vasari... ».

È curioso notare come lo stile è più imperiosamente costante dello stesso pensiero. Taine qui si è dimenticato di quello che ha scritto a Roma, si lascia andare a una negazione dove là esprime

simpatia: eppure involontariamente ha ripetuto, ricalcato lo schema con cui anche là passava a paragonare il linguaggio di Raffaello e il linguaggio dei Bolognesi. Evidentemente non se ne è accorto; altrimenti avrebbe notato che il rapporto simmetrico faceva risaltare di più la sua contraddizione...

Ma, per il Taine, era vero l'uno e l'altro: onde, benchè questo sembri un paradosso contraddittorio, la pittura della scuola bolognese gli appare creatrice e di un linguaggio retorico e di un linguaggio nuovamente espressivo, quindi più sincero nel suo impeto. In fondo, è vero che gli elementi dell'uno e dell'altro si trovano nell'opera abbondante di artisti che hanno dato non soltanto opere imponenti nella loro stessa dovizia di effetti, ma anche opere sobrie e serie nella loro umanità, come il « ritratto della madre » di Guido Reni, e il « mangiatore di fagioli » di Annibale Carracci — due capolavori puri e sorprendenti — accanto a innegabili manifestazioni di una bravura magniloquente e superficiale.

A parte la genialità del Guercino nei suoi mirabili, morbidi effetti di luce, a parte le grazie di altri artisti, creazioni di una semplicità e di una schiettezza come le due citate, che non si possono considerare isolate, basterebbero a confutare la troppo facile negazione di una critica, che sotto schemi mal connessi, nasconde l'affrettata soggezione alla moda.

« Sobri e seri » chiama il Taine anche gli affreschi del Domenichino a Grottaferrata; ma Domenichino, Guercino sono sempre stati lodati dal Taine in contrapposizione a Guido Reni, come si è visto.

A Roma soprattutto, Guido Reni è giudicato con antipatia, come il vero pittore di una civiltà decadente e molle.

Anche per Guido Reni, Taine istituisce il paragone con Raffaello, e sempre fra due quadri contigui: la Fornarina di Raffaello e la Cenci di Guido Reni, alla galleria Barberini.

Nulla di scolastico, di schematico è mai in questi avvicina-

menti. Taine si compiace del contrasto, l'accostamento gli viene spontaneo.

Qui il paragone è tutto sui due tipi femminili, considerati come rappresentativi di due gusti e di due epoche; e la descrizione della pallida figurina di Guido Reni si conclude con un: « voilà de quoi faire courir les faiseurs de sonnets et les belles dames ».

La definizione dell'arte di Guido Reni è data poi a proposito di due quadri della galleria dell'Accademia di San Luca: « Ma la sua pittura non ha sostanza; è troppo bianca; vi si sente una sfumatura di goffaggine e di convenzione, come nelle tragedie del secolo decimottavo ».

L'antipatia per Guido Reni è invece vinta dinanzi alle grandi pale della pinacoteca di Bologna, dove pure correttamente il Taine ricorda la sua opinione precedente: egli ammira « la tragedia » del Cristo in croce con i santi, e della Madonna della pietà.

E si ricrede sul giudizio unilaterale: « Il avait pourtant un beau génie, et, si le caractère eût chez lui égalé le talent, il était fait pour monter au premier rang dans son art. Ici, dans la verdure et la sève de son invention primitive, il est tragique et il est grand ».

Segue una pagina vigorosa di descrizione, anche se finisce sul motivo sempre ripetuto, della pittura adatta all'epoca, con cui Taine ritorna sempre alle stesse parole e alle stesse immagini. Il passaggio dal particolare all'universale, nelle note dirette, non è che una tendenza alla frase vaga e poco significativa.

A Napoli, il Taine ha ammirato anche il Lanfranco, in un momento in cui tutta la pittura italiana del Seicento, gli appariva sana, confrontata alla pittura francese dell'Ottocento. « Egli ha il senso della sua arte, voglio dire che sa fare piacere agli occhi », dice perfino di Luca Giordano.

E quindi giudica favorevolmente anche il Lanfranco: « Una certa graziosa giovine donna ampia e sana in un quadro di Lan-

franco, di un discepolo di Guido Reni, lascia molto lontano, molto indietro la nostra pittura contemporanea, così tormentata, così incompleta, tutta composta di incertezze insufficienti o di imitazioni faticose ».

