

REZIO BUSCAROLI

IL CIGNANI E IL CAGNACCI
E DUE POSIZIONI DI GUSTO NELLA ROMAGNA
DEL SEICENTO

Non è mio intendimento illustrare l'arte di questi due pittori, che non furono certo di secondo piano nella storia artistica dell'Italia del Seicento e del Settecento, tessendone un'indagine critica; prima di tutto perchè ai romagnoli essi sono abbastanza noti, secondariamente perchè l'esame critico dovrebbe essere accompagnato dalla presentazione di opere, il che non è qui possibile, in terzo luogo per la ragione che troppe cose, in una esposizione sintetica, dovrebbero essere lasciate da parte.

E' invece mio desiderio soffermarmi brevemente sulla loro posizione di gusto, che è, insieme, orizzonte visivo, orientamento di pensiero e vita vissuta, e partecipa quindi non tanto dell'espressione artistica come tale, quanto del tono generale, del carattere che la informa.

Una posizione di gusto presuppone un giudizio di gusto come attività di scelta e di determinazione. E non mi dispiacerebbe se, in tema di tale giudizio, il vostro pensiero corresse alla *Critica del giudizio* di Emanuele Kant, giustamente e universalmente considerato il padre dell'estetica moderna, onde il Lalo chiamò quel libro « la Bibbia per ogni filosofo di estetica », non però, mi sembra, per gl'idealisti della nostra generazione. E poichè in esso grande è la vicinanza tra arte e critica, voglio dire tra l'aspetto creativo e quello riflessivo del giudizio di gusto, come deve essere in ogni sano orientamento critico, mi riferisco qui non già al gusto da noi determinato o determinabile per il Cignani e il Cagnacci, bensì al gusto determinato da essi « facendo », per usare un termine gentiliano, cioè operando.

Ora, il *fare*, l'operare, per essi come per ogni artista passato presente e a venire, non avviene secondo un criterio astratto di

un « meglio » o di un « peggio », e nemmeno secondo un concetto preconstituito o studiato o voluto di quel che sia arte e non-arte. Se mai esiste un tale criterio o un tale concetto, esso è posto in concreto dalla creazione, ma dalla creazione che, in quanto aspetto più attivo e coerente dello spirito, ha nutrimento nel carattere, nel temperamento individuale. Perciò la posizione di gusto non si può separare dall'attività della vita tutta quanta, è pensiero e azione, è vita e costume; ognuna di queste cose e tutte insieme determinano un modo di esistere, e l'arte è esistenza unitaria, ad un tempo pratica e poetica.

Carlo Cignani e Guido Cagnacci possono essere presi ad esempio di due posizioni « a contrasto » di gusto, di temperamento, di esistenza.

Il Cignani non è romagnolo. Nacque a Bologna nel 1628. Ma dimorò a Forlì, dove morì nel 1719, quasi quarant'anni, e perciò ben può dirsi romagnolo di elezione. Inoltre il suo ammaestramento è operante in Romagna per tutto il Settecento. Era di nobile famiglia, di originario ceppo toscano, fu fatto conte da Francesco I Farnese e fu patrizio forlivese. Ebbe ottima educazione, mente coltivata, non solo per riflesso dell'ambiente familiare, ma anche per naturale inclinazione a leggere libri di storia, di religione, di mitologia, e ad occuparsi di letteratura, di poesia e di filosofia. Strinse relazioni con principi, re, cardinali in Italia e fuori, coi Farnese, con Clemente XI, col Granduca di Toscana, e fu « principe », a sua volta, dell'Accademia Clementina di Bologna fin dalla fondazione. Fu amico del « gran medico » Mariani, del Malpighi, del Manfredi, del Morgagni giovanetto. La sua cerchia di conoscenze e di consuetudine fu quella di un ambiente « dorato », aristocratico e intellettuale.

Conversatore piacevole, amava intramezzare il suo dire con arguzie, motti e facezie, giusta l'indole bonaria, anzi allegra, diremmo, da vero petroniano. Lo provano indirettamente gl'infortuni sul lavoro, gli scherzi, le satire di cui fu oggetto da parte di invidiosi e maligni per la rapida e trionfale ascesa nel cielo dell'arte pittorica e per la materiale fortuna conseguita; contro i quali — si sa dai suoi biografi — egli non proferì mai parole di astio e propositi di vendetta, per quanto dovesse conoscerli o almeno sospettarli, come quando, a Bologna, nel portico dei Servi, dove stava lavorando, gl'insaponarono l'arricciato e gli bruciarono il cartone (curiosa svista del Frati, che, nel manoscritto ancor oggi fonda-

