

Galeati, al quale il Carducci aveva presentato e raccomandato Cecco frate cinque anni prima, e presso il quale nel 1874 il Donati aveva dato in luce il suo opuscolo « Sull'insegnamento della Lingua nelle Scuole elementari » (1).

ALFREDO GRILLI



Un esaltatore dei Carracci: Cochin

Alla metà del Settecento, Cochin è il rappresentante più netto dell'ammirazione incondizionata, anzi esclusiva, per i pittori Bolognesi.

Volendo andare alla sorgente della sopravvalutazione di questi artisti, conviene leggere il testo del Cochin, che certo non rappresenta un'opinione individuale, ma che stabilisce nei termini estremi l'esaltazione estrema di Guido Reni: in confronto a questa sopravvalutazione, il giudizio di Goethe, che ancora sorprende oggi, è già molto moderato.

« Le Guide a réuni toutes les parties de la peinture, et l'on peut dire que ses principaux tableaux sont plus tableaux (s'il est permis de se servir de cette expression), et plus complets en tout qu'aucun de ceux des peintres qui ont existé avant et peut-être depuis lui ». Lo stesso giudizio può essere presentito altrove: qui, è nettamente dichiarato. Esso è altrove, coperto, implicito, inconfessato: qui è proclamato. Guido Reni appariva a Monsieur Cochin, secrétaire de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, il vertice supremo della pittura.

Ed interessantissimo è il passo in cui questo giudizio è confermato, proprio dove si tratta di limitarlo, poco più in là: « Per completare l'elogio di questo maestro, si può aggiungere che, benchè Raffaello lo abbia sorpassato per la sublimità dei caratteri delle teste e la grandezza delle idee, e

(1) Dodici pagine di prosa elegantissima, piene di idee che sembrano di oggi, sebbene siano di sessantasei anni fa, perchè infatti furono lette primieramente in Urbino per la solenne distribuzione dei premi l'anno 1870. La questione se l'insegnamento della lingua mediante la grammatica è opportuno nelle scuole elementari, proposta fra l'altre al IX Congresso Pedagogico, aveva determinato il padre scolopio a porre in luce questo suo discorso, « tal e quale allora fu scritto, che certo non fu per la stampa, e di ciò fare ho le mie buone ragioni ». (Quali?) « Il merito di questo discorso, (continua il Donati nell'Avvertenza preliminare), se pure ha merito alcuno, consiste tutto nel considerare l'insegnamento della lingua come mezzo efficacissimo di educazione; e nel dimostrare il metodo più semplice e più naturale per cui i fanciulli senza una noia e una fatica al mondo, ma con facilità e diletto grandissimo la potranno imparare ».

Annibale e il Domenichino abbiano qualche cosa di più grande nella loro maniera di disegnare; e il Correggio, il Tiziano, Van Dyck e Rubens siano più grandi coloristi, tuttavia vi sono pochi artisti, ai quali se (per supposizione) si desse la scelta dei talenti che essi desidererebbero possedere, senza permettere loro di riunire quelli che sono dispersi in maestri differenti, ce n'è pochi che, ricordandosi bene il piacere che hanno dato loro le opere di Guido Reni, non preferirebbero i suoi ».

Il periodo è difettoso, ma è suggestivo. Al di là di Guido Reni, il Cochin vede — per obbligo — Raffaello, e poi subito Annibale Carracci e il Domenichino, quindi il gruppo dei « coloristi »; ma egli osa dare una prova che supera il suo giudizio personale: egli è convinto che ben pochi pittori non vorrebbero possedere le qualità di Guido Reni piuttosto che tutte le altre.

Si noti che qui il Cochin esprime il desiderio di possedere tutti i talenti « dispersi in maestri differenti »: è il desiderio espresso nel famoso sonetto di Agostino, come nel Lomazzo: il che non significa che tutti i pittori fossero « eclettici », bensì che molti — senza pensarci su tanto — potessero auspicare di riunire in sé le qualità che erano state eccellenti in vari artisti: pensiero tanto facile e tanto comune, che in verità non si capisce come sia per lo più attribuito ai Carracci soltanto. E il Cochin si riferisce a quello che è il vero godimento vissuto: « ricordando bene il piacere che hanno dato loro le opere di Guido Reni »: in verità, il Cochin era convinto che, comunque si pensasse sugli altri, si godesse soprattutto Guido Reni.

Con minore trasporto di simpatia personale, ma con lo stesso giudizio, sono esaltati anche i Carracci, sopra tutti i minori. Il Cochin osa anche combattere l'opinione che Raffaello sia stato il più grande pittore: per lui era soltanto poco più che un primitivo, il primo pittore che traeva l'arte dalle tenebre, aveva il merito che per altri era quello di Masaccio o di Cimabue: « ... Raffaello, che, per quanto il più grande uomo che ci sia stato nella pittura, se si considera l'infanzia da cui la ha tratta, non è tuttavia, se si osa dirlo, il più grande pittore che abbia esistito... C'est aux Carraches et à leurs dignes élèves qu'on doit l'art de la peinture, complet dans toutes ses parties ».

