

IL LUOGO ED IL RUOLO  
DELLA CITTÀ DI BOLOGNA  
TRA EUROPA CONTINENTALE  
E MEDITERRANEA

ATTI DEL COLLOQUIO C.I.H.A. 1990

*Pinacoteca Nazionale, Accademia Clementina,  
Fondazione Cesare Gnudi*

NUOVA ALFA EDITORIALE

ATTI RACCOLTI, ORDINATI ED EDITI A CURA DELLA  
PINACOTECA NAZIONALE, DELL'ACCADEMIA CLEMENTINA  
E DELLA FONDAZIONE CESARE GNUDI DI BOLOGNA

© 1992  
Nuova Alfa Editoriale  
Elemond Editori Associati

ISBN 88-7779-342-2

11615

709.4541 COLDID

# IL LUOGO ED IL RUOLO DELLA CITTÀ DI BOLOGNA TRA EUROPA CONTINENTALE E MEDITERRANEA

ATTI DEL COLLOQUIO C.I.H.A. 1990

A CURA DI

GIOVANNA PERINI

CON UNA PREFAZIONE DI

ANDREA EMILIANI

NUOVA ALFA EDITORIALE



## INDICE

ANDREA EMILIANI, Prefazione	vii
Programma dei lavori del colloquio C.I.H.A. 1990	3
IRVING LAVIN, «Bologna è una grande intrecciatura di eresie»: Il Nettuno di Giambologna al crocevia	7
ENRICO CASTELNUOVO, Bologna come Avignone	45
ROBERT GIBBS, Bolognese Manuscripts in Bohemia and their Influence on Bohemian Manuscripts	55
ILKA KLOTEN, La fortuna di San Petronio: il patrono della città e la politica delle immagini	87
ALESSANDRA GALIZZI, L'iconografia del Verbo Incarnato da Giovanni da Modena al Francia: origine e sviluppo di una «pittura sospetta»	III
KRISTEN LIPPINCOTT, Chaos and the Egg: New Evidence from a Fifteenth-Century Bolognese Altarpiece	135
ANNA MARIA MATTEUCCI, Il protoumanesimo di Antonio di Vincenzo	153
HANS HUBERT, Il Palazzo Comunale di Bologna: da granaio a palazzo papale	167
JOHN ONIANS, Serlio and the History of Architecture	181
BIRGIT LASCHKE, L'altare maggiore nella chiesa dei Servi a Bologna: considerazioni sulla nuova funzione dell'altare maggiore conventuale nell'ambito della Controriforma	201
RICHARD J. TUTTLE, The Genesis of the Fountain of Neptune	227
SYLVIE BEGUIN, Primatice et Bologne	245
DIANE DE GRAZIA, Ottavio Farnese and His Artists in Parma and Rome	265

BERT W. MEIJER, L'Emilia ed il Nord: alcune aggiunte (Baburen, Bramer, Renieri ed altri)	279
GAIL FEIGENBAUM, When the Subject was Art: the Carracci as Copyists	297
RICHARD SPEAR, La <i>Necessità</i> of Guido Reni	313
CHARLES DEMPSEY, The Most Difficult Iconographical Problem in the World: Domenichino's Madonna of the Rosary	341
JENNIFER MONTAGU, Two Paintings by Tiarini for Cardinal Roberto Ubaldini	359
ANTON W.A. BOSCHLOO, Giuseppe Maria Mitelli e le stampe popolari	373
KATRIN ACHILLES-SYNDRAM, Paulus Praun's Collection of Drawings in Bologna and Nuremberg: Contribution towards a Reconstruction	389
ANTOINE SCHNAPPER, Collections scientifiques françaises et bolognaises au debut du XVIIIe siècle	419
MICHAEL KITSON, British Artists and the Bolognese Ideal	431
RENATE PROCHNO, Sir Joshua Reynolds' Use of Bolognese Art	457
PIERRE ROSENBERG, La fortune des <i>Sacrements</i> de Crespi en France au XVIIIème siècle	473
ANNA OTTANI CAVINA, Organizzazione di una bottega neoclassica: ruoli, tecniche, pagamenti, nella bottega di Felice Giani	493
GIOVANNA PERINI, Natura ed espressione nel linguaggio critico di Carlo Cesare Malvasia	511
EDWARD GRASMAN, La controversia fra il Vasari ed il Malvasia nella letteratura artistica del Seicento	529
MARTINO CAPUCCI, Lanzi e Bologna	539
GIOVANNA PERINI, Postfazione	545

Un Colloquio come questo, che ha dichiaratamente scelto di legarsi a Bologna e piú precisamente di affrontare in tal modo le tematiche fondamentali del luogo – e dunque della città – nonché dell’infinito suo atteggiarsi nei secoli della nostra storia, ha cercato, in realtà, di individuare il suo perno metodologico nella città italiana e in ciò che essa rappresenta nella vicenda temporale: cosí come, e quasi ancor piú, in ciò che essa ha generato e addensato in senso spaziale. Lungo la diacronía, e nel flusso del tempo, si scalano infatti gli eventi consecutivi, quelli ai quali la disciplina ci ha almeno apparentemente meglio addestrato, illuminati spesso proprio da quel procedere verticale. I fatti dell’arte, le opere e i giorni di generazioni e generazioni di artisti e di artigiani, di mestieri e di professioni, di gruppi e di botteghe, si sono tuttavia sedimentati e stratificati, per cosí dire, anche lungo le tensioni a noi sconosciute del tramando, della “traditio” generazionale: percorrendo le strade delle possibilitá e delle necessitá, oltre a quelle, come è naturale, della deliberata volontá creativa. E queste si leggono specialmente facendo uso del grande corpo della città, della sua viva dimensione spaziale, dove l’intersezione del luogo e del modo, nel tempo si rende evidente, oggettiva e fisica.

