



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

## ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

### Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

Francesco Arcangeli e il Bastianino: due "sognatori di Padania"

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

*Published Version:*

Calogero, G.A. (2023). Francesco Arcangeli e il Bastianino: due "sognatori di Padania". PARAGONE. ARTE, LXXIV(875-877), 3-27.

*Availability:*

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/962843> since: 2024-02-27

*Published:*

DOI: <http://doi.org/>

*Terms of use:*

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).  
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

Giacomo Alberto Calogero

## ***Francesco Arcangeli e il Bastianino, due “sognatori di padania”***

*Ringrazio per l'aiuto e i suggerimenti: Daniele Benati, Marcella Culatti, Romeo Pio Cristofori, Gianluca Del Monaco, Pasquale Fameli, Francesco Ferretti, Massimo Ferretti, Barbara Ghelfi, Filippo Milani, Raffaella Morselli, Marcello Toffanello*

“Più ancora sorprende chi visiti [...] le chiese di Ferrara, l'incontro col Bastianino, quasi un William Blake del michelangiolismo italiano. I suoi titani cinerei e nebbiosi, dipinti in quel “gusto velato” di cui fa cenno, così sottilmente, il Baruffaldi, diventeranno una volta, e speriamo sia presto, i beniamini di qualche giovine critico. Potrà rifarsi dai quadri di San Paolo dove sono alcuni lampi sublimi, e una potenza di trasmutare immaginativamente dati d'arte e non di natura, che è tutta ferrarese; quintessenze come già ai tempi di Ercole. In verità, dopo il Greco, il Bastianino è il maggior poeta del manierismo italiano”<sup>1</sup>.

Con questo folgorante paragrafo dell'*Officina ferrarese* di Roberto Longhi prende avvio, dopo secoli di sostanziale oblio, la moderna fortuna critica di Sebastiano Filippi detto il Bastianino, figura singolare del tardo manierismo padano ed eroe a tratti frainteso dell'ultima stagione estense a Ferrara. Piuttosto di recente, Carlo Ginzburg ha richiamato l'attenzione su un caso attributivo abbastanza paradigmatico e che riguarda proprio il Bastianino<sup>2</sup>: si tratta di un disegno raffigurante un ‘Uomo nudo accovacciato’ che si conserva ancora oggi nel fondo del Christ Church di Oxford /*tavola 1*<sup>3</sup>, un foglio a lungo dimenticato tra gli anonimi, almeno fino a quando Philip Pouncey non suggerì il nome di Sebastiano Filippi: un'attribuzione che a prima vista potè sembrare addirittura raddomantica, data l'assenza di altre prove grafiche sicure del maestro, ma che infine venne sostanzialmente confermata grazie a un riscontro puntuale con una delle figure dipinte dal Bastianino nella grande pala con il ‘Giudizio universale’ per San Cristoforo alla Certosa /*tavola 2*<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> R. Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, 1934, ried. in idem, *Officina Ferrarese 1934, seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze, 1956, p. 89.

<sup>2</sup> C. Ginzburg, *Piccole differenze: ekphrasis e connoisseurship*, in ‘Paragone’, 153-154, 2020, pp. 98-102.

<sup>3</sup> J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church*, Oxford, 2 voll., 1976, I, 241 n. 908, II, tav. 549.

<sup>4</sup> P. Pouncey, *Disegni del Bastianino*, in ‘Arte Illustrata’, 5, 1972, pp. 126-129, ried. in idem, *Raccolta di scritti (1937-1985)*, a cura di M. Di Giampaolo, Rimini, 1994, pp. 139-144.

