

aggiungere: Le compagnie bolognesi rientrano perciò esattamente nel quadro solito delle associazioni di mestiere. Nella stessa p., completare la n. (3) aggiungendo: cfr.: G. M. MONTI, *Le corporazioni nell'Evo Antico e nell'Alto M. Evo*. Bari, 1934, p. 168 segg. A p. 243, r. 6, costituzionale, c. costituzione. A. r. 9, illorum quatuor c. illorum qui sunt loco illorum quatuor. A r. 11, Questi iscarri hanno, c. Dal giuramento dei loro successori ricaviamo che questi iscarri avevano. A r. 14, raccolgono, c. raccoglievano, r. 21 aggiungere (2 bis): A Ravenna, in corrispondenza agli iscarri si parla *de duobus eligendis per singulas guaitas qui presint artibus et pistrinis* (Statuti di Ravenna, ed. A. ZOLI e S. BERNICOLI, Mon. Dep. St. pat. prov. Rom., rut. 185. A p. 245 n. (3), Statuti dei muratori, pubblicati da F. COSTANTINI per nozze Volpe-Giordani, Bologna, 1933. A p. 248 n. (4) completare: cfr. MONTI, cit., p. 205 segg. A p. 250, r. 33 BIBL. ARCHIGINNASIO aggiungere *Ars notarie*. A p. 251, r. 24 era, c. fosse. A r. 37 aggiungere: La coesistenza di due società dello stesso nome, distinte in vecchia e nuova è osservata e così spiegata anche da U. GUALAZZINI, *Rapporti tra capitale e lavoro nelle industrie tessili lombarde del M. E.*, Mem. Ist. Giur. Un. Torino, 1932, p. 21. A p. 256, r. 19, illi quatuor, c. degli ufficiali « loro illorum qui sunt loco illorum quatuor ». A p. 257, r. 26, completare: A Ravenna, il giuramento dei pistori, dei fornai, dei pistrinari, dei mugnai, di coloro che aggiustano pesi e misure, o li sorvegliano (Statuti di Ravenna, cit., rubb. 107-9, 197 bis, 188, 189, 192). A r. 28, completare: L. SIMEONI, *Dazi e telonei di diritto privato a Verona*, Atti Acc. di Verona, 1907. A p. 258, r. 18, con gli iscarri, c. con i successori degli iscarri e completare la n. (2): Nel 1320 (20 febbraio) si trova fra le riformazioni questa interessante disposizione: *item providere et ordinare quod aliquis barcharolus seu noclerius nec aliquis mulactarius undecumque sit non possint audeant vel presumant aliquo modo vel ingenio facere vel ordinare septam, conventionem vel posturam supra salmis vel de salmis merchantibus deferendis... in damnum vel prejudicium alicuius merchantoris* e c. et. A p. 268, r. 23, 1376, c. 1335, e c. la n. corrispondente. A p. 270, r. 5, e c. et. A p. 268, r. 23, 1376, c. 1335, e c. la n. corrispondente. A p. 270, r. 5, quale concessione, c. quale la concessione. A p. 275, r. 3, 122-1248, c. 1228-1248. A p. 279, r. 28, n. 1213, c. 5, p. 239.

Rimangono alcuni errori puramente tipografici, che non infirmano il senso e che lasciamo correggere all'indulgente lettore.



Goethe e la Scuola Bolognese

Si può dire che gli artisti della Scuola Bolognese avessero una posizione di primo piano soprattutto fra i letterati, i filosofi, ed il grande pubblico, fino a ieri.

Senza volere compiere un lavoro sistematico e raccogliere tutti i giudizi, si possono facilmente trovare gli esempi che illuminano questo culto universale per l'arte dei Carracci e dei Bolognesi;

gli autori che meno vicini sono alle arti figurative, li conoscono, e li considerano fra i massimi artisti d'ogni tempo.

Mario Pagano, uno scrittore lontano dall'arte, e quindi quasi più curante del giudizio critico della gente, che della critica in sè, considerava che il Domenichino fosse l'artista più amato di tutti: « Quando il sentimento ha di bisogno di gagliardi scotimenti, dal campo e non dal teatro cerca occupazione e sollievo. Ecco donde sorge un più vivo interesse nell'imitazione della natura morale. Ma i pittori altresì improntano da' poeti il patetico, e in contraccambio i poeti dan loro le vaghe dipinture della visibile natura. Domenichino, che nell'espressione degli affetti avanzò i pittori tutti, più che gli altri interessa gli spettatori » (*Del gusto e delle belle arti*, capitolo V). Portavoce del gusto del pubblico, Mario Pagano muoveva dal successo per cercare il valore, e considerava quindi che Domenichino, secondo lui, aveva superato tutti i pittori « nell'espressione degli affetti ».

Quando Helvetius doveva parlare dei limiti del genio, e contrapporre tre artisti diversi — alla contrapposizione che sarebbe la più comune, di Michelangelo, Correggio, Tiziano o Raffaello — preferiva invece quella che a Michelangelo opponeva, come rappresentanti di espressioni contrastanti, l'Albani e Giulio Romano: « Michel-Ange n'a pas composé les tableaux de l'Albane, ni l'Albane peint ceux de Jules Romain. L'esprit des plus grands hommes paroît donc renfermé dans d'étroites limites » (*De l'esprit*, Discorso IV, cap. XIV). Noi siamo colpiti da questo fatto: l'occasione non lascia dubbi, la statura dell'Albani è posta davvero quasi alla pari con quella di Michelangelo, se si vuole dimostrare precisamente che lo spirito di un grand'uomo non può non essere limitato. Basta fermarsi un momento, per riconoscere che cosa questo significa: nel giudizio critico dell'Helvetius, e forse si può dire, del pubblico colto francese d'allora, l'Albani poteva essere considerato insieme con Michelangelo, in una sola visione: come la Grazia accanto alla Forza.

Jean Paul, lo scrittore bizzarro ed originale, che tanta in-

fluenza doveva avere su tutti i letterati tedeschi, non nomina nel suo libro di estetica, salvo Hogarth indirettamente, che Guido Reni solo fra i pittori; e lo dà come esempio del genio, violento come uomo e soave come artista; l'esempio è contrapposto a quello di Shakespeare: « ... jeder Mensch kann umgekehrt auf dem Sklavenmarkt des Augenblicks jede Minute verkauft werden, und doch dichtend sich sanft und frei erheben, wie Guido im Sturme seiner Persönlichkeit, seine milden Kinder und Engelsköpfe ründete und auflockte, gleich dem Meer voll Ströme und Wellen, das dennoch ein ruhendes reines Morgen und Abendrot gen Himmel haucht » (*Vorschule der Aesthetik*, parte I, programma III, Ueber das Genie).