Non possiamo negare che l’occasione del Colloquio di Bologna nutra, tra le sue proposte, anche quella di ritornare a leggere criticamente il fenomeno espressivo ed artistico specie al di fuori delle categorie concettuali, senza escludere neppure che la storia dell’arte possa essere letta e considerata anche come una vera storia del lavoro e della condizione umana. Lo spettacolo vitale dei diversi, accumulati modi dello stile, ad esempio, si offre al nostro occhio con efficacia e con immediatezza, fornendo risposte che sono anche di natura esistenziale. Il grande sistema delle forme è anzi comunicazione primaria, spontanea e ricchissima, a disposizione di chiunque e per qualunque fine di conoscenza. Può insomma capitare, come diceva André Chastel – alla cui memoria questo incontro internazionale rende oggi un omaggio affettuoso – che l’arte ci appaia « al di là della storia », illuminando in tal modo oscure relazioni solo intraviste, adombrate appena e magari in altri ambiti, in altre vicende del procedere temporale. Un’arte, questa, che ha comunque il grande prestigio di saper assumere, essa stessa, un valore saldamente esplicativo e senza chiedere al contrario spiegazione alcuna.

E tuttavia questo incontro si muove in prevalenza su di una solida metodologia storica, ricorrendo alla vicenda delle arti come ad una infinita quantità di esperienze che si sono create, coagulate e formate, tra la densa intimità dello scaturire creativo e l'oggettiva razionalità dell'opera venuta alla luce. Noi crediamo che proprio nello spazio celato che l'idea, l'impulso della creazione artistica attraversano prima di giungere alla mano e, di qui, all'utensile che plasma tecnicamente la materia e ne estrae l'implicita vocazione formale, avvengano incontri e si modellino reazioni, varianti, abbozzi quali raramente siamo ancora oggi riusciti a valutare sufficientemente. Non c'è dubbio che il luogo, questo cantiere intimo, risuoni di altre presenze, si avvolga di onde di memoria e di tramandi, dove insomma le voci che si avviano a divenire costante strutturali attraverso l'espressione, prendono corpo anche dal confronto e dallo scambio con altre voci, colori, memorie, echi. Qui nasce alla fine il luogo tipico della società italiana, dal medioevo a oggi, il luogo della città inteso come fisica apparizione della comunità.

Per la più moderna coscienza storica, la città assume il suo corpo comunitario nella seconda metà del '500, nel pieno della grande crisi post rinascimentale, quando alcune tra le maggiori città italiane incontrano una temibile decadenza e quando la lotta per evitare la sommersione si tramuta spesso in una imponente, moderna strategia per l'immagine urbana e di comunità. L'arte occupa in questi casi un posto fondamentale, assume una priorità destinata a continuare nei secoli, così come la produzione poetica e letteraria. Ma l'arte possiede in più, dalla sua, l'oggettiva e razionale certezza del patrimonio, la successione pressoché infinita, eccezionale per qualità e millimetrica per quantità, di una storia che non ha bisogno di storicismi per giustificarsi; di una realtà che non ha bisogno di dichiararsi razionale per conseguire la certezza dell'esistere. Città grandissime per il loro ruolo cortese, già in grado di esercitare influenza sul mondo, difendono la loro immagine nella società moderna grazie all'opera di artisti. Il caso paradigmatico è certo quello di Federico Barocci e della città di Urbino, letteralmente consegnata alle arti e all'innovazione culturale e scientifica già dopo la morte di Guidubaldo. La sua resistenza di fronte all'irruzione di nuovi o diversi poteri politici è tutt'insieme elegia della rinascenza e immagine della comunità che da quella s'è mossa ed ha preso forma.

« Città s'addimanda una ragunanza d'uomini ridotti insieme per vive-

re felicemente, e grandezza di città si chiama non lo spazio del sito o il giro delle mura, ma la moltitudine degli abitanti e la possanza loro». Così scrive nel 1588 Giovanni Botero, gettando le basi per una meravigliosa interpretazione di storia e di spazialità urbana. La nozione di « utilità » è quella che sembra prevalere su ogni altra nel processo di aggregazione, ed è di tanto potere che né autorità, o forza, o piacere, possono far grande la città senza di lei. Un grande storico, Lucio Gambi, ha interpretato a fondo questi modelli della storia italiana, ponendo nella giusta evidenza come, nella nozione di utilità, Botero ponesse altre condizioni, quali la comodità dei siti e la feracità delle campagne, oppure la facilità delle acque: tutte comunque unite per superare le difficoltà create da una nuova, diversa società emergente.