È davvero interessante che lo stesso Pouncey attribuisse gran parte del merito della sua scoperta alla brillante prosa di Roberto Longhi, capace di condensare tutta l'originalità artistica e la visione poetica del Bastianino in quell'immagine indimenticabile dei "titanì cinerei e nebbiosi", poi sviluppata da Francesco Arcangeli<sup>5</sup>. Ciò che colpì Pouncey nel disegno di Oxford non fu soltanto l'anatomia fieramente michelangiolesca dell'uomo nerboruto e colto in una complicata torsione, ma anche la sottile modellatura che cerca di evocare l'atmosfera entro cui quel corpo esiste ed è immerso. In altre parole, lo studioso avvertì in quella figura non solo una generica derivazione dai modelli ipertrofici esibiti da Michelangelo, ma un particolare tipo di titano 'cinereo e nebbioso', che subito lo rimandò con la mente alla fulminante endiadi formulata da Longhi e dunque al nome del Bastianino<sup>6</sup>. Un passaggio cognitivo che dimostra ancora una volta, e a dispetto di un certo scetticismo ormai diffuso, la vera valenza ermeneutica delle *ekphrasis* longhiane, da intendere come ricerche ponderatissime di efficaci equivalenze verbali dei fatti figurativi, in grado di innescare meccanismi mnemonici e conoscitivi forti.

Che poi era stato addirittura il pittore Carlo Bononi a dire che il Bastianino "annebbiò con suo gusto particolare quanto mai dipinse, e pretese così di unire i colori"<sup>7</sup>, sentenza poi ripresa da Girolamo Baruffaldi che parlò inoltre di un "oscuro contorno, che sembra coprire il quadro d'un leggero velo, il quale lo adombra"<sup>8</sup>. Anche in questo caso le scelte lessicali e metaforiche di Longhi, in apparenza desuete ed estetizzanti, sono tratte

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 140.

<sup>6</sup> Ivi, p. 141.

<sup>7</sup> C. Cittadella, *Catalogo storico de pittori e scultori ferraresi, e delle opere loro, con in fine una nota esatta delle più celebri pitture delle chiese di Ferrara*, 4 voll., Ferrara, 1782-1783, II, p. 145; G. Baruffaldi, *Vite de pittori e scultori ferraresi*, 2 voll., Ferrara, 1844-1846, I, p. 464. Fu appunto Baruffaldi a ritrovare "nel libro de' ricordi del famoso pittore Carlo Bononi" una "memoria" sulla famiglia Filippi "la quale originalmente da esso scritta dice - *I Filippi furono tre, Camillo padre che dipinse le sue cose scielte e limpide, come la Nunziata in s Maria in Vado. Sebastiano figlio primo, che annebbiò con suo gusto particolare quanto mai dipinse, e pretese così di unire i colori. E Cesare altro figlio che teste bellissime e puttini fece ne grotteschi e non altra cosa buona*". Bisogna ricordare che le *Vite* di Baruffaldi, annunciate fin dal 1704 e probabilmente compiute già nel 1707, furono stampate postume solamente nel 1844-1846, per cui i brani della "memoria" di Carlo Bononi da lui riscoperta si trovano già nel *Catalogo storico* pubblicato da Cesare Cittadella alla fine del XVIII secolo.

<sup>8</sup> Ivi, p. 446.

di peso dalla lingua viva degli artisti e da quell'inesauribile bacino formato dalle fonti locali, ovvero dalla più nobile schiera di scrittori e *amateurs* che furono spesso protoconoscitori delle rispettive scuole municipali: ed è forse per questo motivo che un'espressione di Longhi, tanto puntuale e radicata nella storia, eppure capace di penetrare come 'terebra' fino alla sostanza più segreta del dato visivo<sup>9</sup>, riesce quasi sempre a spalancare orizzonti critici e storiografici ancora più vasti.

Non è dunque un caso se fu proprio quella mirabile descrizione dei "titani cinerei e nebbiosi", destinati a diventare presto o tardi "i beniamini" di qualche critico in erba, a spingere Francesco Arcangeli verso un artista difficile e ben poco noto come Bastianino. Ad ammetterlo fu d'altronde lo stesso studioso, proprio nell'*incipit* della monografia pubblicata presso l'editore Amilcare Pizzi di Milano ed inserita in una storica collana dedicata ai grandi maestri o momenti dell'arte ferrarese<sup>10</sup>: Arcangeli ambiva insomma ad essere quel "giovine critico" invocato da Longhi e ad apertura delle sue pagine "arruffate e lacunose forse, appassionate certamente", decise perfino di inserire una dedica al grande maestro, anche per ringraziarlo dell'"affettuoso aiuto, materiale e morale, che mi diede, in anni lontani, per i miei studi sul Bastianino"<sup>11</sup>.

