

dimensioni del portale possono riassumersi nelle seguenti misure principali: altezza massima m. 16; altezza della parte inferiore m. 7,38; larghezza massima m. 11,074; larghezza della parte centrale aggettante misurata alla lunghezza dell'architrave m. 5,20; interasse semicolonne m. 4,564.

Ovviamente, il portale ricostruito non poteva rimanere isolato; la struttura stessa del monumento non lo consentiva in quanto tutti i pezzi posti ai margini laterali sino a circa metà altezza della parte superiore sono stati, logicamente, lavorati solo nella parte che sporgeva rispetto al muraglione nel quale il portale stesso era un tempo innestato, grezzi e tronchi nel rimanente. Inoltre, all'ingresso dovevano essere uniti i locali necessari alla sua nuova funzione. Per questi motivi, ai suoi due lati furono innalzati due muri pieni di altezza proporzionata alla mole del portale e formanti come due ali che si prolungano, più basse, a filo della recinzione del Palatino (fig. 2). Posteriormente all'ala destra è stata ricavata una ampia biglietteria e a quella di sinistra una saletta ed i servizi, mentre dietro al portale è stato innalzato un portico a pilastri e a volta a botte con crociera centrale, che forma struttura di appoggio al portale stesso e che collega i due menzionati nuclei laterali, biglietteria e servizi. L'architettura di questo complesso, pur essendo necessariamente ispirata al carattere dell'architettura rinascimentale, allo scopo di armonizzarlo col portale al quale è strettamente connesso, è stata tuttavia contenuta nei limiti di una lineare semplicità e funzionalità. Il portico si apre direttamente su di una corte rettangolare che disimpegna gli accessi al Palatino, costituiti da tre scalinate: una centrale e principale e di maggiore ampiezza, posta di fronte al portico e quindi in asse col portale, e due scalinate laterali. La scalinata centrale (fig. 4), che sarà collegata ad una scala già esistente, condurrà direttamente al sommo del Palatino in corrispondenza dello Stadio di Domiziano e del centro del Colle stesso; la scala laterale di sinistra, collegata con l'esistente viale alberato che sale con ampio e suggestivo percorso, conduce al versante meridionale del Palatino ove sorgono i resti delle costruzioni severiane e verso il Velabro, zone sino ad ora raramente raggiunte dai visitatori; la scala laterale di destra invece, collegata ad un nuovo viale già tracciato e che percorre il versante est del Palatino, valorizzando così una zona sino ad ora preclusa al pubblico, collegherà il nuovo ingresso direttamente con il Foro Romano, mediante un sottopassaggio alla Via di S. Bonaventura, di fianco all'Arco di Tito. Dalle due scale laterali si accede inoltre direttamente sulle terrazze sopra le due ali del portale e da queste al più elevato terrazzo sopra il portico, dal quale si accede al balcone del portale stesso.

L'opera che nel suo complesso può considerarsi terminata, deve tuttavia essere completata da alcuni lavori di rifinitura di cui i principali sono la pavimentazione del piazzale antistante l'ingresso, alcune modifiche nella tinteggiatura del complesso e nella sistemazione del verde ai lati della scalinata principale; piccole opere di restauro e di rifinitura dovranno essere inoltre eseguite alla parte inferiore del portale.

A. DAVICO

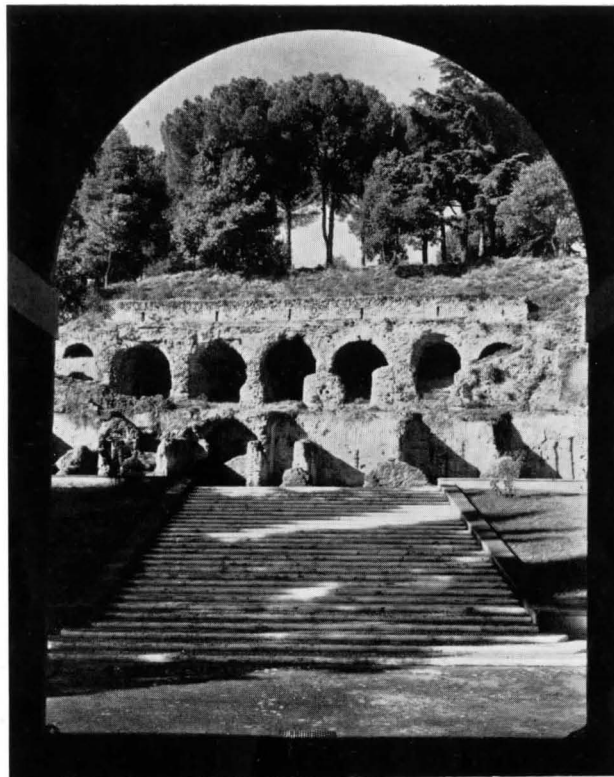


FIG. 4 - LO SCALONE PRINCIPALE VISTO DAL PORTICO D'INGRESSO (Fot. Gat. Fot. Naz.)