Nel 1591, proprio il modello che abbiamo indicato, e cioè la città di Urbino, quella che dieci anni prima Michel de Montaigne visitava quasi con delusione per l'evidente abbandono, risponde con perfezione ulteriore alla tesi di Giovanni Botero. Ed è singolare che, a rispondere con abbondanza di argomenti culturali, sia proprio quel Bernardino Baldi che, insieme a Federico Barocci, doveva tracciare in parole l'encomio della patria. La piccola comunità montefeltresca, patria dello Stato moderno di Federico, riconoscibile nel suo Palazzo edificato dal Laurana, appare feconda per ogni virtù di sito oltre che di storia, ma soprattutto unita sia per la forza della comunità, coesa entro mura e templi, strade e piazze che hanno la forza dell'opera dell'uomo e della sua immagine deliberata; che per il sapiente itinerario materiale e tecnico che uomini di scienza e d'opera hanno osservato e tenuto nella sua costruzione. In questo senso, la perfezione pressoché diagnostica con la quale Baldi descrive il modello strutturale del Palazzo e le sue più segrete qualità tecnologiche, passando all'interno delle cave, delle terre, delle argille, delle pietre, trova paragone soltanto nella mente collettiva della comunità che ha scelto e voluto erigere una struttura durevole. Si direbbe che la città di Bernardino Baldi viva intensamente nello spazio, alimentandosi tuttavia nella dimensione del tempo interiore: un tempo che è anche politico, poiché la "lettura" dell'abbandono della città di Urbino è una riconoscibile rampogna elevata nei confronti del potere roveresco.

La citazione urbinata, che ha il vantaggio di poter confrontare la parola del Baldi e l'immagine del Barocci, può essere ripercorsa in forme di-



verse per altre città italiane. Personalmente, ho di recente proposto di esaminare in questa luce anche la intera giovinezza del Guercino, intesa come estensione di una interna durata della comunità estense e del suo gigantesco modello rinascimentale, giunto anche qui alle soglie della devoluzione politica alla Chiesa di Roma. Il caso di Bologna è invece diverso, la difesa di un passato di comunità vi è resa impossibile e per la singolarità di una corte come quella dei Bentivoglio e per la violenza culturale con la quale Leone X affrontava proprio in Bologna uno dei temi basilari della sua breve politica culturale di indirizzo europeo, e cioè l'unità della lingua pittorica nella mani di Raffaello da Urbino e la demolizione dei caratteri locali, di un'espressione figurativa intensamente legata a tradizioni lontane da quell'assetto dell'umanesimo classicheggiante che era stato scelto come vettore di immagine dalla corte Leonina. L'invio a Bologna dell'*Estasi di Santa Cecilia*, per un altare della chiesa di San Giovanni in Monte, invocato da un consorzio molto strano ai nostri occhi qual è quello rappresentato da Elena Duglioli Dall'Olio, è di fatto un colpo di mazza sferrato sulle resistenze culturali di quell'umanesimo dolce ma non classico che, nelle mani del Francia, seguitava a definirsi devoto ma non eroico, patetico anziché etico. Quanto poi agli irregolari, come Aspertini, quell'inaudito dipinto senza azione e senza passione, introflesso anziché espressivo, gli dovette apparire quasi quello che era, e cioè fuori luogo.

Su questa cesura del classicismo raffaellesco di imposizione, forse condannata senza troppo appello da Roberto Longhi nel '34, si può tracciare il discrimine che divide due età di Bologna, e della stessa *bononensis dictio*. Purché tuttavia si abbia l'accortezza di osservare, con la dovuta cura, che questa divisione spezza e distrugge proprio il modello umanistico, la linea colta ma anche accademica e curiale, che si era espressa da queste mura nel momento terminale del secolo umanistico, allorché insomma un grande palazzo come quello bentivolesco aveva finalmente assunto il compito di aggregare attorno ad una vera politica culturale, ad un modello di immagine, le ascendenze ferraresi, il clima piú specificamente e misteriosamente bolognese, e le novità che sempre piú decise discendevano dalle valli fiorentine e umbre. La conversione precoce di Lorenzo Costa rispetto all'espressionismo stilofilo di Cossa e di Ercole, rientrato in Ferrara; e la giovinezza fiorentina del nuovo, immutabile genio dell'umanesimo di devozione, cioè di Francesco Francia, si confortano sulle

mura del palatium con gli interventi del Perugino. Appena in fondo al quartiere di San Giacomo Maggiore, il quartiere dei Bentivoglio e degli Agostiniani, Annibale profitta di certi orti rimasti ineditati entro il grande abbraccio delle mura del tardo Trecento, per la costruzione di una vera delizia di tradizione estense, e cioè della palazzina della Viola. Su queste zolle erbose, Sabadino degli Arienti, proprio al volgere del secolo descriverà minuziosamente cosa volesse dire una « giornata in delizia ».

Tutto questo mondo esploderà in minutissimi, irreperibili frammenti nel 1506 e cioè pochi anni più tardi. L'occupazione di Giulio II è essa stessa dettata dalla volontà di distruggere anche il senso della continuità culturale e storica. Su questa polvere, proprio l'*Estasi* di Raffaello è una moderna sostituzione, una perfetta *damnatio memoriae*. Tuttavia essa è anche il paradigma assolutamente funzionale di come alla vicenda storica si possa sostituire la purezza eloquente di un sistema formale, di un aggregato esemplare per nitore e tuttavia proliferante quanto a capacità ideale e simbolica, fino a presentarsi come una muta commedia cinese, dove l'eletta rappresentazione ha una durata pressoché immutabile per giorni e giorni... In realtà, entro la separata nobiltà del modello ceciliano, tutto il manierismo lascerà crescere proprio quello che più Raffaello avrebbe desiderato, e cioè il senso moderno della storia. Intesa come dimensione intangibile del passato virtuoso, della bellezza intesa come cardine della *traditio* che ha trasmesso fino a noi la nobiltà del mondo greco accettata dalla elezione ideale del mondo cristiano, questa Cecilia possiede ogni elemento per divenire essa stessa fisionomia della vicenda storica interiore, immutabile, eterna: così come, accanto a lei e tutto attorno, i Santi dell'amor terreno, e cioè Agostino e Maddalena, con i Santi dell'amore divino, e dunque Giovanni Evangelista e Paolo, impostano invece quell'indicibile, profondissimo, ferace senso del decoro profondo della storia, della sua fisica bellezza, della seduzione del suo ripetersi secondo modelli appetibili, di fisica grazia, di esemplare ricchezza dei sensi.