Conviene riconoscere che altri grossolani errori di giudizio furono compiuti, ma nella più comprensibile sopravvalutazione di artisti viventi; mai forse si è avuto una simile enorme sopravvalutazione, motivata e convinta, a distanza di cento anni — a una distanza a cui per lo più, i giudizi tendono, se mai, a una svalutazione.

Il Cochin incalza: sostiene che « Raffaello aveva senza dubbio por-

tato al più alto grado la purità del disegno, la nobiltà delle idee, la bellezza dei caratteri delle teste, la semplicità e l'eleganza delle forme, la scelta delle figure, quella dei drappaggi, e la composizione particolare dei gruppi; ma non aveva conosciuto i grandi effetti che possono produrre il chiaroscuro, e l'intelligenza del giuoco della luce.

Non si vede quasi in lui quest'arte di collegare una grande composizione in modo che non si possa estrarne niente senza scomporla, e che essa produca una concatenazione di luci e di ombre, la quale vi lascia grandi riposi. L'amore del grande lo aveva quasi sempre indotto a sopprimere quei bei particolari di verità, che fanno ritrovare la natura conosciuta, benchè abbellita. Infine (se si osa dirlo) egli aveva ignorato l'arte di fare quadri, il cui tutto facesse lo stesso piacere che ciascuna delle parti presa a parte. La sua scuola, conservando la sua grande maniera, non avrebbe conosciuto che l'arte del disegno, e sarebbe degenerata nella rappresentazione di un bello ideale... ».

Il giudizio del Cochin sui Maestri Bolognesi non è avventato. Egli dimostra come e perchè egli veda il progresso da Raffaello, come egli riconosca nelle loro opere l'arte più complessa che sola gli dà soddisfazione.

Il suo periodare è scorretto, ma il suo linguaggio è interessante, perchè aderisce con tanta precisione alla realtà della creazione di un'opera d'arte pittorica.

Siamo costretti a fermarci su questo giudizio, non soltanto perchè esso è la testimonianza della predilezione sincera e vissuta di un appassionato cultore dell'arte; ma di più: perchè esso è sostenuto da una vera e propria elaborazione critica, che penetra nel tessuto di tutto l'organismo del quadro.

« Cet art d'agencer une grande composition de manière qu'on n'en puisse rien extraire sans la décomposer »: non si può negare serietà a una simile espressione. Il Cochin vedeva soltanto nei grandi quadri carracceschi una pienezza di coesione e di costruzione, per la concatenazione delle parti chiare e delle parti scure, dei vuoti e dei rilievi, dei gesti e degli sfondi.

Con uno sforzo intellettuale, possiamo riuscire a capire come il Cochin vedesse questo risultato nelle opere della scuola bolognese. Ognuno di noi, nel momento in cui è pienamente preso dall'arte pittorica di un artista, anche contemporaneo, anche considerato poi secondario, può per un momento sentire svalutati al confronto tutti gli altri pittori: soltanto che, oggi, questa momentanea impressione di confronto è controllata immediatamente dalla stessa abitudine di comprendere con mente elastica le manifestazioni più diverse, e soprattutto dall'estrema riluttanza a far scale di valore.

Eppure: succede che il contrasto delle diverse espressioni, ricondotte tuttavia al confronto delle realizzazioni materiali raggiunte, induca a questi

atti momentanei, per i quali tutti gli artisti impallidiscono accanto a un grande che per un momento ci abbaglia di tutta la luce del suo genio, di tutta la potenza della sua fantasia.

Queste svalutazioni di tutti gli altri possono avvenire contemplando Giotto o Tiepolo, Rembrandt o Corot: come ammirando devotamente la soavità sensibile degli Impressionisti francesi, ci è potuto sembrare per un momento che tutti gli altri fossero troppo solidi e aspri, non fossero ugualmente autentici pittori: oppure, alla rovescia, ci è avvenuto di sentire tutti gli Impressionisti troppo tenui e diafani e nulli, quando siamo stati presi dalla creazione gagliarda di un Munch o di un van Gogh: o anche dalle acrobazie plastiche affascinanti di un Picasso.

E non succedeva forse recentemente a Nino Barbantini, mentre egli era tutto pieno dell'ammirazione per le qualità pittoriche proprie di Tiziano, di scrivere questa proposizione comparativa caratteristica: « Vicino a tanta maturità, a tanto impeto, a tanta chiarezza, a tanta sostanza, Giotto sembra acerbo e nudo, Mantegna statico e diaccio, Rembrandt torbido. E anche i moderni sono superati, in fatto di modernità, da questo vecchione onnipotente... ».

Neanche Barbantini si accorgeva dell'ingenuità della sua frase: « sembra », certo; ma ciò ha valore soltanto per dimostrare che pittori tanto diversi non possono essere posti vicini per essere ammirati con lo stesso abbandono. In quest'errore soggettivo non è nessuna verità critica.

