

# La natura lombarda, le idee romane, i demoni etruschi e l'antico, nella pittura emiliana del Cinquecento e del Seicento

GIULIANO BRIGANTI

**P**iù di una volta, partendo da punti di vista diversi, con diverso impegno e quindi con diverse risultanze, si è tentato di definire l'emilianità dell'arte emiliana: così la chiamo in omaggio a Nikolaus Pevsner e al suo brillante saggio sulla «Englishness of English Art» ben conscio di quanto sia meno felice linguisticamente la mia espressione. Gli sforzi per conferire qualche sostanza e credibilità all'immagine di un carattere costante dell'arte emiliana o meglio ad un suo comune denominatore, all'emilianità appunto (ma senza cadere, se possibile, in altre tautologie come la famosa «carraccesca è la maniera dei Carracci»), hanno una loro storia che inizia da alcune felici intuizioni del Malvasia e tocca il suo apice, dopo tre secoli di alterne vicende, nella mostra del 1970 all'Archiginnasio di Bologna – nel quadro delle bolognesi Biennali d'arte antica – intitolata *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*. Francesco Arcangeli, che ne era l'ideatore esclusivo (né poteva essere altrimenti), aveva affidato la dimostrazione delle idee esposte nell'appassionato saggio introduttivo, alla contiguità fisica di cento opere da Wiligelmo a Morandi. Un percorso così lungo nella storia – più di otto secoli – da postulare il ricorso a motivazioni molto profonde, a impulsi fisici, a «tramandi» che vengono dal sottosuolo romanico della valle Padana, tali da superare i limiti di contenimento della stessa «consecutio» storica.

Elementi diversi, anzi contrastanti, sono stati di volta in volta chiamati in causa, ora a livello di strutture ora di sovrastrutture, quali componenti caratterizzanti dell'arte emiliana. L'Arcangeli, nel suo generoso tentativo ove si prova anche ad enumerare otto costanti o modi particolari, insiste soprattutto sul rapporto diretto, «vicino», con la realtà e la sua fisica imminenza, sull'intensa espressività di una concezione esistenziale di tipo popolare-contadino, sul senso di uno spazio inteso come densa corposità, sulla forza del sentimento e il raptus della fantasia, e accentua, non era il solo, la facoltà di esprimere l'azione e di comunicare direttamente, al di là di ogni astrazione, con il mutevole spettacolo della natura circostante. Ma d'altre parti s'invocava, e in particolare per Bologna, per opera di Cesare Gnudi, l'ideale classico, una forte temperie umanistica incline alla dottrina e all'accademia, edonismo classicista e forti riflessi curialeschi. E sebbene, nel campo più generale della storia delle idee, molti studi recenti (da Ezio Raimondi a Paolo Prodi) abbiano portato fondamentali contributi alla conoscenza della particolare natura e situazione dell'umanesimo e del classicismo emi-

Correggio, *Martirio di quattro Santi*, part.,  
Parma, Galleria Nazionale (cat. n. 32)

liano tardo-quattrocentesco e cinquecentesco e poi alla teoria delle arti al tempo della riforma cattolica, è chiaro che nel campo piú specifico della critica d'arte e nel senso di una ricerca o di una individuazione di costanti espressive, la facoltà di convincere era spesso affidata piú a illuminanti intuizioni o ad approcci di natura letteraria (piú che legittimi, sia ben chiaro, se colpiscono il segno) che non ad una logica concatenazione di idee. Come del resto è naturale soprattutto se le componenti invocate appartengono alla sfera delle pulsioni profonde nelle quali il critico riconosce, a sua volta, le proprie pulsioni profonde, se l'oggetto della ricerca è una consonanza, intuita, poeticamente adombrata, fra natura e spirito, fra le sepolte stratificazioni della storia e le opere che nascono su quel terreno nutrite dalle radici che in esse affondano.

Ma le caratteristiche di una nazione, di un popolo, di una eredità culturale, sono solo un consuntivo di storia avvenuta, mai una fatale conseguenza dell'ambiente, mai una previsione immancabile. Ce l'ha insegnato l'idealismo. Può anche essere un limite alla nostra immaginazione, un freno alla nostra facoltà di capire, un ostacolo, piú apparente che reale, ad un'indagine strutturalista: ma è un limite che non si può infrangere tornando indietro. L'oggetto della mostra, del resto, che riguarda solo due secoli di arte emiliana, il Cinquecento e il Seicento, mi consente di evitare lo spinoso problema dei tempi lunghi e un ipotetico percorso strutturale che li attraversi. Per di piú fra i due limiti cronologici si manifestano avvenimenti artistici molto significativi che inducono a considerare l'emilianità dell'arte emiliana, dal Correggio ai Carracci e al loro seguito, nell'ambito di un quadro piú vasto, che supera i confini dell'Emilia stessa. Intendo il quadro nel quale maturò e si risolse, nelle arti visive, quello che può chiamarsi il problema, anzi «la questione della lingua».

Molte, moltissime volte mi sono chiesto quale termine usare, trattando di quella «muta poesis» che è la pittura, non solo in luogo della parola poesia, spesso inevitabile, ma anche in luogo della parola lingua, linguaggio, parlata; termini tutti che riguardano evidentemente la bocca e le orecchie e non gli occhi, che appartengono, se vogliamo, alla sfera del letterario e non a quella del visivo. Non ho mai trovato una risposta: la parola espressione risulta infatti troppo generica, e poi non torna affatto con il nostro caso, così come non soddisfa ricorrere al vecchio termine vasariano di maniera, pur così efficace, o a quello piú moderno di stile: troppo «ad personam» il primo, troppo impersonale ed epocale invece il secondo. Non resta quindi che tornare per traslato a lingua o parlata, che può significare molto di piú, almeno in alcuni casi come questo cui ora mi riferisco: voglio dire quell'alto impegno dell'arte e dell'intelletto di creare, anche in pittura, una lingua italiana che unisse e superasse le varie lingue pittoriche locali, non solo, ma

fondesse, in una, spirito classico e spirito cristiano, così come anche storia e natura. È l'impegno che si assunse la cultura artistica romana allo zenith del Rinascimento, nei primi due decenni del Cinquecento, l'impegno del Raffaello delle Stanze: un episodio luminoso e felice che può intendersi anche come l'esito risolutivo, coscientemente affrontato, della « questione della lingua ».