Le impressioni del viaggio in Italia sono incomplete forse, ma più vive perchè più dirette. La sincerità critica è più attenuata dalla costruzione teorica, quando il Taine parla della Scuola Bolognese alla fine della sua « philosophie de l'Art ». Qui egli dà la spiegazione corrente, sull'eccesso del virtuosismo nell'evoluzione della pittura, che si contrappone al primitivismo: onde formula sulla pittura questa proposizione: « Tout à l'heure elle avait manqué parce que l'artiste n'était pas assez savant; maintenant elle manque parce qu'il n'est plus assez naïf ». Egli esagera quindi — come è d'uso — l'eclettismo dei Carracci come mosaico, alla lettera, di imitazioni diverse, e cerca anche di dimostrarlo con l'esempio di singole opere: « Il Cefalo di Annibale Carracci al Palazzo Farnese, ha i muscoli di un lottatore di Michelangelo, una solidità e un'abbondanza di carni prese dai Veneziani, un sorriso e guancie prese dal Correggio; si ha l'impressione sgradevole di vedere un atleta grazioso e grasso. Il San Sebastiano di Guido Reni al Louvre...; si ha l'impressione sgradevole di vedere un efebo di palestra amabile e sentimentale ».

In realtà, fra i riconoscimenti dell'espressione personale e gli schemi storici o astratti, troppo spesso manca la connessione consapevole — e non soltanto nel Taine.

Vi sono leggi della creazione artistica, che non si possono contraddire, ed il Taine non si accorge che se davvero i Carracci e Guido Reni non avessero fatto che copiare qua e là e comporre una figura come un'antologia, non sarebbero stati, nonchè pittori vigorosi, neppure pittori, neppure artisti.

Ma per Ippolito Taine come per gli altri scrittori d'arte, contro gli errori o le deficienze periferiche dell'impostazione teorica, vale l'espressione critica quasi involontaria, di un momento di possessione penetrante dell'opera d'arte.

Il viaggio in Italia di Taine finisce con una descrizione stupenda del paesaggio di Varese, del Lago Maggiore, fino al Sempione, una delle bellissime pagine con le quali la letteratura francese ha dato la visione migliore del paesaggio italiano.

Ed il libro comincia con un capitolo molto notevole, nel quale l'Autore vuol rendere conto del suo « strumento », cioè del suo spirito, prima di esporre le proprie impressioni di viaggio. È questa una pagina indimenticabile, e più preziosa per la teoria dell'arte, che il sistema teorico del Taine. Ora, in questo capitolo, prima di affrontare le opere d'arte in Italia, il critico Taine dà la confessione sorprendente — e con la confessione concorda la conclusione poetica — che il suo spirito è più sensibile agli spettacoli di natura che alle opere d'arte: « È prudente di guardare la costruzione del proprio strumento prima di servirsene. A esperienza compiuta, questo strumento, anima o spirito, prova un piacere maggiore davanti alle cose di natura che davanti alle opere d'arte; nulla gli sembra uguale alle montagne, al mare, alle foreste e ai fiumi. Nel resto, la stessa disposizione lo ha accompagnato: in poesia come in musica, in architettura o in pittura, ciò che lo tocca per eccellenza è il carattere naturale, lo slancio spontaneo delle potenze umane... ».

Questa confessione è veridica: e proprio per questo carattere dello « strumento », e cioè per la vitalità della fantasia sua viviva che ama la contemplazione della natura, e riesce a riviverla e ad esprimerla in prosa — Taine sa anche riconoscere la vitalità essenziale di alcune opere pittoriche, le penetra, le interpreta, poichè lo studio gli dà abbastanza autocritica ed autocontrollo per superare una semplice partecipazione soggettiva.

La fantasia, « lo strumento », sono antitetici alla cultura e alla filosofia del Taine: onde le contraddizioni e le penetrazioni del suo giudizio critico; ma proprio questa sensibilità e questa antinomia danno una posizione interessante di fronte all'opera abbondante e poderosa della scuola bolognese.

