



ANDREA EMILIANI

# INCONTRI CON IL PUBBLICO

*Proposte di lettura per le mostre della  
Pinacoteca Nazionale 1983 - 1998*

MINERVA EDIZIONI



*Scritti di*  
Andrea Emiliani

# INCONTRI CON IL PUBBLICO

Proposte di lettura  
per le mostre della Pinacoteca Nazionale  
1983-1998

*Illustrazioni di*  
Paolo Monti

*Cura redazionale di*  
Anna Stanzani e Concetto Nicosia

*Con un repertorio delle mostre e del loro allestimento di*  
Cesare Mari

MINERVA EDIZIONI



## PRESENTAZIONE

INCONTRO CON IL PUBBLICO.  
SCRITTI PER L'ARTE 1983-1998

Quando vennero meno le mostre chiamate con voluta precisione *Biennali d'Arte Antica della città di Bologna*, ciò che ebbe inevitabile luogo alla morte improvvisa di Cesare Gnudi nel gennaio 1981, la Pinacoteca Nazionale, che aveva sempre svolto la funzione di organo tecnico nell'organizzazione delle esposizioni, raggiunse finalmente la dignità di un ripristino completato. Questo sia per quanto riguardava il materiale esposto e cioè il restauro del grandioso ed esteso patrimonio artistico, che per quanto investiva l'impegnativo allestimento architettonico ed espositivo affidato a Leone Pancaldi e che lo stesso Cesare Gnudi aveva voluto avviare in coincidenza con l'inizio delle maggiori mostre. Solo dopo il successo della mostra di *Guido Reni* nel 1954, erano decollati i restauri di un'ancora assai inadeguata Pinacoteca, già Accademia di Belle Arti e prima ancora Casa della Missione dei Gesuiti, soppressa dalle leggi giuseppine del 1773.

Con le belle *Biennali d'Arte Antica*, portate ad altezza europea ad opera e con l'impegno di Cesare Gnudi nonché di un ristrettissimo numero di collaboratori, si era giunti, in effetti, ad una sorta d'esaurimento delle tematiche necessarie o possibili previste dallo statuto, che si rivolgeva soltanto alle esposizioni che avessero come obiettivo il 'ritorno' dell'arte bolognese ai fasti del sonante passato barocco e settecentesco. Ciò per recuperare l'antica fama dopo la crisi non breve che si era estesa tra l'idealismo tardo romantico e la stagione delle avanguardie del primo Novecento europeo. L'insolita voce che avviò questo grande ritorno, era stata quella di Roberto Longhi che, con la prolusione *Momenti della pittura bolognese*, nel 1934, entrò nell'Università di Bologna leggendo una vera e propria dichiarazione di intenti per la salvezza dell'arte felsinea, dai più vivaci e allora



sconosciuti pittori del Medioevo, fino ai cosiddetti 'irregolari' dell'umanesimo e del barocco, concludendo addirittura con la grande personalità moderna di Giorgio Morandi.

Ci fu, nell'occasione, chi perfino scambiò le prime parole universitarie di un Longhi davvero poco accademico per una sua volontà di regressione provinciale. Ma la presenza fisica nell'aula VIII di due giovani come Francesco Arcangeli e Alberto Graziani, e quella morale di Cesare Gnudi, ebbe il risultato di saper accogliere, fin da quel giorno, questa come una dichiarazione generale di volontà e di storica necessità. E nutrì, sia nelle aule dell'Università di via Zamboni, frequentata da critici, da scrittori e da poeti, sia nella letteratura rinnovata del dopoguerra, come, infine, soprattutto, nella mente capace di più registri d'attenzione (che era quella di Cesare Gnudi), la verità di quel ritorno. Che anzi Longhi stesso, aiutato da Gnudi e da Arcangeli, rese concreto nella prima bellissima mostra della *Pittura Bolognese del Trecento*, organizzata già allora nelle sale della Pinacoteca Nazionale e forse fin da quei tempi da considerare – sia pur un po' precocemente – la prima in assoluto tra le *Mostre Biennali*. Correva il 1950, settembre, ed io che scrivo, la ammirai nelle sale un po' conventuali della Pinacoteca, unica e ammirabile tra le grandi esposizioni che Bologna aveva dedicato alla sua storia: proprio come vorranno gli statuti.