Vale a dire la ben nota « questione » che, adombrando la coscienza di un'identità nazionale (e proprio sull'orlo di quella china che, dopo il Sacco di Roma del 1527, avrebbe portato alla perdita della libertà e al « finis Italiae »), riguardava la ricerca di un codice di comportamento non solo civile e morale ma anche linguistico, che unisse tutte le espressioni letterarie italiane. Una ricerca che toccò il proprio apice nel terzo decennio del Cinquecento, quando furono pubblicate le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo (1525) e *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (1528), quando Ludovico Ariosto, fra il 1521 e il 1532 (cioè proprio nel giro di anni in cui il Correggio dipingeva la cupola del Duomo di Parma) si applicò a ristendere l'*Orlando Furioso*, in un consapevole confronto con le poetiche d'impronta fiorentina sostenute dal Bembo. Non si trattava certo, nel caso del poeta reggiano-ferrarese, e nemmeno in quello del letterato mantovano, di un semplice lavoro correttivo, di un adeguamento: c'era piuttosto, nell'Ariosto e nel Castiglione, la precisa coscienza di partecipare, in attivo, a quell'apice di cultura, da tempo preparato, che si irradiava ora da Roma, di condividere la convinzione, o piuttosto il sentimento, che in una nuova dignità della lingua e della letteratura si trovasse il legame indispensabile al formarsi di una cultura italiana. Lo spirito che anima le pagine del Castiglione non è certo estraneo a quello che sottende le idee sull'arte di Paolo Giovio e, quindi, le pagine « gioviane » di Giorgio Vasari nel famoso proemio alla terza parte delle *Vite*. Il proemio che apre la « Terza Età », la « Maniera Moderna », ove sono le vite di quegli artefici che, tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento, in Roma, avevano risolto appunto, all'interno del sistema delle arti, la « questione della lingua ».

E a questo proposito mi sembra doveroso ricordare la bella pagina di Roberto Longhi negli *Ampliamenti dell'officina ferrarese* in cui rievoca, e proprio alludendo ai classicisti e ai romanisti emiliani, la grandezza del vero classicismo rinascimentale: « Che cosa intesero insomma i "padani" o, per restringere il campo, gli emiliani delle idee artistiche create a Roma nel supremo decennio fra il '10 e il '20, da Raffaello e dai suoi? Che cosa di quella emulsione meditatissima, dapprima fra le varie parlate italiane, poi tra latinità e italianità, tra storia e natura, che pare talvolta ai semplici un facile accomodamento ed è invece un apice di gusto e di genio di fronte al quale i fiorentini scadono di vitalità universale, ridiventan provincia come Andrea del Sarto ... Che cosa di quella

coltivata agevolezza, di quel metodo di maneggiar la forma prefigurata dai tempi, la lingua illustre, così che l'arte sembri nascosta e celata dentro l'intelligenza storica e non sembri ormai che naturale dignità di costumi, modo di vivere in calma dominazione delle circostanze?». Il Garofalo a Ferrara, il Francia a Bologna, Innocenzo da Imola, il Bagnacavallo, il Marchesi in Romagna, quando le «vedette» di quell'altissima civiltà figurativa giunsero sulla via Emilia, cioè la *Madonna di San Sisto* a Piacenza, la *Santa Cecilia* a San Giovanni in Monte, la *Visione di Ezechiele* presso gli Hercolani e la *Madonna del Divino Amore* presso i Pio da Carpi, diedero del raffaellismo, per rispondere a quell'interrogativo del Longhi piú o meno con le sue stesse parole, una versione che può dirsi, nel migliore dei casi, gentilmente accademica. Vale a dire che non dimostrarono in alcun modo di aver raggiunto una piena comprensione delle idee moderne. Ne erano, anzi, ben lontani.

Non era certo quello il caso del Correggio. Longhi, come è naturale, si affretta, poche righe dopo il passo citato, ad escluderlo da quel gruppo di provinciali che, in Emilia, vivevano ai margini della luce raffaellistica o ne interpretavano a modo loro gl'indiretti riflessi. Ma penso che nel 1940, anno in cui uscirono gli *Ampliamenti*, egli non nutrì per l'autore della camera di San Paolo quell'altissima considerazione che, proprio a partire dalla sua analisi del 1956 di quell'opera, dimostrò sempre nei suoi studi correggeschi; anche se fin da allora sosteneva che il Correggio non si era accontentato di quelle «vedette» piacentine o bolognesi, se pur mai le vide, ma aveva ritenuto imprescindibile farselo a Roma il suo confronto con Michelangelo e con Raffaello, davanti alle Stanze o sotto la Sistina. Credo però non sia affatto sufficiente affermare che il Correggio fosse enormemente piú dotato dei romanisti o classicisti sopra citati; è necessario aggiungere che egli era portatore, e ad un livello altissimo, di qualità pittoriche «lombarde» (come non sfuggì al Vasari) che innestandosi, come sovrappiú di naturalezza, sul tronco primario delle idee espresse da quell'apice romano, confluendo in quell'impegno di esprimersi in lingua illustre, universale, condussero a risultati che spostano su basi nuove il discorso sull'emilianità; e proprio a cominciare da lui. Voglio dire che, con il Correggio (giustamente paragonato sotto questo aspetto all'Ariosto), l'arte emiliana si trova ad essere non soltanto debitrice ma anche creditrice nei confronti della nuova immagine dell'arte italiana che andava configurandosi all'apice del Rinascimento. Una parte attiva, della quale si riconosceranno pienamente gli effetti solo nell'epoca seguente: quando cioè, poco meno di un secolo dopo, i Carracci si riproporranno il problema di dare vita, scavalcando il cadavere del manierismo, ad un rinnovato linguaggio, classico e italiano e, in questo loro compito, riconosceranno come insostituibile l'apporto di Correggio che porranno sullo stesso piano di Raffaello e di Michelangelo.