Così il Taine, fra l'esaltazione ingenua degli ammiratori del

vertice di « erudizione » fino al Lanzi, e la svalutazione posteriore, impone meglio di ogni altro i problemi del valore reale di quest'arte: tutti gli elementi dell'autentica critica di personalità gagliarde sono contenuti nei giudizi oscillanti, e l'azione stessa delle opere sul suo spirito esige l'interpretazione di simpatia giusta.

UN RECENTE SCRITTO SUI CARRACCI

Devo fare uno sforzo per riconoscere — come si deve fino a prova contraria — la buona fede a uno scritto come quello intitolato: « I Carracci e la critica d'arte dell'età barocca » di Carlo Ludovico Ragghianti, pubblicato nella « Critica », 1933, fascicoli I, III e V.

La buona fede: cioè l'autentica ricerca del vero, la persuasione di dare alla cultura un contributo di verità. Quando dalla propria convinzione, e dal proprio modo di cercare il vero, di sentirlo e di comprenderlo, si è in tutto tanto lontani, lo sforzo è estremamente difficile.

Nondimeno: io sono convinto che gli studiosi di secoli venturi che in una biblioteca riscoprissero questa elaborazione contemporanea, la considererebbero stupefatti come una bizzarra curiosità, non altrimenti di come noi consideriamo le opere dell'età barocca sull'arte, quali l'Armenini, lo Scannelli e lo Scaramuccia.

Un compianto scrittore di cose politiche e religiose soleva dire che se gli uomini di una civiltà preistorica fossero risorti, sarebbero rimasti smarriti dinanzi ai progressi di tutte le scienze, a tutte le scoperte e alle invenzioni; ma alla fine avrebbero abbracciato i politici, perchè essi soli ripetono le parole e i metodi che essi conoscevano...

Qualche cosa di simile si potrebbe dire su alcuni lavori di critica d'arte, se non tutti.

Il lavoro di C. L. Ragghianti è di questo tipo: e, con altro metodo e altre opinioni, rinnova la sorprendente aberrazione delle conclusioni di quei tempi. Alla critica musicale non viene nessuno

che non senta e non ami la musica, perchè fingere di penetrare la musica pare agli alieni da quel mondo, troppo difficile. Alla critica letteraria non viene quasi nessuno che non ami la lettura, forse per la causa contraria, che cioè troppo comune è un principio di penetrazione consapevole. La critica d'arte invece, pare accessibile anche ai ciechi. Il R., fra l'altro, attribuisce — erroneamente — alla « critica idealistica, a base specialmente crociana » il rifiuto di « considerare come arte » i Carracci: onde pare che la teoria dia da sola, secondo il R. un solo modo di giudicare se le singole opere siano opere d'arte o no: come se essa non dovesse dare il metodo, ma bensì il giudizio critico bello e pronto... dunque, anche ai ciechi.

Io non so se il R. ignori quello che non cita, o lasci da parte volontariamente ciò che non concorre alla sua tesi.

Certo è che egli, considerando il Domenichino esclusivamente « per il misto o cumulo di maniere che informa tutte le sue opere pittoriche », si guarda bene dal citare quel passo della lettera del Domenichino a Francesco Angeloni in cui Domenichino rigettava l'idea del « miscuglio », sdegnosamente, senza neppure bisogno di confutarla, dopo averla trovata nel Lomazzo, e che conviene ripetere qui ancora una volta: « Dice ancora, che a fare un quadro perfetto sarebbe Adamo e Eva; l'Adamo disegnato da Michelangelo, e colorito da Tiziano; l'Eva disegnata da Raffaello e colorita dal Correggio. Or veda V. S. dove va a cadere chi erra ne' primi principî ».

Il R. corre invece per tutto il suo studio, alla sola interpretazione dei Carracci e seguaci come eclettici. Come ammettervi quella frase schietta di Domenico Zampieri?

Che il R. proceda unicamente dai testi scritti, e non mai dalla visione delle opere, nella goffa credenza che gli scritti degli artisti diano sempre tutta l'interpretazione della loro arte (mentre, a questa stregua, dati gli errori critici e teorici di tutti gli artisti, non i soli Carracci, ma quasi tutti i pittori, scultori, poeti e musicisti di ogni tempo potrebbero essere proclamati non-artisti; è dimostrato

da questo fatto: fra i continuatori dei Carracci egli considera Domenichino e Albani, non gli altri — neppure il Tiarini.

