

APPUNTI E VARIETÀ

Un critico ottocentesco della Scuola bolognese HENRI DELABORDE

Due quadri del Domenichino, in verità non molto significanti, sono piaciuti, più di tutti i quadri che egli conoscesse, a Luigi XIV. Henri Delaborde notava, nel 1865: « La Santa Cecilia e soprattutto Davide che suona l'arpa, sono opere inferiori alla maggior parte dei lavori del Domenichino, e si capisce difficilmente oggi l'amore di Luigi XIV per composizioni tanto deboli — amore tanto vivo, che anche quando abbandonava Versailles, il gran re non voleva perdere di vista queste due tele, e per suo ordine le si trasportava per tempo a Marly o a Fontainebleau, in modo che arrivando egli le trovasse appese ai muri del suo appartamento ». Questa predilezione non è stata motivata per iscritto, con argomenti che ci sia possibile studiare; mentre essa sorprende anche un ammiratore del Domenichino, quale il Delaborde — essa segna un successo assoluto ed appassionato, indiscutibile. Quando si pensa quante opere d'arte Luigi XIV avrebbe potuto scegliere, veramente non si può che provare uno stupore profondo — qualunque possa essere la valutazione del Domenichino. Essa dimostra nel Re Sole un gusto ben modesto e mediocre in pittura, una predilezione per l'atteggiamento sentimentale.

Frattanto, il Delaborde è ben lungi dall'essere un negatore del Domenichino. Egli ha anzi trovato questa formula nitida, che fissa la posizione di lui nella critica ancora alla metà dell'Ottocento: Giotto il capostipite, Domenichino « l'ultimo discendente » dei grandi maestri della pittura; « il Domenichino morto, che cosa resta delle scuole italiane? ».

Tuttavia difetti numerosi sono riconosciuti dal Delaborde nell'opera di quest'ultimo pittore: « qualità tanto mescolate di difetti »; « debolezze dello stile, falso gusto, numerosi errori » sono contrapposti al merito del sentimento: « par cela seul qu'il a su mettre une part de son âme là où tant d'autres n'ont montré que leur habileté technique ».

Il Delaborde compie l'errore identico di quello che compivano gli scrittori del Settecento, e fino a Stendhal, i quali credevano di riconoscere in artisti del Trecento e del Quattrocento grandi geni nati in epoche infelici, i quali soltanto se avessero potuto nascere nel Cinquecento avrebbero potuto essere grandi.

Il giudizio è cambiato, perchè il Quattrocento è apprezzato sopra tutto ed il Seicento è disprezzato; ma la concezione (e mi riesce difficile capire come questa distinzione netta e chiara fra la personalità e il suo tempo fosse immaginata dagli scrittori) è rimasta la stessa.

Stendhal era giunto a lamentare che Leonardo non fosse venuto dopo Guido Reni, che Giotto non fosse entrato alla scuola del Correggio o almeno non fosse nato nel 1483: « si Giotto fût né en 1483 au lieu de 1276, il eût peut-être égalé Raphaël. Le foyer intérieur était de la même force, il eût été plus grandiose et moins gracieux »; e ancora, se Masaccio fosse nato cento anni più tardi, sarebbe stato un rivale per Raffaello: « c'était le même génie ». (*Promenades d'un Touriste*, I, 212; II, 172); ed infine scriveva, testualmente: « Angelico fut le Guido Reni de son siècle ».

Ora, pochi decenni più tardi, il D. capovolge simmetricamente lo stesso pensiero: « Dans un autre milieu, au temps et sous les yeux des Fra Angelico par exemple, il eût été peut-être l'un des plus purs représentants de la peinture ouvertement spiritualiste. Fourvoyé parmi les élèves des Carrache, il reste supérieur par le sentiment à ses maîtres et à ses condisciples, mais il devient le complice de leurs impardonnables erreurs ».

Strane mostruosità di una critica che non ha radici nella conoscenza piena del processo di creazione! Qui Domenichino è riportato a Fra Angelico. La simmetrica contrapposizione a Stendhal non avrebbe potuto essere fatta apposta più precisa, in modo da coincidere perfettamente. Domenichino è sostituito a Guido Reni, ma i due artisti sono abbastanza vicini fra loro, per essere ugualmente lontani dal Beato Angelico. Il Delaborde vede il genio del Domenichino spostato nei secoli, vi vede uno dei « grands talents dépayés ». All'idea falsa del progresso succede l'idea falsa del regresso in arte.

Naturalmente: un fondo di vero sarebbe in queste trovate, ove si riconoscesse nella fantasia di un artista un nucleo deformato dallo stile del suo tempo; ma l'esempio deve essere cercato negli artisti mancati, mentre è ingenuo il trasporto a volo di personalità riconosciute gagliarde appunto nella loro realizzazione.

Il Delaborde commette lo stesso errore dei predecessori, nel condannare tutta un'epoca e nel credere che a priori un sentimento si sarebbe meglio espresso in un altro stile, invece di cominciare con lo studiare i difetti del Domenichino per riscoprire eventualmente, in lui, un Beato Angelico mancato.

Guido Reni, che Stendhal metteva press'a poco al posto in cui egli colloca il Domenichino, è considerato dal Delaborde molto inferiore, ma

ancora superiore al Caravaggio e al Guercino, che insieme gli appaiono troppo grossolani: « *Quelle noblesse pourtant, quelle élévation de style dan ses compositions, si on les rapproche des grossiers tableaux du Caravage ou même des tableaux peints par le Guerchin! Le Guide, il faut le répéter, n'appartient pas à la famille des vrais maîtres* ».