Che il Correggio sia stato il primo a iniziare in Lombardia la «maniera moderna» era ben chiaro nella mente di Giorgio Vasari. Era un'idea non solo nuova, almeno su un piano che può dirsi nazionale come quello delle «Vite», come era nuovo, del resto, il concetto di «maniera moderna», ma anche ricca di aperture verso il futuro e nasceva da una realtà stilistica che doveva essere ben evidente persino agli occhi di chi, come appunto il Vasari, fu sempre «nimico» come diceva il Lamo «della pittura lombarda». Costituisce anzi, quell'idea, il motivo fondamentale della biografia dell'artista che egli stese dopo la prima visita a Parma del 1542 e che arricchì, dopo un'altra visita alla città nel 1566 e dopo aver raccolto notizie presso i vari artisti fra cui Gerolamo da Carpi, per la seconda edizione delle «Vite». Gli altri motivi di quella breve biografia, che determinarono notevolmente le successive immagini critico-letterarie e, in qualche modo, «lombarde» del Correggio, riguardano il suo carattere introverso, malinconico e ombroso, quel suo affliggersi più del dovere «per i pesi che ordinariamente opprimono gli uomini», la sua vita aggravata dalla famiglia che le ristrettezze economiche resero «misera» e infine quel suo essere, per natura, «grandissimo ritrovatore di qual si voglia difficoltà nelle cose» sia nel vivere che nel dipingere. Soprattutto nel dipingere. Quasi volesse dire con questo che i compiti che affrontava erano così ardui e ambiziosi (intendeva evidentemente i problemi relativi al campo che si era scelto come esclusivo, cioè l'organizzazione dello spazio e le figure «scortate» nelle cupole di San Giovanni Evangelista e del Duomo) da superare i mezzi che gli forniva la cultura artistica acquisita o, come diceva, «la pratica che si piglia da giovane». E voleva dire, naturalmente e fiorentinamente, la pratica del disegno. Certo è che nel celebrarlo come il primo lombardo «che cominciasse cose della maniera moderna», nel metterlo anzi, antedatando i suoi esordi, fra i primi iniziatori della «Terza età» (la sua «vita» è subito dopo quella di Giorgione e molto prima di quella di Raffaello), il Vasari esclude senza esitazioni un suo viaggio a Roma e dissocia così, deliberatamente, il mondo del Correggio da quello della Sistina e delle Stanze. Tanto che aggiunge: «se l'ingegno di Antonio fosse uscito di Lombardia e stato a Roma, avrebbe fatto miracoli, e dato delle fatiche a molti altri che nel suo tempo furono ritenuti grandi. Conciossiaché, essendo tali le cose sue senza aver egli visto le cose antiche o de le buone moderne, necessariamente ne seguita che se le avesse vedute, avrebbe infinitamente migliorato le opere sue, e crescendo di bene in meglio sarebbe venuto al sommo de' gradi».

Non penso che il Vasari escludesse il viaggio a Roma del Correggio e quindi la sua conoscenza dell'antico e dei testi fondamentali della «maniera moderna» solo per sottolineare, alla luce della sua ideologia tosco-romana, quella che a lui appariva come debolezza del disegno.

Credo piuttosto avesse percepito che la «modernità» del Correggio si esponeva in modi che affondavano le radici in un terreno diverso da quello che aveva dato luogo al nascere delle grandi opere romane fra il '10 e il '20; avesse capito come fosse moderno ma anche diverso il suo rapporto con la storia e con la natura; che avesse insomma, e in un certo senso anche suo malgrado, amato quella tenera naturalezza, quella dolce sensualità, quel tono lirico, elevato ma così diverso dalla parlata illustre dei dominatori della scena romana del secondo decennio, dal loro severo richiamo ai grandi sentimenti.

Proprio per aver percepito come primaria questa differenza, per aver individuato la natura «lombarda», emiliana, di quella grazia, il Vasari non si accorse di quanto invece vi era, e inevitabilmente, di romano nel Correggio, non si accorse come fosse indispensabile, per rendersi ragione del mutamento del suo stile dopo la pala d'Albinea, ammettere che conoscesse la Sistina e le Stanze e avesse partecipato di quel sentimento, di quel caldo trasporto per il mondo antico, di quella passione per la bellezza, velata di nostalgia, che così limitatamente si definisce come classicismo rinascimentale.

Un gusto romano, un sentimento dell'antico che si manifesta nella maniera più luminosa dopo il 1518, nella camera di San Paolo; e il fatto che il Vasari, come è ben noto, non la vedesse mai, può darci qualche ragione del suo errore, così come l'averla vista aiutò Anton Raphael Mengs a intuire il vero con grande intelligenza critica e a fargli scrivere al D'Azara nel 1774 come egli fosse sempre più persuaso «che il Correggio studiasse le opere greche e avesse veduto Roma».

È chiaro: la «maniera moderna» era quella romana del secondo decennio e in quel radicale rinnovamento della lingua che era il nuovo dipingere e che il Vasari aveva, con quel termine, così brillantemente definito, difficilmente potevano essere incluse forme espressive nate del tutto al di fuori delle rivelazioni romane. Nel secondo decennio del Cinquecento non si poteva essere «moderni» senza un confronto, e un confronto diretto, con Roma, senza un confronto con Raffaello e il suo ambiente. In quanto a Michelangelo poi, i recenti restauri in corso alla Sistina vanno dimostrando quante infinite possibilità di nuove e diverse esperienze provenissero da quella fonte sublime. Va aggiunto che le occasioni offerte dal mondo romano, utili a risolvere le crisi espressive nate in seno alla cultura pittorica che si nutriva ancora di abitudini visive tardo-quattrocentesche, costituivano uno stimolo tanto più diretto nel secondo decennio in quanto i testi fondamentali della «maniera moderna» non costituivano ancora un modello normativo di stile codificato in termini perentori, articolato in regole formali; non esisteva ancora un raffaellismo e, soprattutto, un michelangiologismo accettati come dogma. Il rinnovamento del linguaggio della Sistina e delle Stanze e in generale l'ambiente romano si manifestavano come invito

a sgombrare l'occhio e la mente, a superare abitudini tecniche, a esprimersi con una pittura nuova. Questo certamente sentì il Correggio, che fu a Roma con ogni probabilità fra l'aprile e il dicembre del 1518; questo sentirono, se pur con animo diverso, i primissimi manieristi come il Beccafumi, e non a caso il Longhi indicava alcune affascinanti analogie fra l'emiliano e il senese. Analogie penso dovute più ad una origine dalla stessa fonte, e assorbite in uno stesso particolare momento, che non al tramite dell'Anselmi reduce a Parma da Siena forse proprio in quegli anni.

Ma, naturalmente, era vero anche quanto aveva inteso il Vasari della natura «diversa», non romana, del Correggio, cioè di quella «maniera moderna» sostanzialmente «lombarda» che se, in quanto «moderna», non era nata per partenogenesi, se cioè non poteva essere maturata senza il passaggio a Roma, era pur nutrita di succhi diversi, profondamente radicati nel terreno lombardo. Aveva in qualche modo ragione lo storico aretino a intendere il Correggio come un ombroso e introverso «genius loci», e se quella poteva essere anche «una tenera leggenda provinciale» che aveva raccolto ancora al tempo del suo primo viaggio a Parma, resta il fatto che egli la sancì nelle «Vite» conferendole uno spessore che le consentì di durare a lungo, nonostante l'intelligente intuizione del Mengs, si può dire fino a che non fu contestata dal Venturi e ancor con più decisione e argomenti dal Longhi.