Ma il fenomeno della prepotente attrazione magnetica di una trasfigurazione fantastica che esclude tutte le altre, solo spiega gli enormi squilibri nei giudizi che si avvicendano sulle arti figurative.

Così avviene per il Greco o per Mattias Grünewald, per van Eyck o per Frans Hals: volta a volta si è presi totalmente dall'esaltazione della deformazione visiva loro propria, o totalmente respinti dalla stanchezza fisica di quello che appare il loro eccesso esteriore, la lunghezza dei corpi del Greco o la barbarie di Grünewald, o la smorfia di riso di Frans Hals.

Tutto questo avviene per un eccesso dell'azione fisica dello stile, del risultato pittorico concreto, in confronto all'espressione personale multipla, della vita comunicata attraverso il loro linguaggio pittorico.

L'azione comunicativa della creazione pittorica tende sempre a essere, almeno momentaneamente, esclusiva. Soltanto se si diventa ben consapevoli di questo, si può giungere a una piena coscienza critica, che può andare non soltanto alle molteplici espressioni che ci hanno commosso, ma perfino a una accettazione per interposta persona, ipotetica, di forme che hanno commosso altri e che non riescono a toccare noi: così come si giunge a calcolare la presenza di astri che non ci fanno giungere la loro luce.

In tempi recenti, vi sono stati scrittori che hanno esaltato su tutti gli artisti che siano mai esistiti, Franz Marc o Paula Modersohn, gli espressionisti tedeschi, Cézanne, Matisse. Si tratta sempre dello stesso fenomeno: conviene capire che fantasie tutte prese da un'espressione realizzata in forme quasi incorporee, sentissero per un momento pesante e nulla tutta l'arte del passato, Raffaello e Michelangelo e Tiziano. Così è successo per il Seicento più vigoroso, per il Caravaggio, come era successo per tutti i primitivi, per tutto il Trecento e il Quattrocento, per la scultura greca arcaica o per l'arte dei popoli primitivi: come a rovescio si è sentito svalutare Michelangelo, Bernini, Bourdelle davanti alla scultura negra e alla scultura precolombiana.

Ora — ritornando a Monsieur Cochin — egli è tutto ammirato dalla strumentazione complessa e serrata dei grandi quadri dei Carracci, di Guido Reni, Domenichino e Guercino: quello che è errore di gusto, gli appare invece soltanto massima esplicazione delle possibilità della pittura: ed al di là di quest'arte che egli ammira, inevitabilmente, anche Raffaello gli pare povero.

L'importanza di questo errore è nel fatto che esso si ripete ogni giorno in una moltitudine di persone, digiune ancora di pittura, ed attratte dalla manifestazione esplicita, dalla finzione imponente: come, per altri motivi, si rinnova continuamente la svalutazione di Raffaello per la negazione delle qualità sobrie, essenziali della sua figurazione e della sua composizione: per la negazione dell'armonia, in nuovi impulsi di semplificazione fantastica intensa.

La coscienza critica non può maturare, ove non si renda conto di tutti questi fenomeni nell'atto di lettura dell'opera figurativa da parte di ogni generazione di pubblico, con le reazioni sempre ripetute, modestamente dai profani timidi, e baldanzosamente dai giovani che seguono l'ultima moda.

Per l'incomprensione di Raffaello, è caratteristica quella frase del Cochin: « L'amour du grand l'avoit presque toujours entraîné à supprimer ces beaux détails de vérité, qui font retrouver la nature connue, quoique embellie ».

Ossia: Cochin vedeva troppo nudo, troppo astratto il mondo di Raffaello, non ritrovava nella scuola d'Atene o nella disputa del Sacramento alcun elemento della « natura conosciuta ». E gli pareva invece che i Bolognesi, senza diminuire la dignità dello stile, avessero saputo introdurre la rappresentazione diretta del vero come egli la vedeva: viene in mente di pensare per esempio che il cesto di fichi, posto accanto alla figura medio-cristiana della Cleopatra di Guido Reni dovesse sembrare a questo scrittore una felicissima unione del vero al quadro storico (a Pitti, il C. su questo

quadro accenna soltanto che si può dubitare dell'originalità perchè lo si vede ripetuto più volte altrove; ma mi pare un esempio caratteristico di « nature connue » e di « détails de vérité » nelle composizioni).

Per il Cochin, il merito dei Carracci era la conquista piena della natura, non già certo l'imitazione del passato: è, cioè, il senso che la scuola bolognese abbia solo raggiunto il pieno sviluppo delle possibilità espressive della pittura, senza quella che a un uomo come il Cochin doveva parere chiusura in uno stile voluto, in una forma speciale, cioè in un bello ideale. Per questo egli dice che per mezzo della scuola di Bologna soltanto « la peinture est arrivée au plus haut degré de perfection ». Per questo egli immagina, ove i Carracci non fossero venuti, una decadenza della scuola di Raffaello nella freddezza: « et le vrai charme de la peinture, qui est le coloris, l'harmonie et l'accord général du tableau, seroit peut-être encore à trouver ».