Dal 1954-55, dunque, Gnudi fece decollare, contemporanei, i lavori di restauro architettonico di via Belle Arti e scelse come libera, pubblica ed anche rappresentativa sede delle mostre il Palazzo dell'Archiginnasio. E in questo simbolico luogo, nei lunghi loggiati e nei corridoi, come anche nella famosa sala detta dello *Stabat Mater*, si susseguirono – dopo il *Reni* del 1954 – le bellissime *Biennali della città di Bologna*, dai *Carracci* (1956) al *Seicento in Emilia e in Romagna* (1959), dalla straordinaria esposizione dell'*Ideale Classico* del '63 a quella dedicata al *Guercino* nel 1968, con due eccezionali mostre di studio dell'Antico, nel Museo archeologico e negli anni intermedi, affidate a Guido Achille Mansuelli. Dopo l'improvvisa offerta, inedita quanto a progetto allestitivo e soprattutto ideativo, di libero dibattito che fu l'esposizione *Natura ed Espressione* voluta da Francesco Arcangeli nel 1970, fui io stesso a proporre un soggetto che allora parve un po' estraneo, e cioè la figura dell'urbinate *Federico Barocci*. Ma a mostra allestita, e a studi critici avviati, risaltò molto chiaro che l'assunto centrale metteva in una necessaria connessione il vecchio, cattolico pittore dell'ultima corte urbinata con il nuovo artista riformato, che era ormai Annibale Carracci. A vincere le mie timidezze in proposito, valse molto un breve scritto di Francesco Arcangeli apparso

sulla rivista *Paragone* nel 1956. Arcangeli era colui che più aveva riscoperto il valore di quella naturalezza affettuosa che il pittore esprimeva in piena controriforma. Apprezzava molto quel genio che anticipava il tempo della riforma naturalistica, anche se – scriveva – sembrava precipitare, di tanto in tanto, in un lezio sottile. Purtroppo, il mio primo maestro di vita critica morì l'anno prima della mostra, il 1974.

L'esposizione del 1979, quasi un *panopticon* dell'*Arte del Settecento* tra Piacenza, Bologna e Rimini, si concluse in realtà – e fu un vantaggio davvero – con il XXIII Convegno del C.I.H.A., Comité International d'Histoire de l'Art che premiò Cesare Gnudi come studioso di valore internazionale e riunendo nella sua personalità sia l'organizzatore della grande impresa espositiva dedicata all'età barocca, sia lo studioso da anni volto all'analisi del classicismo medioevale. La sua non era una contraddizione. Di qui nasceva, in parte, la sua interpretazione classicistica giunta fino all'età barocca. Dopo anni e anni di attività, di studi, di viaggi, nella Germania ancora occupata, nelle città d'Erfurt e di Naumburg, e poi nella grande Aachen ovvero Aquisgrana della civiltà carolingia, dove il trono di san Vitale dominava nella basilica, quindi a Capua – di nuovo in Italia – e nei luoghi di Arnolfo, sembrò e fu per noi evento drammatico la morte dello studioso avvenuta nel gennaio del 1981. Si arrestò con lui anche l'attività più tipica delle *Biennali d'Arte Antica*, che del resto sembravano aver già raggiunto una prima pienezza d'obiettivi e di risultati, giunte a una trentina d'anni, o quasi, di serrata attività.

Per me, a Pinacoteca terminata, le mostre tornavano all'antica galleria dello studio dell'arte bolognese. In queste sale si erano aggirati Stendhal e Luigi Lanzi, Leopoldo Cicognara e lo scrittore Pietro Giordani, Rossini e Balzac, Brahms e Adolfo Venturi. Ora si muovevano i giovani studiosi del dopoguerra, da Donald Posner a Anton Boschloo con i loro maestri, tra i quali erano André Chastel, Henri Zerner, Hermann Voss e poi Michel Laclotte, Pierre Rosenberg, Irving Lavin, Diane De Grazia e la stessa Sylvie Béguin.

Al termine dei lavori dell'Accademia-Pinacoteca, e cioè delle sale della galleria, si offrì anzitutto uno spazio che a me parve prezioso per ideare e organizzare esposizioni che avessero come soggetto i restauri delle opere di maggior importanza della città e dell'area bolognese. Dedicarsi a documentare operazioni di restauro fu per noi molto bello, forse un po' meno efficace per l'intento di fondo più tipico delle grandi mostre in cerca di ampio successo pubblico.

Per cominciare, devo con grande piacere ricordare la mostra che, in Pinacoteca e cioè senza troppe spese (nel tempo venivano crescendo i costi materiali



delle esposizioni), fu possibile montare nel 1983 e che era dedicata all'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello da poco restaurata, ben documentata e affiancata dalle più efficaci ed evidenti opere e forme pittoriche portate qui a paragone. Fu davvero un buon successo, anche di valore economico, poiché gli ambienti, le assicurazioni, la custodia e naturalmente il restauro erano già assolti all'interno della pinacoteca. Un vantaggio grande fu la progettazione di un giovanissimo architetto assunto in forza di una legge varata per l'occupazione giovanile, di nome Cesare Mari.

La nuova linea intrapresa fu poi incrementata dal naturale flusso dei restauri ordinari e speciali. Essa fu sostenuta grazie all'esame del restauro e cioè, la sottile e insieme grande impresa di far tornare a vivere opere rimaste escluse, per impossibilità di conoscenza, come il caso delle *Argonautiche* di Palazzo Fava in via Manzoni, frutto della giovinezza dei Carracci, ciclo oggi interamente recuperato dalla Fondazione Carisbo. Nel 1984 con la mostra *Bologna 1584. La giovinezza dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, si avviò il risarcimento di una difficoltà d'indagine, costata alla storia dell'arte bolognese cinquant'anni di privazione. Esso troverà conclusione nel 2011.