Il giudizio del D. è portato tutto da idee fatte, da preconetti di gusto molto grossi e molto scolastici.

Certo tuttavia, è più facile ridurre a un'idea semplice Guido Reni che il Domenichino, pittore abbastanza multiforme perchè l'invenzione di farne un Beato Angelico fuorviato e guastato, non appaia abbastanza sorprendente. Il D., mosso forse da un'ammirazione maggiore, si è fabbricato questo schema bell'e pronto, ed a priori ha presentato la sua definizione, insistendovi con ricchezza di parole: « *... talents de haute lignée et de saine constitution vicieux par une atmosphère insalubre, et qui, au lieu de s'épanouir pleinement, n'aboutissent qu'à un développement incomplet, à une efflorescence malade. Le Dominiquin appartient à cette classe d'artistes en même temps puissants et débiles. Issu de la forte race des maîtres, mais né mal à propos...* ». Non si riesce a capire bene come il Delaborde intenda questa concomitanza, questa simultaneità di « possente » e di « debole ». Il Domenichino del resto, proprio con le sue battaglie e le sue maniere di uomo originale, è una tipica figura del suo tempo, e non si saprebbe come trasportarla altrove — almeno, a ritroso nel tempo, in epoche di disciplina molto più severa per la formazione stilistica di un pittore. Il D. riesce a scoprire: « *les inspirations de cette pensée sincère* »: non sa tuttavia dimostrare come queste ispirazioni si siano attuate per comunicarsi, in quella che egli chiama, con energia di stile se non con chiarezza di pensiero, « *efflorescence malade* ».

Malgrado i difetti, questa critica ha tuttavia una vivacità attraente, un'impetuosa volontà di agitare problemi e di riconoscere nuove verità nel giudizio critico. Il linguaggio è suggestivo, la convinzione è sincera: c'è un impulso di vitalità critica qui, maggiore che in tante opere ipocrite ed esanguì, astratte e scheletriche o retoriche.

Il D. si è prospettato tutto l'enigma di un pittore interessante e manchevole: onde il suo tentativo di risolverlo con la sua risposta: « *un bel génie falsato e quasi impoverito dagli esempi contemporanei* ».

« Sentimento tenero e profondamente naturale » riconosce il D. nel Domenichino: è strano che egli abbia veduto in un'opera tanto varia e tanto estesa, proprio una specie di opera esigua e soffocata. Il « *San Gerolamo* » ed il « *martirio di Sant'Agnes* », opere tanto ammirate per due

secoli proprio per la ricchezza della realizzazione patetica, sono per il D., dipinti nei quali « l'emozione del cuore non si tradisce se non sotto le forme pesanti dello stile ».

Egli vuol riconoscere anche qui una vena di pura emozione che egli si immagina di spogliare dalle forme dello stile.

Ed egli crede di vedere proprio « ingenuità » nel Domenichino — quella stessa ingenuità che a quei tempi si credeva riconoscere qualità principale di tutti i così detti primitivi, ed anche degli artisti più sapienti, come Giotto e Benozzo Gozzoli.

« Questo fondo di ingenuità che dà oggi ai lavori del Domenichino un valore principale, queste qualità istintive qui si è lieti di ritrovare attraverso ornamenti casuali che li velano.. » — scrive con risolutezza esplicita, il D.: e più precisamente egli addirittura dichiara di ritrovarvi una volontà di essere vicino ai primitivi: « *ce culte secret qu'il vouait encore à un art anéanti par le prétendu progrès...* ». Così il Domenichino, che tanto piacque al Poussin e a Luigi XIV, diventa un martire di primitivismo inconfessato: e il Delaborde, scrivendo questa sua interpretazione, non crede di fare opera personale, ma anzi parla con la certezza di essere d'accordo con un'opinione collettiva del suo tempo — quasi che si potesse, anzi si dovesse dubitare del progresso ascendente delle arti, ma non mai del progresso crescente, e dell'infallibilità del giudizio critico del proprio tempo.

Impostata così la sua critica, il D. drammatizza la storia, e vede nella vita dell'artista una terribile tragedia, ed esalta in esclamazioni commosse una storia che è il prodotto della sua immaginazione: « *Triste vie que celle de cet homme qui achète une célébrité éphémère au prix des dons reçus en naissant et qui, après ce grand sacrifice, a pour toute récompense les mépris de ceux qui le lui ont imposé! Victime deux fois digne de pitié, qu'on voit se débattre d'abord contre les inclinations de son génie, et tomber par une succession d'infortunes inouïes aux mains perfides de Lanfranc et de Ribera, aux mains meurtrières peut-être d'un Bélisaire Corenzio!* ».

La scuola bolognese ha suscitato i più vivi dibattiti nella critica d'arte. Il Delaborde, nella sua revisione, si sente pur costretto ad affrontare anche i giudizi critici precedenti; nella sua vertiginosa capacità di ipotesi drammatica la quale diviene subito come dato storico, egli considera il giudizio entusiastico del Poussin non più come un coronamento di gloria, ma come una reazione indignata ad eccessiva disgrazia: e secondo lui, il giudizio successivo dei posteri altro non sarebbe che un errore fondato sull'esagerazione del Poussin, senza il ricordo del fatto che il giudizio del Poussin

sarebbe stato un eccesso polemico... Anche il D. si lascia troppo facilmente indurre a sopprimere un'affermazione, trasformandone la base arbitrariamente, invece di discuterla di fronte.