Nello stile capriccioso, caratteristico dello scrittore, Guido Reni è esaltato così come uno dei geni titanici, che più potevano piacere a un poeta dello « Sturm und Drang ». Le miti teste d'angelo e bimbi sono create — nell'immaginazione di Jean Paul — da un pittore di temperamento selvaggio e sfrenato: onde Guido Reni può essere paragonato, nonchè a Shakespeare, all'oceano che sopra le sue onde tempestose esala verso il cielo un tono roseo al crepuscolo.

Schopenhauer, che critica un errore di Guido Reni, « questo grande artista » nelle figure urlanti della sua « strage degli innocenti », dà invece il capolavoro celebrato del Domenichino come prova che in pittura si possano dipingere anche volti brutti e figure consuete: « Folglich ist ein magerer Christus am Kreuz, ein von Alter und Krankheit abgezehrter, sterbender heiliger Hieronymus, wie das Meisterstück Dominichino's, ein für die Malerei passender Gegenstand » (*Die Welt als Wille u. Vorstellung*, vol. II, libro III, c. 36).

Nel campo dei teorici dell'arte, Sir Joshua Reynolds aveva tenuto a dare Lodovico Carracci come esempio di colui, che pure accogliendo l'insegnamento di altri pittori, non smarriva la propria personalità: Sir Joshua sosteneva (*Discorso V*) che Lodovico Carracci aveva studiato e colto i segreti dell'arte del Correggio

e dei Veneti, ma accogliendone la piacevolezza, non aveva perduto « la maschia forza ed energia di stile, che è il suo carattere peculiare ». Nessuna osservazione potrebbe essere più decisiva, per dimostrare come nell'età di Goethe, i Carracci non erano considerati imitatori ed eclettici, ma anzi proprio gli artisti capaci di affermarsi, pur con lo studio dei predecessori, come personalità originali.

* * *

In questo secolo, la simpatia di Goethe per i pittori della scuola bolognese è naturalmente preparata dall'ambiente; tuttavia, allorchè, nel suo viaggio in Italia, egli giunge a Cento e poi a Bologna, egli ha il senso di una inattesa rivelazione.

Nell'ampiezza equilibrata della sua visione, non è un'ammirazione esclusiva e neppure una predilezione, ma una convinta valutazione delle opere d'arte. Alla prima impressione, egli trova nei grandi quadri dei Bolognesi, molti elementi che gli sembrano estranei all'arte; ma ne attribuisce la presenza soltanto ai temi ingrati che questi pittori erano costretti a dipingere.

Quando si ritorna all'eloquio di Goethe — prosa o poesia — da qualunque lettura si venga, si ha il senso di tuffare gli occhi in un'immensa profondità di calma, come nell'azzurro del cielo o del mare. Tutte le affermazioni acquistano un tale tono di schiettezza e di semplicità, che non si può non sentire l'espressione personale, sincera ed autentica, non si può non dimenticare tutto il resto, e contemplare soltanto la vita fresca e piena di questo spirito sereno, che si comunica con una naturalezza che lo rende vicino ad ogni uomo.

La sera del 19 ottobre (è bello dimenticare l'anno, 1786, e rivivere soltanto la sera d'autunno, in un perpetuo presente), egli scriveva dopo la giornata di iniziazione all'arte dei bolognesi: « Meinen Tag habe ich bestmöglich angewendet, um zu sehen und wiederzusehen; aber es geht mit der Kunst wie mit dem Leben: je weiter man hinein kommt, je breiter wird sie. An diesem

Himmel treten wieder neue Gestirne hervor, die ich nicht berechnen kann, und die mich irre machen: die Carracci, Guido, Domenichino, in einer spätern glücklichern Kunstzeit entsprungen... »: è il prologo delicato a una nuova conoscenza. Goethe si avvanza verso un mondo nuovo con il tono umile e meravigliato di un giovinetto, ed anche di un giovinetto qualunque, che nel monologo del viaggio, viva intensamente. « Nuovi astri, che io non so misurare, e che mi disorientano ». Alla vigilia, aveva visto la Santa Cecilia di Raffaello e le opere del Francia, aveva contemplato dall'alto delle Torri il cielo purissimo sopra il panorama della città; ora, egli è preso e agitato dalla conoscenza delle opere pittoriche calde, cariche, complicate e patetiche. Gli pare che i Carracci siano sorti in un'epoca artistica « più felice » di quella che culmina in Raffaello; e tuttavia l'avversione, che subito Goethe esprime, per i temi dei quadri, è proprio una manifestazione dell'epoca: « sui quali si diventa pazzi, mentre si vorrebbe ammirarli ed amarli ». E qui Goethe ha una frase, che si riavvicina inconsapevolmente al giudizio più severo dei contemporanei nostri: « Es ist, als da sich die Kinder Gottes mit den Töchtern der Menschen vermählten: daraus entstanden mancherlei Ungeheuer ». Goethe sente nella pittura dei Bolognesi una modernità di stile, che rende più ingrata l'impalcatura delle loro composizioni; onde vorrebbe attrarli a sè, vederli dipingere liberamente la natura e la vita, come egli stesso la contemplava: « Mentre il senso divino di Guido, il suo pennello che avrebbe dovuto dipingere soltanto quello che di più perfetto può essere guardato, ti attira — tu vorresti volgere gli occhi subito dai temi orribilmente stupidi..., e così va sempre: si è sempre all'anatomia, al patibolo, allo scorticatoio, sempre patimenti dell'eroe, mai azione, mai un interesse presente, sempre qualche cosa di aspettato da fuori fantasticamente. Delinquenti od estatici, malfattori o pazzi, finchè il pittore per calmarsi, non porta un uomo nudo, una spettatrice graziosa, comunque tratta i suoi eroi religiosi come fantocci e getta loro sopra belle pieghe di mantelli. Qui non c'è niente, che possa dare un'idea umana. Di dieci soggetti non uno

che si avrebbe dovuto dipingere, e l'unico non ha potuto essere preso dall'artista nel senso giusto ». (Si noti che il bisogno di temi più semplici e più vicini alla vita, germogliava veramente nella scuola bolognese, come dimostra, oltre alcuni ritratti e alcune figure, anche quella insolita sorprendente composizione di Guido Reni, che è a Leningrado: « la scuola di cucito »).