Non dimenticherò il risultato, insieme scientifico e di pubblico, che accolse le tre mostre del 1985, riunite sotto il titolo *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio*, con una sezione espositiva presso San Giorgio in Poggiale (a cura di Franca Varignana, *Francesco del Cossa e le vetrate di San Giovanni in Monte*) e le altre due presso la Pinacoteca (a cura di Grazia Agostini e Luisa Ciammitti, *Niccolò dell'Arca. Il compianto sul Cristo di Santa Maria della Vita* e l'altra *Ercole Roberti e la Cappella Garganelli in San Pietro*). Queste esposizioni, originate da importanti restauri, diedero visibilità all'opera intera di Niccolò dell'Arca, dal *Compianto di Cristo* di Santa Maria della Vita, alle altre sue opere sparse in Bologna, dal *Ritratto del Santo* nella sacrestia di san Domenico, alla grande *Aquila* dalle ali spiegate che sta sul portale di San Giovanni in Monte. Insieme al mondo di Niccolò dell'Arca si articolavano le vicende della grandiosa, distrutta Cappella della *Crocifissione* di Ercole Roberti i cui affreschi staccati a massello, in parte salvati dal crollo del 1599 nella Cattedrale, erano stati purtroppo demoliti nelle cantine dell'Accademia di Belle Arti, quando là furono ricoverati, prima della metà dell'Ottocento. Con l'unica eccezione del bellissimo frammento della *Maddalena* giunto poi alla Pinacoteca. L'altra rassegna d'alto significato fu quella delle vetrate di San Giovanni in Monte: il grande *San Giovanni a Patmos* di Lorenzo Costa e le due vetrate laterali di Francesco del Cossa.

NUMEROSI anni di mostre-restauro colmarono le sale della Pinacoteca e ci diedero soddisfazioni assai più grandi che non quelle destinate al pubblico osannante e composto in file chiassose si formavano davanti alla porta dei Museo, inteso come Kunsthalle. Quella nostra formula era buona, tutta italiana e rivelava la possibilità di intraprendere restauri di un grande e significativo oggetto e di circondarlo delle relazioni con altri oggetti, con opere già presenti in Pinacoteca, concomitanti per stile, nonché di opportune documentazioni chimico-fisiche.

Il primo e più antico altare della basilica di San Petronio, e cioè l'altare ligneo Bolognini di mano di Jacopo di Paolo, nella mostra chiamata *Il Tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, a cura di Rosalba D'Amico e Renzo Grandi, del 1987, fu esposto già restaurato e ricomposto nella grande sala didattica che, in Pinacoteca, avevamo dedicato al nome di Cesare Gnudi, e ottenne un ottimo rilievo, unitamente alle numerose altre opere di pittura e scultura, di progetto e infine di decorazione che lo accompagnarono. Anche in San Giorgio in Poggiale, per la collaborazione di Franca Varignana con Francesco Valcanover, soprintendente a Venezia, furono ospitati capolavori di notorietà internazionale, come la *Visitazione della Vergine* di Tiziano, esibiti dopo il loro restauro. Solo ad allineare le opere, vi furono presentati capolavori di Jacopino da Bologna, di Piero della Francesca, di Paolo Veronese, di Jacopo della Quercia, e ancora di Carlo Cignani, di Ludovico Carracci e tutti gli affreschi distaccati dell'antico, cosiddetto Maestro di san Vittore (del secolo XIII). Si trattò di una stagione esaltante, quanto a possibilità di esibire restauri che permettevano reali riscoperte di opere d'arte. Molti restauri furono responsabilità di Ottorino Nonfarmale.

Nel frattempo, si erano verificati altri impegnativi avvenimenti. Avevo ricevuto la visita, prima di sir John Pope-Hennessy e subito dopo anche di Sydney Jr. Freedberg. In realtà, la loro era una proposta e insieme un'offerta di lavoro comune che superava le proporzioni dell'impegno di una esposizione consueta. Si trattava, infatti, di progettare una grande esposizione d'arte bolognese ed emiliana in Bologna, alla quale avrebbero dato uguale collaborazione, così scientifica che organizzativa, tanto il Metropolitan Museum di New York che la National Gallery di Washington. I due scienziati erano al momento investiti della responsabilità di *guest curators* – e cioè di coordinatori aggiunti di molta autorevolezza – e fu così che una mostra di consorzio tra i tre musei ebbe presto un buon risultato. Naturalmente, ogni museo avrebbe pagato la sua terza parte di spesa. A me il progetto piacque e lo sostenni subito. Pertanto si procedette così e con il primo





sostegno della Cassa di Risparmio di Bologna, alla mostra *Nell'età di Correggio e dei Carracci*. A Bologna la mostra aprì nel settembre 1986, il catalogo fu introdotto da Giuliano Briganti, autori dei saggi furono Eugenio Riccomini, Silvie Béguin, Vera Fortunati, Paolo Prodi con Giuseppe Olmi, Charles Dempsey, Stephen Pepper, Arnauld Brejon de Lavergnée, Anna Ottani. L'operazione era guidata da John Carter Brown, Philippe de Montebello e da chi scrive. I collaboratori erano, tra gli altri, Keith Christiansen, Nicole Dacos, Diane De Grazia, Cecil Gould, Vittoria Romani, lo stesso Denis Mahon, e insieme Konrad Oberhuber, Karel van Thuyll, e altri ancora. Le edizioni di New York e di Washington aprirono le sale tra l'inverno 1986 e la primavera 1987.