tale sul Cignani, lesse « carbone »); o quando a Parma gli prepararono l'intonaco con pessima calce; o quando nello studio bolognese gli tagliarono la tela della « gran tavola » di Monaco di Baviera e sottrassero e lucidarono quadri suoi. In simili circostanze che cosa avrebbero fatto un Cellini, un Caravaggio, un Rosa? Perfino non pochi scolari — e ne ebbe sessantaquattro — che, da lui beneficiati, si dimostrarono irrispettosi e malvagi, ebbero da lui umano compatimento. Prima e dopo lo scoprimento della pittura della cupola della Madonna del Fuoco nella cattedrale di Forlì, non rispose alle satire pungenti se non per interposta persona, da uomo veramente superiore, che non scende in piazza e non si pone sul piano degli avversari, ai quali generosamente perdonò.

La sua vita trascorse serenamente nel continuo lavoro, a Bologna e a Forlì, se se ne tolgano brevi soste a Livorno, a Roma e a Parma, nell'attività dello studio, sempre fiorentissimo, e dell'insegnamento, e negli affetti familiari. Non ebbe ambizioni, se non quelle derivanti da un giustificato amor proprio, non volle o suscitò rumore attorno a sé, non si diede arie da innovatore, non dispensò ammissioni o condanne, per quanto, come scolaro dell'Albani, avesse avuto modo di ammaestrare la lingua oltreché il pennello.

I non pochi autoritratti ce lo mostrano bene in carne: volto pieno e rotondo, espressione fisionomica placida, dignitosa ma leggermente sorridente, propria di chi nella vita non vede dramma e, in situazioni da risolvere, è pronto a scegliere la via più pacifica e conciliante. Ci vien detto che « il corpo aveva atletico », ch'era di prestante apparenza fisica. Era insomma quel che si dice un bell'uomo e non stona certo ricordare la noterella dello Zanotti: « Nella sua giovinezza si mostrò alquanto inclinato alla passione d'amore »; non stona, dico, non solo con gli autoritratti e con le descrizioni del suo fisico rimasteci, ma anche con le figure carnose da lui create, sane ben nutrite e floride, con quel che di arioso, di sciolto ed elegante, con quella compiacenza per una bellezza intesa anche esteriormente, che ci presentano i suoi quadri.

Numerosi furono i quadri « lascivi » eseguiti dal Cignani; e uso l'aggettivo del principale manoscritto su di lui, ancor inedito, steso dal « Muto Accademico Concorde di Ravenna ed Acceso di Bologna », probabilmente il marchese Orsi, che è del 1702, mentre quello del figlio Felice è del 1714. Ma il significato vero da attribuire a quell'aggettivo è pertinente ai soggetti mitologici e profani, tali da ridestare il pentimento del pittore, in vecchiaia. Co-

munque è la stessa « lascivia » che è nei soggetti storici e religiosi, e non potrebbe essere altrimenti, posta, com'io pongo qui, l'unità sostanziale dell'artista, che va colta nel temperamento e nella vita. La « lascivia », del resto, presuppone la risoluzione di un problema morale, non foss'altro per il partito preso verso la figurazione provocante e tentatrice. Non esiste un tale problema nell'arte del Cignani. Esso è già risolto in anticipo, è già scontato, per così dire, nel momento stesso in cui si pone all'intuizione cignanesca soltanto come tenerezza, soavità, candore, serenità, dolcezza. Gli aspetti più pungenti potranno essere l'abbandono di Danae in presenza di Amore, i vezzi della Toletta di Venere, la seminudità un po' scomposta della moglie di Putifarre che insegue con le braccia il fuggente e casto Giuseppe; così come l'abbandono dell'angelo di S. Rosa, la libera nudità dei putti attorno alla Carità, il premere delle dita del Bimbo sul petto scoperto della Madre. Ma la visione è sempre chiara ed aperta, tutta lì, senza sottintesi, vorrei dire fonda e discorsiva — il che non vuol dire illustrativa — dichiarata insomma da una posizione di gusto confidente, amorevole. E se l'arte, come giustamente disse il Castelfranco, è un modo di filosofare, un modo tacito naturalmente, figurale e visivo, la filosofia del Cignani artista è quella stessa della sua vita, ottimista, un po' gaudente, se si vuole, ma equilibratissima e rasserenante.