Naturalmente, noi dobbiamo fare uno sforzo per seguire il Cochin in questo modo di intendere la sommità dell'arte, che ce lo rivela tanto lontano dal sentire le espressioni più alte ed intense del genio; ma non basta parlare di errore, bisogna risuscitare davanti a noi tutta la sua visione entusiastica della pittura bolognese, dove egli vedeva la più piena conquista di una fantasia pittorica-drammatica, la quale aveva bisogno di combinare in concreto elementi diretti del vero e architetture solenni, effetti di luce e drappaggi, pantomime e contrasti plastici, per avere l'impressione della massima realizzazione di cui un uomo padrone del pennello fosse capace...

Ripeto: bisogna ben prospettarsi quello che doveva apparire la varietà formale della creazione della scuola bolognese, non chiusa nel mondo concentrico di una trasfigurazione personale. Per citare altre sopravvalutazioni: un simile effetto dovette fare Boecklin ai suoi ammiratori appassionati.

E per Renoir, artista delizioso e incantevole in alcune frementi realizzazioni di alberi in fiore, di colori dolci nell'atmosfera meravigliosa, palpitante di primavera — ma pur difettoso, e limitato nei suoi nudi rosei e grossi tante volte ripetuti — lo stesso entusiasmo esclusivo faceva scrivere pur ieri al Meier-Graefe: « Quando si viene da Puvis, da Ingres, da Rodin, da Manet, da belle e sublimi cose che possono essere nella casa, è sempre una casa che si abbandona; tanto più con Puvis si collega la rappresentazione dell'edificio chiuso. Lo si abbandona, per volare al prodigio » (Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. III Band. München, Piper 1927 - II ediz., pag. 500).

Per il Cochin la persuasione di un'eccellenza assoluta nella realizzazione artistica si completa e si consolida nell'ammirazione per la scuola, e per il fatto storico del rinnovamento dell'arte.

La conquista dei Carracci è, secondo lo scrittore, la verità: « Les Car-

raches, après avoir étudié l'antique et les plus grands maîtres du temps, comprirent que la nature étoit le véritable objet d'imitation, et que les suppositions d'un beau qui lui seroit supérieur, étoient en général chimériques. Ce sont les principes qu'ils ont donné à leurs élèves, par le secours desquels ils ont souvent surpassé leurs maîtres, et d'où l'on a vu sortir les chefs-d'oeuvres de peinture, qui font aujourd'hui l'objet de notre admiration et de notre imitation ». Così, qui non soltanto i Carracci sono ammirati sopra tutti gli altri artisti; ma sono ammirati con una motivazione opposta a quella con cui altri li apprezzeranno ancora: per il naturalismo opposto allo studio degli altri maestri, per la verità opposta all'idealismo, alla ricerca del bello superiore, alla disciplina degli stilisti. Qui di eclettismo non si parla neppure per un momento. E il Cochin ammira candidamente la rivelazione del vero: « On voit, dans les principaux maîtres de cette école, une vérité qui fait croire que c'est la nature telle qu'on la connoît, quoiqu'il soit vrai, qu'on n'en trouve presque point d'aussi parfaite ».

E proprio l'elogio della scuola esce dalla penna del Cochin: come quella che ha prodotto — e qui il C. aveva indubbiamente ragione, valutazione dei singoli artisti a parte — pittori non legati ai maestri, ma invece tanto diversi, ognuno nelle possibilità proprie: « On peut confier son instruction aux Carraches, lorsqu'on voit quels élèves ils ont formés, et combien ces élèves sont différents les uns des autres, et nullement esclaves des manières de leurs maîtres. C'est sans doute une des choses qui étonnent le plus que cette diversité de belles manières, venant de la même source; elle fait bien l'éloge de la savante manière d'enseigner l'art qu'ont employé ces trois grands maîtres. Ils ont donné la nature pour exemple, et ont su prévenir leurs élèves contre tout préjugé en faveur de leur manière de la voir: on en concevra d'autant plus la rareté, qu'on fera d'attention aux autres célèbres écoles de l'Italie... » (e qui l'A. osserva che gli scolari di Raffaello hanno tutti imitato il maestro fino a indurre a confusione, e che la scuola veneta e quella fiamminga, i discepoli di Rubens, tutti hanno ripetuto certi caratteri identici).

Non si può negare che anche questa lode è scritta e pensata con intelligenza. Il Cochin penetra proprio nell'esperienza di un insegnante, e tocca tutto il problema delicato del rispetto del maestro per la personalità del discepolo, ossia del creatore in fieri, mentre attribuisce i massimi meriti alla scuola dei Carracci. Si rifletta su questa proposizione, essa stupisce per il suo acume e il suo ardire: « Essi hanno dato la natura come esempio, ed hanno saputo prevenire i loro allievi contro qualunque pregiudizio in favore della loro maniera di vederla ».

Il Cochin mette in evidenza cioè la preoccupazione che il modo perso-

nale del maestro non si introducesse nel processo creativo del pittore nuovo dinanzi alla natura: egli non vanta una scuola accademica, ma una scuola capace di promuovere l'originalità.