Il successo dell'operazione fu così alto, che si provvide per l'anno 1988 all'organizzazione di una seconda mostra di eguale calibro e coincidenza, questa volta rivolta alla fama straordinaria di *Guido Reni*. I musei consorziati furono, oltre alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, il Los Angeles County Museum of Art, e successivamente il Kimbell Art Museum di Fort Worth, allora diretto da Edmund P. Pillsbury, ottimo studioso anche di Barocci. Mentre per la mostra iniziale, io avevo deliberatamente voluto che la presenza scientifica fosse quella dell'Università di Bologna (avevo buoni amici, e le dovevo riconoscenza per aver là insegnato per lo spazio di diciotto anni), in questa seconda – finanziata dal Credito Romagnolo di Bologna – scrissi un'introduzione storica (in parte qui riprodotta) mentre altre responsabilità furono affidate a Steve Pepper, a Scott Schaefer, a Ezio Raimondi e a Charles Dempsey. La mostra ebbe un circuito totale dal settembre 1988 al maggio 1989. Mi è molto gradito ricordare che nella determinante collaborazione finanziaria del Credito Romagnolo, oltre al Presidente Ottolenghi, ebbe larga, decisiva parte l'amicizia di un grande scienziato, primario dell'Ospedale Malpighi, il chirurgo Franco Corrado che fece valere la sua militanza nel consiglio di amministrazione della generosa banca che aveva sede in Palazzo Magnani in Bologna, tra gli affreschi con le *Storie di Roma* dei Carracci.

Non era ancora iniziata la mostra di *Guido Reni* quando giunse da Francoforte la signora Sybille Ebert-Schifferer, oggi direttore della Biblioteca Hertziana di Roma, ambasciatore scientifico di Christoff Vitali, direttore della Schirn Kunsthalle di quella città. L'intenzione, presto realizzata, fu quella di agevolare anche nella città di Francoforte un'impresa reniana, e davanti a un'ipotesi tanto positiva, essa fu già inclusa in programma col titolo di *Guido Reni und Europa* e il sottotitolo *Ruhm und Nachruhm* e cioè *Fama e fortuna*. Fu così che venne realizzandosi la quarta iniziativa di collaborazione espositiva, ottimamente accresciuta e

largamente documentata, sulle rive del Meno. Esso ebbe inaugurazione il 2 dicembre dello stesso 1988, con un eccezionale catalogo introdotto da sir Denis Mahon e coordinato da Sybille Ebert-Schifferer e saggi di Franca Varignana, Francis Haskell, Ezio Raimondi, Victoria Schmidt-Linsenhoff, di chi scrive e di altri specialisti come Jean Pierre Cuzin, Wolfgang Prohaska, Alfonso Pérez Sánchez e altri ancora. Il Credito Romagnolo ebbe ancora la saggia idea di dare alla stampa l'edizione in lingua italiana del catalogo.

Questi anni furono davvero fondamentali per le iniziative espositive della Pinacoteca Nazionale. Mentre la mostra bolognese su *Guido Reni* si trasferiva da Bologna a Los Angeles, Fort Worth e infine a Francoforte, si stava già procedendo alla preparazione del bellissimo progetto di *Giuseppe Maria Crespi*. Il pittore aveva avuto una mostra sì, ma meno consistente e soprattutto realizzata nel lontano 1948, nella Bologna post bellica, mai trasferita all'estero. Il consorzio, che partiva da Bologna nel settembre 1990, sempre nella sede di Pinacoteca & Accademia di Belle Arti, associava questa volta la bella Gemälde Galerie di Stuttgart, di recente restaurata in maniera molto suggestiva dall'architetto James Stirling e si riprometteva di raggiungere il Puskin Museum di Mosca. Coordinatori furono nell'occasione, insieme a noi, l'amico Peter Beye con August B. Rave e la mitica direttrice moscovita Irina Antonova. La formula fu ancora una volta quella della tripartizione della spesa, della condivisione del catalogo e della collaborazione per il reperimento e l'ottenimento delle opere da esporre. Collaboratore al catalogo, come sempre affidato alle Nuova Alfa Edizioni, fu Maurizio Armaroli, erede della prima, antica casa editrice Alfa dell'amico Elio Castagnetti, fortemente rafforzata su ogni piano di iniziativa. Fu con noi soprattutto e naturalmente Mira Pajes Merriman, con Eugenio Riccomini, Antonio Paolucci, Franca Varignana, Giovanna Perini, Angelo Mazza e Anton A.W. Boschloo.