In realtà, l'*Estasi di Santa Cecilia* ritornerà nella sua forma ammirevole e perfino fisicamente apprezzabile per la straordinaria bellezza che ne anima ogni particolare, proprio dall'interno della riforma naturalistica dei Carracci: quando, nel pieno del decennio 1580-90, e specialmente nelle mani di Annibale, sarà possibile creare quell'identità del tutto moderna che è l'identità natura-storia. Negli anni pieni della mediazione

eclettica (chiamiamola così per convenzione), questo strumento risorgerà potente tra le avventure di quel romanzo storico della grande tradizione rinascimentale italiana che è appunto l'Accademia dei Carracci. Negli affreschi di Palazzo Magnani, attorno al '90, questa identità è ormai assoluta e fa sì che in ogni paesaggio di Annibale oppure di Agostino aliti ormai quell'ideale classico che altro non identifica, appunto, se non la fisica sopravvivenza del passato, il decoro metaforico e anche fisico, sensuale della storia. Su questa certezza, tutta venata di elegia e di desiderio, stanno ormai gettando radici i grandi classicisti del secolo barocco, da Claude a Poussin.

Ma c'è di più, e anche di diverso. Questo capolavoro dell'assolutezza normativa e ideologica del classicismo pontificio, questo modello di internazionalità del pensiero centro-italiano, eretto con la perfezione di un vaso attico e con la continuità di un decoro architettonico, apre invece verso le interminabili, pericolose fughe che l'età moderna ha spalancato dentro la psiche. Tutto si contiene in quegli occhi che Cecilia alza al cielo, quegli occhi grazie ai quali, proprio a decorrere da Wölfflin, l'asse delle tensioni descrittive o narrative si sposta dentro ritratti interiori e di introspective esplorazioni. L'azione, dominata da queste bianche sclerotiche, si sposta verso l'inazione, il gesto verso la stasi, la fisionomia verso l'icona, la sindone. Eseguito intorno al 1514 all'incirca (la data è tuttora opinabile), questo dipinto non è forse neppur pensato per Bologna, ma piuttosto sottratto a qualche committente meno fortunato e spedito da Leone X al di là dell'Appennino « a miracol mostrare ». In realtà, a salutare nella città padana l'incontro tra il pontefice e Francesco I di Francia, nella speranza di aprire la politica estera della chiesa di Roma verso il nord e così adottando per la prima volta Bologna come sede estrema e settentrionale dello Stato della Chiesa. Ciò si ripeterà alla perfezione a fine secolo, nel 1598, allorché Clemente VIII Aldobrandini deciderà di attraversare l'Italia appenninica per recuperare il ducato di Ferrara al suo diretto dominio. E non a caso, ci sembra, l'autore del nuovo programma culturale pontificio, l'assertore di un moderno classicismo mesto e verginale sarà il giovane Guido Reni. In lui s'illumina, dunque, l'ultimo pittore della bellezza neoplatonica, della virtuosità morale, dell'ethos incorruttibile.

Se ci siamo soffermati a disegnare con qualche minuzie la cesura rappresentata in Bologna da Raffaello e più ancora dal suo dipinto con Santa

Cecilia, ciò è avvenuto allo scopo di illuminare quale sia stato, in realtà, il costituirsi di una polarità culturale innovativa, nel panorama bolognese, quella polarità del classicismo che oscilla tra il fervore del grande stile e la devozione curiale. Ma c'è un'altra città che si distende dietro questa versione, che ora si installa sull'orizzonte padano. È la città riottosa e anche crudele, inventiva e popolarasca, drammatica e impulsiva verso la quale proprio l'ukase del classicismo formale di Raffaello era stato vibrato con tanta volontà riformatrice: e che tuttavia seguitava a vivere, come faceva nell'ostinato Aspertini e come aveva fatto nel fantasioso Vitale. Come farà nelle lunghe ore dell'alto mattino, della profonda notte, dell'ora di Venere abitata dai fisici fantasmi di Giuseppe Maria Crespi, ospite incerto sulla soglia del razionalismo classicheggiante del Settecento. Come aveva fortemente voluto Ludovico Carracci, isolato nella città distesa sotto l'Appennino e riluttante ad ogni viaggio, ad ogni seduzione. Con lui e con questi artisti, il tempo e il luogo della città di Bologna sono sempre, continuamente ritrovati.

Il tempo ritrovato e rivissuto di questa Bologna è quello tracciato, partendo da una costola longhiana degli anni '30, da Francesco Arcangeli. A lui in particolare, a quasi vent'anni dalla sua scomparsa, è dedicato non già il colloquio di oggi ma piuttosto il tema aperto che – tra ruolo e luogo – lo sorregge e che fu il perno strutturale straordinario, teso al di sopra del tempo, di costanti di « natura e di espressione » riunite come famiglie sprirituali (Focillon), come risposte che la pittura consegna, con il suo linguaggio severo e comprensibile, vicino e affettuoso, alla comunità. La mostra che proprio Arcangeli aveva messo in piedi, nel 1970, fu il laboratorio sperimentale per un'ipotesi che, dagli anni '30 e da un pensiero che si sospendeva tra la *Vie des formes* di Henri Focillon (1934) e l'insegnamento di Longhi, trasse una vera forza per interpretare l'opera d'arte come intersezione assai più spaziale e geografica che non temporale e storica.