Egli è, bisogna riconoscerlo, ingegnoso nella sua ricostruzione: il che non toglie che essa sia una deformazione. Chi gli ha detto mai che il Poussin non volesse se non riparare un'ingiustizia? Chi gli ha detto mai anzi che il Poussin fosse solo nella sua opinione?

Tutto questo è versato senza esitazioni, senza titubanza, precipitosamente: « *Seul, un artiste alors inconnu, un Français du nom de Poussin ne craignait pas d'avoir un avis contraire* »; e quindi questa audace spiegazione dell'ammirazione che si è continuata: « *La posterità, bisogna dirlo, ha ratificato questo giudizio un po' leggermente e senza preoccuparsi oltre dei motivi che lo avevano dettato. Prendendo alla lettera elogi in cui entra senza dubbio più nobile indignazione che esatta equità, si dimentica che la parola del Poussin è soprattutto una smentita data ai detrattori del Domenichino e una condanna implicita delle opere contemporanee celebri* ».

In verità, sarebbe impossibile contrapporre a quest'affermazione fantastica tutte le testimonianze che dimostrano l'opposto, e cioè gli entusiasmi costanti di tanti artisti sempre per le opere del Domenichino. Non narra forse il Bellori che Annibale Carracci volle comperare un quadretto e che « *comperatolo disse: non ho pagato nè meno quel poco d'acqua tinta* », e che Carlo Maratta conservasse religiosamente gli studi di lui? (E del resto lo stesso D., altrove, cioè nella vita di Lodovico Carracci, parla dell'ammirazione costante di lui per il Domenichino). E come può il Delaborde sbrigarsi e disfarsi di tanti entusiasmi di pittori e di letterati — nonchè di Re Sole — con una falsa fedeltà ad una frase del Poussin?

Il D. avrebbe dovuto avere una maggior profondità di vedute, pensando che il Poussin — di cui vuol salvare le ragioni — esaltava Domenichino non soltanto sugli artisti del tempo suo, ma di tutti i tempi, e non andava certo a cercare gli affreschi del Beato Angelico o del Pinturicchio... Ma il variare vertiginoso dei giudizi critici è tale, che sembra incutere spavento agli scrittori, i quali preferiscono capovolgere le affermazioni altrui, piuttosto che confessare il contrasto emozionante. Dopo averne fatto un artista mancato, lo scrittore vuol fare del Domenichino anche un artista incompreso — e riduce perfino l'ammirazione a una riabilitazione male intesa ed esagerata.

Strane avventure del giudizio critico, e strana tendenza degli uomini a svisare e a intorbidare ciò che è tanto netto e tanto limpido nella storia: il D. non si contenta di accennare, ma costruisce una storia di immensa

sfortuna, ed inoltre insiste con tutti i mezzi nel volere ad ogni costo trarre dalla parte sua l'autorità del Poussin. È quasi incredibile, e non si può, per renderne conto, che citare tutte le frasi del Delaborde, là dove egli pretende che è impossibile che Poussin volesse davvero avvicinare la « *Comunione di S. Gerolamo* » di Domenichino alla « *Trasfigurazione* » di Raffaello e alla « *Deposizione* » di Daniele da Volterra: « *Poussin, certo, sapeva meglio di ogni altro ciò che rende impossibile questa assimilazione; ma rivoltato da tanta denigrazione e tanto oblio, esagerò per così dire la vendetta e diventò parziale per eccesso di giustizia* ». Se il Delaborde avesse vissuto altri cinquant'anni più tardi, avrebbe assistito alla svalutazione anche della « *Deposizione* » di Daniele da Volterra, e della stessa « *Trasfigurazione* » di Raffaello. Allora probabilmente avrebbe cercato altri mezzi per rovesciare a suo modo il giudizio del Poussin: che del resto stimava evidentemente non soltanto il Domenichino, bensì anche i Carracci, e teneva al paragone del « *San Gerolamo* » del Domenichino con quello di Agostino. Ora, in questo saggio sul Domenichino, il Delaborde è contro i Carracci, reciso, e lo stile dei Carracci lo disturba nella « *Comunione di San Gerolamo* », di cui tenta un'analisi: « *La Comunione di San Gerolamo si fa apprezzare per la giustezza delle espressioni, per la semplicità delle attitudini e un carattere di unione molto raro nei quadri itaiani del secolo XVII; è, se si vuole, un capolavoro, considerando le composizioni che si improvvisavano allora a Roma, ma non è nè un capolavoro assoluto, e neanche il capolavoro del pittore. Altrettanto o più che altrove, il discepolo dei Carracci riproduce qui lo stile negativo dei suoi maestri; egli disegna mollemente come loro e carica sulla pesantezza del loro colorito; fa vedere nella scelta delle forme, delle combinazioni, dei particolari di architettura, un gusto assolutamente nullo, o che viene meno...* ». Tutta questa critica negativa dello stile e delle forme tende a ricadere contro i Carracci. Il D. vede nella visione fondamentale della scena un vero sentimento, non altro. Non si capisce bene il perchè, allora, della sua simpatia tanto fervida per il Domenichino.

Feroce egli è, con lo stesso tono di giudizio morale, contro la accademia dei Carracci. Egli parla del « *titolo modesto sotto il quale i Carracci nascondevano i loro secondi fini orgogliosi e la loro immensa ambizione* »: e parla della « *fredda magnificenza* » e delle « *rumorose pretese* » dei Carracci. Anche qui, per sostenere la sua tesi, tenta una distinzione, ed ammette che per inesperienza giovanile, il Domenichino sia stato attratto veramente dai Carracci, e che questa sia stata la sua fede — non dunque sacrificio di tendenze personali.