Il catalogo, dedicato alla fama di conoscitore di Hermann Voss, e la stessa mostra, non conobbero mai purtroppo la loro edizione russa. Infatti, lo scoppio maulaugurato della Guerra detta *del Golfo* mise il Ministero dei Beni Culturali italiano, per disposizione internazionale, nella condizione di vietare il trasporto aereo e ogni altro movimento anche ferroviario dei dipinti europei appartenenti alla mostra tra Stuttgart e Mosca.

Nel frattempo, tuttavia, Bologna e Francoforte trovarono l'accordo per proporre tra Pinacoteca Nazionale e Schirn Kunsthalle una rinnovata esposizione dedicata al *Guercino*, che in Italia conobbe anche una sezione espositiva realizzata nella Pinacoteca Civica e nella bella Chiesa del Rosario di Cento.



Ricordo bene come il 6 settembre dall'anno 1991, dopo l'inaugurazione, il senatore Amintore Fanfani, presidente del Senato, mi comunicò privatamente che il Governo aveva approvato finalmente il progetto di consolidamento, ampliamento e restauro dell'edificio e cioè dell'intero ex complesso di S. Ignazio di via Belle Arti, sede della Soprintendenza, della Pinacoteca e dell'Accademia. Fu questo un grande momento, che, oltre a rafforzare le cantine contro ogni pericolo di subsidenza, ci mise nelle condizioni di affrontare la realizzazione della grande sala sotterranea detta degli *Incamminati* e con due aule laterali, particolarmente attrezzate per le attività espositive dei dipinti e anche in particolare di disegni e di stampe nonché l'attività didattica. Non mancarono alcune incertezze nei mesi seguenti in rapporto con le vicende di 'tangentopoli' ma, infine, nel 1997, il complesso sotterraneo fu disponibile per il più vasto genere di manifestazioni.

Ma non fu possibile affrontare anche il previsto secondo tempo dei lavori, e cioè l'ampliamento dell'area posteriore nord dell'edificio di Accademia di Belle Arti e di Pinacoteca Nazionale. La causa rimase piuttosto nascosta, l'aspetto di una decisione intrapresa in modo piuttosto silenzioso e poco chiaro. Peccato, quell'ampliamento condotto secondo un metodo che aveva la sua ragione storica, avrebbe risolto quasi tutti i problemi di non poco conto della Pinacoteca Nazionale. Erano ad esempio gli stessi problemi espositivi di carenza di spazio che ci avevano obbligato all'uso di Palazzo Pepoli Campogrande per l'allestimento della collezione Zambecari e per il deposito dei grandi dipinti d'altare non esposti in Pinacoteca, come accade ancora oggi e cioè dopo cinquant'anni.

L'ultima esposizione di grande respiro intercontinentale la cui realizzazione intraprendemmo in quegli anni fu quella dedicata a Ludovico Carracci, una ripresa ben organizzata e documentata (c'era, ad esempio, una funzionale ricostruzione del cosiddetto *Chiostro dei Carracci* di San Michele in Bosco, il nodo centrale dell'evoluzione dello stile barocco 'settentrionale' tipico di Ludovico Carracci). La mostra, che si era inaugurata nel settembre 1993, e per giunta con la presenza dell'on. Giorgio Napolitano, allora Presidente della Camera dei Deputati, era consorziata con il Kimbell Art Museum di Fort Worth, Texas, ancora diretto da Edmund P. Pillsbury, bellissimo museo progettato da Louis Kahn.

Con *Ludovico Carracci*, studiato con molta scienza e determinazione da Gail Feigenbaum, che più tardi andrà alla direzione della Fondazione Getty, collaborarono al catalogo anche Sydney Freedberg e Silvia Campanini, nonché Giovanna Perini e infine Anna Stanzani, la stessa studiosa che anni dopo, al suo regesto biografico di Ludovico aggiungerà l'altro, a completamento, di Annibale Carrac-

ci. Personalmente, mi parve giusto, dopo ormai vent'anni dalla morte di Francesco Arcangeli, di affrontare un esame dell'opera e della vita di Ludovico. Anche se proprio la mostra di *Ludovico Carracci*, per i lavori in corso in via Belle Arti, tornò all'Archiginnasio, sede peraltro ottima per la affluenza del pubblico.