Lo stato d'animo di Goethe è più sconvolto che non si potrebbe immaginare, egli lo esprime come momento autobiografico, senza trarne le conseguenze di giudizio critico. Eppure i termini del problema sono posti proprio da questo perturbamento, da questa confusione di Goethe: egli si comporta davanti ai grandi quadri celebrati ben diversamente da una Madame Vigée Le Brun, la quale non fa che ammirare. Goethe sente, più che non dica esplicitamente, in confronto, la purezza superiore dello stile raffaellesco, in cui ritrova l'affinità elettiva con la sua « Ifigenia » nascente, in cui il suo spirito si riconforta: « Quando si trova di nuovo un lavoro di Raffaello o che gli viene attribuito con qualche verosimiglianza almeno, si è subito completamente risanati e lieti: « geheilt und froh ».

La complessità del problema critico dell'arte dei Bolognesi è per il pellegrino d'Italia, quasi una malattia, poichè egli non ha tempo di trovare una chiarificazione. « Labirinti » gli appaiono queste opere d'arte, ed egli non cessa di esprimere l'impedimento soggettivo ad un riconoscimento certo: onde nota che nel pomeriggio della giornata era un po' meno irritato, ma ha l'impressione ancora di essere « come Bileam, il confuso profeta, che benediva, quando voleva maledire... »: non potrebbe essere più nettamente definito lo stato di incertezza di colui che deve dire *sì* o *no* alle opere, e che si sente disorientato. Chiaramente riconosce gli inizi di una comprensione migliore: « A parte lo smarrimento in cui mi trovo, sento già pure che l'esercizio, la conoscenza e la simpatia mi vengono già in aiuto in questi labirinti ».

E tuttavia, Goethe è convinto che tutta la colpa è degli altri, non dei pittori stessi: che qui è una lotta fra la creazione artistica

e la commissione schiacciante, la quale impone elementi negativi. Dice quindi di Guido Reni, a proposito del quadro votivo nella chiesa dei Mendicanti: « Il pittore, che aveva il coltello alla gola, ha cercato di aiutarsi come poteva, si è affaticato soltanto per far vedere che il barbaro non era lui ». Ora, il conflitto fra la fantasia pittorica degli artisti e lo schema imposto dalla composizione esiste certamente, ma alla lontana origine della loro attività creatrice; la fortuna di questi artisti, il loro perfetto accordo con il pubblico, dimostrano all'evidenza che la pratica dell'arte, la produzione loro escludeva, nel corso della loro evoluzione, un'antitesi diretta: e quello che Goethe sente, può essere ricercato soltanto nella genesi dell'arte; ma è caratteristico procedimento della mente di Goethe, il ricostruire subito, vivamente, un'antagonismo in atto là dove egli ha fissato una distinzione.

Malgrado l'ammirazione da cui parte, Goethe arriva qui a una critica abbastanza acerba, se, mentre contempla queste opere, considera che « la superstizione » abbia spinto alla rovina l'arte.

Egli scrive: « due figure nude di Guido: un San Giovanni nel deserto, un San Sebastiano, come squisitamente dipinti! e che cosa dicono? L'uno spalanca la bocca, e l'altro si piega ». Qui sarebbe difficile considerare estranea all'opera del pittore la critica negativa; si deve concludere che Goethe ammira la qualità della pittura dei corpi, ma rifiuta tutta la presentazione, tutta la composizione. L'ammirazione è invece grande per una Madonna di Guido Reni veduta a palazzo Tanari: « la testa, come se un Dio la avesse dipinta; indescrivibile è l'espressione con cui essa contempla il bambino alla mammella. A me sembra una pazienza quieta, profonda, non come se lasciasse nutrirsi al suo petto un figlio dell'amore e della gioia, ma un bimbo sostituito, divino, così soltanto perchè non è altrimenti ormai, ed essa, nella più profonda umiltà, non capisce come le sia successo. Il resto dello spazio è riempito da un enorme pannello, che i conoscitori apprezzano altamente; io non sapevo bene che cosa dovevo farmene ». Così Goethe partecipa a un'espressione umana, rimane freddo dinanzi ad

altro. La sua impostazione è nuova, immediata, il suo giudizio si rinnovella quanto è possibile.

Alla vigilia di giungere a Bologna, Goethe si era fermato a Cento, patria del Guercino; ed indimenticabile — per la valutazione dell'importanza data alla scuola bolognese — è questo onore fatto alla città di Cento, oggi tanto trascurata, nel viaggio in Italia; perchè l'arte del Guercino attirava alla sua patria. E Goethe ha ammirato a Cento soprattutto tre quadri dell'artista, ha sentito una simpatia profonda, intensa, anche se ha cominciato a ribellarsi contro gli argomenti, i « Gegenstände » di queste opere. Dopo avere amato con partecipazione l'espressione delle figure, negli sguardi e nelle attitudini, Goethe tenta una comprensione della personalità dell'artista: « Guercino è un pittore intimamente bravo, virilmente sano, senza volgarità. Anzi le cose sue hanno una grazia morale tenera, una libertà e grandezza tranquilla, ed insieme qualche cosa di suo proprio, sì che non si potrà non riconoscere le sue opere, quando vi si ha fatto l'occhio. La facilità, la pulitezza e la perfezione del suo pennello stupiscono. Egli si serve per le sue vesti di colori specialmente belli, rotti nel bruno rosso: questi si accordano molto bene con l'azzurro, che pure egli dà volentieri ». L'originalità del Guercino, la piena indipendenza della sua fantasia è sentita subito da Goethe. Egli ha per il Guercino una predilezione, che va al di là della conoscenza maggiore; a Bologna egli ammira ancora una « circoncisione » del Guercino, che lo ha toccato — egli dice — « perchè conosco ed amo già l'uomo ». A Roma, Goethe è di nuovo entusiasta della « S.ta Petronilla » del Guercino, veduta « con ammirazione », giudicata di valore « inestimabile ».