Una serie di nozioni come quelle che Arcangeli affondava in una successione pressoché wölffliniana di identità di comportamenti stilistici, poteva chiedere di interpretare anche le ragioni esistenziali e di affidarsi così, piuttosto che alla storia, ad una solida « poetica dello spazio ». Non varrà la pena, insomma e contemporaneamente, di analizzare meglio quella solida « forma del tempo » che comprende e canalizza l'esperienza creativa, la sottrae alle distinzioni dei generi e delle tipologie aggiunte ed

aggregate per soddisfazione della nostra accademia storica? Naturalmente un'indagine come questa, che assume verità critica possibile anche dai territori dell'antropologia, è di quelle che gli storici, così fermi alle loro classificazioni, detestano oppure temono. Eppure, brilla sempre più viva sull'orizzonte dell'attualità dell'arte e direi anche nella urgente necessità di ridare all'arte un significato più vicino, più intimo alle comunità che l'hanno espressa e che la devono oggi usare (ammesso che l'arte si usi, il che per certi versi resta anche vero); brilla, come dicevo, quel suo essere «al di là della storia» e nel contempo più solidamente, concretamente agganciata e nutrita dal luogo di origine. Espresse dal luogo e dalle condizioni materiali e tecniche che nel luogo si sono affaticate e avvicinate, in quel vitale coinvolgimento che fa dell'arte il più esemplare laboratorio della vicenda dell'uomo e della comunità.

Solo un'analisi severa e non positivistica dei comportamenti creativi ed espressivi, lontana dai determinismi consueti al secolo passato, ma ben modellata entro il mondo delle forme e dei materiali che ad esse danno luogo, se assoggettati al lavoro e all'opera dell'arte, può aiutarci a capire meglio il rapporto intimo, quasi inconscio che latita alle spalle della nuova immagine, allorché quest'ultima si leva dal profondo di un luogo certo e conosciuto. Tra essa e il suo archetipo assopito, ben noto tuttavia a chiunque per la forza evidente che hanno le forme della figuratività, può trasmettersi un rapporto di causalità, qualcosa di più di ciò che Minkowski chiamò il *retentissement* che anima di sonorità l'opera che nasce, e qualcosa di diverso di ciò che si imposta come una causa indiscussa. Diceva Bachelard, commentando appunto la nascita dell'immagine, che attraverso di essa, «il passato lontano risuona di echi e non si riesce a cogliere fino a quale profondità tali echi si ripercuoteranno e si estenderanno». Infatti, concludeva, «è necessario pervenire ad una fenomenologia dell'immaginazione, per poter gettare luce filosofica sul problema dell'immagine poetica»; intendendosi con ciò «uno studio del fenomeno dell'immagine poetica, quando l'immagine emerge dalla coscienza come prodotto diretto del cuore, dell'anima, dell'essere dell'uomo colto nella sua attualità».

Qui serve ispirarsi al razionalismo oggettivo che proprio la nozione di bene culturale e artistico fisicamente formato raggruma, e esibisce in quanto evento, atto reale: e di qui spazio costruito, riflesso concreto delle infinite relazioni che il sistema delle forme nello spazio getta nella forma

del tempo. Ed ecco che la città italiana, questa meravigliosa opera della comunità creatrice, si presenta ai nostri occhi come il vero laboratorio dove la quotidiana metafora dell'arte prende quota, e dove ancora risuona – perché rivissuta integralmente ad ogni ora – la condizione dell'immaginare collettivo e individuale, l'eco di un formarsi laborioso e fabril, quasi il *calpestio* che i passi fanno sulle belle pietre della nostra storia.

La storia, proprio come succede alle persone anziane, incontra frequentemente la sindrome del cannocchiale ribaltato: essa vede infatti con maggior chiarezza le cose lontane, e più confusamente quelle vicine. Questo vale anche per la storia dell'arte e si dovrebbe cercare di capire anche quale sia il momento nel quale, per molte ragioni da chiarire, l'attualità dell'arte s'è ribaltata in una riflessione storica, da immediata cognizione e giudizio critico che era. Anche nel perimetro vivo della città e della comunità, questa attualità s'è persa talora in una dimensione di osservazione assai più storica che immediata. Ma su questa sinopia possiamo lavorare più concretamente, più fisicamente, più realisticamente. Naturalmente, un contributo forte alla «lontananza nitida» vien dato anche dalle istituzioni del procedere storico, e cioè dai musei e dall'insieme delle attività stesse della tutela artistica del patrimonio.

Un Colloquio come questo, che ha avuto il vantaggio di organizzarsi tra liberi studiosi durante l'apertura della mostra di Giuseppe Maria Crespi allestita nella Pinacoteca Nazionale, può essere un contributo sensibile a vivere e ad usare la città di Bologna per ciò che essa oggi ancora appare, concrezione urbanistica e forma artistica tuttora sufficientemente integre, perfino vivibili dall'interno di una trama di comportamenti che si ripete, cadenzata su strade e su pietre riconoscibili, da secoli e secoli. Le stagioni che passano, che si inoltrano sul cielo della città, possiedono per noi ancora oggi un azzurro profondo come quello di Ludovico Carracci nella sua Pala detta dei Bargellini, della Pinacoteca Nazionale. E la sua notte è profonda, percorsa da un alto emergere di stelle, come nelle meditazioni pittoriche di Giuseppe Maria Crespi.