Dopo qualche anno, lasso di tempo dovuto ai lavori di restauro della Pinacoteca Nazionale, nelle Sale sotterranee degli *Incamminati*, in quella dedicata a *Carlo Cesare Malvasia* e anche nell'aula che inaugurammo e dedicammo nome di *Francesco Arcangeli*, fu la volta dell'esposizione della grande avventura di Simone Cantarini detto il Pesarese. Nato a Pesaro nel 1612 e morto misteriosamente a Verona nel 1648, il Pesarese mi era stato 'regalato' proprio da Francesco Arcangeli, che mi aveva raccomandato lo studio del pittore come un argomento difficile e insieme prezioso. Non so neppure oggi se a questa raccomandazione (che ricordo perfettamente) io sia mai riuscito a far seguire una costruzione critica e di progresso stilistico soddisfacente, anzi a volte credo di aver dei dubbi in proposito. Fatto sta che, anche per l'intervento di persone di qualità del mondo culturale e bancario pesarese e grazie all'aiuto di due gentili amiche, Anna Maria Ambrosini Massari e Raffaella Morselli, che nel corso di un lungo viaggio nell'America del sud, riportarono un'abbondante, preziosa documentazione dei disegni del Pesarese conservati nella Biblioteca Nazionale di Buenos Aires, fu possibile organizzare una prima mostra del pittore nell'estate del 1997, impegnando come sede bellissima il salone del Palazzo Roveresco a Pesaro, sotto l'enorme soffitto degli anni del Duca Guidubaldo della Rovere. I collaboratori del catalogo erano quelli che già lavoravano con noi a Bologna per la conoscenza del grande provinciale, sia attorno ai raffinatissimi disegni, sia agli affettuosi e numerosi dipinti.

Sul finire del 1997 e all'inizio del 1998, fu allestita nelle Sale delle Belle Arti, sede nuova lungamente attesa delle mostre che la Pinacoteca Nazionale avrebbe d'ora in avanti organizzato, l'esposizione di *Simone Cantarini*, in parte proveniente dal Palazzo Ducale di Pesaro. La mostra doveva per giunta concludere la mia attività di studio, poiché sopravveniva a minuti il pensionamento, che definitivamente scattò il 1 aprile di quell'anno stesso. E così Cantarini mi parve quasi fatalmente concludere un tracciato di lavoro che si era aperto proprio con l'amicizia e lo studio degli scritti di Francesco Arcangeli nei primi anni '50 (un tracciato che per giunta percorreva la pista del mio impegno di lavoro per le Belle Arti, il quale, tra incarichi temporanei e impegni d'ufficio, misurava proprio 47 anni).

La rassegna aveva il vantaggio, allestita com'era nella Pinacoteca Nazionale, di allargare lo sguardo all'intera documentazione pittorica del Seicento bolognese.



se. Devo sottolineare che questa coabitazione che si tornava ad inaugurare nel '98 con i grandi pittori del piano superiore, e cioè anzi tutti con il Reni più prestigioso, con lo stesso Ludovico Carracci, e poi con quello che m'è sempre parso il suo seguace più moderno e cioè Giuseppe Maria Crespi, non era certo l'ultima tra le risorse utili a chi visitava in quel luogo una mostra. In altri luoghi 'neutri', kunsthalle o palazzo delle esposizioni che fossero, ogni pittore mi apparve sempre solo e talora addirittura abbandonato. Esistono delle relazioni segrete, e tuttavia presenti, come quelle che Baudrillard chiamava anni addietro 'rétentissements', che in queste antiche coabitazioni tra dipinti, creano delle evidenti comunicazioni, risonanze e perfino amicizie.

Terminato il mio mandato di quasi mezzo secolo di lavoro, credo concluso anche il piano di questo volume, anche perché gli altri grandi temi (*I Bibiena*, dapprima e poi i complessi problemi della catalogazione dei beni culturali sotto il titolo di *Lo spazio, il tempo, le opere*) superavano i confini della mia cronologia ufficiale. Voglio soltanto ricordare che c'è stata infine un'ultima, straordinaria vittoria che la Pinacoteca Nazionale di Bologna ha conseguito tra le sue stesse mura, quando aprì al pubblico e proprio nel cuore delle sue sale del Rinascimento, la bellissima esposizione dedicata ad *Amico Aspertini* (2008). L'esposizione approfittò perciò, ancora una volta, di un ambiente di perfetta omogeneità stilistica e cronologica, e inoltre di servizi già esistenti, di sicurezze più che raddoppiate. La bella mostra, che Daniela Scaglietti Kelescian poneva a riassunto della sua vita di lavoro, si poneva come completamento del museo e ritorno temporaneo nel museo di tante opere a Bologna.

Si trattò di una vera soddisfazione, tanto più che risparmiando sulle spese di allestimento esterno o di altri balzelli e spese organizzative, *Amico Aspertini* riuscì a condurci al pieno guadagno. E ciò nel mezzo di una lamentosa crisi delle manifestazioni artistiche ormai prevalentemente affidate, del resto, ad alcune agenzie di organizzazione. Il che dimostra ancora una volta che spesso la strategia dei luoghi di esposizione e della loro proprietà può giovare a ottenere ottimi, talora inattesi risultati. E ad elevare un giusto senso d'iniziativa e di autonomia che tiene alto quello che ho sempre creduto e desiderato come l'orgoglio dell'istituzione. La virtù studiosa di un Museo italiano moderno.