Quel novembre a Roma è un tempo di beatitudine per Goethe. La confusione anche per l'arte dei Bolognesi è dissipata, la contemplazione delle loro opere non è più una sofferenza, ed anzi il 17 novembre, Goethe può gioiosamente riassumere la giornata in una sola frase: « Io posso indicare soltanto con poche parole la felicità di questo giorno. Ho visto gli affreschi di Domenichino

a S. Andrea della Valle, ed anche la galleria Farnese dei Carracci: certo troppo per mesi, nonchè per un giorno ».

Anche un quadro di Guido Reni, della Madonna che cuce tra gli angeli, è ammirato, penetrato da Goethe, che si lascia prendere da quella suggestione patetica.

Goethe è nella disposizione più perfetta per accogliere, in semplicità, tutte le nuove impressioni. Egli ha ben diritto di scrivere di sè quello che nota un giorno: « tutto vero, nessun altro avrebbe potuto dirlo meglio: « Io vivo ora qui con una chiarezza e con una calma, di cui da molto tempo non avevo un'idea. Il mio allenamento a vedere ed a leggere tutte le cose come sono, la mia fedeltà nel lasciare che l'occhio sia luce, la mia completa privazione volontaria di qualunque pretesa mi riescono ancora una volta propizi e mi rendono nella quiete supremamente felice. Tutti i giorni un nuovo oggetto curioso, ogni giorno immagini fresche, grandi, strane, ed un tutto che si ripensa e sogna lungamente, mai si raggiunge con la propria capacità di immaginazione ».

Questa è la vera, sovrana serenità di Goethe: non quella leggendaria, quasi empirea indifferenza, ma la serenità luminosa dei giorni migliori, di ricchezza e di limpidezza nella nuova esperienza.

Colui che vive in questo modo, non è soltanto un grand'uomo cui si deve fare un certo credito: è l'uomo nello stato perfetto ideale, per accogliere e comprendere tutto ciò che gli si offre: è lo spirito più terso, più largo, più sincero, che possa accostarsi ad opere d'arte. Egli può avere — come tutti — limitazioni, confini alla propria sensibilità, e saranno in gran parte le limitazioni del suo tempo; ma quello che egli ha vissuto e sentito deve avere in sè qualche cosa di vero e di sostanziale, che non si può cancellare. Non Goethe è un'autorità, ma bensì il Goethe di quei giorni meravigliosi. Ogni cuore umano palpita con lui nella gioia, quando si leggono gli appunti di questa vita intensa, nel clima nuovo, nell'azzurro tepore alla fine di novembre. « Nulla può essere paragonato alla nuova vita, che la contemplazione di un paese nuovo dà ad un uomo pensante. Benchè io sia sempre lo stesso, pure

credo di essere trasformato fino all'intimo midollo »: tale è la presa di coscienza veridica. Le pagine sono colme d'azzurro raggianti, di quiete serena. Il suo giudizio sulle opere d'arte non poteva non rivelare a tutti la sua profondità, la sua vitalità.

Il 9 dicembre, Tischbein scriveva di lui a Lavater, con tutta la sincerità di colui che era orgoglioso di vivere accanto al grande uomo: « Qui siede egli dunque adesso, e lavora la mattina per finire la sua *Iphigenia*, fino alle nove circa, poi va fuori e visita le grandi opere d'arte di qui. Con quale occhio e quale conoscenza egli veda tutto, Lei può immaginare facilmente, poichè sa come egli pensa il vero ».

Goethe, frattanto è preso soprattutto dalla grande impressione della creazione di Michelangelo alla Cappella Sistina, tutto il resto gli appare diminuito al confronto, sente che « si diventa per qualche tempo indifferente, anzi ingiusto » verso altre opere.

Tanto più vale, tanto più deve essere calcolato ogni raro accenno nel diario di questo periodo, ogni rispondenza dello spirito di Goethe a opere d'arte.

Esplicitamente, al suo ritorno a Roma, Goethe rifiuta una sopravvalutazione di Michelangelo, una eccessiva preferenza per un artista ad esclusione di altri — mentre riafferma di non volere lasciarsi trascinare dalla moda ad ammirare i pittori arcaici — e gli arcaici cominciavano allora già da Leonardo, che Goethe anche a Roma tanto ammirava: più in là non voleva andare.

Egli ha ammirato con intelligenza soprattutto la capacità di Raffaello di adattarsi ad ogni limitazione di spazio per la sua pittura: polemizzando, soprattutto per le Sibille, con i « giudizi insufficienti, oscillanti » del Volkmann, che ha adoperato come guida — egli sembra aver voluto rifiutare anche un giudizio piuttosto negativo di lui su dipinti dell'Albani.

A Frascati — come poi a Castel Gandolfo, nell'autunno seguente — Goethe si è riposato, godendo la natura, disegnando, conversando, facendo la vita della villeggiatura: la vita, egli precisa più volte, di un luogo di bagni. Egli scriveva lietamente, comu-

nicando questo senso di sollievo e di ricreazione: « Io qui sono molto felice, tutto il giorno fino nella notte, si disegna, si dipinge... » Durante un esercizio di disegno, si racconta scherzosamente come il padron di casa, Reiffenstein, abbia esposto la sua teoria sulla educazione progressiva degli artisti: « Quello cominciò allora a esporre le sue teorie più volte lodate, che cioè si debba non rivolgersi subito direttamente alle opere somme, ma prima cominciare dai Carracci, e cioè precisamente nella galleria Farnese, poi passare a Raffaello ed infine disegnare tanto spesso l'Apollo del Belvedere, finchè lo si possa fare a memoria, poichè allora non ci sarebbe più molto altro da desiderare e da sperare. Il buon Schütz fu preso da un tale interno assalto di risa... ».

Della galleria dei Carracci, come una delle opere d'arte più importanti, parla Goethe anche nel « Philipp Hackert », a proposito degli studi di questo pittore; ed egli accenna altrove al fatto che il re di Napoli la avrebbe voluta portare via, se avesse potuto, per includerla nel nuovo museo di Napoli: talmente la galleria era considerata uno dei principali monumenti dell'arte che esistessero.

Nelle « massime e riflessioni » ha trovato posto un'osservazione sul Domenichino: « Con il più grande godimento si vede in quale maniera felice il Domenichino circonda le Metamorfosi di Ovidio con la località più adatta, nella sala d'Apollo della Villa Aldobrandini a Frascati... » Il giudizio dà occasione per osservare come un luogo bello possa esaltare all'importanza massima i momenti più modesti, come gli avvenimenti felici siano resi ancora più grati dalla armonia degli ambienti.