Si rimane a bocca aperta: perchè proprio l'Albani, che è di tutti il più staccato, nel suo mondo speciale, il più raccolto nella grazia gentile? E ci può essere un modesto conoscitore d'arte, un visitatore domenicale di pinacoteche, il quale dubiti che l'Albani segue il Correggio molto più che qualunque altro pittore? Invece il R. scrive: « L'Albani nelle sue opere pittoriche si preoccupò più che altro dello stile di Raffaello e di Tiziano, più raramente del Correggio ».

Il fatto è che il R. ha studiato e stroncato i pittori bolognesi soltanto sui testi. Ed avendo trovato pagine scritte dal Domenichino e dall'Albani, non dagli altri, si è fermato su quelli, fingendo di conoscerne i quadri.

Si doveva già lamentare che tutto il giudizio critico sull'opera della scuola bolognese fosse stato falsato dagli scrittori, per colpa di quel sonetto di Agostino Carracci, che parve la chiave per interpretare l'eclettismo di tutta la scuola; ma il R. fonda addirittura tutta la sua opera su quel disgraziato sonetto.

E fin qui, pazienza: siamo abituati ai metodi di questi compilatori di critica pseudo-filosofica, che sopra una frase costruiscono volumi a tavolino, senza più scomodarsi a scrutare le opere. Ma inaspettato è l'uso che il R. fa di questo sonetto.

Egli vi compie l'esercizio acrobatico di analizzarlo verso per verso, trovando nei luoghi comuni di quelle definizioni — chi lo avrebbe detto! — un'abissale sapienza critica. Anche qui bisogna sforzarsi di ammettere che il R. sia persuaso di compiere opera di indagine seria, verso il vero, e non uno scherzo.

Queste definizioni del sonetto, che erano allora su tutte le bocche e che con un po' di pazienza si potrebbero tutte far risalire anche ad altri autori, ad una ad una, diventano invece grandi scoperte critiche.

Ha scritto Agostino per esempio:

« Di Michelangiol la terribil via,
il vero natural di Tiziano,
del Correggio lo stil puro e sovrano... ».

E il R. si dà a commentare queste righe rimate così: « ... come è sentita senza equivoco e con chiarezza la differenza fra l'arbitrio universalmente deformatore ed astratto, costruttivo ed intellettualistico di Michelangelo, e la adesione appassionata, magari momentanea alla vita e alle cose, caratteristica del pieno Tiziano... ».

E perfino l'ultimo buffo verso del sonetto,

« e un po' di grazia del Parmigianino »

viene commentato sapientemente: « e del Parmigianino si vede bene l'attenuazione stilistica, il raffinamento, armonizzato sottilmente, di una complessa esperienza di cultura, il che è qui espresso come « grazia », non come « stil puro e sovrano ».

No, il R. non ha voluto fare una caricatura feroce del metodo dei suoi maestri; non ha voluto suscitare l'ilarità del lettore.

Egli basa sulla sua analisi del sonetto di Agostino tutto il suo lavoro. E senza ridere egli annota meravigliato: « È curioso che, col senso acuto dell'individualità, dell'autonomia, dell'intrinseca perfezione di ognuna di queste grandi espressioni figurative, il proposito poi fosse di mescolarle, di distribuirle, di sommarle in un'opera di pittura... ».

Il R. sembra fingere di non accorgersi, o non si accorge, che, se mai, Agostino voleva semplicemente dare a un nuovo pittore consigli sopra la propria formazione di artista: che quindi le indicazioni sui vari pittori non sono definizioni della loro arte, come arte, ma anzi distinzioni delle possibilità di insegnamento tecnico che si possono staccare dalla loro opera.

Se ci avesse pensato un momento, egli si sarebbe accorto che un tale sonetto, ben lungi dal considerare gli elementi figurativi come identificati con l'espressione artistica e con la personalità

creatrice, li separa anzi, tanto che crede di poterli consigliare a una nuova personalità per la formazione dello stile proprio: e quindi, coerentemente, crede si possano anche combinare insieme, onde formarsi un linguaggio pittorico dalle possibilità massime.