Non c'è dubbio che questi due motivi, il motivo «lombardo» e il motivo «romano», ricorrono e s'intrecciano indissolubilmente nei momenti più alti e nevralgici della pittura emiliana e in maniera, diciamo anche noi, «moderna» a cominciare dal Correggio. Essi ci offrono un filo conduttore per percorrere almeno due secoli di storia (i due secoli della mostra appunto) dandoci così ragione del convivere, in quella parte di «Lombardia», di pulsioni profonde e di idee, di intenzioni e di inclinazioni che sono in se stesse contraddittorie ma che trovano di tempo in tempo, nella pratica dell'arte, una straordinaria e consapevole unità. Come naturalismo e ideale classico, sentimento vitale e tangibile della natura e poetica della statua, amore dell'antico. E ci danno ragione, quel che più conta, della posizione che assume la pittura emiliana nel confronto della pittura romana, per quel confluire di una parlata locale, ben radicata in un'antica tradizione, nel fiume maestoso di quella parlata universale nata a Roma all'apice del Rinascimento; per quell'unione di mediato e di immediato, di popolare e di colto, di «sermo humilis» e di lingua illustre. Questi due motivi e il loro modo di fondersi in un'espressione unitaria possono darci il senso di una continuità dell'arte emiliana del Cinquecento e del Seicento più che una concatenazione di rapporti e d'influenze. Non è possibile infatti stendere una mappa ideale di discendenze dirette. Correggio, per cominciare da lui, non lasciò eredità immediate; non risulta da alcun do-

cumento che avesse degli allievi e ben poco peso hanno artisti della sua cerchia come il figlio Pomponio, il Rondani, il Gandini. Morì relativamente giovane, appena quarantacinquenne, e nonostante le commissioni imperiali degli ultimi anni, il suo tramonto fu triste, e per ragioni che non è del tutto facile spiegare. Vanno ricercate soltanto, forse, nella sua indole introversa, ombrosa, facile alle angosce, vanno lette nello sguardo malinconico del suo supposto, ma probabile, autoritratto sulla cupola del Duomo. Anche questo crescere, con la malinconia, di un senso di lenta autodistruzione che viene dal profondo fa parte, del resto, della natura emiliana, ora come latente, remota possibilità, ora come forza invincibile. Quasi che una segreta malattia minasse dall'interno una natura robusta, solidamente attaccata alle sensazioni terrestri e prevalesse talvolta sul senso fisico della realtà, con lo smarrimento e la nostalgia di un'antica certezza perduta. Si pensi alla solitudine e all'ipocondria degli ultimi anni del Parmigianino, ad Annibale Carracci e al suo tramonto, egualmente precoce ed egualmente angosciante, e sempre dopo il conseguimento dell'apice della loro arte.

Il triste crepuscolo di Antonio Allegri nel suo ritiro di Correggio dipendeva certamente più da un tal genere di cause interiori che non dalle critiche mosse alla cupola del Duomo che si sintetizzano nella famosa frase di uno dei fabbricieri: «ci avete fatto un bel guazzetto di rane». Una cattiveria non priva, nella sua opaca e insensibile mancanza di comprensione, di un certo pesante spiritaccio «lombardo». C'erano stati sempre, del resto, disconoscimenti locali se nel 1522, quando cioè attendeva agli affreschi della tribuna di San Giovanni, il Correggio pattuì, per la celebre *Notte* ora a Dresda, un compenso di 208 lire reggiane, pari a 40 scudi, mentre un debole romanista di Reggio, Nicolò Patarazzi, più giovane di lui di sei anni, che le novità romane le aveva apprese in patria attraverso il mediocre tramite di Bernardino Zacchetti, percepì nel 1523 per una pala d'altare e nel 1538 per il *Noli me tangere* ora al Museo di Reggio rispettivamente 70 e 63 scudi. Se il documento è attendibile, il confronto è più avvilente che non il paragone con il «guazzetto di rane».

So quanto sia difficile e spesso arbitrario istituire un rapporto fra grandi avvenimenti del passato, che hanno il rilievo storico che noi oggi gli conferiamo, e gli individui che li hanno vissuti, o meglio subiti; sono portato tuttavia a credere che quell'indubbia depressione che angustió gli ultimi anni del Correggio non possa essere del tutto estranea al veloce peggiorare dei tempi, al progressivo e accelerato incupirsi dell'atmosfera italiana dopo il Sacco di Roma, al rapido superamento di quella «cresta sottile», per riprendere la definizione felice che ci dà il Wölfflin, dell'apice romano del cosiddetto pieno Rinascimento. Vale a dire al subitaneo declino di un tempo felice dell'arte, cui già si pensava, dopo nemmeno dieci anni, come ad una trascorsa Età dell'Oro.



Perché su quella «cresta», pur con lo scarto di qualche anno, anche il Correggio si era fortunatamente mantenuto, accordando alle idee «moderne» la sua tenera indole «lombarda», il suo sensuale naturalismo, la sua morbida grazia. Lo squilibrio fra illusioni e realtà, fra l'alto prestigio raggiunto dall'arte italiana e la serie di catastrofi che portarono, dalla seconda metà del terzo decennio del secolo, in vorticoso successione, alla perdita della libertà, al definirsi in forma endemica della depressione economica e allo stabilirsi del dominio spagnolo, era uno squilibrio che insorse troppo repentinamente, che si consumò in un tempo troppo breve per essere assorbito dagli animi più sensibili senza conseguenze traumatiche, senza destabilizzanti angosce.

Lievissima, quasi inesistente, è la differenza di età che corre fra il Correggio e quegli artisti che più direttamente ci hanno lasciato, nella loro arte, un riflesso della nuova e drammatica situazione italiana: intendendo i primi manieristi. Il Beccafumi è persino più vecchio di tre anni, solo cinque di meno ne ha il Pontorno, e così il Rosso. L'origine indubbiamente fiorentina della Maniera, la sua prima decisiva impronta che risaliva ancora a quel gran copiare e «lucidare», fra il primo e il secondo decennio e poco oltre, il cartone della *Battaglia di Cascina*, sin che fu letteralmente consumato e distrutto, e si riallacciava alla grande tradizione tardo-quattrocentesca, fiorentina appunto, del dinamismo lineare del corpo umano, portava ad un parossismo anatomico, ad un'astrazione formalistica che era infinitamente lontana dalla vena di dolce naturalismo «lombardo», dalla molle, femminile sensualità che caratterizza invece il classicismo del Correggio. Ma quando il Manierismo, come aspirazione alla preziosità, come modello di comportamento, come acutezza intellettuale, conquistò le piccole corti, le rocche e i castelli lungo la via Emilia e penetrò nei palazzi aristocratici delle città emiliane, diede vita ad una variante «lombarda» che ci consente di ritornare al nostro tema, cioè al convivere e al fondersi di due motivi, quello «lombardo» e quello tosco-romano, al confluire in una sola espressione delle «grandi idee» e della spontanea inclinazione ad immergersi nelle sensazioni della natura. ”.