Più sorprendente è il giudizio di Goethe, veramente eccessivo, sulla « Beatrice Cenci » di Guido Reni, riferito da J. V. von Zimmermann. Goethe possedeva una copia del quadro, e deve aver detto che considerava questo volto come quello che « conteneva più che tutti gli altri volti umani mai veduti ». Auspicava quindi che il volto illustrasse l'opera sulla fisionomia di Lavater, ma riteneva che nessun disegnatore o incisore tedesco potesse essere

in grado, potesse essere degno di renderlo. Il giudizio è più che lusinghiero, veramente sproporzionato, e non si può che considerarlo nutrito dalla fantasia dello stesso poeta. Nessun documento pertanto potrebbe dire di più, sull'efficacia, sulla suggestione di opere d'arte come questa di Guido Reni.

È interessante notare una testimonianza sull'importanza data allora ai Bolognesi nello studio e nella formazione di un artista: due volte Goethe si è occupato di un pittore di Weimar, morto a quarant'anni, Ferdinand Jagemann: in un « Gutachten über die Ausbildung eines jungen Malers », Goethe riferisce sui disegni inviati da Vienna dal giovine artista, e loda il disegno da un dipinto del Domenichino: ammira che « il carattere del maestro » sia stato felicemente reso, e ne conclude: « si può quindi fondatamente sperare, che Jagemann continuando con diligenza e con fervore diventi un giorno un eccellente artista ». Qualche anno più tardi non dà più un attestato, ma un necrologio, in Loggia, per il fratello scomparso: ed anche qui accenna ad una copia della « strage degli Innocenti » di Guido Reni, la quale, insieme a una copia della Madonna di Foligno di Raffaello, dimostrava i progressi dell'artista: si tratta tuttavia, in discorsi come questo, di manifestazioni convenzionali dell'uomo Goethe — dove invano si cercherebbe l'espressione libera e sincera del suo pensiero.

Nello scritto *Anforderung an einem modernen Bildhauer* si trova un'osservazione abbastanza curiosa: « Annibale Carracci, per ornare con espressione le pietre di sostegno nella sala del palazzo di Alessandro Fava a Bologna, sceglie figure virili vigorose in pugilato con sfingi ed arpie, e le ultime sono sempre sopraffatte — un'idea che non si può dire nè felice nè infelice... ». Lo scrittore osserva che il pittore trae grandi vantaggi artistici da questo contrasto, ma che l'osservatore invece rimane insoddisfatto, « ha l'impressione assolutamente di qualche cosa di spiacevole, perchè anche i mostri si vuol vedere superati, non oppressi ».

Con quest'osservazione psicologica Goethe si preoccupa che non sia disturbata, rappresentando vincitori e vinti, una « sittliche

Teilnahme », una « partecipazione morale ». Come si vede, egli va continuamente dalla pittura al soggetto, e prova disagio di fronte ad alcune figurazioni: non manca di rendere conto, limpidamente, di queste reazioni della sua sensibilità.

A Stuttgart (Reise in die Schweiz 1797) egli ha ammirato in una collezione privata soprattutto un quadro simile per la composizione ad una delle stampe erotiche di Agostino Carracci, e che Goethe attribuisce a Lodovico: « und mag dieses Bild, das fürtrefflich gemalt ist, wohl von Ludwig sein ».

Come amatore, lungi dalle impressioni vivaci e commosse d'Italia, Goethe non può che consolidare la sua ammirazione per le opere, le stampe, i disegni della scuola bolognese.

Nella « campagna di Francia 1792 », Goethe si compiace del successo di Guido Reni presso i suoi amici, allorchè visitano insieme la galleria di Düsseldorf, benchè egli tenga a rendere giustizia anche agli artisti niderlandesi: « Là si manifestò una simpatia decisa verso la scuola italiana, ci si mostrava molto ingiusti contro la niderlandese; certo l'alto senso della prima era attraente, trascinante nobili sensibilità. Una volta ci eravamo soffermati lungamente nella sala di Rubens e dei migliori Niderlandesi; quando ne siamo usciti, ci siamo trovati proprio di fronte alla Assunta di Guido Reni, ed una ha esclamato entusiasta: — Non è forse come quando da una taverna si venisse in una buona società? — Per parte mia vedevo volentieri che i maestri, che mi avevano incantato ancora poco tempo prima al di là delle Alpi, si mostrassero così imponenti e suscitassero ammirazione appassionata; tuttavia, cercavo di fare conoscenza anche con i Niderlandesi, le cui virtù e valori qui si manifestavano nel grado più alto agli occhi; io vi trovai un arricchimento per tutta la vita ».

Tutto lo spirito di Goethe è in questo passo caratteristico, in cui egli si rallegra come per simpatia, partecipazione diretta, che i pittori che conosce e ama ormai pienamente, agiscano sugli altri; e insieme tiene ad arricchire il proprio mondo, riconoscendo anche altri valori, ed ampliando le conoscenze con un'iniziazione anche

ai pittori di Fiandra e di Olanda. Qui, frattanto, Guido Reni può rappresentare tutta l'arte italiana di contro all'altra.

In *Diderots Versuch über Malerei*, Goethe, sempre fedele a Guido Reni, accenna con tono di sdegno al fatto che lo Spagnoletto abbia potuto essergli preferito: « Ancora un'osservazione! L'esperienza insegna, che quadri chiari e sereni non sempre vengono preferiti ai quadri di forti effetti. Come, se no, avrebbe potuto lo Spagnoletto prevalere a suo tempo su Guido? ».

Qui Goethe prende posizione netta a favore di Guido Reni, contro Ribera; tanto più la avrebbe presa contro una preferenza data al Caravaggio, al Magnasco e a Mattia Preti.

Un elogio convinto del valore della scuola dei Carracci, che meglio di ogni altra nota critica, rappresenta il pensiero di Goethe sul tema, si trova nell'articolo *Philistratos Gemälde*.

Qui Goethe afferma che il talento non è soltanto e non sempre innato, che « richiede uno sviluppo secondo la natura e secondo l'arte... non può giungere al compimento dei suoi meriti senza favore esterno dei tempi ».