1) Il Ninfeo è stato restaurato nel 1955. Sono attualmente in corso i lavori di restauro delle due uccelliere, i quali comprendono la demolizione (già avvenuta) della costruzione interposta nella seconda metà del secolo scorso, e quindi il ripristino del terrazzo tra le due uccelliere che riprenderanno sia esternamente che internamente la forma e l'aspetto che avevano in origine, ad eccezione della loro copertura che sarà costituita da un tetto alla romana a quattro spioventi; ciò non essendo stato ritenuto opportuno rifare l'originaria copertura a giorno a forma di "pagoda".

2) Riterrei inoltre disegnato dal Vignola il Ninfeo e in particolar modo il portico che lo precede. Oltre a Girolamo Rainaldi, collaborò nei lavori agli Orti anche Giacomo Del Duca, allievo di Michelangelo, al quale vanno attribuiti, come recentemente dimostrato da G. De Angelis d'Ossat, le finestre che erano poste lungo il sommo del muraglione (fig. 1).

3) P. LETAROUILLY, *Edifices de Rome Moderne*, tomo III, tavv. 263, 264, 265.

MAESTRI DELLA PITTURA DEL SEICENTO EMILIANO A BOLOGNA

PALAZZO DELL'ARCHIGINNASIO, 26 APRILE-5 LUGLIO 1959

DOPO AVER sommariamente delineato il programma delle Biennali bolognesi, da quelle già organizzate (Guido Reni, 1954 e Carracci, 1956) a quelle future (Il Classicismo e Il Guercino), poche parole di Cesare Gnudi, che ha condotto a termine la terza delle manifestazioni bolognesi, introducendo al Catalogo dell'esposizione, assommavano le finalità di maggior interesse che condussero gli sforzi e le ricerche da lui dirette: "In tal modo il triplice scopo che le nostre mostre si propongono, di rigorosa indagine scientifica, di bonifica conservativa delle opere, di divulgazione della cultura artistica, ci lusinghiamo sia stato pienamente raggiunto anche attraverso questa terza manifestazione del ciclo".



FIG. I — BOLOGNA, S. MICHELE IN BOSCO
ALESSANDRO TIARINI: S. FRANCESCA ROMANA (PART.)

Valga questa esplicita ammissione a chiarire il fine, non certo artato, verso il quale hanno puntato gli organizzatori; scongiurando in gran parte, attraverso questa dichiarazione di onestà culturale, il ricorrente pericolo d'una interpretazione pubblica volta a vedere nella cosiddetta "rivalutazione", di un intero secolo, il desiderio quasi ansioso d'una gara municipalistica. Un grande secolo, tuttavia, questo del Seicento a Bologna e in Emilia: una letteratura complessa, una poetica di profondità spesso 'europea'. Avanti quest'ultima manifestazione, la conoscenza generica che se ne aveva non consentiva deviazioni al di là delle secolari tracce Carracci-Reni-Crespi, anche se fin dagli inizi del suo magistero bolognese il Longhi aveva condotto un inimitabile abbozzo della moderna e necessaria interpretazione di 'Felsina Pittrice'. Non è difficile credere ed augurarsi che la serrata trama in che s'articola la mostra, nelle sale dell'Archiginnasio, possa giovare — proprio come volevano gli organizzatori e scriveva il Gnudi — ad aprire un ragionato discorso sulla storia d'una intera regione che proprio dal senso della storia (come recupero quotidiano di vicende poetiche già inserite nel passato più glorioso) trasse la forza d'una espressione — e qualche volta, lo ammettiamo volentieri, di un'oratoria — di senso potentemente comune, di intendimento commoventemente collettivo. Sarà opportuno, per il futuro, attenersi a quei contatti che, proposti concretamente attraverso gli operanti raffronti nelle sale dell'Archiginnasio, ed avanzati criticamente dai compilatori del catalogo (Francesco Arcangeli, Gian Carlo Cavalli, Maurizio Calvesi, Andrea Emiliani e Carlo Volpe), hanno dimostrato di reggere con vivacissima intensità ai

richiami d'un ragionamento più generale e sintetico: ormai imminenti e vicini, esaurita la disamina positiva che supponiamo abbia illuminato l'intrico dei problemi. E prepari infine la via ad una più ampia narrazione, ricca di riferimenti alle vicende d'una storia non soltanto figurativa, ma anche letteraria e sociale, in una regione che per tutto il secolo mostra di saper condurre con tanta autorità le fila della propria storia, almeno fino all'apparire del vero genio di Giuseppe Maria Crespi.