Malgrado i difetti e gli eccessi e la falsa impostazione, è giusto ricono-

scere al D. un'energia di scomposizione critica della « comunione di San Gerolamo ». Non, come egli pretende, nello stile del Beato Angelico, ma in uno stile più lieve e più sobrio di pittura moderna, si può ammettere una trasposizione dell'opera del Domenichino che liberando l'idea principale dal superfluo, ponga a nudo e in maggior rilievo la sua invenzione. Il D. si è sforzato veramente di penetrare nell'organismo dell'opera. Purtroppo lo spunto di analisi autentica, di osservazione vissuta, genuina, è sommerso in una costruzione grottesca, ingigantita dalla retorica.

L'ammirazione per gli elementi sinceri del Domenichino, per il « fondo di sentimento ricco », va soprattutto agli affreschi — in cui il D., con un'osservazione che nella sua ipotesi non è priva di acume, crede di trovare uno stadio precedente della creazione di lui, perchè il pittore può correggersi meno e quindi meno tradirsi.

« Le Dominiquin a beau vouloir... sacrifier, conformément aux doctrines de l'école, les suggestions de l'instinct à je ne sais quelles spéculations éclectiques, bien souvent l'expression gracieuse ou pathétique d'une tête, le geste imprévu d'une figure viennent démentir les efforts où il s'obstine... »: lo stesso D. dice: « non so quali speculazioni eclettiche », e in verità qui l'eclettismo non c'entra proprio niente, e non si sa che cosa con ciò si voglia dire; ma del resto, il senso di un emergere di naturalezza improvvisa, è una nota critica più che legittima. Opere migliori del Domenichino sono dichiarate infine gli affreschi di Grottaferrata e di San Luigi dei Francesi. (Sarebbe stato, in fondo, più logico, dal punto di vista stesso dell'A. considerare causa della preferenza non la tecnica dell'affresco, bensì la maggiore scioltezza della costruzione che nei quadri). « In una parola, se il pittore del San Girolamo ha i suoi parenti fra i pittori della decadenza, l'autore degli affreschi di Grottaferrata e di San Luigi appartiene per la forza e l'elevazione del sentimento alla famiglia dei veri maestri ».

Malgrado tutti gli sbandamenti e i preconcetti, non si può negare al D. un movimento, un'attività di pensiero critico in questo suo tentativo di selezione e di rivalutazione.

Per i paesaggi, il D. ha un'osservazione ben distinta: li mette insieme con quelli dei Carracci, e vuole dichiarare soltanto che essi valgono come suggerimento ai pittori francesi veri iniziatori di quest'arte, Poussin e Claude Lorrain, mentre i pittori bolognesi hanno dato soltanto esempi utili, senza fare opere d'arte.

Domenichino è dunque negato come paesaggista, ed anzi « le qualità che mancano ai paesaggi del Domenichino sono dunque precisamente quelle che danno il maggior pregio ad alcuni suoi quadri di storia e alla maggior parte dei suoi affreschi ».

La scelta è così compiuta.

Il D. ha dato un'interpretazione nuova e curiosa dell'arte del Domenichino, ne ha salvato qualche parte, esaltandone l'anima. Egli non sa rendersi ragione che lo stesso Domenichino manifestasse tanta indulgenza, ammirazione per Guido Reni.

La « rara facoltà di commuovere per mezzo del gesto, della fisionomia, di tutto quello che non è l'imitazione della realtà inerte » riconosciuta da D. al Domenichino, si ricollega tuttavia all'ammirazione tradizionale, alla critica costante degli scrittori che hanno esaltato il Domenichino non contro, ma nel seno della sua scuola e della sua città.

Alcuni appunti critici alle singole opere sono stati aggiunti nelle note. Il « martirio di Sant'Agnese » di Bologna è giudicato « il miglior quadro forse del Domenichino ». All'opposto proprio del Poussin, paragonando la « Comunione di San Gerolamo » con quella di Agostino Carracci, il D. trova che vi è troppa imitazione: il Poussin trovava un esempio di originalità nel rinnovamento del tema.

I disegni sono giudicati deboli, inferiori ai dipinti, e meno vivaci che per lo più i disegni degli artisti. Il D. non si accorge che la sua concezione critica del genio sciupato del Domenichino esigerebbe che nei disegni tante più che negli affreschi si manifestasse la fantasia personale dell'artista. Invece il D. avvicina per questo caso Domenichino a un pittore dell'Ottocento, ed ha questa curiosa osservazione: « Di solito, i grandi artisti si manifestano nei loro schizzi se non tanto completamente, almeno con maggiore vivacità (verve) che ovunque altrove. Il Domenichino al contrario, sembra, come Léopold Robert, senza volontà fissa e senza vigore quando traccia sulla carta idee che, riportate sulla tela, prenderanno forse l'accento dell'ispirazione ».

La prova più valida, per asserzione sua, manca così al Delaborde per la sua interpretazione; come può un artista falsato dal suo tempo essere « senza volontà fissa e senza vigore » quando, precisamente nella libertà e nell'immediatezza dello schizzo, è al di fuori dello stile e del gusto dell'epoca?

Il saggio su Guido Reni di Henri Delaborde è fondato sulla consapevolezza di compiere la revisione critica, necessaria nei tempi nuovi.

Questa volta, l'A. affronta il giudizio critico contrario, cita Malvasia e Lanzi, è consapevole di porsi contro « gli scrittori italiani dei due ultimi secoli » e la « popolarità immensa » di Guido Reni.