La mostra è stata insieme il banco di prova e la protagonista della mia educazione critica. O meglio essa è stata il museo parlante, almeno fino a quando non è divenuta più tardi ossessiva e mercificata, nelle mani di molte agenzie e di al-

trettanti luoghi d'iniziativa o di organizzazione i quali, incapaci di pensare in termini di programma culturale, hanno preso a proporla a noleggio presso qualcuno dei tanti luoghi espositivi, per lo più palazzi, ville, auditorium, raramente ai musei o gallerie.

Io ho conosciuto fin da giovane numerose mostre impegnative e insieme fortunate. Non avevo ventitré anni che Cesare Gnudi mi affidò impegni e responsabilità anche per i rapporti con i musei e soprattutto la ricerca storica e critica e le verifiche decisive – come quelle del restauro – già per la prima occasione in progetto, che fu quella di *Guido Reni*. Correva l'anno 1954 e si fondava la mia educazione e insieme la finalità di una parte del mio metodo o almeno della mia capacità di intuizione.

Fino al 1979 ho vissuto accanto a Gnudi, quasi a fianco del suo lavoro. Egli pur essendo il Soprintendente, amava anzitutto la scultura romanico-gotica. Ma insieme ideava ed allestiva mostre molto educative e scientifiche.

Il restauro della Pinacoteca Nazionale aveva camminato accanto alla riscoperta dei maggiori di quegli artisti studiati, dai Carracci a Guido Reni, al Domenichino e all'Albani, così come al problema della conservazione e alla costruzione dell'opinione critica e storica. Così la mia educazione è avvenuta fra due cantieri, ambedue impostati e indirizzati a comunicare con il pubblico. La comunicazione che io preferivo era quella affidata ai quadri, anche rilanciata e verificata dalla riconquistata luminosità di un efficace restauro.

Quando nel 1981 venne a mancare Gnudi, ancora giovane, io pensai che la mostra, nata nel museo e per il museo, a quest'ultimo dovesse ritornare. Il ritorno fu quello all'antica, storica sede di via Belle Arti, e inizialmente riguardò la necessità di dare visibilità e studio alla nostra maggiore attività di conoscenza critica e scientifica, e cioè proprio al restauro. Ritengo che quello sia stato il momento più alto e doveroso che il nostro impegno abbia saputo correre: parlare (come ho già fatto) di grandi restauri, da Raffaello ai giovani Carracci, a Nicolò dell'Arca, da Francesco del Cossa a Ercole Roberti.

Dalla Pinacoteca, e cioè da questo luogo antico, divenuto come ogni vero museo quasi una seconda origine della diffusione dell'arte, abbiamo potuto riflettere sulla sua dignitosa, bella, apprezzabile immagine andata nuovamente in giro per il mondo. Almeno così m'indusse a pensare l'offerta di grandi amici e colleghi come Sir John Pope-Hennessy e Sidney J. Freedberg. Fu così che, tra il 1980 e la fine del secolo, o quasi, i grandi dell'età barocca felsinea si diffusero tra Europa, America e anche altrove. Era insomma un grande ritorno.



Nato all'espressione letteraria nell'ammirazione della scrittura di Roberto Longhi e più ancora coinvolto nella grande pagina neo romantica e rivolta all'uomo (alla natura più ancora che all'uomo) delle pagine di Francesco Arcangeli, io ho seguito la strada della critica delle equivalenze e delle concordanze. La strada, però, non solo della lettura formale (che era tuttavia la più responsabile) ma anche dell'informazione positiva. Credo di avere in questo modo coltivato la mia vicinanza all'affascinante letteratura critica di Arcangeli, ma d'avervi aggiunto, dopo tanti anni di sociologia, a volte un po' logora, anche il senso raffinato del lavoro di Huizinga. E, più recentemente, anche di una proposta dei contenuti, come nel caso di Federico Barocci.

Non ho molti ricordi di altre impartizioni, dopo di quelle di Arcangeli che mi raccomandava di non scherzare con la pagina d'arte. Egli aveva di quella solennità – come dire? – della natura un rispetto alto, un'idea di dignità dell'uomo. Mi sembra che lo infastidissero, come affioramenti di una retorica di vecchio stile, *calembours* e citazioni colte cui talvolta Roberto Longhi inclinava nei suoi scritti, come talvolta nel discorrere peraltro di rarissima qualità.

Ricordo perfettamente lo stesso Longhi, nel 1958 o poco avanti, raccomandarmi di scrivere liberamente per la sua rivista "Paragone", ma di farlo con un certo piacere e soprattutto, sottolineava, senza scrivere note. Chi guardi, infatti, alla prima annata della rivista noterà pagine ariose e quasi 'aldine' tanto esse sono composte dentro un armonioso equilibrio compositivo e senza sofferenza di notizie aggiunte in calce e in corpo minore.