Se queste erano le prospettive che si venivano aprendo agli stessi organizzatori, nel procedere biennale del lavoro di sonda, ritornano oggi ancor più chiari gli scopi d'anzì indicati: rigorosa indagine scientifica, bonifica conservativa delle opere, divulgazione della cultura artistica. Mentre dell'ultima ha pienamente garantito il chiaro successo di critica e di stampa, che ha fedelmente seguito il cammino e le speranze degli organizzatori; e mentre la prima è concretamente testimoniata dal cumulo di indagini raccolte nel catalogo; resta ampiamente da dire in merito al grandioso sforzo condotto in relazione al restauro dei dipinti esposti (come pure di tanti altri poi non esposti) e quindi ritornati alle rispettive sedi dopo gli approfonditi esami critici che soltanto l'opera di recupero conservativo, protratta per quasi un triennio, aveva permesso. Sul plastico della mostra infatti, tre anni or sono, trovavano posto, idealmente, decine e centinaia di metri quadrati di superfici dimenticate, annerite, affumicate, pur fra le tante già restituite al primo stato dalla diuturna opera della Soprintendenza alle Gallerie. Nell'aprile scorso prendevano posto all'Archiginnasio oltre centocinquanta dipinti, due terzi dei quali con proporzioni d'altare, provenienti da chiese e conventi, come pure da musei, dell'Emilia, della Romagna, delle Marche, ecc. A questo fondamentale lavoro intrapreso dal Gabinetto di Restauro della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, recavano prezioso contributo le provvidenze conservative delle Soprintendenze addette ai luoghi d'origine (Milano, Roma, Mantova, Modena, Parma, Firenze) e quelle curate dall'Istituto Centrale del Restauro e dalle Direzioni dei Musei Capitolini e Vaticani. È lecito affermare che, all'apertura della manifestazione, non un solo dipinto si trovava in condizioni di precaria leggibilità, sollevando così implicitamente il livello qualitativo e l'interesse scientifico del materiale esposto.

Sotto il profilo d'allestimento, curato secondo le consuete norme di conciliazione fra esigenze 'spettacolari' e necessità 'funzionali' (problema comune ad ogni grande manifestazione artistica) pensiamo possano essere sufficienti le testimonianze della stampa specializzata, soprattutto straniera, volta a ricercare nelle soluzioni architettoniche ideate da Leone Pancaldi, le ragioni di così evidente, palmare chiarezza espositiva; di così pausata articolazione degli spazi di riposo; di così agevoluta lettura delle opere. L'antica sede dell'Archiginnasio, bella e dignitosa sì, ma nella quale a fatica si inserisce un moderno adattamento espositivo, ha richiesto la creazione di interi ambienti, ove i dipinti potessero finalmente trovare, sia pur momentaneamente, una sede esemplare.

Al momento di raccogliere le nostre opinioni al riguardo della Mostra e dei suoi maggiori risultati critici, appare

forse utile delineare quasi un estratto sinottico dei diversi momenti che compongono la non semplice storia figurativa della città e dei suoi rapporti con le circostanti provincie di Parma, Modena, Reggio, Ferrara e di Romagna, così come più estesamente le ha raccolte il catalogo. È proprio su questa base di relazioni intessute e ramificate, di concordanze costanti su valori tanto stilistici che affettivi, che gli ordinatori della Mostra hanno progettato, quadro per quadro, il piano delle opere da esporre; cosicchè dovrebbe restar agevole seguire contemporaneamente, sia pur in maniera estremamente riassuntiva, i rapporti effettivi fra la selezione presentata ed il reale, storico svolgersi delle vicende figurative nel più ampio quadro della storia locale.