Ed in verità, non varrebbe la pena di fermarsi sulla sua critica, se essa — malgrado la sua tendenza quasi incredibile — non fosse tanto seriamente, tanto sostanzialmente fondata.

Dopo aver parlato in generale dei Carracci, il Cochin analizza infatti anche le qualità di ognuno degli artisti, penetra nella determinazione dei caratteri diversi.

Annibale Carracci gli appare il più notevole dei fratelli: di lui in particolare loda la scelta dei motivi della « natura la più comune ». « Nelle sue opere migliori » scrive — « non può essere superato per il disegno e il carattere grande e sostenuto che ha saputo dare; nessuno ha trattato gli scorci con maggiore arte di lui » —; ma interessante — e veramente sorprendente, perchè dice il contrario di quello che noi diremmo e ci aspetteremmo anche dal più grande ammiratore — è il passo per cui Annibale Carracci è lodato proprio per una certa negligenza nel modo di dipingere.

Qui, francamente, non si sa come seguire il critico, non si sa come spiegarci perchè mai tutte le qualità gli apparissero in questi maestri, anche quelle che avrebbero dovuto meglio apparirgli in tutt'altri pittori, se ne aveva il desiderio: « Vi si trova quella fermezza e quella franchezza di pennello, che, se si eccettua il Correggio, era abbastanza sconosciuta prima di lui. Si dipingeva con cura, o per tratteggi, o fuso; ma sembra che non si sapesse lasciarvi quell'aria di negligenza, che è una delle seduzioni più gradevoli dell'arte, quando la giustezza dell'esecuzione non ne soffre ». — La qualità pittorica è resa vivamente: si rimane tanto più stupefatti che lo scrittore non la attribuisca ad altri che a Annibale Carracci.

E l'analisi continua: Lodovico è dichiarato superiore per i drappaggi, le pieghe — mentre vi trova un colore « più triste e una maniera più appesantita »; ma anch'egli e anche Agostino, offrono le stesse bellezze.

Il Domenichino non è considerato senza pecche, benchè ammiratissimo: il C. dice che « le opere di questo maestro portate a questo alto grado di eccellenza, sono poco numerose; ma sono anche capolavori ». Esecuzione secca, colorito debole sono i difetti trovati spesso dal C. nei lavori del Domenichino; ammirate invece altre qualità: « la scienza e la purità del disegno, la semplicità e la bellezza dei caratteri delle teste e delle acconciature, e la naturalezza delle attitudini ».

Domenichino ha portato a « perfezione di finito » anche i grandi soggetti, dove le teste sono cioè finite come ritratti. Anche qui si sente un dibattito vivo di idee, una coscienza limpida dell'arte. Non è possibile trattare

come nulla quest'ammirazione così meditata: essa deve, anche con esagerazione, rappresentare un fatto di vera comunicazione artistica, di gioia elevata e di partecipazione a un nucleo di espressione. Affermando e negando per prevenzioni di gusto o di teoria, non si avanza e non si risolve nessun problema: soltanto una coscienza critica più profonda può condurre alla valutazione sicura di tutte le opere d'arte discusse, negate ed esaltate a vicenda. Qui il Cochin discute — prendendo lo spunto dal Domenichino — contro la distinzione che si fa in Francia fra i talenti della pittura di ritratto e quelli della pittura di storia. Si veda come egli penetra addentro nell'opera del Domenichino, dove afferma che la sua precisa definizione delle teste avviene « senza che tuttavia ci sia niente di meschino, per l'arte con la quale questi particolari sono subordinati alle grandi masse ». Nel momento stesso in cui il suo giudizio critico, nella valutazione dei Bolognesi al di sopra di tutti i pittori di tutti i tempi, ci è più lontano — la sua critica ci appare sorprendente per la sua maturità, per la sua serietà, per la modernità dell'analisi e la chiarezza sostanziale, aliena da ogni retorica, della sua osservazione penetrante.

Ed anche il lamento sull'errore della pratica di pittura a lui contemporanea, è intelligente ed acuto nella sua argomentazione critica: anche i termini hanno sempre una mirabile precisione, rivelano una finezza sottile di comprensione: « Ce qui fait le fini d'un tableau n'est point le fondu du pinceau, c'est plutôt le compte rendu avec exactitude, quoique souvent avec une négligence apparente, de toutes les formes et les surfaces de la nature ».

Questo passo mi sembra, in sé, ammirevole: soprattutto quell'idea di adoperare la parola « compte rendu » mi pare rivelare una geniale posizione di fronte all'arte, non limitata alla letteratura d'uso.

E questa difesa del « finito » reale contro il « finito » apparente, esteriore, è ancora sostenuta con la frase successiva: « Il y a des tableaux que les gens sans connoissance appellent finis, où il manque presque tout ce qu'un peintre qui connoit bien la nature et le fond de son art, auroit mis dans une simple ébauche ». — Con queste idee, sembrerebbe che il Cochin avrebbe potuto preferire il « finito » di Benozzo Gozzoli a quello dei Carracci; ma egli ha la visione limitata e concentrata a un solo modo di vedere e rendere la visione: onde tutta la sua penetrazione critica agisce soltanto in un mondo della pittura, di cui gli artisti della scuola Bolognese sono il centro.