L'avvio a quella variante della Maniera lo diede il Parmigianino. Ho detto che il Correggio non ebbe seguaci diretti o allievi, ma il Parmigianino, pur se visse, e da primo protagonista, in tempi e soprattutto in situazioni diverse, se perseguì ideali stilistici più moderni, aggiornati sulle novità romane del terzo decennio, posteriori alla morte di Raffaello, può dirsi in qualche modo il suo vero continuatore. E non penso soltanto alle opere che dipinse da giovane a Parma, più correggesche per evidenti circostanze, ma a quelle che dipinse dopo il suo viaggio a Roma. Anche per lui il viaggio romano fu inevitabile e fondamentale: una volontà di aggiornamento che nasceva da una profonda e vitale necessità, quella di partecipare pienamente, attivamente, alla vita

intellettuale in atto. Che è, come si è visto, una importante costante della cultura artistica emiliana nei due secoli che sono oggetto di questa mostra.

A Roma il Parmigianino arrivò nel 1524 e vi rimase fino al 1527 entrando così nel numero degli artisti traumatizzati e dispersi dal Sacco. Era arrivato un anno dopo il Rosso, che fuggì anche lui dopo il '27, ed era il tempo in cui Perin del Vaga, essendo Giulio Romano già in procinto di partire per Mantova e Polidoro forse ancora a Napoli o appena tornato, si trovava ad essere l'esponente più autorevole della parte raffaellesca. In quello stretto giro di anni che precedono il Sacco, del resto, la propensione era più raffaellesca che michelangiolesca e il Parmigianino, che prima di lasciare la patria aveva portato a termine la dolcissima favola silvestre di Fontanellato, era più incline ad essere attratto dalla grazia di Raffaello che non dalla terribilità michelangiolesca.

A dimostrare l'«emilianità» del mondo del Parmigianino, pur così legato al prezioso intellettualismo della Maniera, basterebbe la testimonianza dell'ultima opera che gli fu commessa a Roma da Maria Bufalini di Città di Castello: *La visione di San Gerolamo* ora alla National Gallery di Londra. Un'opera alla quale stava ancora lavorando nei giorni terribili del Sacco quando, stando al racconto del Vasari, i lanzichenecchi entrarono nel suo studio comportandosi, a quanto pare, bene; cioè lasciandolo dipingere. Più o meno come quei tedeschi che, durante l'occupazione di Parigi, andavano a visitare Picasso.

La maestosa Madonna col Figlio che domina la metà superiore di questa straordinaria composizione verticale è certamente raffaellesca: a mezza via fra la corposa romanità statuaria di Giulio e la capziosa preziosità, quasi da orafo, di Perino ma con l'aggiunta di una grazia, di un amore per la bellezza fisica intesa come eleganza, che è solo parmigianinesca; e vi è certo un'eco del nobile e drammatico gestire della *Trasfigurazione* nella grande figura serpentinata del San Giovanni. Ma, evitando di seguire i molteplici e affascinanti richiami che provengono da un'opera come questa che è certo fra le maggiori del Cinquecento italiano, è sufficiente, al nostro fine, confrontare la verde e umida conca d'ombra boschiva dove è adagiato il San Gerolamo e l'intrico di rami che si profilano contro la luce crepuscolare dell'orizzonte, con lo spazio-ambiente dove campeggiano, contro un cielo unito, di lavagna, le figure geometrizzate del Rosso: uno spazio senza un filo d'erba, senza un fremito d'aria o uno stormire di fronde; è sufficiente soffermarsi sulle felci verdissime che crescono rigogliose fra il San Gerolamo e il Battista e sotto le quali par d'intravedere nell'ombra scorrere la fresca acqua di un ruscello. I ricordi dell'atmosfera artistica di Parma se non erano ricordi lontani (nemmeno quattro anni) tendevano indubbiamente ad attutirsi sotto il cumulo delle nuove esperienze e delle forti emozioni romane; il cielo si oscurava e non solo materialmente per gli

incendi del Sacco, ma quelle immagini naturali e felici, quel fosso ombroso folto di felci e di pruni nel quale vivono i due santi (che ricorda i «vagli boschetti» e le «erbe tenere e nuove» dell'Ariosto) ci aiuta a capire di che natura fosse la variante «lombarda» della Maniera promossa dal Parmigianino.

Nell'ambito della poetica della metafora materica, che è una poetica tipicamente manierista (cieli e acque che imitano sino ad illudere la dura compattezza delle pietre, come lapislazzuli o ardesie; capelli che imitano le volute fuse e pulimentate di metalli preziosi; carni che imitano la superficie ben levigata del marmo statuario; anfore e suppellettili antropomorfiche e figure che sembrano anfore) il Parmigianino scelse l'allusione vegetale, la metafora silvestre, l'umore boschereccio, creando una sorta di osmosi o di identificazione genetica fra le figure e l'esuberanza arborea, frondosa, del paesaggio che le racchiude. Su queste metamorfosi, su questa natura in osmosi e continuamente «in fieri» del Parmigianino («crittogami di muschi e di capelvenere invece di chiome nelle figure sempre in sospetto di egipani») rimando ad una breve e illuminante pagina di Roberto Longhi del 1958 («Paragone», n. 99) che riallaccia quella perenne allusione vegetale al ricordo della fluidità ornamentale delle «grottesche» romane; e accenna altresì alla nuova metamorfosi dell'ultimo decennio di vita dell'artista: una metafora in tono metallico e glittico, tra bronzo, oro e diaspro, come nella volta della Steccata o nella pala di Dresda. Qui il sasso, simbolo del martirio, che ha in mano Santo Stefano è addirittura una pietra incisa come un cammeo con i segni dello zodiaco. Ma anche nelle immagini più aristocratiche e cortigiane, «cancellieresche», anche là dove l'invenzione è nata nel clima rarefatto delle idee preziose, la variante della Maniera avviata dal Parmigianino dopo la fuga da Roma del 1527 e il suo ritorno in Emilia, fu sempre memore di certe straordinarie anticipazioni protomanieristiche del Correggio (voglio dire di quel Correggio relativamente giovanile che si avvicina, per analogie di esperienze, al primo manierismo del Beccafumi) e si modellò soprattutto sulla sua «grazia», su quanto di sentimentale e di sorridente c'era in quella grazia luminosa. E seppe adattarla, con grande agevolezza, alle più raffinate esigenze dell'eleganza cortigiana.