Sulla base di questo concetto altamente didattico, appariva essenziale agli inizi del tracciato la sala dedicata ai Maestri: i grandi cui già venne dedicata un'intera disamina monografica (Reni e Carracci) o ai quali è prevista potenzialmente una manifestazione particolare (Domenichino, Albani e Guercino), presenti con un solo dipinto: vere matrici di storia, di passione, di poesia. Si pensi a che significava il 'S. Bernardino' (M. 8) del Guercino in quella sala, ed in qual modo certa sua animosità pittorica, dopo poche sale, riaffiorava con intensità di sentimentale ricorso nella eccezionale 'Suonatrice' di G. M. Crespi (M. 103) della raccolta di V. Bloch. Anche più precisa era l'apparizione della grandiosa Pala Olivieri di Guido (M. 7) ed i suoi rapporti alteri e commoventi con l'educazione allo stile del Cantarini e di tutti i reniani. Annibale Carracci, con la 'S. Margherita' di S. Caterina de' Funari (M. 4), aggiungeva peso critico all'opinione belloriana della simbiosi con Massari, anche se nel dipinto l'assenza del minore appariva evidente. La straordinaria 'Annunciata' dell'Albani (M. 5), con quell'eloquio alto, solenne, per una volta ancora ed irripetibilmente 'bello', quanto dovette piacere al desiderio di formale, rettorica perfezione del giovane Cignani!

Ma, per entrare nel vivo delle questioni, nei modi con i quali appunto v'entrava l'esposizione bolognese, occorre iniziare la narrazione dei progressi, sviluppi, involuzioni e ritorni della generazione degli allievi di Lodovico, i primi ad aprire il secolo. Sfuggono, com'è facile immaginare, a questa narrazione cronologica, le libere, extravaganti attività del Faccini e del Castelli, del resto dichiaratamente frondiste. Ciò che sembra necessario seguire è il progredire della generazione indicata fino al culmine degli anni 1614-15: anni di ricchezza insperata, colmi della patriarcale moralità del maestro, recuperato ormai anche Guido Reni alla patria. Esso è però insieme un culmine di interpretazioni personali se non dissonanti; tanto che sembra obbligo proprio a Guido, dopo le personali interpretazioni della Pala dei Mendicanti, ricondurre per la prima volta la tradizione accademica bolognese sulle linee di canonica configurazione carraccesca.

Ma riportiamoci sui primi passi del secolo. Studi illuminanti assai recenti (Arcangeli) hanno districato le fila delle collaborazioni nella decorazione di San Colombano (1600-1602), dove sono, oltre al Reni e all'Albani, anche il Massari ed il Garbieri. Il Massari ci consegna subito anche la prima pala con la 'Madonna e Santi' (M. 33)



FIG. 2 - NAPOLI, GALL. NAZ. DI CAPODIMONTE
GIOVANNI LANFRANCO: SALVAZIONE DI UN'ANIMA (PARTIC.)

di S. Maria dei Poveri; con eguale sentimento il secondo esegue i due dipinti per S. Antonio dei Teatini di Milano (M. 43, 44). È di questi anni anche l'inizio dello Spada, di cui è prima opera pregevole la pala di S. Maria dei Poveri (c. 1603). La maturazione di questi allievi, è del tutto assodata, insieme a quella del più anziano Cavedone, negli anni 1604-5, allorchè Lodovico tutti li impegna nella decorazione del Chiostro detto appunto dei Carracci in S. Michele in Bosco. Il decennio sembrerebbe chiudersi sulla spinta di questa costruttiva collaborazione: benchè quasi subito lo stesso Lodovico, iniziando la sua attività piacentina, porga improvvisamente nuovi argomenti a presunzioni romanistiche, reflusso forse di opinioni di Annibale. Così il giovane Mastelletta, che proprio su queste tracce lodovichiane esordisce con la bella pala di Liserna di Vergato, può trarne spunto addirittura per un viaggio romano (1610-11); il Massari, fra questa deviazione, l'attività perdurante del Cesi ed il proprio *penchant* classicista, giunge a donarci con la 'Visitazione' di S. Cristina in Bologna (c. 1606-7) la sua opera più autentica prima della partenza per Roma; dove presumibilmente già era, al servizio del Reni da qualche mese, il Cavedoni. Più bizzarramente vanno interpretati due viaggi romani di questo stesso giro d'anni, quello cioè dello Spada (grosso modo fra il 1607 ed il 1614, giusta le conclusioni del Calvesi) e quello ancor più misterioso del ferrarese Bonone, probabilmente a Roma per un biennio sul finire

del decennio, a riscoprire un po' per proprio conto la pittura, e fornendo alla città d'origine copie dal Caravaggio. Il secondo decennio si apre per tutti gli artisti ricorrendo con un progressivo aumento d'opere e di qualità. Il Mastelletta fra il '13 ed il '15 porta a termine la decorazione della Cappella del Santo in S. Domenico, raggiungendo in questi giorni un punto di vivacissima "performance", come del resto appariva in mostra dai dipinti nn. 20, 21 e 22. Alessandro Tiarini, un altro transfuga, imposta in maniera decisiva la propria attività, dopo un prolungato soggiorno toscano (c. 1599-1606), consegnandoci nel 1613 l'affresco riservatogli nel Chiostro di S. Michele in Bosco e nell'anno successivo la decorazione della cappella di S. Carlo nella stessa chiesa. La sua 'S. Francesca Romana' (M. 25) tocca problemi di depauperazione neo-arcaica eccezionali almeno quanto i già ricordati esperimenti del Cesi e del Reni. Eccoci, calendario alla mano, al vertice qualitativo e storico di questa generazione: il Cavedone, prima con la decorazione della Cappella Arrigoni in S. Paolo (M. 39, 40; c. 1612-14) e quindi