Lealmente, il saggio è impostato dunque come critica della critica, ed anzi il D. risale a criticare lo stesso successo di Guido Reni fra i suoi contemporanei e concittadini: quindi egli si stupisce che i mutamenti di Guido Reni non abbiano danneggiato la sua fortuna durante la carriera: « il più strano in tutto questo, è l'entusiasmo perseverante degli artisti e del pubblico a Bologna davanti a tante tergiversazioni e ritrattazioni successive » (egli ha narrato i passaggi di Guido Reni dall'influenza di Calvart a quella dei Carracci e l'accostamento al Caravaggio); e parla del « ratto di Elena, che ebbe il privilegio di suggerire ai poeti italiani più sonetti e stanze che mai ne ispirarono i capolavori dei grandi maestri ».

Drammatizzati all'estremo anche i contrasti e i conflitti nella vita di Guido Reni, egli dà un giudizio risolutamente negativo dell'opera del pittore. Nettamente negative sono almeno le conclusioni: « non fu, tutto considerato, che un tecnico (praticien) molto abile e molto fecondo », di una « fecondità nello stesso modo, felice e sterile ».

La sola riserva al giudizio negativo, è uno strano modo di considerare Guido Reni, del resto, con Domenichino e i Carracci, stimabile in confronto al suo tempo, come in arte ci potesse essere un valore relativo, dove ogni espressione, ogni vera creazione è negata, dove tutto il lavoro è dichiarato sterile e nullo.

Teoricamente, questa concessione è insostenibile. Nella storia del giudizio critico, essa è interessante, perchè fissa questo fatto: la scuola bolognese è negata da molti critici dopo la metà dell'Ottocento, non come opposta al Seicento, ma come complice di quella che appare soltanto decadenza. È inutile osservare che la generazione seguente, o il seguente mezzo secolo, demolisce invece la scuola bolognese come opposta al Seicento esaltato nel Preti, nel Feti, nel Caravaggio e nel Magnasco.

Nel giudizio del Delaborde invece, il solo paragone con questi pittori è vantaggioso per i Carracci e per i Bolognesi. Tale è il giudizio più indulgente su Guido Reni: « Se si paragona Guido Reni agli altri pittori della scuola bolognese, o anche a tutti i pittori italiani del secolo XVII, non c'è dubbio che egli non appaia uno dei più degni di stima, il solo anzi dopo il Domenichino e i Carracci, le cui opere protestino ancora contro l'abbassamento del gusto e il culto delle realtà grossolane. Ma se, invece di tener conto anzitutto delle correnti dell'epoca, si considera questo talento in se stesso e relativamente alle condizioni generali dell'arte, è impossibile non sentire quello che ha di insufficiente, di difettoso e per molti aspetti, e per dire tutto, di profondamente inutile ».

La critica non può che considerare l'arte, in quanto arte, precisamente

in se stessa, « Foncièrement inutile » giudica il D. quella di Guido Reni. Una sola notazione positiva è data in un altro passo, dove il D. descrive un poco la pittura di Guido Reni, pur fra le negazioni: « Un artista che si ha soprannominato il dolce, confondendo nel caso suo la dolcezza con la mollezza; ma non è meno vero che questo sentimento un po' tiepido non è sprovvisto nè di fascino, nè di una certa placida grazia, che riposa dalle pretese veementi o dalla scienza pedante che ostentano per la maggior parte i quadri dell'epoca ».

Tre altri saggi separati dedicati dal Delaborde a Lodovico, Annibale e Agostino Carracci: ed il saggio negativo su Lodovico è fondato tutto — naturalmente — sulla critica del programma del sonetto di Agostino. Anzi, la « dottrina », ritenuta anche senz'altro, l'opera stessa di Lodovico Carracci, è definita in un modo che, ad arbitrio, la riduce fino all'estremo assurdo. « Sistema di imitazione universale », e « imitation à outrance » è definita quest'arte. E contro l'eclettismo preteso, così definito, il D. incalza, con la vigoria sfrenata del suo stile: « Proclamer une pareille doctrine c'était interdire implicitement toute originalité, toute inspiration personnelle; c'était professer, au mépris du sentiment, la religion du pastiche et le culte de l'assimilation passive ». È strano che un'idea preconcepita possa interporre così fra un critico e le opere d'arte: chè basta contemplare la produzione feconda dei Bolognesi per riconoscere che i loro difetti non sono di imitazione, e che di fatto le personalità varie di questa scuola hanno imitato molto meno i predecessori che moltissimi grandi artisti, molto maggiori di loro per altre cause. E questa carica a fondo contro un fantasma è tanto più curiosa, perchè il Delaborde — che fu, non lo si dimentichi, il critico di Ingres — ammette precisamente lo studio eclettico dei maestri dell'arte, e lo ammette molto in là: « Qu'ils aient voulu profiter des découvertes antérieures et combiner, en les reliant par l'unité du goût, des fragments d'ailleurs sans homogénéité très apparente; qu'ils aient eu la pensée de créer en peinture une sorte d'ordre composite, rien de mieux; mais lorsqu'ils prescrivaient aux artistes la recherche simultanée de qualités qui se démentent, faisaient-ils autre chose que d'installer le doute et d'introduire dans l'art un élément négatif sous prétexte de conciliation et de progrès? ». — Il D. continua l'assalto, aggiunge con esuberanza argomenti contro l'errore di Lodovico e dei suoi cugini. Tuttavia il D. accenna poi alla pazienza di Lodovico nello studiare timidamente il vero, tanto da meritare il nome di bove (« j'ai la patience d'un boeuf » — dirà Gustavo Doré e Van Gogh raccoglierà ammirato la frase).