E qui la scuola dei Carracci, esempio così chiaro e isolato nella storia dell'arte, di un insegnamento che ha dato in un ambiente favorevole tante personalità di pittori legate fra loro, appare alla mente di Goethe come l'esempio migliore: « Qui c'era nel fondo talento, serietà, alacrità e coerenza, qui era un elemento in cui bei talenti potevano svilupparsi secondo la natura e l'arte. Noi vediamo tutto un bel numero di artisti eccellenti uscire di là, ognuno esercitare e formare il suo talento speciale nello stesso senso, a tutti comune, sì che dopo quel tempo altri simili non poterono più apparire ».

Questo supremo elogio della scuola bolognese corona — ma insieme quasi domina l'atteggiamento critico di Goethe e di molti suoi contemporanei: in questo senso, che proprio la coesione di una scuola e la sua fecondità, si imponevano alla mente di Goethe come a quella di molti studiosi dell'arte. Al di là dell'ammirazione per singole opere — specialmente di Guido Reni o del

Domenichino, e nel caso particolare di Goethe, specialmente del Guercino — era sempre questa stima per la scuola varia ed unita: il giudizio critico individuale e diretto veniva in certo modo sorretto dall'ammirazione per la scuola: non per un programma, ma per il fenomeno che una scuola di tanti pittori operosi avesse potuto formarsi e diffondere in tutta Italia tanti dipinti.

Domenichino è considerato importante da Goethe, soprattutto per la pittura di paesaggio: egli stesso ha copiato un disegno di paesaggio del Domenichino. Negli abbozzi per uno studio sulla pittura di paesaggio, Goethe considera un punto importante di questa storia, la novità dei Carracci — dove vede una ricerca di equilibrio fra le figure ed i bei siti, infine una conquista di ampiezza di spazio.

Domenichino si tuffa, dice Goethe, nei luoghi di solitudine montana; e le sue opere con larghe visioni di natura entusiasmano il poeta, che qui è vicino al suo gusto di disegnatore, e sente, come disegnatore e come pittore, nel Domenichino un maestro: « sein zartes Gefühl, seine meisterhafte Behandlung und das höchst zierliche Menschengeschlecht, das in seinen Räumen wandelt, sind nicht genug zu schätzen ».

Non si tratta che di un'annotazione preparatoria, eppure mi pare che la scelta delle parole sia definitiva, debba essere citata integralmente poichè racchiude la tenerezza per le qualità dell'artista: *zart*, *zierlich* appare l'opera grafica del Domenichino, che è immersa, che è mobile nei larghi paesaggi. Onde Goethe considera inestimabile il complesso di qualità.

Per il Guercino, l'impressione delle opere vedute a Cento, l'idea di un legame speciale con la piccola patria, sono rimaste fondamentali nella simpatia di Goethe: onde l'accento alle opere del Guercino a Cento ha un posto speciale nella traccia dello schizzo di « Proposte per procurare lavoro agli artisti ».

La gloria di Goethe ha fatto sì che si sono stampati di lui anche i libri di appunti giornalieri, destinati soltanto per lui stesso, e che talvolta — come durante i viaggi in Svizzera e in Italia —

contengono l'abbozzo del diario che in forma limpida e definitiva è stato poi redatto per il pubblico.

Questi appunti giornalieri sono interessanti in sè, per conoscere il substrato di vita e la preparazione del lavoro; ma non devono — appunto perchè si tratta di Goethe, di un grande scrittore — essere confusi semplicemente con quella che è stata l'espressione definitiva, che egli ha voluto dare e di cui ha assunto la responsabilità.

Anche frugando in queste pagine private, bisogna ricordarsi che non sono l'espressione verace di Goethe: perchè causa dell'esclusione di alcune frasi dall'esposizione definitiva possono essere talvolta ragioni d'arte, ma spesso anche ragioni di sincerità — se un pensiero provvisorio è parso all'autore stesso non veridico e non vitale: è un errore cioè credere che il primo abbozzo rappresenti una manifestazione più vera e sincera che la forma ultima.

In queste note di tutti i tempi, gli artisti bolognesi sono nominati spesso. Nei giorni di Cento e di Bologna, si ritrova qui semplicemente l'appunto da cui è tratto il testo del « viaggio in Italia »: non è più del resto proprio il diario di notazioni personali, ma il diario per Frau von Stein; è certo che in questo primo stadio talvolta l'appunto critico appare più oggettivo e più autonomo, mentre nell'espressione definitiva viene maggiormente avvolto nell'atmosfera fusa della vita. C'è qualche battuta di più sulle opere del Guercino a Cento: « quadri che si potrebbero vedere per anni »; la prima redazione della frase sullo stile pittorico del Guercino accentua, nella greggia immediatezza, il senso di ammirazione. Si accentua anche, d'altra parte, il momento di rivolta dinanzi ai « mostri » della scuola bolognese; nel « viaggio in Italia », Goethe ha ricomposto le sue impressioni, e pur mantenendo il senso di schietta immediatezza, ha smorzato il giudizio aspro nella riflessione sulla propria impreparazione. Qui invece la protesta prorompe, ancora veemente, e proprio in diretto contrasto con l'impressione grata di Raffaello: dopo aver parlato delle figure di Raffaello, viene infatti subito in questo testo: « Di tutto il resto

devo tacere. Che dire, se non che alla fine si diventa pazzi a propria volta dinanzi ai soggetti insensati. È come quando i figli di Dio si sposarono con le figlie degli uomini; ne nacquero mostri». Tocchiamo, nell'esperienza originaria di quel giorno, il germe di un giudizio, che si è temperato e completato poi, non si è modificato: nei grandi quadri religiosi dei Bolognesi, Goethe, che pensava alla sua « Ifigenia », ha sentito veramente mostri — mostri nati dal connubio di un'arte pittorica imponente e di soggetti macchinosi, assurdi. L'attenuazione di queste prime proposizioni, del resto, deve considerarsi un pentimento della coscienza di Goethe, dettato dal maturare stesso delle impressioni per le visite successive e per la chiarificazione nella memoria.

Più completo e più chiaro che nel « viaggio in Italia » è qui il vero pensiero sulla decadenza dell'arte, che nel testo Goethe ha coperto per prudenza e che ha perduto ogni vera significazione.