con la famosa 'Pala di S. Alò' (M. 41, dat. 1614) ripercorre le vecchie tappe del venezianismo carracesco. Tiarini e Spada (rispettivamente nel 1615 e nel biennio '14-'16) completano i due grandi laterali della Cappella del Santo in San Domenico. Il Massari esegue l'autentico 'tour de force' del suo 'Figliuol Prodigio' della Pinacoteca di Bologna (1614), mentre da Mantova il Bonone inizia una nuova fase di accostamento ai bolognesi, e particolarmente al gigantismo di Lodovico (M. 132, c. 1614). Il suo dipinto più bolognese, la grande 'Ascensione' di S. Salvatore, accompagna agevolmente Guido Reni nello sforzo da lui operato con la famosa 'Assunzione' del Gesù a Genova (1617) per chiudere in maniera nuovamente carracesca questo intervallo dominato da personalissime differenziazioni. È la morte di Lodovico, infine, che nel 1619 suggella quasi simbolicamente la fine d'una intera generazione.

Che più, infatti, anche dei maggiori Mastelletta, Massari, Cavedoni o Garbieri? La loro lenta involuzione è pressochè inesorabile, nè valeva gran che la pena di seguirli in una mostra attenta ad osservare un vero addentellato di storia. Un panorama particolare, ad esaurire la prima generazione, va tuttavia riservato ad alcuni artisti, particolarmente attenti all'evoluzione 'decorativa' o precocemente barocca dell'arte: in Emilia troveranno campo di applicazione assai vasto, e anche la mostra ha riservato a dipinti, eseguiti in parallelo a queste importanti varianti, un buon spazio. Infatti, contemporaneamente, e cioè nel 1617, Tiarini e Bonone danno inizio alle rispettive grandi opere prospettiche o proto-barocche: il primo nella Cappella Ruggeri-Brami alla Ghiara di Reggio; il secondo nella vastissima decorazione del soffitto e dell'abside di S. Maria in Vado a Ferrara, conclusa addirittura entro il '20. A parte i precedenti interventi reggiani dello Spada, da tempo assertore di dimensioni illusionistiche e grandiosamente prospettiche (c. 1614-1616), sono questi i due maggiori artisti che segnano attraverso tutto il terzo decennio un percorso personale, rispetto all'accentrarsi sempre più stringente del nuovo patriarca della pittura bolognese, Guido Reni.

Siamo dunque alla seconda generazione degli artisti rappresentati alla Mostra dell'Archiginnasio. Il primo ed il più anziano fra gli scolari di Guido, il Gessi, fece in tempo a svolgere la sua attività fra almeno due fatti essenziali: collaborazione con il maestro, così vicina da divenir mimetica; e competizione con questi, dal quale il più giovane s'era staccato a partire dal '24 all'incirca. Il più giovane e certamente il maggiore fra



FIG. 3 - VIENNA, GALL. S. LUCAS - SISTO BADALOCCHIO: RIPOSO IN EGITTO (PART.)

gli scolari del Reni, il Pesarese, da una fase di accostamento al fare inimitabile del maestro sugli anni 1635-37, transita ad una vera e propria competizione-emulazione con lui dal momento in cui un violento e documentato litigio (1637) li separa. La fase successiva del marchigiano è ormai del tutto personale, ed ha inizio col ritorno nelle Marche (c. 1639-40) una revisione attenta del materiale naturalistico assai ricco nella provincia (Gentileschi, Guerrieri, Pandolfi) fomentata probabilmente da eguali passi compiuti in quello stesso giro d'anni e di mesi dal quasi coetaneo Cagnacci. Eguale colorito di competizione imitativa assumono i rapporti, successivi alla morte del Reni (1642), fra il Cantarini ed il Torre: nel novero dei quali tuttavia si inserisce un elemento di suggestione ormai storica, e cioè la romantica ripresa di certo venezianismo cavedonesco. Poco da dire a vantaggio dei rapporti Guido-Sirani

padre, se non nell'accentuare la felice intuizione del Lanzi, quando, nel ricordare l'attività del Sirani posteriore alla morte del Reni, accenna ad un fenomeno destinato a divenire poi tipico: il rilancio che l'allievo compie delle prime opere del maestro, trovando nella giovinezza di questi un assestamento o comunque una temporanea soluzione.