Quello che ci colpisce è proprio che questa attività non cessa neppure davanti agli artisti che egli considera a tutti superiori. Perfino di Guido Reni egli non tace numerosi difetti, pur avendolo considerato colui che ha raggiunto il vertice dell'arte: la critica negativa investe, sia pure con indulgenza, il colore, e il carattere delle figure virili, onde non si può confon-

dere certo il Cochin con un autore enfatico e smisurato di apologie: « Son color est d'une fraîcheur et d'une beauté admirables, sur-tout dans son meilleur temps: quoiqu'il ait eu depuis le défaut de faire les ombres trop verdâtres, ses demi-teintes sont toujours admirables. S'il manque de caractère dans les figures d'hommes, combien ce défaut n'est-il pas réparé par la satisfaction que donnent les grâces qu'il sait répandre sur tout? ».

Più curioso ancora che il giudizio che pone Guido Reni sopra tutti i pittori, è il giudizio di preferenza fra le opere stesse di Guido Reni.

Rimaniamo in verità sbalorditi dinanzi a questa scelta: il « San Pietro piangente, consolato da un altro apostolo » che era a Palazzo Sampieri allora, viene dichiarato il migliore quadro di Guido Reni ed il migliore quadro d'Italia: « È il quadro più ammirevole che si conosca di Guido Reni; tutte le parti dell'arte vi sono al più alto grado; esso è di una maniera forte e vigorosa, di grande carattere, e con le verità di particolare rese nel modo più fine; le teste sono belle e della più bella espressione; il colore ne è vero e prezioso; infine è un capolavoro, e il quadro più perfetto, per la riunione di tutte le parti della pittura, che sia in Italia: è ben conservato ». Nella pagina su Guido Reni, lo scrittore ricorda di nuovo questo quadro, che « non lascia niente a desiderare ». La nota singola è assai più debole che le osservazioni generiche; ma il giudizio, che questo sia il più bel quadro d'Italia, è veramente strano. Il quadro non è neppure rappresentativo per l'arte di Guido Reni, per l'arte dei Bolognesi e neppure per le tendenze sviluppate dall'arte del Seicento. Quando la Trasfigurazione di Raffaello e la Comunione di San Gerolamo venivano scelte, veniva almeno ammirato qualche cosa di imponente e di patetico, e possiamo ben ricostruire le ragioni della preferenza. Potremmo capire che di Guido Reni fosse stata preferita o la Pietà grandiosa, o l'Aurora, o una figura aleggiante, un nudo — ma questo quadro sommo e sobrio poteva essere amato soggettivamente; come si poteva dichiararlo il quadro più perfetto d'Italia?

Esso si trova ora, in modesto incognito, alla Pinacoteca di Brera (già dal tempo del Lanzi), dove porta il numero 538.

Colui che ha prescelto questo quadro, avrebbe potuto, se questo era quello che cercava, preferire anche opere di Tiziano. Comunque, egli deve essersi immerso in quest'opera fino a provare un'emozione vivissima — ed ha scambiato la sua esperienza con una eccellenza di fatto.

Questo non è, si badi, un brutto quadro; noi siamo colpiti anzitutto dall'espressione della mano aperta del S. Pietro, con le dita in forte scorcio ed una forte ombra del pollice sulla palma; intorno a questa mano, è un penneggio largo, elegante, ondeggiante con agio. Il San Pietro ci appare un po' troppo adagiato, per essere una figura espressiva; la testa è vigorosa

nel chiaroscuro, abbozzata in una pittura fresca, brillante, con mobilità delle rughe. Invece dipinto con una finitura leziosa è l'altro apostolo, San Paolo: anche questo, in atto di parlare, ha una mano espressiva, con ombre forti delle dita. Il panneggio di un rosso crudo appare del tutto separato dal marrone giallo del San Pietro; la testa e le due mani sono dipinte in un chiaroscuro morbido, fine e sostenuto, in una plastica un poco semplificata e salda.

La composizione di insieme è comunissima: si può godere il quadro, contemplandolo nella sua sostanza pittorica, a fondo.

È una creazione estremamente ineguale, costituita quasi da due saggi di frammento pittorico condotti diversamente; ma come esaltarla tanto? Il Cochin deve avere sentito molto parlante il San Paolo, e delicata la testa di San Pietro con quell'occhio immerso nell'ombra, con la mano nei pochi riccioli canuti frementi: ha provato un'emozione profonda per la suggestione del colloquio, ha gustato le parti diverse, ed ha fatto di questo quadro un capolavoro sommo. L'eterogeneità del lavoro di pennello basta tuttavia a rompere la suggestione del momento di vita; ed il dipinto, privo di unità, smorzato, non contiene elementi superiori a quello di innumerevoli altri; il giudizio del Cochin non si spiega che per il fatto che egli ha lungamente studiato questo quadro, come non ha fatto per altri, di pittori meno amati: e soprattutto per le opere di pittura, il lungo studio, la scoperta di qualità intime può dare il senso di virtù superiore.