Su Guido Cagnacci abbiamo notizie assai più scarse che sul Cignani. Da vivo non ebbe biografi, non ebbe esaltatori, mentre numerosi ne ebbe il Cignani. Quelle notizie sono tarde e di seconda mano, giacché nulla il Cagnacci ha lasciato di sé, fatta eccezione dei quadri; e anche la sfortuna ci si mise, e le quattro lettere da lui mandate da Vienna a Francesco Gionima, e passate per le mani dello Zanotti, sono andate perdute. Dissero costoro che erano scritte così « pessimamente », da rozzo illetterato, che « se avesse così dipinto guai a lui ». Portavano la firma « Guido Baldo Canlassi » e sapete perchè? Così, per bizzarria, fin da quando era a Venezia, s'era cambiato nome: aveva aggiunto « Baldo » a Guido, e aveva alterato il cognome Cagnacci in « Canlassi », da uomo stravagante e mattacchione. Sempre a Venezia, aveva aperto scuola in concorrenza dichiarata col pittore Pietro Liberi, molto in vista in quegli anni, contro il quale, in quelle lettere, usciva in frasi mordaci e pungenti.

Tutto ciò non smentisce certo le sue origini, umilissime, la sua formazione, le sue tradizioni di famiglia. Il Cagnacci è di Sant'Ar-

cangelo di Romagna, dove nasce l'anno 1601. Vi si era trasferito da Casteldurante (oggi Urbania) il padre Matteo, che non fu solo « donzello » o « trombetta » municipale ma anche, come rivela un nuovo documento, carrettiere o corriere tra Sant'Arcangelo e Bologna, dove collocava generi alimentari. Ciò spiega come solo in un secondo tempo il pittore si recasse a studiare a Bologna. La sua prima esperienza artistica fu di autodidatta, nel paesello natio. Nella città dotta e grassa, dove difficilmente si potevano, e si possono ancor oggi, assumere arie da « bohémien », figuratevi lo scandalo: questo giovane si faceva vedere in giro accompagnato da una giovanetta vestita da uomo, che faceva passare per suo servitore ed era invece la sua modella!

Venezia, di nuovo Bologna, Sant'Arcangelo e Rimini, forse di nuovo Venezia e infine Vienna, chiamato dall'Imperatore Leopoldo d'Austria, sono le tappe successive del suo operare; e a Vienna morì l'anno 1681. Quanti spostamenti, quasi ansiosi, da insopportabile, appetto al placido e facile adattamento del Cignani. Nessuno penserà ch'egli, di temperamento così scanzonato, scapigliato e stravagante, « bensì robusto e ben complesso, ma di faccia aperta e buona fisionomia », quale ci viene descritto nella mezza figura dell'*Autoritratto* dichiarato dal Gaburri presso il conte Battaglini a Rimini, nessuno penserà, dicevo, che anche alla corte dell'Imperatore austriaco potesse civilizzarsi da cortigiano.

L'opposto, la sua mente, di quella coltivata e coltivabile. L'opposto, il suo temperamento, di quello accomodante e sorvegliato, da salotto. « Disdegnava — è ancora il Gaburri che lo dice — quei mezzi anche onesti, con cui gli uomini riescono ad insinuarsi in luoghi cospicui e si procurano uffici e protezioni ». Non estraneo a ciò il fatto che nel 1643 non diede esecuzione al contratto, o non lo concluse, per dipingere quella stessa cupola che quarant'anni dopo doveva eseguire il Cignani, e con lo stesso soggetto, l'*Assunzione della Vergine*. Per quale ragione? Cinquanta scudi per ogni figura non erano pochi. Era dunque tanto disinteressato? Non pensava alla gloria del lavoro? Non sentiva la grande tradizione dell'affresco, nella quale poteva dire una parola propria?

Legittime le domande, superflue le risposte. Non ce le porremmo però nei riguardi del Cignani, che nella cornice del lavoro importante, lungo, fonte di gloria, possiamo agevolmente figurarci. Ce le poniamo nei confronti del Cagnacci, perchè avvertiamo una specie di sproporzione, di difformità fra il suo temperamento improvvisatore, sbrigativo e attaccabrighe e l'espressione o la forma

che sarebbe stata per lui necessaria per quell'opera. Così non sapremmo, non tanto per il citato episodio bolognese quanto per tutto l'insieme del tipo umano, figurarci il Cagnacci scodinzolare dietro ai carracceschi e nella vita intellettuale e artistica bolognese andare ansioso in cerca della formula eclettica e ideale della pittura perfetta. Lo vedo piuttosto con un sorriso di compatimento per i pittoroni togati in vena di pompa documentaria e storica e religiosa o fioriti di grazia alla Cignani. Verso i carracceschi, come verso il cav. Pietro Liberi.