Qui è detto senza riguardi (e la stessa vastità del pensiero si riferisce meno ai Bolognesi in confronto agli altri, poichè investe in realtà tutta l'influenza della Chiesa sull'arte): « Vogliamo ora prendere la storia e tu vedrai, la superstizione è in realtà divenuta di nuovo padrona dell'arte e la ha rovinata; ma non la superstizione soltanto, anche il bisogno angusto dei nuovi popoli, dei popoli settentrionali. Perchè anche l'Italia è ancora settentrionale ed i Romani erano anch'essi soltanto barbari, che hanno rubato il bello, come si ruba una bella donna. Essi saccheggiarono il mondo ed avevano tuttavia bisogno di sarti greci per adattarsi gli stracci al corpo ».

In questo squarcio, Goethe vede — evidentemente — l'influenza perniciosa della religione sull'arte, ed inoltre audacemente accusa l'influenza delle infiltrazioni nordiche contro lo spirito classico, che sentiva puro in Raffaello e nel Palladio, ma perturbato nei Bolognesi.

Goethe si è spaventato poi del senso dato qui a « superstizione » (Aberglaube), nonchè dell'anticipazione temeraria e paradossale di una storia dei popoli: quindi si è ripreso ed è stato un traduttore

di se stesso che traducendo ha smarrito il senso, poichè ha corretto tutto questo con la frase: « Se considero in questo stato d'animo malcontento la storia, vorrei dire: la fede ha risollevato le arti, la superstizione invece è diventata padrona di esse e le ha di nuovo rovinate »: quel Glaube precede l'Aberglaube, e muta tutto il significato del pensiero: dove non era una visione della decadenza nei Bolognesi, bensì un'influenza del danno dei temi religiosi su tutta l'arte.

In ogni modo, le impressioni contraddittorie alle opere dei Bolognesi, e specialmente di Guido Reni a Bologna, risaltano qui ancora più chiare e più scabre.

Nella grande fortuna della scuola dei Carracci, è caratteristico questo fatto, quasi costante, salvo eccezioni rarissime: mentre si dava al gruppo di artisti bolognesi la massima importanza, la molteplicità stessa dei loro atteggiamenti, l'antitesi fra Guido Reni e Domenichino, o Guercino e l'Albani, faceva sì che lo stesso culto per il gruppo di artisti contenesse sempre anche discussione, polemica, e spesso la condanna dell'uno a favore dell'altro: onde non si ha soltanto — ove si guardi attentamente e spassionatamente — un'esaltazione e una sopravvalutazione di questi artisti, ma sempre anche fervore di critica, e un dibattito che continuamente si rinnovella a favore dell'uno o dell'altro pittore, dell'una o dell'altra opera.

La discussione è sempre rimasta vivissima, forse proprio perchè pittori e pubblico partecipavano con tanta sincera passione alle realizzazioni artistiche di questi pittori posti dalla gran fama in piena luce.

Si veda, per esempio, di contro a Goethe, uno scrittore come Ludwig Tieck il quale con la sua critica romantica si poneva in opposizione al vecchio Goethe, soprattutto nel campo delle arti figurative. Anche il Tieck, parlando di un « Cristo con la corona di spine » di Guido Reni, ha occasione di accennare a un atteggiamento negativo sul pittore, e quindi di ribattere con novella convinzione la sua affermazione sul valore dell'opera.

Nel bozzetto: « Die Gemälde », del 1822, dopo aver parlato di vari altri quadri, il Tieck si ferma sull'opera del Reni: « un Cristo con la corona di spine di Guido Reni, di un'espressione, quale io non ho più vista. Il vecchio amico, nella sua bizzarria, di solito voleva forse troppo poco riconoscere il valore dell'eccellente Guido; ma dinanzi a questo quadro era sempre in estasi; ed è vero, per quanto spesso lo si vedesse, lo si vedeva sempre nuovo; la conoscenza assidua con esso aumentava soltanto il godimento e faceva scoprire sempre nuove bellezze, ancora più spirituali. Quest'espressione della mitezza, della rassegnazione paziente, della bontà celeste e del perdono doveva penetrare anche il cuore più duro. Non era quella passionalità esaltata, come la si trova in altri simili quadri di Guido, e che ci respinge piuttosto che attrarci malgrado l'ottima trattazione del tema, ma era invece il dipinto più dolce e più doloroso insieme. Attraverso le parti tenere di carne sotto la guancia, il mento e l'occhio, si vedeva e si sentiva tutto il cranio, e questa espressione della sofferenza aumentava soltanto la bellezza ». Si noti come, partito da un giudizio negativo, il Tieck non afferma soltanto l'azione espressiva del dipinto, ma vuole dichiararla addirittura irresistibile, « anche per il cuore più duro » — come se pensasse agli irriducibili negatori; e poi egli stesso accenna ai difetti dell'eccesso patetico di Guido Reni, per esaltare ancora, ed analizzare l'opera pittorica. Non si può non sentire in questo brano qualche cosa di vissuto, di originario, una affermazione critica, che accentua gli alti della lode con i bassi della prevenzione e del biasimo. Un altro quadro di Guido Reni è quindi lodato, in tutt'altro modo: « Di fronte era una Lucrezia dello stesso maestro, che con braccio forte e saldo si infiggeva il pugnale nel bel petto. In questo quadro l'espressione era grande e gagliarda, il colore incomparabile ». Tieck loda quindi altri quadri, di tutte le scuole e di tutte le epoche, anche di primitivi fiamminghi: non è più un critico dominato dai criteri esclusivi del Settecento, ma queste opere di Guido Reni lo comuovono e lo persuadono.

Interessante rimane il brano proprio per i contrasti che contiene, e che non si ritrovano a proposito di altre opere: il brano è posto in una novella, non in uno studio critico.

In un articolo dei Propyläen, J. H. Meyer, il principale collaboratore di Goethe, notava — scrivendo su « Neudeutsche religiös-patriotische Kunst » — il decadere della stima per i Carracci e per Guido Reni: e a proposito del Salon del 1831, scrivendo di un quadro di L. Robert, Arrigo Heine — che a Düsseldorf era stato iniziato all'arte del disegno dal Cornelius — adoperava questa frase in cui « bolognese » pare aver senso negativo: « Questo quadro è meglio disegnato che dipinto, esso ha qualchecosa di brusco, di oscuro, di bolognese, come per esempio un'incisione in rame colorata ».

« Schrofes, Trübes, Bolognesisches »: in verità l'aggettivo non sembra adoperato molto a proposito, da nessun punto di vista, poichè sembra indicare qualche cosa di prossimo ad una rigidità fosca. Comunque: Heine è un poeta non profondamente iniziato all'arte, e per la prima volta « bolognese » è adoperato per indicare una qualità sgradevole.