Queste considerazioni offerte a tutti coloro che si riunirono a Bologna per partecipare al Colloquio, non sono proposte emozionali e tanto meno di sapore turistico. Vorrei che apparisse chiara la nostra volontà di tornare con la forza dell'arte entro un lavoro più immediatamente, attualmente vitalmente critico. Troppe filologie, per quanto assennate, sono

regimi di moderazione informativa accesi per placare una sorta di horror vacui della pagina accademica. E naturalmente, anche dalla nostra parte, quanti restauri e ripristini e recuperi hanno la funzione di placare il nostro complesso di colpa, piuttosto che di divenire un modello di prospezione all'interno del farsi storico dell'opera d'arte, della sua materialità e delle sue tecniche. Ciò che piú conta, oggi, è dunque cercare di vivere questa professione critica, di farla divenire argomento di consuetudine non solo storica, ma calata invece in ogni aspetto dell'esistere, dall'economico al sociale, entro la quotidiana fatica del vivere.

Abbiamo proposto, in apertura e con il 'logo' del Colloquio, di approfondire le ragioni non soltanto storiche, ma insieme spaziali della città: di leggerne gli eventi anche lungo le costanti strutturali piuttosto che solo nelle pagine del procedere diacronico. Abbiamo per certo che la bellezza e la qualità della bellezza che Bologna esibisce sono di quelle destinate a vincere su ogni resistenza. Qui, piú ancora che altrove, siamo sicuri, l'orma del passato si colma di echi e di ragioni che vanno ben oltre il richiamo, il *retentissement*, ritrovando piuttosto e riproponendo le ragioni del luogo e del tempo rese visibili, appassionanti, avvolgenti nel teatro urbano che ci ospita.

Questa partecipazione non è nuova d'altronde nelle parole della critica storica e nel presentarsi delle arti alla ribalta dell'osservazione della comunità. Ed è giocoforza che, a questo punto, il nostro occhio punti verso la figura tuttora da meglio conoscere, nonostante le barriere dell'espressione linguistica e della difficile metafora letteraria, di Carlo Cesare Malvasia. Nel nostro massimo scrittore e biografo, l'impronta di metodo per la conoscenza dell'arte è tutta di valore urbano. A differenza d'ogni altra città italiana, almeno tra quelle impegnate nel grande confronto per la strategia di immagine (Venezia con Boschini, Firenze con Baldinucci, Roma con Bellori) l'attenzione del Malvasia percorre la città e il sedimento artistico di Bologna con volontà di ricognizione, ne illumina il tessuto generale piuttosto che i capolavori in particolare. Da quegli anni (1678 e 1686, le date della *Felsina Pittrice* e de *Le Pitture di Bologna*) i caratteri della scuola storica bolognese sono già resi nobili dall'elevato grado di sperimentalismo, frutto della caparbia del conoscere, nonché dalla vastità dello sguardo rivolto alle cose dell'arte. Senza parlare dell'accesso che, suo tramite, anche le condizioni umane e di esistenza degli artisti registrano sul piano di una storia eternamente polisensa, generosa, fluente.

È forse giusto meditare, giunti come ormai siamo alla fine del secolo, a riguardo della forte, marcata rinascita degli studi di storia dell'arte in questa città che oggi ospita il Colloquio CIHA appropriandosi dei suoi generosi contributi di conoscenza e del suo esemplare dibattito. Sulla metà del secolo, e cioè dopo il 1945, simultaneamente allo sforzo della ricostruzione nazionale, è possibile osservare già avviato quel processo di fondazione critica e storica, che cammina del resto in parallelo al lavoro delle istituzioni e specialmente dell'Università e della Soprintendenza alle Gallerie (oggi ai Beni Artistici e Storici). Già prima della guerra, nel corso di quegli anni '30 che sono insieme politicamente così pericolosi e tuttavia intellettualmente tanto creativi, queste due istituzioni fondamentali avevano infatti avviato, pur nei limiti della condizione italiana, talora emarginata, il loro lavoro scientifico.

La frattura del secondo conflitto mondiale doveva, dunque, solo arrestare un cammino in atto ormai da almeno un decennio. Forse è rituale e anche un po' liturgica la citazione ammirata dell'intervento di Roberto Longhi dedicato alla pittura bolognese e ai suoi secolari eventi. Ma anche a voler stare nei confini di una citazione anagrafica, quell'anno – il 1934 – nel quale per giunta confluiscono l'*Officina Ferrarese* e i *Momenti della pittura bolognese*, è anzitutto l'assunzione da parte di un Longhi non più privato studioso, ma pubblico insegnante, di una cattedra nell'università di Bologna; e la cadenza misurata, riassuntiva e quasi narrativa che egli poteva imprimere allora alla sua prolusione nutrive esplicitamente la struttura di un piano di indagine e di lavoro critico. In quell'atmosfera, risulta più comprensibile il clima di "scuola" istituitosi nelle aule di via Zamboni. Stiamo procedendo ora alla pubblicazione dell'epistolario di Alberto Graziani ed è straordinario come il suo entusiasmo e anche quello più tormentato di Francesco Arcangeli, gettino luce sul fervore di studio e sull'intatta moralità del gruppetto giovanile, davanti al rapido crescere di interessi tra controriforma e naturalismo barocco, tra manierismo e riforma carracesca. Di questa crescita il frutto più immediato fu proprio il saggio dedicato da Alberto Graziani a Bartolomeo Cesi (1939).