Questo è il pensiero di Agostino nel sonetto, tutto l'opposto di quello che il R. gli attribuisce: e ciò sia rettificato, benchè proprio il sonetto non valesse la pena neppure di essere analizzato, ove la probità critica guidasse i compilatori contemporanei di scritti sull'arte.

Quindi il R. passa a dimostrare la tesi acrobatica che proprio i Carracci abbiano rinnovato la critica, abbiano insegnato a capire i grandi maestri, diventando gli apostoli della comprensione dei puri elementi figurativi in pittura, « tre grandi personalità critiche », banditori — chi lo avrebbe mai pensato prima! — proprio del « metodo della pura visibilità » nella critica d'arte.

E dobbiamo convincerci che il Ragghianti creda sul serio a quello che così dice, alla grottesca costruzione che egli immagina. L'opera dei Carracci, che nella realtà attrasse soprattutto su di sè l'ammirazione degli amatori d'arte, avrebbe invece avuto l'effetto semplicemente di insegnare a comprendere gli altri artisti.

Il R. deve essere estremamente soddisfatto dell'opera sua, proprio perchè gli autori di sofismi e di bizantinismi si sono sempre ammirati più dei modesti aratori del vero. Egli è in verità, sia concesso il termine discusso, uno scrittore d'arte barocco!

Ecco qui: « Il loro punto di vista estetico si spiega appunto con il loro essere critici, cioè persone adatte a sentire e a ricreare l'arte (nelle sue più svariate e distanti manifestazioni) con piena obbiettività, per la mancanza di un interesse fondamentale, di un interesse individuale... Essi non avevano niente di proprio da esprimere, un loro ideale artistico da affermare, la loro attività si riduceva, in pieno e senza residui, a *comprendere* espressioni d'arte, a giustificare, a spiegarle come a determinarle, per estenderle agli uomini, in modo che si facessero comune e generale intendimento, come infatti avvenne ».

E tutto questo è basato... sul sonetto di Agostino!

Io duro fatica a credere che persone serie possano accettare l'interpretazione dei Carracci e dei seguaci come critici. Ma mi sembra escluso che le stesse persone serie, o anche mediocrementemente colte, possano ammettere neppure per un momento che tutto il giudizio critico da quei tempi fino all'Ottocento sia stato fondato... sul giudizio critico dei Carracci, sulla loro interpretazione, come qui si legge.

Qui il R. crede di trovare provato questo fatto, « perchè, sostanzialmente, i grandi artisti e le grandi attuazioni stilistiche, per cui essi formarono l'interpretazione critica, furono i *soli* e le *sole* considerate nella storia dell'arte avvenire... » Il che non è vero, se si analizza con un po' di pazienza il variare dei giudizi critici, l'indipendenza di alcuni, mentre il buon senso insegna che se i grandi più ammirati rimasero gli stessi, ciò è, nella semplificazione del fatto generico, un fatto che precede e non segue i Carracci, e sui quali non si vede come i Carracci possano avere influito.

Ma il R. procede rettilineo: « E in generale, si può affermare, che l'unica vena di esperienza figurativa — la sola giustificabile come diretta apprensione delle opere plastiche — che permane negli scritti innumerevoli che i letterati del '600-'800 hanno fatto sull'arte, deriva dallo studio e dalla assunzione dell'opera dei Carracci ».

E gratuitamente attribuisce a tutti quasi la sua opinione, contro la più solare evidenza: « Poichè non s'è mai dato, dal seicento in poi, critico o scrittore, il quale, parlando dei Carracci, potesse considerarli in sè, autonomamente... gente dunque che acquistava significato solo quando la si considerava in relazione ai maestri che avevano ripristinato...; la funzione dei Carracci nella storia dell'arte fu sempre veduta come di coloro che, dopo la oscura età del manierismo, fecero di nuovo comprendere e apprezzare integralmente il valore di Raffaello, Michelangelo, Tiziano e compagni (sic) ».

Ma la formulazione del R. diventa addirittura caricaturale di sè, là dove viene a parlare delle opere.

Se Lodovico Carracci è già chiamato, per brevità « un critico secentista » (pag. 384), ecco addirittura la presentazione del Domenichino: « Il quale è il più notevole dei critici formati dai Carracci, e ne emula la complessità di interessi e l'intelligenza figurativa. Le sue interpretazioni più succose... sono del Correggio, di Raffaello, di Tiziano, di Michelangelo, del Parmigianino, del Caravaggio ».