Non si accorge che questa è altra cosa dalla imitazione che egli afferma

essere l'unico elemento dell'arte di Lodovico. Eppure i suoi studi sugli antichi maestri sono giudicati con la più feroce severità « *calcule faux, nous l'avons dit, et qui, sous une apparence de hardiesse, n'était au fond qu'un aveu d'impuissance ou l'ambition de la médiocrité* ».

Malgrado tutto questo sarcasmo, il D. riconosce ancora ai Carracci « il merito di prendere fino a un certo punto il partito della ragione contro la demenza collettiva » del loro secolo.

E gli affreschi di palazzo Fava sono indicati fra le opere migliori di Lodovico. Lealmente, il Delaborde ricorda poi l'ammirazione di Reynolds per i Carracci.

Un vero esame delle opere non è compiuto.

A Annibale invece il D. riconosce slancio e franchezza. Dichiarò che « il suo stile non manca nè di forza nè di grandezza »; e ancora una volta, drammatizza concitatamente la storia della sua vita, e quasi come per il Domenichino, costruisce lo schema di una duplice personalità, di due aspetti, e anche due periodi contrastanti: quello di maggior sincerità sarebbe stato anche di insuccesso.

Nella lettera tanto semplice, tanto candida e tanto sincera di Annibale Carracci da Parma, il Delaborde trova, invece che cogliere la freschezza dello spirito giovine nel suo gioioso entusiasmo per la rivelazione del Correggio, soltanto un documento della pretesa terribile dottrina: e invece di penetrare quella pagina così umana, se ne serve soltanto per nutrire uno dei suoi periodi polemicici: « C'è in questo momento, nei suoi sforzi per assimilarsi il fare dei grandi pittori, una specie di ostentazione, uno zelo che mostra meno l'amore del progresso che il piacere della provocazione e della sfida »: questa è la frase premessa a una citazione tratta dalle lettere da Parma, con cui il pensiero di Annibale è falsato, mentre il D. non ricorda al lettore che qui scriveva un giovine pittore di vent'anni.

Qui si tocca con mano proprio la mancanza di rispetto davanti alla vera espressione tramandataci dal passato: pur di infarcire con tutti i materiali apparenti la propria ricostruzione. Qui, nel parlare di Annibale, il D. parla insieme della « imitazione servile della natura e l'imitazione superficiale di alcuni maestri ». Pare dunque che in questo famoso eclettismo si sia mescolata anche, fra Tiziano e Correggio, la natura; ma al D. non pare la dottrina sia diminuita per questo. Ma, secondo il D., la vita di Annibale è « una vita a due faccie come il suo talento ». Trascinato dalla sua foga, lo scrittore non si accorge di quanto si allontana, con questi giudizi contraddittori estremi, dalle opere che tutti possono vedere, e dall'autentico problema critico.

Il D. apprezza le opere della maturità di Annibale, e specialmente la galleria Farnese; ma considera queste opere come del tutto separate dalla sua preparazione. Su questa preparazione, sui viaggi, il Delaborde è feroce, e parla piuttosto di piccoli furti che di studi, non si sa con quale diritto — poichè i morti non possono ribellarsi neppure contro accuse di ordine morale: « *Annibal en voyageant ainsi avait dessein non de s'inspirer des chefs d'oeuvre, mais de dérober à chacun d'eux sa part d'excellence pour combiner ensuite ces larcins...* ».

Anche nella galleria Farnese, frattanto, il D. non constata le imitazioni: il che contraddice alla sua figurazione di due faccie distinte dell'artista, tracciata per amore dei contrasti brillanti: « Ampiezza e fermezza di esecuzione » sono del resto le qualità che il D. trova nella galleria: nota invece la larga influenza che ebbe quest'opera di decorazione — cui lo scrittore dichiara di dovere rispetto. « Verità senza bassezza e forza senza eccesso » sono le qualità riconosciute in generale alla « seconda metà » della produzione di Annibale Carracci. « Come il terzo Carracci è riuscito a trasformarsi così? » si domanda il D., mentre poi egli trova le qualità proprio in quella galleria Farnese che è opera di collaborazione.

La passione del Delaborde per la divisione, per la scissione nello studio delle personalità, lo induce a fare questi bei disegni geometrici completamente a vuoto: mentre, in fondo, le distinzioni dimostrano di essere una proiezione del suo giudizio complesso — in cui una negazione teorica a priori supera, in realtà, ed oltrepassa i limiti di una visione diretta, in sé così totalmente negativa.

Su Agostino Carracci, il Delaborde dà un'altra distinzione luccicante: fra quello che egli ha realizzato e quello che avrebbe avuto intenzione di fare: « ... examiner ce qu'il a fait en se souvenant de tout ce qu'il a voulu faire »; ma più che mai, questa figurazione di questa personalità di Agostino è composta sulle idee che l'autore si è fatto dalle fonti letterarie, senza contatto diretto con le opere. Inaspettatamente poi, il biasimo più grave fatto a Agostino incisore è quello dei suoi soggetti erotici — mentre sono lodate alcune altre stampe. Ancora una volta, la vita è artificiosamente divisa in due parti, tutto lo scritto diventa una biografia fantastica, senza base sulla realtà dell'opera, che si conclude in una perorazione retorica.