Intorno al 1934 aveva preso il suo avvio in Bologna anche quella autonoma Soprintendenza per i Beni Artistici (alle Gallerie, si chiamava allora) che non a caso, insieme ad una Pinacoteca Nazionale che tornava a interessi più alti dopo l'eclisse di un secolo, univa nomi quali quelli di Luisa Becherucci, di Cesare Brandi e infine di Cesare Gnudi. Proprio



nelle mani di Gnudi e dei suoi collaboratori, durante la guerra e soprattutto dal '50 in avanti, si formerà in questo luogo un organismo di operativa, solida temporalità, capace di raccogliere la proiezione ormai secolare di quel metodo storico che vede, nell'opera di tutela del patrimonio artistico, il modello centrale, forse il più concreto, di un'esperienza critica in itinere.

Si tende, in questo modo, un filo indipendente e tuttavia convergente con i primi interessi critici dedicati al Guercino da parte di Denis Mahon proprio alla metà del decennio '30, segnalandosi per di più anche il ritorno di valore iconografico e storico verso il Reni, coltivato da Otto Kurz ancor prima del suo esilio in Inghilterra, dove egli raggiunse la biblioteca Warburg. Gombrich lo ricorda vagare nella pianura padana, affannato attorno ad una grande macchina fotografica con la quale affrontare Guido Reni; la sua riproposta, apparsa significativamente nello *Jahrbuch* viennese verso la fine del 1937, è così importante da restare per anni insostituibile: ed almeno fino agli studi promossi dalla mostra del '54 in Bologna.

La guerra interromperà senza tuttavia spezzare l'ordine di questi interessi, quel ragionato svolgersi di individuali ricerche che poi affioreranno ormai mature, come il saggio su Pellegrino Tibaldi e sul manierismo di Giuliano Briganti (1945) e l'ordinata progressione della conoscenza di Francesco Albani, condotta da Antonio Boschetto e pubblicata infine nel '48. Nel 1947, il libro di Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, ripropone ad una nuova e non accademica fortuna l'arte bolognese che così torna ad affacciarsi all'orizzonte critico europeo. Infine, non è possibile dimenticare l'apporto dato dalla progressiva pubblicazione dei grandi fondi delle Collezioni Reali di Windsor per i tipi di Phaidon, e cioè il catalogo del Domenichino, di John Pope-Hennessy nel 1948, quello dei disegni dei Carracci, curato da Rudolf Wittkower, nel 1952, e il repertorio dei disegni bolognesi realizzato dallo stesso Otto Kurz, pubblicato nel 1955.

Quella che si apre negli anni '50 è una generazione di studiosi ormai collocata sul versante pieno di un lavoro storico e critico che può dirsi orientato alla più larga conoscenza dell'arte e della città di Bologna nel mondo. Le mostre che dal 1954, con Guido Reni, tornano ad affrontare i grandi temi della tradizione, sono veri e propri cantieri di lavoro dove personalità come quelle già ricordate di Cesare Gnudi, di Francesco Arcangeli, e di G. Carlo Cavalli, ma poi insieme ad altre più giovani, quali

quelle di Carlo Volpe, di Maurizio Calvesi, di Amalia Mezzetti, di Eugenio Riccomini, di Renato Roli, di Renato Barilli e anche di chi scrive, trovano il grande agio dell'aspettativa nell'opinione non solo degli specialisti ma anche del pubblico. Per lunghi anni, a partire dal 1958, Stefano Bottari dirige in questa città una rivista che si chiama significativamente *Arte Antica e Moderna*, associando nuovamente – come già la *Critica d'arte* negli ultimi anni '30 – il mondo antico e quello medioevale e moderno, l'architettura e il disegno. Su queste pagine, delle quali è forse possibile e necessario tracciare un rendiconto ormai oggettivo, si prepararono molti giovani studiosi usciti dalla scuola di questa Università, della quale fu responsabile prima Rodolfo Pallucchini, dopo il 1950, seguito nel 1957 dal Bottari stesso, da Francesco Arcangeli e poi da Carlo Volpe. Ricercatori come A. Maria Matteucci, Anna Ottani Cavina, Vera Fortunati, Renzo Grandi, Silla Zamboni, Deanna Lenzi, Giorgio Gualandi (oltre che di Wanda Bergamini, Nora Clerici, Vincenza Riccardi, Gertrude Spettoli, Daniela Scaglietti, Fiorella Frisoni e di altri di cui cataloghi e indici danno adeguata citazione) si mossero da quell'impegno costante e impegnativo.

Naturalmente – ed è questo un fatto rivelatore – giunto su queste sponde cronologiche con il dovere di riepilogare la densa materia critica e storica che da questa città si è motivata nel mondo degli studi, non posso fare a meno di rammentare il grande lavoro degli ospiti di questa città e le loro opere che ci hanno spesso altamente giovato, da Donald Posner a Dwight Miller a Mira Merriman, a Stephen Pepper, da Richard R. Spear ad Anton W. Boschloo, a Richard Tuttle, a Jurgen Winkelmann, a Stanislaw Mossakowski a Diane De Grazia, a Silvie Béguin, Mimi Cazorl e a tanti altri ancora. Altri amici ancora si sono assiepati sotto questa mura, tra le quali altri giovani bolognesi si sono peraltro formati specie sotto la guida di Arcangeli e infine con l'indirizzo filologico e critico di severo impegno di Carlo Volpe. Questa è ovviamente un'anagrafe di pura memoria affettiva, difficile a volerla rammentare tutta: ma sembra davvero impossibile trascurare in questo ritratto almeno i nomi di Flavio Caroli, Massimo Ferretti, Jadranka Bentini, Pier Giovanni Castagnoli, Adriano Baccilieri, Sandra Borgogelli, Donatella Biasin, Anna Colombi, Angela Ghirardi, Angelo Mazza, Marzia Faietti, Francesca Valli, Daniela Ferriani, A. Maria Baraldi, Nicosetta Roio, Alessandra Speziali, Simonetta Stagni, Cristina Casali, Sandra Costa, Adalgisa Lugli, Elisabetta Sambo,