Ora io vorrei poter capire come il R. ha concepito la significazione critica dei quadri e degli affreschi.

Una significazione critica si può dare talvolta per mezzo dell'opera grafica e pittorica; ma a condizione di porsi consapevolmente, obiettivamente, direttamente di fronte alle opere da interpretare — o con un disegno semplificato, o con una pittura parodistica, ecc. Si può considerare, per esempio, l'idea di allegoria critica negli affreschi di Maurice Denis, ma come una tavola del Domenichino diventi un saggio critico, il R. avrebbe dovuto almeno spiegare.

Così, la sua formulazione non è se non grottesca; ed io mi meraviglierei se gli autori italiani che egli loda, fossero davvero talmente annebbiati dalla vanità accarezzata, da non accorgersi che lavori come questo trascinano il metodo nel ridicolo.

Il R. fa risalire ai Carracci l'origine del passaggio dalle biografie di artisti alla storia dell'arte: « Ma per noi questo tentativo non è spiegabile, se non si rammenti che chi appunto fece passare coscientemente la critica dall'interesse psicologico letterario e biografico a quello per la realtà, figurativa, furono i Carracci »: anche questo merito, che risale al sonetto di Agostino e ai grandi quadri ed affreschi, è espresso in modo che sembra uno scherzo. E non è. Anche il Mengs è per il R., critico nei suoi dipinti: « c'è in lui maggior senso di « purezza » e di « coerenza », che non gli permette di recensire (sic) tre o quattro « maniere » per volta nel me-

desimo quadro ». E tutto finisce nell'elogio della più recente critica italiana.

Il R., con il suo curioso modo di trattare a modo suo la verità, scrive che il Burckhardt e il Riegl non avrebbero riconosciuto l'arte dei Carracci e della scuola: « In sostanza, la sensibilità artistica di questi due critici insigni non permette loro se non di affermare, per i Carracci, la serietà della loro preparazione e della loro cultura: quanto al problema se la loro sia arte o no, e che qualità di arte sia, esso rimane insoluto ». Al contrario, il Burckhardt ha affermato proprio che la scuola di Bologna si iniziava come « *Selbsterwerb gegenüber vom einseitigen Entlehnen* », cioè come conquista autonoma contro il prestito unilaterale: ed aveva cura di indicare il diretto studio del vero, che si manifestava appunto, per esempio nel « mangiatore di fagioli » di Annibale Carracci. Egli ne osserva poi, con acuto senso diretto di osservazione, i difetti di superficialità nella maggior parte delle opere. L'Aurora di Guido Reni — che pure appartiene alla scuola anche se il R. non se ne occupa — è giudicata dal Burckhardt così: « è, tutto considerato, il quadro più perfetto di questi ultimi due secoli ». Anche del Domenichino e del Guercino, il Burckhardt vuole distinguere rapidamente le opere migliori dalle opere mediocri; egli guarda dunque proprio ai risultati, giudicandoli variamente come variamente giudica tutto ciò che segue all'età d'oro del Rinascimento. Come giustamente osserva il Bode, Burckhardt amava la pura bellezza dell'apogeo, e la sua antipatia cominciava da Michelangelo: « *Dem Recken Michelangelo steht er daher kühl gegenüber, die nervös weibliche Natur eines Correggio ist ihm sogar zuwider* ». Egli si sforza di rendere giustizia anche alla scuola bolognese. Ne sente soprattutto, e giustamente, l'ineguaglianza: così indica le opere del Domenichino e di Guido Reni, per la composizione e per il colore (« *Domenichino ist in der Farbe sehr ungleich* », (pag. 960), « *Domenichino, dessen Komposition so überaus ungleich ist* » (pag. 969). Della « strage di Betlemme » di Guido Reni dice ancora il Burckhardt che è « la composizione

patetica più perfetta del secolo ». Molti giudizi su opere dei pittori sono invece vivacemente negativi, aspri e severi.

Ci vuole un bel coraggio a deformare questa posizione critica del Burckhardt, che appare così chiara, nel quadro della sua visione complessiva dell'arte, e nella schiettezza agile del suo giudizio immediato. Il R. ha staccato un mezzo periodo del Burckhardt e volontariamente lo cita a mezzo, e lo tronca, precisamente perchè già in questa frase il senso è il contrario di quello da lui voluto.