A confermare l'esistenza di una vera e propria «variante lombarda» della maniera basterebbe la presenza nella lunga vicenda storica del Manierismo di artisti di grandissima levatura come il bolognese Francesco Primaticcio o il modenese Nicolò dell'Abate o anche, in un tempo leggermente posteriore, di personaggi minori ma pur significativi come Jacopo Bertola.

Aperta alle sensazioni, cioè alle suggestioni dei sensi, in misura non certo inferiore di quanto fu aperta alle idee elaborate fra Firenze e Roma, quella «variante lombarda» non fu insensibile, per vocazione, ai ri-

chiami della verosimiglianza e del «naturale» e vi si abbandonò anzi per esprimere il morbido e sensuale erotismo di un mondo mitologico indubbiamente manierista, come nel caso del grande Primaticcio, o per seguire, nei vasti orizzonti di un «plein air» a volo d'uccello, racconti favolosi e romanzeschi, come nel caso di Nicolò. Il volo della loro calda immaginazione, quel felice inserimento di aspetti quotidiani dell'elegante mondo cortigiano inteso come moderno e attuale, quell'unione cioè di cordiale fantasia e di amore per gli aspetti della società contemporanea, differenziano nettamente quella variante della Maniera dall'universo intellettualistico del primo manierismo fiorentino e poi romano, dalle sue metafisiche astrazioni, dalla sua eleganza crudele; soprattutto dalle «diaboliche» immagini del Rosso che fu vicino al Parmigianino a Roma e che precedette il Primaticcio e Nicolò dell'Abate a Fontainebleau.

Ma le cose cambiarono presto. «I demoni etruschi che salivano da ogni parte verso Venezia», vale a dire il nuovo formalismo manierista prevalentemente michelangiotesco che tendeva ad affermarsi come lingua universale, con le sue regole, le sue misurazioni, i suoi schemi, a cominciare dagli anni Quaranta estese il suo dominio in Emilia. Nel 1539 il Vasari ed il Salviati si fermarono a Bologna e vi lasciarono opere che impressionarono fortemente l'ambiente artistico della città che, in quegli anni, per la particolare posizione geografica e la dominante influenza papale, si apprestava a divenire l'interlocutrice privilegiata di Roma. Bologna si prestava insomma a fungere da testa di ponte di quella cultura manieristica egemone che dall'Italia centrale si spingeva verso l'Italia settentrionale. Ecco quindi il susseguirsi di artisti come Prospero Fontana, Sabatini, Samacchini, Passerotti, Calvaert. Ma pur nel pieno di quel Manierismo, un vero lombardo della Valsolda, Pellegrino Tibaldi, reduce da Roma nel '54, crea nei bellissimi affreschi di Palazzo Poggi una variante molto viva e nuova, ironica, intensamente colorata, allegra, di quel michelangiologismo e di quel raffaellismo che dominava l'ambiente romano degli anni Quaranta. Erano gli anni in cui il Tibaldi si era formato sul preziosismo grafico dell'ultimo Perino e sul severo «cubismo» di Daniele da Volterra. L'età del Manierismo, tuttavia, non corrisponde davvero ad un'epoca artistica fiorente per Bologna. L'eccezione lombarda del Tibaldi, se vogliamo quella del Nosadella e il caso particolarissimo del Passerotti, delle sue «nature morte» e della sua curiosa scuola, non sono sufficienti a sollevare la Maniera bolognese da una situazione indubbiamente periferica. Così come l'intelligente ripresa di motivi formali correggeschi operata, fra Novellara e Reggio, dall'affascinante Lelio Orsi (che fu anche a Roma) non basta a ridare alla cultura artistica di ambiente parmense il perduto splendore. Si arriva così agli ultimi decenni del Cinquecento, quando in Italia oscuri e faticosi moti provinciali nell'ambito del Romanismo

lombardo, fra Cremona e Milano, o piú meditati tentativi di riforma che si irradiavano da Firenze fin dal tempo di Santi di Tito e da Roma tramite Federico Zuccari, oppure vere e proprie ricerche di un metodo nuovo come fu quella altissima del Barocci, tendevano a superare l'astratto formalismo manierista e le sue limitanti abitudini visive. Moti, riforme e ricerche che portavano ora ad istintivi e quindi sinceri, ma anche disorganici e frammentari impulsi verso la realtà e verso il quotidiano, ora ad accademici richiami alla verosimiglianza, all'unità prospettica spaziale, all'evidenza dell'azione rappresentata, all'espressione degli affetti e alla dignità classica della composizione. È nell'ambito di questa generale tendenza antimanierista, piú o meno radicale, piú o meno consapevole, che, a cominciare circa dagli anni Ottanta, Bologna assume, nel giro di un decennio, improvvisamente, un ruolo egemone per merito dei Carracci. E nel momento in cui la cultura artistica bolognese, sotto la stretta piú rigorosa della Controriforma, dava il suo contributo alla generale tendenza antimanierista, o piuttosto ai tentativi di correggere gli eccessi della Maniera, esprimendosi nella casta severità formale di Bartolomeo Cesi.

Si riapre cosí, con i Carracci, un nuovo capitolo nella storia dell'arte emiliana. Si rinnova, per tornare al punto, cioè al nostro tema iniziale, la sua «emilianità» che viene ora ad inserirsi, in maniera estremamente vitale, nel gioco delle forze emergenti in quel momento di crisi e di contrasti profondi. Voglio dire che riaffiora, nel corso degli anni Ottanta, il movente «lombardo» e il naturalismo che di quel movente è l'essenza; si riafferma la consapevolezza di istituire un legame fra storia e natura, cioè fra la grande arte del passato e il senso moderno della realtà; si rafforza, con rapido progredire, la propensione a comunicare direttamente con il vivo spettacolo delle cose circostanti, a guardarsi intorno per osservarle, quelle cose, con atteggiamento libero, e cominciando dalle piú vicine, dalle piú familiari. Di qui l'inclinazione a dipingere anche storie familiari, come la famosa «beccheria» del cugino Giammaria ora ad Oxford, per la quale sarà necessario attenersi alla convincente lettura dello Zapperi, o com'è altre prove «private» della giovinezza di Annibale, quali ad esempio certe commoventi immagini casalinghe dei suoi disegni.