Ma vediamo di compilare, anche per queste sempre più serrate trame, un calendario, quello stesso cui s'è attenuta la Mostra. Fra il 1624 ed il 1627 prende figura precisa non soltanto il litigio, ma addirittura l'ostilità fra Guido (la grande figura della generazione, l'idolo polemico da seguire in ogni confronto) ed il Gessi. Ma la 'Preghiera nell'orto' di S. Pietro a Perugia (M. 45), eseguita forse sul 1630, anche se in superficie ricordi il Lanfranco di S. Giovanni dei Fiorentini, è un brano reniano, condotto sul ricordo del decennio precedente, forse il più ricco del maestro. E ancora nel '33 la 'Immacolata' di Carpi (M. 46) stava tanto a contatto dell'attività del maestro, da risentire evidentemente delle variazioni sottili immediatamente successive alla crisi del 'Ratto di Elena' (1630). Il 1633 segnava infatti a Bologna un altro fatto singolare. Fu stampata in quell'anno a Bologna, per cura del Tebaldini, l'ultima 'bagarre' encomiastica dedicata a Guido. Fu esattamente l'ultima, nè sono sufficienti a intendere questo silenzio le ragioni ingenuamente (ma quanto?) addotte dal Malvasia. In realtà aveva decisamente inizio l'ultimo, incompreso periodo dell'attività del maestro, fenomeno di così sensibile modernità espressiva da tornare, anche se molto stimato, assai poco amato in questa città dove la tradizione pittorica aveva una sede anche fisica nella 'pratica' forte e corposa dei Carracci. Di qui anzi ha inizio il desiderio degli allievi di ritrovare un più solido senso, che non può essere se non neo-naturalistico o neo-veneziano. L'arrivo del Cantarini potrà infatti essere del '33-'34 circa. Almeno un anno dopo, la piccola pala della Pinacoteca (M. 39), che s'affianca



FIG. 4 - VIENNA, KUNSTHIST. MUS. - GUIDO CAGNACCI: MORTE DI CLEOPATRA (PART.)

a quella del Gessi a Brera (M. 47), vive su queste ragioni. Il dissenso con Guido conduce direttamente, come s'è visto, al ritorno nelle Marche e alla conseguente ripresa naturalistica (M. 51 e 52). Successivamente il viaggio di Roma ed i rapporti, soprattutto relativi all'attività grafica, con Pietro Testa e col classicismo 'internazionale' in genere, inaugurano la nuova serie (M. 54 e 55) che non s'arresta col ritorno in Bologna, probabilmente nell'anno stesso della scomparsa del Reni (1642). Per un lustro Simone rimane padrone del campo in Bologna (M. 58), mentre per il Gessi hanno inizio certe nuove evoluzioni di tipo distinguibilmente napoletano (M. 48), come anche nei dipinti della Certosa, dove appare almeno strano che l'anno di esecuzione (1648) sia lo stesso dell'inizio, da parte del Ribera, della 'Comunione degli Apostoli' alla Certosa di S. Martino di Napoli. Il biennio 1648-1649 segna la scomparsa dei due maggiori, e certo l'attività del Torri e del Sirani non basta ad assicurare se non una certa staticità alla produzione. La prima metà del secolo si chiude probabilmente, come voleva lo Zanotti, sulla patetica figura di Lorenzo Pasinelli appena diciannovenne, allievo del Pesarese ed erede spirituale della sua bottega in Bologna.

Che nella seconda metà del secolo certi moti personali, aumentando le occasioni di viaggio e spirando soprattutto da Roma certo scirocco accaldato, prendano sempre maggior ed individua consistenza, è pur vero: ma entro le mura della vecchia città alcune costanti di stile, assai ben definite, e che sono insieme anche costanti d'affetti storici, perdurano immutate. Giusta la brillante suddivisione operata da Luigi Lanzi, il 'rinnovamento' prende il primo segno, in quasi contemporaneità cronologica, da Lorenzo Pasinelli e da Carlo Cignani: due uomini di primo piano nella cultura italiana, e tanto più il secondo, per anni e anni principe del classicismo internazionale. La Mostra coglieva assai bene di lui l'accestire di una perfezione rettorica straordinaria (M. 66), e il divulgarsi