« In der neuen Schule von Bologna ist denn auch die Aneignung der Prinzipien der grossen Vorgänger fast von Anfang an eine harmonische und verständige. Es gibt Bilder aus ihr, die in der Art des Paolo Veronese, des Tizian gemalt sind, und von Correggio ist sie mitsamt vielen abgeleiteten Schulen dauernd abhängig ».

E qui il R. si ferma, fingendo di aver trovato nel Burckhardt una « osservazione nuova e rivelatrice »; ma il Burckhardt, più modesto, sapeva invece di non dire con ciò gran che di nuovo, e tutto il peso della sua proposizione, la significazione che egli vuol dare, si trova nella seconda parte, che ha lo scopo di attenuare la prima: « ... allein dies Verhältnis erstreckt sich nur ausnahmsweise bis in die vollständige Reminiscenz und sinkt nie bis zur seelenlosen Ausbeutung » « ma questo rapporto si estende soltanto per eccezione fino alla reminiscenza completa, e non cade mai nello sfruttamento inanimato ».

Naturalmente il Raggianti si guarda bene poi dal citare e dal considerare il Taine; ma include anche lui, con tutti gli altri che avrebbero apprezzato i Carracci e la scuola soltanto per la loro dottrina e cultura, il che non corrisponde a verità, come l'analisi delle espressioni del Taine dimostra abbastanza, per le personalità della scuola che egli ammira. Ma si può accusare il R. di tradire i testi? No, egli segue il metodo suo, in cui non è il primo: onde invece di essere studiosi attenti degli antichi scrittori, diventano una specie di rbdomanti, sensibili soltanto là dove credono di sentire una vena di presagio delle verità che verranno alla luce al loro tempo:

per il resto, sono insensibili. Nessuno contesta la legittimità di una critica integralmente negatrice dei Carracci: soltanto, essa avrebbe dovuto essere fatta sopra un'autentica discussione, critica della critica di tutti i precedenti ammiratori, invece di farli svanire in fumo, e sopra un'autentica, anche sommaria, trattazione della personalità e delle opere di questi maestri che tanto operarono, tanto crearono e tanto commossero il mondo (1).

Il R. fa più presto, perchè, prima ancora di presentare la sua teoria sbalorditiva dei Carracci grandi critici nonchè « primi grandi e precisi formulatori e assertori del metodo della pura visibilità » — egli ha dato a priori dell'imbecille a chiunque volesse soltanto ancora « prendere sul serio » le opere dei Carracci e dei discepoli: « e c'è chi al giorno d'oggi li piglia ancora sul serio, come il Serra ed altri! » esce come in una parentesi, pag. 224.

Io mi immagino lo sgomento di molti semplici contemplatori dinanzi a questo perentorio divieto, dinanzi a questa evidente classificazione.

Noi siamo proclamati imbecilli quindi, non soltanto nel lavoro critico eventuale sull'opera dei Bolognesi, ma, di conseguenza, su tutta l'arte, da Giotto a Rembrandt, e da Dürer a Liebermann, se così male sappiamo discernere i pittori artisti dai pittori « critici ».

Io mi immagino la prudenza spaventata di tanti, che si adattano alla moda per non apparire sciocchi.

Per noi è tuttavia preferibile andare allo sbaraglio direttamen-

(1) Può essere utile ricordare qui, al polo opposto, il pensiero di un cultore d'arte tanto fine e tanto operoso, Corrado Ricci.

Per Corrado Ricci il Taine era già un negatore dell'arte della scuola dei Carracci, mentre quest'arte gli sembrava — nel 1886 — non abbastanza riconosciuta ed apprezzata: « Sotto questi influssi, surse la scuola dei Carracci. Quantunque celebre, non è però ancora apprezzata come merita. Anzi oggi pare diminuita nella considerazione di alcuni critici, che seguono il Taine, e dei preraffaellisti in genere. Ma ciò passerà certamente e presto... I Carracci studiarono il vero (specialmente l'anatomia) e, a traverso l'indole dei loro tempi, lo videro e lo capirono stupendamente... ». (*Guida di Bologna*, pag. 136-7, Nicola Zanichelli, editore, Bologna).