Fra gli sbandamenti e le deformazioni, la critica di Henri Delaborde è tuttavia, di fronte all'insieme dell'opera della scuola bolognese, una revisione che segna la maturazione di un giudizio critico negativo, capace di agire quindi su scrittori successivi.

È interessante ritrovare per esempio nella « *histoire populaire de la*

peinture » di Arsène Alexandre, la traccia quasi ricalcata delle idee del Delaborde: naturalmente i difetti di pensiero, che si possono meglio spiegare in una manifestazione personale, diventano più rigidi e più stolti, trasportati nella riproduzione a « cliché », che passa nella letteratura sull'arte come giudizio acquisito.

* * *

Nella stessa opera collettiva « Choix des peintres de toutes les écoles » (Paris, 1865), in cui il Delaborde pubblicava i suoi studi sui Carracci, Guido Reni e Domenichino — un altro noto critico del tempo, Charles Blanc studiava, per conto suo, l'Albani e il Guercino. La revisione del giudizio favorevole, della fama dell'Albani, è fatta con gli stessi criteri e con lo stesso stile del Delaborde.

La sopravvalutazione dell'Albani è considerata dal Blanc come effetto dei soli suoi soggetti gradevoli: e gli scrittori, non gli artisti, sono — secondo Charles Blanc — gli autori di questa gloria.

Tuttavia, ci si accorge subito che il tono è meno recisamente negativo, e che Charles Blanc si avvicina con maggiore interesse, con maggiore simpatia alle singole opere d'arte. Anche l'arte dei Carracci è considerata ancora con una certa ammirazione, e sulla « nascita della Vergine », il Blanc può dire che: « l'Albani ha felicemente temperato qui la fierezza di Annibale Carracci con la dolcezza e la grazia di Lodovico ». Alcuni paesaggi dell'Albani sono lodati.

Il Guercino è illustrato con una critica tiepida, qua e là ammirativa, ma ancora positiva — come Guido Reni è considerato positivamente nel confronto; ma il Guercino è considerato del tutto al di fuori dei caratteri carracceschi, è considerato anzi l'artista di una « maniera energica », che nel « triomphe du métier » dà soprattutto un « realismo ».

Così qui si vede il Guercino messo insieme con il Caravaggio: e da un punto di vista classicista, idealista, Charles Blanc poteva concludere: « È stato a Bologna quello che era a Roma il Caravaggio... Questi uomini sono i così detti *realisti*, e questo nome, che essi stessi si danno con tanto compiacimento, dice abbastanza che il volo del loro genio non fa che radere la terra. Tutte le scuole di pittura hanno avuto dei Guercini e dei Caravaggio; ma non c'è nel mondo che un Leonardo da Vinci, un Raffaello ».

Di fronte a queste così varie avventure della critica d'arte, si rimase talvolta sgomenti, disorientati, e non si sa se si debba iniziare una discussione su tutte le affermazioni così diverse e così strane. Pare superfluo osservare che non c'è che un Guercino e non c'è che un Caravaggio come

non c'è che un Leonardo e che un Raffaello, poichè le personalità non si ripetono, e proprio queste sono, comunque si giudichino le varie loro opere, abbastanza fortemente determinate.

Arsène Alexandre, mentre riprendeva i giudizi del Delaborde, aggiungeva alcuni temperamenti propri — sempre spinto dagli impulsi contraddittori di critica sui Carracci, mossi tante volte nei singoli spiriti, fra l'agitarsi di opinioni così opposte.

Per popolarizzare la confutazione del solito infelice sonetto di Agostino, che non è neppure citato mentre il suo contenuto è dato senz'altro come dottrina dell'Accademia, l'Alexandre si compiace di trasportare l'esempio all'Ottocento, e si diverte addirittura a scrivere: « Che ci si immagini ai giorni nostri un insegnamento che ci raccomandi di disegnare come Ingres, di prendere da Delacroix le sue formule di colorito, e di unire a ciò un po' dell'eleganza di Watteau, pur componendo secondo la maniera di David, e si avrà un'idea di quello che valeva l'insegnamento dei Carracci... ». L'insegnamento dei Carracci non ha niente a che fare con queste frasi; ma l'esempio dell'Alexandre mi pare suggestivo senza volerlo, perchè indica quelle formule di semplificazione-deformazione critica che si sono coniate anche nell'Ottocento: onde sarebbe facilmente pensabile non già l'insegnamento, ma un altro sonetto ottocentesco che si servisse delle viete riduzioni, con le quali è falsata la comprensione degli artisti: il disegno di Ingres e il colore di Delacroix... Ma l'Alexandre esagera quando sostiene che proprio l'insegnamento esisteva ai suoi giorni: « Mais, n'est-ce pas là, tout vif, notre enseignement officiel, et l'Académisme que les Carracci avaient fondé ne s'est-il pas manifesté sous cette forme à toutes les époques: l'imitation littérale des styles au lieu de l'étude raisonnée et intelligente des méthodes? ».

Venendo dal Delaborde, è curioso ritrovare qui le sue parole identiche, riportate: « Il suffisait d'amalgamer les formules », è detto per i Carracci; e per il Domenichino: « Il montre, avec les inévitables défauts de son temps, quelques-unes des vertus des autres âges » e: « ses fresques-peintes avec l'âme d'un quattrocenista, mais le style d'un académique ». Anche le biografie sono, evidentemente, riassunte dal Delaborde. Così, nelle compilazioni di seconda mano, si formano le frasi fatte.