Sul Guercino, il Cochin ha scritto una serie di esclamazioni, talmente tiene ad esaltarne il vigore, l'audacia, l'originalità; ed anche l'Albani è lodato, benchè ne sia notata l'inferiorità sotto molti aspetti, per la sola sua virtù nella purità e grazia delle belle teste: « graces nobles, sages, régulières ». Nella sua esaltazione convinta della scuola bolognese, il Cochin accenna anche a tanti altri maestri, tutti ancora « di prim'ordine »: nomina fra gli altri il Cavedone e il Tiarini.

Bologna è opposta così a Roma: lo scrittore non ha paura delle dichiarazioni più aperte, non si ferma alle mezze frasi.

Per quanto Roma — egli scrive — possieda il maggior numero di quadri, e per quanto vi si vedano opere di tutti i grandi pittori italiani « pure Bologna, con la sua scuola sola, e i capolavori che ne sono usciti, può paragonarsi a essa, ed anche superarla in certo senso. Non soltanto nel suo senso si sono elevati i maestri più celebri d'Italia, ma ancora le opere che essa di loro conserva, sono ciò che di più perfetto essi hanno prodotto ». Non dispiaccia l'ampia citazione del testo: contro le più strane affermazioni degli scrittori superficiali, conviene fissare la documentazione di questa esaltazione.

Luigi Lanzi, grande compilatore, in uno stile largo e limpido, grande

raccogliitore di tutti i testi precedenti per formare la sua esposizione equanime ed equilibrata, si è sforzato di rispettare il giudizio critico dominante al suo tempo. Egli stesso, nella prefazione, ha manifestato l'intenzione di evitare le opinioni troppo singolari: e come critico di opinioni singolari ha citato, in nota, proprio il Cochin.

È interessante trovare proprio nel Lanzi una presa di coscienza molto netta sulla estrema varietà dei giudizi critici: « Ognuno ha i suoi principî: il Buonarroti proverbio come goffo Pietro Perugino ed il Francia, lumi dell'arte: Guido, se crediamo agli storici, dispiaceva al Cortona, il Caravaggio allo Zucchero, il Guercino a Guido; e quello che più sorprende, Domenichino al maggior numero de' pittori che vivevano in Roma, quando egli vi fece i migliori lavori ». Si noti la frase: « Quello che più sorprende... » — il Lanzi usa le nostre stesse parole. E tuttavia non indica le controversie vere, fondamentali, poichè non fa che indicare se non piccole antipatie fra rivali, non le grandi rivoluzioni del giudizio critico, venute quasi tutte dopo.

Tuttavia, le controversie inducono il Lanzi a quella che gli pareva la massima prudenza: « Si fatti dispareri durano tuttavia sopra molti artefici, che secondo i vari gusti, non altramente che i cibi, piacciono ad uno, spiacciono ad un altro... — In questa discordanza, ho creduto bene lasciar da banda le cose più controverse; seguir nelle altre il parer dei più; permettere ad ognuno di tenere opinioni anche singolari; ma non frodare il lettore, per quanto ho potuto, del suo desiderio, chè sapere le più autorevoli e le più comuni ».

Questa dichiarazione di neutralità critica, questa confessione — nessuno oggi la oserebbe — di « seguir il parer dei più » non risparmiò tuttavia al Lanzi di essere giudicato, necessariamente, eccessivo negli elogi ai Carracci e alla scuola bolognese ⁽¹⁾. Il Lanzi sostiene che l'opinione comune, del pubblico, e in fatto di belle arti è rare volte erronea: egli non aveva ancora assistito al grande divorzio fra pubblico da una parte e artisti e critici dall'altra, avvenuto alla fine dell'Ottocento. Frattanto, la discussione alla ricerca del vero gli appare perfino odiosa: « ... nè fa forza contro un storico che protesta di riferire le opinioni più comuni, senza entrare odiosamente a discutere se sian le più vere ». Ora, è caratteristico che questo astensionista della critica fosse colpito proprio dalla temeraria franchezza del Cochin, mentre ne disapprovava evidentemente l'originalità: « Le più singolari e più nuove [opinioni] si possono vedere ne' tre tomi di Mr. Cochin ».

⁽¹⁾ V. ELDA FINZI. *La storia pittorica d'Italia del Lanzi*, in « Nuova Italia », agosto-ottobre 1932.

Cochin non è isolato, è soltanto forse lo scrittore più convinto e più caratteristico, nella sopravvalutazione dei Carracci e di tutta la scuola.

È naturale che egli concluda che « un lungo soggiorno in questa città potrebbe essere altrettanto utile a formare un pittore, che quello di Roma ». Cochin ha il coraggio delle proprie opinioni, e porta fino alle estreme conseguenze una preferenza che era estremamente diffusa, specialmente alla vigilia del diffondersi della reazione neoclassica, con Winckelmann e Mengs: benchè la fortuna della scuola bolognese sia destinata a resistere dappertutto, ma specialmente in Francia.