Penso che questa specie di rispetto della lettura fosse anche quello di far derivare la pagina da un pulito gusto compositivo e non solo di *design* tipografico, e insomma quello di far sì che lo scorrere dei fogli della rivista fosse gradito e limpido agli occhi del lettore, fruscianti alle sue orecchie.

Ho sempre ritenuto, anche più tardi, che quel senso di antica armonia della pagina fosse una forma di rispetto dovuta al lettore dei cataloghi che, in piedi (i primi anni del dopoguerra) e davanti al quadro, aveva tutti i diritti di leggere con ogni calma, chiarezza e limpidezza, un catalogo che di fatto era nato proprio come "guida" della mostra. La brevità delle 'schede' intese come *entries* della guida alla mostra milanese di Caravaggio, anno 1952, era in questo senso un modello esemplare.

Qualche volta credo di dover dire di aver puntato all'elzeviro, e cioè a quella libera doppia colonna di letteratura che appariva nella terza pagina d'ogni quotidiano italiano prima dell'ultima guerra e spesso anche dopo la guerra. Non posso

negare di dovere una parte delle mie scelte per metà di metodo e per l'altra metà in forma di lettura, al modello della pagina d'arte: magari più di Cecchi o di Gadda, che non di altri e divaganti scrittori. In Cecchi e Gadda trovavo molti aspetti di analisi "figurativa" delle cose e questo mi consolava molto, mentre naturalmente gli aspetti maggiori erano quelli tratti dalle pagine di Longhi.

L'orgoglio d'istituto e cioè la Soprintendenza, la certezza di conoscenza che il gruppo poteva esprimere, mi è sempre sembrato una forza fondamentale della ricerca scientifica e nella stessa elaborazione dei suoi risultati. Questa coscienza derivava dall'idea, che era stata di Cesare Gnudi, che l'investimento di denaro pubblico dovesse generare risultati precisi in senso amministrativo: ma poi, in un'istituzione tecnico-scientifica, anche sul piano del prodotto culturale.

L'autonomia dell'istituzione di ricerca e insieme di amministrazione, con la necessità che, per il suo tramite, i risultati conseguiti fossero d'interesse e di vantaggio per tutti, ha sorretto a lungo la mia concezione dell'impegno necessario di un istituto di tutela. Il risultato del lavoro, oltre che autonomo e pubblico, doveva divenire anche di un'utilità che fosse garantita nei suoi stessi risultati. Questo orgoglio, che era peraltro sorretto dalla prima legge di tutela moderna, quella del 1909, voluta dopo decenni di lavoro da Giovanni Rosadi e da Corrado Ricci, trovava in essa una decisa, anche se non po' ottocentesca, dignità. La storia dell'arte, in quei decenni, non aveva dovuto ancora soccombere – a fronte del potere spesso soltanto economicistico e separato – delle Soprintendenze di settore, e specialmente di quelle addette al patrimonio architettonico.

La storia dell'arte e della quale io mi stimavo di far parte, anche se più giovane, per merito di Gnudi, era quella dei Bianchi Bandinelli, di Giulio Carlo Argan, di Cesare Brandi e di Pasquale Rotondi. E subito dopo di Francesco Valcanover, di Franco Russoli, di Maurizio Calvesi e di Italo Faldi. Parlo cioè della generazione uscita dalla guerra con il coraggio della 'ricostruzione'. Questa storia dell'arte aveva assunto il valore di un'impresa morale e in essa io riconosco anche la dimensione 'privata', che ricordo sopra di ogni altro legata al coraggio mite e insieme violento, passionale, di Francesco Arcangeli.

Si possono così comprendere le ragioni, un po' lontane, dell'"orgoglio d'istituto", inteso come ragione morale di una scienza – la 'storia dell'arte' vastamente intesa – multidisciplinare e libera nel giudizio che solo deve gestire la scelta delle spese e degli impegni nell'ambito del potere pubblico.

Anche questa è stata una ragione che mi ha convinto a restare nell'amministrazione delle Belle Arti, nonostante l'ovvia e crescente difficoltà di vita e i nostri



onorari sempre penalizzati. La storia dell'arte è il giudizio storico che regola il nostro mondo critico e il modo degli impegni soggetti al suo controllo operativo. La decadenza attuale delle Soprintendenze, e parlo soprattutto di quelle sempre più fragili, e del giudizio storico ed artistico, private e diminuite come sono in tutte le loro competenze, a cominciare da quelle più serie e severe, cioè la catalogazione e il restauro, è un preannuncio molto prossimo della decadenza del lavoro e insieme di una caduta di tensione etica nel mondo delle discipline raccolte attorno alla forza dell'arte e della sua tradizione. Come insieme alle principali *'forme dell'arte'*, che nascono in antico dalla grande forza creativa della Chiesa e giungono fino al museo, espressione indimenticabile della cultura dell'Europa moderna.

Si ringraziano in particolare: *Silvia Paoli, Andrea Santucci, Monica Tomea, Mirella Cavalli, Gaetano Scolaro, Michela Scolaro, Francesca Valli, Corinna Giudici.*