te: e ci conforteremo, sperando che il nostro lavoro possa tuttavia essere amato da alcuni pochi lettori consenzienti, consolandoci con una frase di Boileau che oh!, nessuno oserebbe citare se non per sè medesimo:

*Et pour finir enfin par un trait de satire,
Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire.*

GUIDO LODOVICO LUZZATTO

APPUNTI E VARIETÀ

FRANCESCO PUTEOLANO

MAESTRO DEI FIGLIOLI DI GIOVANNI II BENTIVOGLIO

The part played by Francesco del Pozzo of Parma (Puteolano) in the promotion of humanistic studies in Bologna, and more especially in the development of printing, is well known to scholars. Dott. Lino Sighinolfi, in publishing the contract of 25 Octobre 1470 between Puteolano, Annibale Malpigli of Padova and Baldassarre Azzoguidi, showed how the classical learning of the humanist combined with Malpigli's technical knowledge of printing and Azzoguidi's reputation and enterprise as a bookseller to produce, in 1471, the earliest book known to be printed in Bologna, the *Editio princeps* of Ovid's works ⁽¹⁾. Well known, too, is the debt which the early Bolognese printers owed to the support and encouragement of Giovanni II Bentivoglio, a debt which they acknowledged by the homage almost invariably done to his name in their publications ⁽²⁾. Hitherto, however, although Puteolano's close association with the first citizen of Bologna is attested by the fact that he had a room in the Bentivoglio palace, the precise nature of the relations which existed between them has not been made clear. The following letters, which I found in the Archivio di Stato di Milano (Potenze Estere, Romagna.

⁽¹⁾ SIGHINOLFI L., *Francesco Puteolano e le origini della Stampa in Bologna*. App. I. Firenze, 1914.

⁽²⁾ Cf. SORBELLI A., *I primordi della Stampa in Bologna*. Bologna, 1908.

B. 174) establish beyond doubt that his positions in the Bentivoglio family was that of tutor to Giovanni's children. In 1472 he had been for some years (*molti anni*), probably from his first coming to Bologna, in charge of their education, and he had fulfilled his task with such labour and diligence as to render his employer desirous of making him some suitable reward. It is characteristic of Giovanni Bentivoglio that he endeavoured to attain this end without cost to himself, by asking his friend and patron the Duke of Milan to bestow upon Puteolano two benefices about to become vacant in the diocese of Parma. The description of his protégé as « una persona doctissima in poesia, arte oratorio e opere zentile » is a worthy tribute to one of the most distinguished scholars of his day. Among other points of interest that may be noted in the first letter are the allusion to Puteolano's public lectures, delivered in Bologna during the period of his tutorship, and the reference to his father and eight brothers, who are apparently dependent on him. The burden of their support goes far to explain the financial difficulties of which he complained. Puteolano was clearly not known to Galeazzo Maria Sforza when Giovanni commended him to the Duke's good offices; thus Sighinolfi's suggestion that he was originally sent to Bologna from the Court of Milan is not supported. Giovanni Bentivoglio did not allow the matter to rest here. On 14 October 1472, having heard of the death of Bernardo Bravo, the holder of the benefices on which his hopes were fixed, he sent a special envoy to Milan to press Puteolano's claims. At the same time he wrote both to the Duke of Milan and to Cecco Simonetta saying that Francesco Gonzaga, the Cardinal Legate of Bologna promised papal confirmation of the appointments if the Duke would be pleased to make them. Subsequent letters from Sforza and his chief secretary extend to Giovanni Bentivoglio a cordial invitation to visit the Court of Milan at Christmas but they make no mention of Puteolano or the vacant benefices. It must be assumed that they were not bestowed upon him, and having been disappointed of preferment in his native Parma, he decided, in the spring of 1473, to open a school in Bologna after the manner described by Sighinolfi ⁽¹⁾. At the date of his letters to Milan, Giovanni Bentivoglio had been married to Ginevra Sforza some eight and a half years, and his eldest son Annibale (b. 31 January 1469) was not yet four years old. Thus we may see in Puteolano the earliest tutor of the children, to whose education all the learning of Bologna was laid tribute.

CECILIA MARY ADY

⁽¹⁾ SIGHINOLFI L., *loc cit.*, p. 15. App. II.