M. Montifusco, Paolo Casadio, Maurizio Armaroli, Andrea Buzzoni, Giordano Viroli, Emanuela Fiori, Marinella Pigozzi: come pure quelli di altri che, pur proveniendo da altre discipline, come Giampiero Cammarota oppure Franca Varignana o Francesco Ceccarelli, Luisa Ciammitti, hanno dato contributi impegnativi alla storia dell'arte. Esperienze di rilievo portano poi altre, nuove personalità, come quelle di Massimo Medica, Carla Bernardini, Daniele Benati, Andrea Bacchi, Claudio Poppi, Donatella Biagi, Claudia Pedrini, Armanda Pellicciari, Rosalba D'Amico, Grazia Agostini, Anna Stanzani: e ancora Ivo Bomba, Elena Gottarelli, John T. Spike, Emilia Calbi, Stéphan Loire, Olivier Bonfait tenendo naturalmente per ultima, e davvero non ultima, Giovanna Perini stessa, che a questo colloquio e a questi Atti che ora nascono ha dato una basilare attività.

Che senso ha elencare in modo tanto approssimativo almeno tre generazioni di amici, di ricercatori, di scrittori e di studiosi, trascurandone molti e dimenticando tanti altri apporti che all'arte vengono da altre scuole – prima tra tutte quella di Ezio Raimondi – e tuttavia accumulando in questo modo un impressionante repertorio di individualità attive oggi nell'insegnamento, nell'amministrazione, nella ricerca? La verità è che un'occasione come quella dettata da un Colloquio di valore internazionale, finisce per obbligare ognuno di noi a riassumere la qualità e la quantità dell'opera pubblica e privata che, nella città, si muove istituzionalmente e professionalmente attorno al ceppo dell'arte antica e moderna. Il riassunto che nell'occasione si può tracciare è enorme, il senso di ciò che nel dopoguerra si è aggregato attorno alla storia dell'arte è degno di una vera interpretazione che, nei diversi indirizzi e con una decisa maturazione di opinione, qualcuno potrà prima o poi affrontare. Non foss'altro che per notare quanto difficile sia aggregare attorno a strumenti opportuni di ricerca e di indagini, per non dire attorno a istituzioni di studio e di tutela conservativa (pochi i primi e povere le seconde) una popolazione che è tanto cresciuta da lasciarci ammirati: proprio come faceva ai suoi dì il Malvasia davanti al panorama della Felsina sempre Pittrice. Purtroppo, non si può che esprimere preoccupazione di fronte al diseguale profilo dell'occupazione professionale, dei mezzi della ricerca, dei laboratori della didattica e del restauro, degli strumenti fondamentali, insomma, che consentirebbero all'arte di occupare il ruolo che ad essa spetta nell'attualità forte e conscia che si è formata. E così pure, nella ge-

stione e nel dibattito di una politica culturale libera, capace di innovare ogni giorno il suo investimento e di vederne il risultato.

In questo senso e per questa ragione, che ritengo determinante, voglio infine tornare a sottolineare il ruolo di vera leadership che l'opinione urbanistica e di amministrazione culturale della città ricoprirono dopo gli anni '50, quando cioè si fece evidente nel mondo la necessità di coniugare critica d'arte e politica dei beni ambientali e culturali. Fu proprio attorno a questo nucleo ricondotto al centro più forte della città, come Malvasia aveva voluto nei secoli andati, che Pier Luigi Cervellati raccolse in una tempestiva convergenza forze di intelligenza critica e storica che proiettarono sull'opinione europea e mondiale la necessità di ritornare ad una opera prima e fondamentale, come solo la città italiana riesce ad essere, per affrontare con pienezza assoluta la sua storia: ogni aspetto della sua complessa, formidabile storia. Il luogo e il ruolo della città di Bologna sono da quel momento nuovamente al centro di tutte le nostre attenzioni. Lo diciamo oggi, e cioè nella primavera del 1992, all'atto di licenziare questa raccolta di interventi e di scritti, convinti come allora e per molti versi, nonostante la pericolosa crisi di idee e di metodo dei nostri ultimi anni, che a quel primo modello impegnativo sia necessario tornare con severità. Ci aiuta il fatto, davvero invidiabile, che a questa città e a questa stessa regione hanno ora iniziato a dare apporto di intelligenza critica, di tempestività scientifica e valore civile di amministrazione, studiosi come Elio Garzillo, Soprintendente ai Beni Architettonici ed Ambientali, e Pier Giovanni Guzzo, Soprintendente ai Beni Archeologici

Crediamo che una meditazione operante e produttiva indirizzata al problema della nostra città, una delle grandi città dell'arte nel mondo, sia un contributo indirizzato al tema centrale della vita italiana. Il legame intrinseco tra città e comunità regge di fatto l'espressione artistica d'ogni secolo dell'età moderna. L'insegnamento che può giungere da Bologna e dall'Italia al mondo intero sta principalmente racchiuso nella verità di questo legame.

Andrea Emiliani

STAMPATO PER LA  
NUOVA ALFA EDITORIALE · BOLOGNA  
DA BRANTONCELLO ARTIGRAEICHE · CITTADELLA (PADOVA)  
NEL LUGLIO 1992

19764