Ben altro interessa le sue Cleopatre in atto di darsi la morte con l'aspide in mano, le sue Lucrezie più timorose di non potere offrire il loro onore che di difenderlo, le sue Maddalene penitenti ma ricordevoli. Con esse il Cagnacci rivive il suo dramma; ma è un dramma che non sfocia in tragedia, in ribellione, che non rende il senso della lotta. E' un dramma che si tinge d'ironia e di sarcasmo, di lieve canzonatura, e, naturalmente, sfiora anche tanti suoi santi e sante, a volte così stranamente « bohémiens ».

E poiché siamo in tema di arte barocca, c'è un brivido tanto nel Cignani quanto nel Cagnacci. Nel primo è il brivido del momento tra la voluttà e il sereno candore, già scontato, come ho detto, in favore di questo ultimo. Nel secondo è il brivido del momento tra il dolore e la morte, tra la speranza e la disperazione, tra una nobile aspirazione ed una realtà banale e meschina. Ma ciò ch'è messo in berlina è il dolore, la speranza, la nobile aspirazione. Nessuna convinzione, niente pessimismo, piuttosto scetticismo. La vita, qualunque situazione comporti, sembra dirci il Cagnacci, va presa alla giornata.

Su altre opposizioni ci potremmo soffermare: il Cignani prese moglie ed ebbe dieciotto figli, fu grande affreschista, non si è mai firmato; il Cagnacci non ebbe moglie né figli, non esercitò l'affresco, si è firmato spesso e vistosamente. Ma basti quanto siamo andati dicendo per indicare la diversità delle loro posizioni di gusto.

Giova piuttosto aggiungere un cenno conclusivo alle considerazioni teoriche fatte in principio. Oggi c'è, nella critica, un supremo disinteresse per l'uomo e ogni attenzione è riserbata all'artista, come creatore della forma, nella quale soltanto si riconosce la pura verità in senso storico e spirituale. L'unica realtà è lo spirito e la critica deve tenere ben distinta la personalità poetica da quella pratica, sulle orme crociane.

Non son qui a sostenere che ad una certa vita corrisponda una

certa arte, ed è bene non lasciare equivoci. L'arte è sempre un problema da considerare nella sua realtà stilistica e fantastica. Ma lo stile e la fantasia non sono in astratto. Quella forma lì, che io considero, non è nata dal nulla. Né è solo « pura forma », perché, se è una forma vitale, cioè non imitata e personale, e, d'altra parte, non arbitraria e chiusa nella « turris eburnea » dell'individuo isolato ma comprensibile e comunicabile, contiene un sentimento vissuto, un pensiero, una filosofia, a volte anche sofferti. Ricordiamo la sferzante ironia del Baudelaire, il più grande critico dell'Ottocento, sull'artista che va in cerca della forma, sitibondo di null'altro che della forma, e non vede nella propria nutrice che una forma! Qual'è dunque questa esaltatissima e ricercatissima e purissima realtà dell'arte se non quella che scaturisce da una vera e vissuta esperienza di vita, da un temperamento veramente esistito, con le sue passioni e insofferenze e simpatie, in sostanza, da un fatto esistenziale? E c'è proprio un invarcabile confine tra la « situazione » in cui l'artista è « gettato » a vivere, nascendo, famiglia, parenti, amici, ambiente, e la posizione del suo pensiero, del suo gusto; ci può essere una differenza assoluta e sostanziale tra la « scelta » e « determinazione » che egli compie per superare la dialettica della vita quotidiana e la « scelta » e « determinazione » che lo portano a trascenderla nell'espressione poetica?

Il rispondere a questi interrogativi ci porterebbe troppo lontano. E' sufficiente per noi, romagnoli non solo ma anche uomini di cultura, riproporre il problema, un problema così importante e direi essenziale, qui esemplificato sul caso Cignani-Cagnacci, per i quali, mi è sembrato, quelle differenze sono tutt'altro che invarcabili. E se lo fossero, per questi due artisti come per altri e per tutti, vale a dire se contrastante fosse la personalità pratica con quella poetica, spetterebbe pur sempre alla critica di trovarne le ragioni, di andare al profondo delle cause, perché la critica non può limitarsi, come purtroppo si limita ora, alle annotazioni frammentarie dell'arte e della non-arte, misurate sul « se » la forma sia intuitiva o adombri la cosiddetta logica di un contenuto.

Del resto, che la questione si presenti in tutta la sua urgenza alle coscienze più sveglie, è testimoniato, tra l'altro, dall'atteggiamento ultimo di Roberto Longhi svelato dalle *Proposte per una critica d'arte* da lui lette al Convegno veneziano del Pen Club. Esse spalancano nuovi orizzonti e postulano una completa revisione delle nostre conoscenze e ricognizioni critiche, da cui ogni artista dovrebbe ritrovare finalmente la propria dignità d'uomo.