in maniera presto 'tipica' di quelle invenzioni che soltanto al Cignani poterono spettare, discendendo da lui al Franceschini per le consuete vie da maestro ad allievo. Anche negli ultimi anni di vita, già in pieno Settecento, opere come il 'Giove fanciullo' (M. 70) raffigurano un ideale di deliberata perfezione formale di difficile riscontro in Europa. Quanto a Lorenzo Pasinelli, la linea che alla sua figura si attiene parte diritto dalla scomparsa del Cantarini, come s'è già detto; e alla Mostra ciò appariva chiaro (M. 73) tanto a riguardo del problema degli inizi, quanto a riguardo di quella specie di staticizzazione del suo percorso stilistico, che prende figura intorno ed oltre il 1680 (Volpe). Problema quest'ultimo di vivissimo interesse storico, poichè dimostra forse — se non andiamo errati — che il reinserimento del Pasinelli fra i ruoli dell'accademia bolognese avvenne, ancora una volta, in virtù di un ricorso alla storia più antica. Ciò dimostra senza fallo il bel 'Martirio di S. Orsola' (M. 75) per il quale già ci avvenne di pubblicare un esemplare disegno del Cantarini a Rio de Janeiro; e anche le soffiature lievi e monocromate del dipinto (M. 76), quasi un disegno memore dell'antico fondale della 'Madonna degli Scalzi' di Lodovico Carracci; e il farnetico lieve e pizzicato della bella 'Adorazione dei pastori' della Pinacoteca bolognese (M. 78), verosimilmente uno dei dipinti più tardi del maestro, tale da orientare i ricercatori sul nome di Creti giovanissimo (Arcangeli), piuttosto che sul suo, per il 'Davide' Cremonini Tamburi (M. 79).

Fra queste due figure maggiori, eredi della tradizione cittadina, prendono posto i seguaci, ricchissimi, dotati di eccezionali qualità; rōsi tuttavia dal tarlo di un tempo veloce a trascorrere fuori delle mura della cara, vecchia città. M. A. Franceschini, a partire dai tempi della decorazione del Palazzo del Giardino in Parma, condotta insieme col maestro Cignani, ferma in una sorta di mentale dagherrotipo quell'ideale di splendida, lunata eleganza che in fondo già Guido Reni aveva scoperto con i suoi perduti 'Baccanali'. L'utopia d'una definizione classicista si tinge in lui d'un tenue, scorrevole sapore di malinconia: senza tuttavia eccitarne l'intimo senso di accorata, romantica elegia, come già era stato nei grandissimi geni dell'arte del Nord. Burrini e Dal Sole segnano un tempo bello e costante in Bologna, a partire dal 1680 circa. Ma è di tutti, e più del primo fra essi, così legato a condizioni di esaltazione cromatica neo-veronesiana, un certo affievolirsi dell'ispirazione all'aprirsi del nuovo secolo. Gli è che una nuova grande personalità muove terreni di più profonda, intima e insieme collettiva dignità storica. E l'apparizione di Giuseppe Maria Crespi, in calce alla prima parte dell'esposizione, dedicata alla trama della storia 'urbana' del Seicento, ha nuovamente un sapore di ricorso alla tradizione, e chiude in un autentico *exploit* di altezza intellettuale e di eccellenza qualitativa il secolo XVII entro le mura della città.

Il percorso dell'esposizione, giunta alla sua seconda parte, s'arricchiva qui della vivacissima presenza dei cosiddetti provinciali (Parma, Reggio, Ferrara, e Romagna in genere): in realtà di personaggi già qualificati in seno alla storia più nota del Seicento italiano, come il Lanfranco, il Badalocchio, lo Schedone, lo Scarsellino

e infine il Cagnacci. L'area culturale ove queste diverse personalità si trovano ad operare si fa subito diversa e maggiormente complessa, non foss'altro che per decentramento geografico rispetto a Bologna. Così, ad esempio, l'evoluzione dei parmensi Lanfranco, Badalocchio e Schedone resta da vedere, con quello spicco individuale per nulla intimidito dalla presenza dei grandissimi, in ambito romano: del Lanfranco soprattutto, pittore — come si suol dire — di eccezionale miscelatura intellettuale, tale cioè da scartare « d'istinto ogni estetica razionale, una codificazione del proprio stile, che era invece qualcosa in continuo movimento, in gestazione, in corrispondenza, pensiamo, proprio col mutato sentimento della vita e con l'impegno sperimentale dell'uomo, che caratterizzano l'età barocca, di cui Lanfranco si può dire essere il primo evangelista in pittura » (Cavalli). Pur mancando alla mostra necessariamente la possibilità di confronto con l'opera ad affresco, il suo percorso vi risultava ben illuminato, dalla straordinaria 'Maddalena' di Capodimonte (M. 112), oggetto di opinioni fra le più aggiornate in merito all'equazione naturalismo-classicismo già all'aprire del secolo; alla grande 'Salvazione di un'anima' (M. 113), dove una folata di umori profondi ed accorati risolve in poetica tensione proprio quel tanto di 'suspense' intellettuale che doveva sempre accompagnare l'artista nel suo lavoro.