I difetti dei pittori della scuola cominciano a precedere, nella conoscenza degli scrittori, le loro qualità⁽¹⁾: e se Goethe sorprende il lettore d'oggi per l'importanza data alla città di Cento

(1) Che la discussione sia ancora tutt'altro che chiusa, come alcuni monopolizzatori della modernità vorrebbero, dimostra, per esempio, il giudizio del pittore modernissimo francese André Lhote, divenuto raffinato acquarellista dopo molte ricerche ed esperienze: il quale, in una nota della *Nouvelle revue française*, marzo 1935, avvicina la Caccia e la Pesca di Annibale Carracci e la Santa Cecilia del Domenichino ad altre opere del Magnasco, Caravaggio, Jordàens e Van Dyck, come quelle « qui éclipsaient toutes les collections du Louvre, si l'on daignait-ce serait un jeu-les rendre à leur fraîcheur première ». Ed il pittore esperto, colto ed intelligente, aggiunge: « N'est-ce pas désespérant, pour qui aime passionément la peinture, de penser que nous avons à portée de la main, dormant derrière un mur de crasse, des oeuvres de maîtrise... ». Un nemico dell'accademismo, un pittore che ha conosciuto da vicino Picasso e Chagall, ha ancora dunque un desiderio acuto di vedere bene alcune opere dei Bolognesi.

nel viaggio in Italia, la sua viva e schietta presa di contatto con gli artisti bolognesi acquista, nel conflitto delle opinioni, nuovo significato, e nuovo valore di illuminazione.

GUIDO LODOVICO LUZZATTO



Le carte bolognesi del secolo decimo

(Continuazione e fine)

BIBLIOGRAFIA DELLE NOTE

1. - AMADESI G. L. - In antistium Ravennatum chronotaxim ab antiquissimae eius Ecclesiae exordiis ad haec usque tempora productum disquisitio. Faventiae 1783.
2. - AMBROSIUS (S.). - Opera ad manuscriptos codices Vaticanos, Gallicanos, Belgicos etc, nec non ad editiones veteres emendata, studio et labore monachorum S. Benedicti e congregatione S. Mauri. Venezia 1748 (t. III).
3. - BOEHMER I. F. - Regesta Imperii - Die Regesten des Kaiserreichs unter den Herrschern aus dem Sächsischen Hause. 919-1024... neu bearbeit von E. VON OTTENTHAL. Erste Lieferung. Innsbruck 1893.
4. - BONAINI F. - Gli archivi delle provincie dell'Emilia e le loro condizioni al principio del 1860. Firenze 1861.
5. - BRACKMANN A. - Germania Pontificia. Vol. I, p. I: Provincia Salisburgensis. Berolini 1910.
6. - ID. - Der Römische Ernerungsgedanke und seine Bedeutung für die Reichspolitik der deutschen Kaiserzeit, in « Sitzungsberichte der Preussischen Akademie d. Wissenschaften », Jahrg. 1932, xvii, p. 343-374. Berlin 1932.
7. - ID. - Die Ostpolitik Ottos des Grossen, in « Historisches Zeitschrift », Bd. 134 s. 242-246. München u. Berlin, 1926.
8. - BRESLAU H. - Papyrus und Pergament in der Päpstlichen Kanzlei bis zur Mitte des XI Jahrhunderts, in « Mittheilungen des Instituts für Oesterr. Geschichtsforschung » Bd. IX (1888) S. 1-33.
9. - ID. - Jahrbücher des deutschen Reichs unter Konrad II, Leipzig, 1879.
10. - ID. - Handbuch der Urkundenlehre für Deutschland und Italien. II Aufl., Leipzig, 1931.
11. - BREVENTANI L. - Nel primo centenario di G. L. Monti. Deduzioni storiche sull'origine vera delle decime di Cento contro l'origine giuridica. Bologna, 1897.
12. - ID. - Raccolta e revisione delle distrazioni del prof. Augusto Gaudenzi sull'origine vera delle decime di Cento. Bologna, 1900.
13. - ID. - Sui domini della Chiesa di Bologna, in « Atti e Memorie della R. Deputaz. di Storia Patria per le Romagne », serie IV, vol. XIX (1929), pa. 109 e segg.
14. - BRUNACCI G. - Chartarum coenobii S. Iustinae explicatio. Patavii, 1763.
15. - BRUNNER H. - Zur Rechtsgeschichte der römischen und germanischen Urkunde. Berlin, 1990.
16. - Bullarium (Magnum) Romanum Augustae Taurinorum editum. Torino, 1858-65.
17. - BUZZI G. - Le curie arcivescovile e cittadina di Ravenna, in « Bollettino dell'Istituto Storico Italiano », n. 35. Roma, 1915.
18. - ID. - Ricerche per la storia di Ravenna e di Roma dall'850 al 1118 in « Archivio della R. Società Romana di Storia Patria », vol. XXXVIII (1915), p. 109-213.
19. - (CALINDRI S.) - Dizionario corografico, oritologico, storico, ecc. della Italia. Montagna e collina del territorio Bolognese. Voll. 6. Bologna, 1781-1783.
20. - CASINI T. - Il territorio Bolognese nell'età Romana, in « Documenti e Studi della R. Deputaz. di Storia Patria per le Romagne », vol. III, p. 199-294. Bologna, 1909.
21. - ID. - Sulla costituzione ecclesiastica del Bolognese, in « Atti e Memorie della R. Deputaz. di Storia Patria per le Romagne » serie IV, vol. VI (1913), p. 94-134.
22. - ID. - Vescovi, pievi e vicariati foranei nel Bolognese, in « L'Archiginnasio », vol. XII-XIV (1917-1919). *Edito a parte col titolo: La diocesi Bolognese e i suoi vescovi.* (Biblioteca dell'« Archiginnasio », n. XV). Bologna, 1919.
23. - CENCETTI G. - Le carte del secolo XI dell'archivio di S. Giovanni in Monte e S. Vittore. (Pubblicazioni del R. Archivio di Stato in Bologna, I). Bologna, 1934.
24. - Chartularium Studii Bononiensis. Vol. III: Monastero di S. Stefano di Bologna, per cura di D. GIULIO BELVEDERI. Bologna, 1916.