Non è detto che in tempi di rivolgimenti profondi, come furono quelli in cui vissero i Carracci, la genialità, per essere innovatrice, debba per forza essere rivoluzionaria, nel senso almeno che oggi diamo alla parola; che debba cioè incidere violentemente sul tessuto ideologico e sui temi di fondo contemporanei. Il concorso delle forze piú vive che, in quella congiuntura, operavano all'interno della civiltà occidentale, si muoveva sulla spinta di un movente che può identificarsi con il realismo e la consapevolezza della realtà, nel campo dell'arte, della scienza, del pensiero, si manifestava in modi diversi e a diversi livelli intellet-

tuali e percettivi. Ora non c'è dubbio che quel profumo di vissuto, quel riflesso di vita di famiglia e di umori quotidiani, quel sentimento caldo e affettuoso di una realtà vicina, che ci trasmettono alcuni dipinti di Annibale e di Ludovico testimoniano, nel passaggio dal Cinque al Seicento, di un modo assolutamente moderno di intendere il fine dell'arte; e sono un sostegno e un chiarimento di quella ricerca di naturalezza e di verosimiglianza che caratterizza le loro prime opere di destinazione pubblica o religiosa.

M'accorgo quanto sia difficile parlare dei Carracci e del «loro grande compito», cioè del posto che occupano nel contesto dell'arte italiana, senza adoperare non solo concetti ma persino sostantivi e aggettivi consunti dall'uso. Perché l'inizio dei Carracci, il peso della nuova naturalezza delle loro opere giovanili sugli sviluppi successivi della pittura del Seicento, la loro indubbia situazione di avanguardia sulla via del realismo europeo negli anni fra l'83 e l'85 (chi in quegli anni poteva dipingere un nudo così moderno come la *Medea al bagno* di palazzo Fava?), sono fra gli argomenti più dibattuti di tutta la nostra storia dell'arte; in questi ultimi tempi soprattutto. Così come gli argomenti che riguardano quello che, sotto ogni aspetto, unisce i tre cugini e quello che invece, e molto presto, li divide, cioè il precoce manifestarsi delle individualità diverse; oppure le teorie che li sostennero e la cultura che le sottende. E poi la grande importanza della parte sostenuta da Annibale a Roma, le conseguenze, subito e nel tempo, della Galleria Farnese, e quindi la dibattuta, in fondo sterile e comunque, spero, obsoleta questione del Barocco e delle sue origini.

Quanto se ne è scritto? È certo un capitolo fondamentale della nostra storia dell'arte, anzi della storia dell'arte europea. Un capitolo cresciuto su di un accumulo secolare di notizie, di osservazioni, di idee e di ideologie (e anche di attribuzioni) che vanno da Bellori e da Malvasia a Lanzi, da Longhi ad Arcangeli, da Mahon a Gnudi a Cavalli e ad Emiliani, da Posner a Martin, a Boschloo e a Dempsey, da Ottani Cavina a Zapperi. Una ricchissima messe di contributi, di valutazioni, di giudizi, di luminose intuizioni, di studiosi confronti che, negli ultimissimi tempi, seguendo una tendenza generale dei nostri studi mossa da una certa «snobbery» intellettuale che si nasconde dietro una severa ricerca di certezze documentabili, tende ad allontanarsi da una diretta osservazione delle opere, cioè dalla sfera delle osservazioni specifiche, stilistiche, visive, o come altro si voglia chiamarle. Si allontana cioè dall'unico *vero* documento che ci resta, l'opera, per addentrarsi non tanto nella storia delle idee, come sarebbe auspicabile, ma in quella più settoriale della committenza e dei rapporti con le costrizioni dominanti della Controriforma, addentrandosi tanto da perdere di vista quello che era il punto di partenza e che dovrebbe essere anche il punto cui sempre si ritorna, cioè le opere, alle quali quelle idee e ideologie an-

drebbero rapportate. Il fatto è che quando ci si avventura a coordinare e misurare quanto accade nel misterioso percorso che va dall'occhio del pittore alla sua mente, al suo braccio, alla sua mano, al pennello e termina sulla tela, quando ci si attenda a cogliere il senso della circolazione idee-immagini fra lo studio dell'artista, lo studio del letterato o la biblioteca, la città, il «Palazzo» (o l'arcivescovado) cioè il potere politico, religioso o intellettuale che sia, è facile, molto facile cadere nella prevaricazione.

Da parte mia desidero soltanto rimanere, ora, nell'ambito (lo ammetto, non molto ortodosso) che mi sono prefisso: l'«emilianità», o il «movente lombardo», nel suo rapporto dialettico con il polo opposto, l'ideale classico. Vorrei toccare quindi le ragioni del nuovo dialogo che si stabilisce, con Annibale, fra Bologna e Roma; e che seguì il dialogo, stabilito in precedenza, fra Bologna e Parma e fra Bologna e Venezia. Poetica dell'immediatezza e poetica «colta», «sermo humilis» e lingua erudita: sono i due corni del dilemma. Ma nel prevalere dell'uno o dell'altro movente non va cercata soltanto la differenza dell'arte di Ludovico, che scelse di non fare riferimento a Roma, da quella di Annibale e di Agostino; deve ricercarsi piuttosto quello che divide il mondo che Annibale realizzò con l'aiuto del fratello a Roma, sulla volta Farnese, dal realismo quotidianamente sentito, fatto di verità e di novità, che fu praticato da tutti e tre i cugini nella loro giovinezza a Bologna; da quel rapporto diretto con lo spettatore che non riguarda solo le «storie familiari» ma anche le opere di destinazione pubblica che dipinsero in quegli anni di sodalizio. Ma non solo: non appartiene forse ancora a quel tipo di realismo il noto dipinto romano di Agostino con *Arrigo il peloso, Pietro Matto, Amon nano e altre bestie* se si segue, anche in questo caso, la documentata lettura realistica e non allegorica ma piuttosto morale che ne ha dato lo Zapperi?

Quel realismo, nel momento in cui nacque – nessuno può contestarlo – rappresentava un episodio emergente, nuovo, nella cultura artistica non solo italiana ma anche europea. Sarebbe del tutto ingiusto, quindi, definirlo un fenomeno provinciale, periferico. Ma era certo provinciale, periferico, il mondo che, così modernamente, quel realismo rifletteva: un profumo intenso di vita bolognese divisa fra il sentimento bonario di un antico privilegio culturale e un'immediatezza robusta, quasi popolana, fra la fragranza della natura campagnola e il sentore di sagrestia; e, su tutto, un velo, sempre, di malinconia devota. Come non addebitare alla consapevolezza di questo limite (che poeticamente può anche non essere un limite) la necessità che spinse Annibale a venire a Roma?