Di Bonone è già stato detto, con particolare riferimento alle vicende bolognesi fra il 1614 ed il 1620, oggetto di nuove ricerche proprio in occasione di questa mostra. La presenza invece del conterraneo Scarsellino resta indubbiamente più marginale, ovvero dimostrativa dell'indipendenza nutrita dall'artista, operante fra Emilia e Veneto, rispetto al tradizionale centro bolognese. Che tuttavia i due idilliaci 'Paesaggi' della Borghese (M. 124 e 125) siano da vedersi in netto anticipo rispetto alle divulgazioni di Annibale, ciò appare sempre più dubbio, specialmente per ciò che concerne il secondo.

Il capitolo della Romagna caravaggesca ha trovato infine nell'ambito della mostra, dopo la piccola ma fruttifera esposizione riminese del 1952, un'adeguata illustrazione, costituendosi quasi a *pendant* moralistico delle più vivaci dissipazioni pittoriche dei pittori cittadini. In essa, l'apparizione di Guido Cagnacci, ricco di tutte le sue contraddizioni, ha suscitato in questa occasione i rumori tipici di un 'caso' intellettuale; ed è certo che la sua figura ne è uscita avvantaggiata, arricchita d'una eco per l'innanzi insospettata. Ed è oggi un fatto che questa piccola civiltà locale, iniziata marginalmente dal peregrino Manzoni, operoso a Faenza, e dal generoso Guerrieri, attivo nel Montefeltro; dopo aver toccato i vertici più vivaci nella giovanile attività del Cagnacci e nelle riprese di fiamma naturalistica del Pesarese; e dopo essersi prolungata, infine, nel sensibile, delicato e poetico puritanesimo del Centino, regge ormai la spinta e la prova di un percorso più lungo, come volevano del resto le pagine del Longhi, del Gnudi e queste più recenti dell'Arcangeli. L'uso costante di riferimenti alla pittura del Nord, in chiave di analogia e affinità stilistica, nasce dalla constatazione che ognuno può facilmente, senza eccessivi stupori, compiere esaminando le tappe del viaggio europeo seguito dal Gentileschi, prima di toccare l'Inghilterra.

A. EMILIANI



FIG. 1 - VIENNA, KUNSTHIST. MUS. - DOMENICO FETTI: TRIONFO DI GALATEA (N. 49, PARTIC.)

NOTE ALLA MOSTRA DE "LA PITTURA DEL '600 A VENEZIA,,

IL 27 GIUGNO di quest'anno, con puntuale ricorso biennale, ha aperto i battenti a Ca' Pesaro la decima delle grandi mostre promosse dal Comune di Venezia e dedicate all'antica arte veneta; quest'anno il tema era "La pittura del '600 a Venezia,, e gli ambienti del palazzo seicentesco si presentavano a vista i più adatti ad ospitare la rassegna.

La scelta del tema, determinata da un logico criterio di stretta sequenza storica — la mostra del 1957 essendo stata dedicata a Jacopo Bassano, l'ultima forte personalità del '500, scomparsa allo scadere del secolo dopo aver poste molte premesse per i tempi nuovi —, si imponeva anche su di un piano di attualità, per gli studi e le indagini condotti sull'arte del Seicento con ritmo sempre più serrato in questo ultimo volgere di anni. Studi, ricerche che hanno dato vita a numerose mostre in campo nazionale, internazionale e regionale, nelle quali alla pittura veneta fu riservato al più un affrettato e limitato settore a carattere pressoché accessorio: mi riferisco, ad es., alla mostra del '600 europeo (tenutasi a Roma nel 1957 al Palazzo dell'Esposizione), ove la rappresentanza era limitata a 6 nomi (la tradizionale triade Fetti-Lys-Strozzi; più il Maffei, il Mazzoni e il Carneo) ed anche questi documentati con estrema avarizia.

Una rassegna dedicata alla pittura veneziana del '600, condotta su di una ricerca capillare ed una esatta messa a fuoco degli avvenimenti pittorici sulla laguna e nel retroterra, era dunque auspicabile e poteva alimentare la speranza di dover rivedere a fondo quel giudizio nel complesso poco lusinghiero che da lungo tempo è nell'aria.



FIG. 2 - BRESCIA, DUOMO - FR. MAFFEI: PROCESSIONE (N. 142, PART.)