Ancora nel 1830, di passaggio per Bologna, Jules Michelet ammirava anzi le opere dei Bolognesi più che la « Santa Cecilia » di Raffaello, mentre si fermava commosso davanti al « San Gerolamo » di Agostino Carracci, ed esaltava la varietà della scuola (Rome, capitolo XVII). Anche Michelet — senza derivare dal Cochin, direi, ma spontaneamente, con immediatezza — pur accennando a « un felice eclettismo », ha ammirato poi soprattutto la varietà e l'originalità degli artisti usciti dalla scuola: « La gloire de Ludovic Carrache — l'un des fondateurs de cette Ecole —, c'est d'avoir fait des élèves non seulement différents de lui, mais les uns des autres, et des maîtres anciens: le Guide, la beauté dans la pâleur: Albano, la grâce; Dominiquin, la passion; Guerchin, la science du clair-obscur. Chacun de ces dons fut tout à fait personnel ».

In realtà, la fortuna dei Carracci si prolunga in tutti i tempi, è di tutti i tempi. Per l'arte, non c'è in realtà questione di tempo, e la presenza stessa di questo dibattito nel corso degli anni sarebbe già una questione attuale, ove non sapessimo inoltre, come già accennavo, che non soltanto singoli studiosi, ma larghe zone di pubblico rinnovano continuamente il contrasto di sopravvalutazione e di svalutazione.

Curioso è che talvolta i negatori meno seri come alcuni ammiratori, hanno avuto la stessa tendenza a dimenticare e abolire tutto l'immenso successo precedente, parlando come se non fosse stato.

In realtà, il problema dei rovesciamenti del giudizio sui Carracci è suggestivo perchè si confonde al problema sempre rinnovato, cui assistiamo ogni giorno anche per gli artisti moderni, di « sì » e di « no » lanciati con sussiego, e con disprezzo degli avversari, da punti di vista angusti di gusto limitato e di prevenzione.

Divenendo consapevole dell'entità e della serietà delle opinioni opposte, la critica deve divenire più chiara nella comprensione di tutti i fenomeni del processo creativo e del processo critico, dell'espressione prima, e della comunicazione poi: distinguendo quello che c'è e quello che non c'è nella realizzazione di artisti minori, di artisti secondari, di artisti incompleti per le

più varie cause, e di quello che tuttavia veramente può da essi comunicarsi ad altri uomini, facendo bene ai cuori, e sostituendo nelle fantasie anche i capolavori più puri.

Non tutti i giudizi critici contraddittori si lasciano ridurre a semplici inganni di uomini senza senso critico e senza sensibilità o intelligenza per l'arte.

Il fatto vivo di una commozione suscitata è un dato che deve essere sempre spiegato: e deve essere tenuto in considerazione quando non si può svuotarlo con spiegazioni psicologiche di motivi totalmente estranei all'arte. Nulla, per la critica, è confutato con la sola apparente giustificazione dell'epoca: e malgrado l'inevitabile tendenza a ricadere nell'alternativa di biasimo e di lode, la vera critica può vivere soltanto ove impari a capire la natura eterogenea di tante realizzazioni e di tanti successi — al di fuori dei rarissimi capolavori perfettamente raggiunti.

GUIDO LODOVICO LUZZATTO



IL GIOVANE CARDUCCI

Nei primi versi carducciani, compresi anche quelli che almeno in un primo momento l'autore approvò e ammise a formare le *Rime sanminiatesi* e, via via, le varie edizioni dei *Juvenilia* — ch'io ho ora in mente tutte fuorchè l'ultima, dell'ottanta, con i ritocchi seriori e definitivi ch'è l'avviano a poesia originale —, c'è molto Dante, molto Petrarca, molto Parini, molto Leopardi, anche molto Monti, e sopra tutti Foscolo e Alfieri, non più come poeti ma come caratteri, e non ancora come poeta ma già come carattere, anche se in formazione, c'è sempre e per ogni dove il Carducci: le mosse da poeta sono lontane fra loro e fugacissime mentre un tocco, un motto, un verso, una strofe attestano schiettezza di sentire e immediata rispondenza nella parola. Quanti lo accusano di aver ritardato ad attingere la poesia dovrebbero considerare che egli, al contrario di quel che di solito han fatto altri poeti — lo stesso Dante, che rimò, da giovane, d'amore e di leggiadria, se pur perfezionò una scuola letteraria tuttavia le stette d'appresso —, ha mirato risolutamente, con severità di materia e di preparazione e con ardore pugnace, tra slanci ribelli e più spesso aggressivi, a farsi anzitutto un carattere, che in verso e in prosa egli si è valso fin da principio e con tenacia delle tradizioni nazionali per rintracciare la coscienza italica smarrita fra le nebbie del tardo romanticismo; la poesia vera ha tenuto dietro a questo ardore