Centro e periferia: è un discorso che non è facile condurre a conclusioni perentorie se si ha per obiettivo un periodo di rivolgimenti profondi e di novità emergenti come il passaggio dal Cinquecento al Sei-

cento. Ma, di fatto, anche se si considera che, in quel giro di anni, cioè fra il penultimo e l'ultimo decennio del secolo morente, la cultura pittorica bolognese iniziava uno straordinario balzo in avanti mentre quella romana continuava a regredire, se, avendo l'occhio agli sviluppi futuri della pittura, dobbiamo constatare che si era molto più moderni a Bologna che a Roma, non c'è dubbio che Roma fosse allora il centro indiscutibile, e indiscusso, dell'arte italiana. Non era certo fiorente la pittura a Roma negli anni che vanno da Sisto V a Clemente VIII, prima dell'arrivo di Annibale o dell'arrivo di Caravaggio; ma Roma era ancora il «centro», e non tanto perché deposito di memorie solenni, perché Maestra nel senso in cui la Storia è Maestra (è una condizione questa che si avvererà molto più tardi, e allora sarà la morte) ma in quanto luogo dove ciò che avviene è «evento» e ha una risonanza maggiore che altrove; in quanto luogo che offre la dimensione (morale? spirituale? culturale? diciamo soltanto la dimensione) più adatta al dibattersi delle idee e al coltivarsi di quelle grandi aspirazioni che andavano sorgendo dal terreno profondamente sommosso della cultura dell'Occidente.

Ma evidentemente, nel caso di Annibale e di Agostino, si verifica una situazione anomala per quegli anni e indubbiamente nuova. Non trovarono e non cercarono a Roma il presente (come fu il caso del Correggio) ma il passato: anche se un passato vecchio meno di un secolo. E questo diverso consistere della centralità (artistica) di Roma divide profondamente, nonostante la forte analogia dei moventi, i risultati (relativi naturalmente anche a tempi così diversi) che seguirono la permanenza romana di Annibale negli anni in cui dominava il cavalier d'Arpino, da quelli che seguirono il viaggio romano del Correggio che vide (o avrebbe potuto vedere) Raffaello ancora vivo. L'analogia dei moventi c'è ed è la sola che autorizzi il confronto: penso debba ritrovarsi nel fatto che Annibale, come il suo grande predecessore, si propose di dare vita ad una nuova universalità del linguaggio pittorico italiano, e partendo da modelli non molto diversi. Dimostrandosi magari più incline al Raffaello della Loggia Chigiana che non a quello delle Stanze e molto più versato in muscolose antichità romane. Ne fosse conscio o meno in questi termini, anche Annibale affrontò dunque, dopo quasi un secolo, ma con atteggiamento «restaurativo», la «questione della lingua» riprendendola, per così dire, dal punto cui l'aveva portata Raffaello e che Correggio aveva bene inteso. Nell'aspirazione cioè di riportare il linguaggio della pittura ad una sua dignità classica e colta, ma anche ad una semplice, soluta naturalezza. Rinvigorire, a tale scopo, le precedenti esperienze fatte a Parma o a Venezia attraverso i commossi contatti romani con Raffaello, con Michelangelo, con l'antico, non corrispondeva certo ad un metodo, anche se fu inteso come tale e chiamato eclettismo. Era tuttavia una vera e propria rinascita (e



così sentì la storiografia classicista) dopo le deformazioni lessicali del tardo Manierismo. Quello che è certo è che Annibale Carracci risolse quel problema nella volta farnesiana con molta maggior fortuna di esiti nel vicino futuro di quanta non ne ebbe Correggio i cui esiti, come tutti sanno, non furono immediati ma molto protratti nel tempo. E questo perché subito dopo il Correggio venne la Maniera con le sue bizzarre distorsioni del verisimile, mentre dopo Annibale venne il pieno Barocco romano, che dei motivi della Galleria fece tesoro nella sua ricerca di esprimersi in un linguaggio universale.

Con questo confronto, che forse parrà tanto ovvio quanto inutile, ho soltanto voluto mettere l'accento su come, nei due casi, movente « lombardo » e ideale classico, un naturalismo affettuoso e quotidiano e le grandi idee pittoriche create a Roma nel supremo decennio fra il 1510 e il 1520 e la passione per l'antico venissero a confluire, dal Correggio ad Annibale, nel tentativo di creare una lingua che superasse ogni condizione provinciale. Quei due moventi sono due punti focali, come i due centri di un'ellissi che racchiude, nel Cinquecento e nel Seicento, il complesso dell'arte emiliana.

Mi fermo a questa constatazione sulla via della difficile impresa di individuare l'« emilianità dell'arte emiliana », di cogliere la sua componente naturale, espressiva, « popolare » che affonda le sue radici in un dimenticato passato « lombardo » e le sue aspirazioni a inserire quella componente di naturalezza in un discorso più alto, universalmente comunicativo. E mi fermo ad Annibale che così a fondo visse quella doppia polarità conferendole una compiuta unità artistica. Ma la sua diretta eredità si trasmise non tanto a Bologna quanto a Roma e, si può dire, attraverso Roma all'Europa. Non per questo però Bologna rientrò, dopo la sua morte, in una condizione artisticamente periferica, provinciale: in virtù dell'apporto dei suoi allievi assunse anche il ruolo di capitale artistica. Era anzi in condizione, per loro merito, di svolgere in attivo il dialogo con Roma, almeno fino all'affermarsi del pieno Barocco verso il 1630. Poi Bologna si chiuse in se stessa gelosa del proprio compito, estetico e civile, di conservare la misura della grandezza antica e di aver contribuito alla formazione di un nuovo costume estetico italiano. Si chiuse cioè in quell'ideale di delicato rigore che vi aveva diffuso Guido Reni dopo il suo ritorno da Roma, in quell'aspirazione ad una bellezza che fosse insieme classica e devota. Bellezza antica e anima cristiana era l'ideale artistico di Guido e non era certo un ideale da provincia pittorica se ne fece uno dei pittori più citati del mondo, il più famoso in Europa, forse, dopo Raffaello, almeno sino all'avvento del realismo ottocentesco. Così come non era provinciale la produzione devota e classicista che il Guercino diffondeva per l'Italia dal suo ritiro di Cento. Ma, verso la metà del secolo, la storia di Felcina Pittrice, nonostante alcuni episodi luminosi (basterebbe ricordare il Cagnacci

che con *Marta rimprovera Maddalena* del Norton Simon Museum ci ha lasciato uno dei quadri piú belli del Seicento) non tarda a racchiudersi entro prospettive provinciali, nella luce discreta di crepuscolo, dotta e clericale, delle legazioni pontificie. È solo allo scadere del secolo che a Bologna la pittura si dimostrò insofferente di quei confini quando Giuseppe Maria Crespi diede un nuovo potente impulso al movente «lombardo». Ma Roma, in questo caso, non esercitò alcuna attrazione: da tempo la luce veniva da altre parti d'Europa. Da Roma partivano solo deboli impulsi che andavano a morire nella penombra delle chiese e delle sagrestie bolognesi.