Dove, al di là della discussione a priori sull'eclettismo, ed al di là delle affermazioni riprese dal Delaborde, l'A. guarda con i suoi occhi alcune opere, al Louvre e a Londra, il filone di pensiero è tutt'altro. Egli ama la « Santa Cecilia » del Domenichino, all'opposto del Delaborde: e manifesta schiettamente la sua opinione negativa su molte opere di Guido

Reni, ed ammira invece in parte la sua « Dejanira e il centauro Nesso »: « ce tableau, beau après tout, malgré son emphase », nonché il « très beau Saint Sébastien, une figure parfaitement peinte et modelées »; e loda alcuni quadri di Annibale: « par certains côtés encore, aujourd'hui, très séduisant ». — « Après tout, il sont charmants ces deux tableaux de la Pêche et de la Chasse... » — « D'ailleurs les paysages d'Annibale Carracci ont trouvé grâce, et c'est bien le moins ». Due quadri della National Gallery sono lodati con la stessa convinzione.

Onde, con qualche indecisione e timidezza (caratteristico è quell'« après tout » negli elogi), l'Alexandre viene anche a proporre un nuovo più cauto esame delle opere della scuola. Egli sa anche apprezzare con calore alcuni capolavori del Caravaggio, benchè nelle frasi generiche non sappia decidersi neppure su di lui.

Infine, propone l'ipotesi di una rivalutazione: « Ces tableaux ne plaisent plus sans doute. Pourtant, nous croyons que si on faisait comme à Dresde et à Munich, si l'on réunissait dans une salle spécialement à elles ces peintures et toutes celles de l'école de Bologne, elles reprendraient toute leur signification et feraient un bien autre effet ». Oppure, osserva: « In conclusione, non si può appassionarsi per i Carracci, ma è imprudente condannarli almeno senza conoscerli, e in ogni modo sono tipi molto interessanti, e che sarebbe divertente per uno storico far rivivere, dopo che sono passati per morti così a lungo ».

È interessantissimo registrare queste oscillazioni del giudizio critico, nei tempi e negli stessi individui, i quali subiscono influenze, suggestioni — tanto che ben poco posto rimane alla vera e pretta rispondenza all'espressione dell'arte.

Accanto a frasi come « la debolezza e l'inutilità di questa scuola », o « dei loro innumerevoli e mediocri allievi noi non ricorderemo che il più piccolo numero possibile, di quelli che non si possono omettere completamente », lo stesso autore, nelle stesse pagine dice altre frasi, nelle quali polemizza con se stesso.

Infatti egli scrive anche questa storia del giudizio critico sui Bolognesi, dal passato a un possibile avvenire: « Dopo essere stati, al loro paese e nel nostro, l'oggetto delle ammirazioni le più iperboliche, dopo essere stati presi esclusivamente per modelli e aver esercitato sulla nostra arte la più grande e la più detestabile influenza, i bolognesi furono tutt'a un tratto trattati nel modo più sprezzante. Non si volle più vedere in essi il più piccolo merito; furono negati altrettanto completamente che erano stati inconsideratamente esaltati... Oggi, si comincia a ritirarsi da questa opinione,

e forse domani i Bolognesi diventeranno « gens à la mode » come lo sono stati recentemente i quattrocentisti... ».

E già l'A. crede di constatare questo ritorno.

Ora, anche qui c'è equivoco. Non è possibile che il mondo ritorni alla cecità antica, quando non soltanto i Bolognesi erano esaltati, ma i più grandi capolavori dei primi secoli e degli altri paesi erano negati; ma sul « ritorno », sul « principio di moda », c'è un altro equivoco, perchè una gran parte del grosso pubblico non ha cessato mai di sopravvalutare i Bolognesi e di essere refrattaria a Giotto. L'autentica critica d'arte non può muoversi su simili suggestioni, e l'incertezza dell'autore dell'« Histoire populaire de la peinture » è abbastanza caratteristica, e abbastanza inetta.

Soltanto la ricerca dell'espressione e della realizzazione, compiuta serenamente, e senza alcun partito preso, può ritrovare il vero in questo campo, dopo tante maree e tante mareggiate di fortuna, di sfortuna e di confusione.

GUIDO LODOVICO LUZZATTO



Gaspare Tagliacozzi a Mantova

(Appendice all'opera di J. PIERCE WEBSTER e M. TEACH GNUDI)

Un ottimo lavoro, a cura di Jerome Pierce Webster e Martha Teach Gnudi, è recentemente apparso sulla vita di Gaspare Tagliacozzi ⁽¹⁾, luminare della rinoplastica in Italia. Lo studio, corredato da un buon numero di documenti inediti, oltre a darci una completa biografia del famoso chirurgo, ha anche il pregio di aver ampiamente allargata la conoscenza sulla sua attività professionale.

Si è parlato, tra l'altro in esso ⁽²⁾ anche delle relazioni del Tagliacozzi con Vincenzo Gonzaga, Duca di Mantova; e, poichè da recentissime ricerche sono venute alla luce altre notizie su queste relazioni, crediamo utile svilupparle sulla scorta di quei documenti rimasti finora inediti, integrandoli con gli altri già pubblicati.

Se le relazioni del Tagliacozzi con Vincenzo Gonzaga ebbero inizio del 1596, egli però era già conosciuto da almeno dieci anni prima alla Corte

⁽¹⁾ J. PIERCE WEBSTER e M. TEACH GNUDI. *Documenti inediti intorno alla vita di Gaspare Tagliacozzi*. In « Studi e Memorie per la storia dell'Università di Bologna ». Vol. XIII. Bologna, 1935.

⁽²⁾ Pagg. 40-42 e docc. in app.