Un'aspirazione audace e parzialmente disattesa, perché se l'interesse per Sebastiano Filippi risaliva appunto ad "anni lontani", non vi è traccia di alcun risultato tangibile prima della monografia pubblicata nel 1963, quando Arcangeli non poteva più dirsi veramente giovane. Eppure, nell'agosto del 1942 lo stesso Arcangeli aveva confessato a Emilio Cecchi di dovere «al professor Longhi - e un pochino anche a me stesso - uno studio sul Bastianino, un pittore sul quale lavoro, sia pure a intermittenza, da quasi due

---

<sup>9</sup> Fu lo stesso Roberto Longhi (*Proposte per una critica d'arte*, in 'Paragone', 1, 1950, p. 5) a definire l'atto critico come "illuminazione acerrima, terebrante", cioè penetrante come la terebra di un insetto. Sulle molteplici implicazioni legate a questa scelta lessicale e più in generale sulle strategie linguistiche di Longhi mi sembra assai illuminante: G. Agamben, *L'antifilosofia di Roberto Longhi*, in R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, Urbino, 2014, pp. 9-20.

<sup>10</sup> Il volume di Francesco Arcangeli (*Il Bastianino*, Milano, 1963), che seguiva di poco la monografia altrettanto pionieristica dedicata a Carlo Bononi da Andrea Emiliani (1962), fu inserito in una storica collana nata sotto il patrocinio della Cassa di Risparmio di Ferrara e avviata nel 1957 con il volume su Cosmè Tura scritto da Mario Salmi.

<sup>11</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 81.

anni»<sup>12</sup>, ma tale intento era stato infine frustrato dalla difficoltà della materia e dunque dal timore di pervenire a un'interpretazione “troppo aberrante” del grande maestro ferrarese<sup>13</sup>.

I molteplici problemi generati dalla figura davvero sfuggente del Bastianino restarono sempre ben chiari ad Arcangeli, tanto da essere illustrati con grande onestà fin dalle prime pagine del suo volume del '63: in primo luogo, ostava una difficoltà di natura strettamente filologica: non solo non si conosceva (e non si conosce ancora) il preciso anno di nascita del Bastianino, ma ben pochi erano e sono i documenti a disposizione degli studi, tanto che buona parte del percorso del maestro è ancora slegato da appigli sicuri, nonostante gli sforzi ammirevoli delle campagne d'archivio avviate da Jadranka Bentini in occasione di un'importante mostra organizzata nel 1985<sup>14</sup>, i cui risultati sono

---

<sup>12</sup> M. Ferretti, *Postfazione*, in F. Arcangeli, *Tarsie*, Pisa, 2014, p. 110. In un'altra lettera a Cecchi del luglio 1942 si legge che Arcangeli stava appunto “lavorando a un pittore ferrarese del '500, sul quale dovrei preparare uno studio serio da consegnare al mio maestro [...] entro l'estate, o al più tardi in autunno” (ivi, p. 127). Il saggio sul Bastianino doveva infatti figurare nel primo numero della rivista ‘Proporzioni’ (si veda anche: G. Briganti, R. Longhi, *Incontri. Corrispondenza 1939-1969*, a cura di L. Laureati, Milano, 2022, p. 33), ma già nel settembre del 1942, dopo vari mesi di angoscia, Arcangeli comunicava a Longhi di volere rinunciare all'impresa (Ferretti, *op. cit.*, 2014, p. 110). Per la cronaca, si può ricordare che Arcangeli contribuì comunque al lancio della nuova rivista longhiana, ma con un altro intervento dal titolo *Della giovane pittura italiana e di una sua radice malata* (in ‘Proporzioni’, 1, 1943, pp. 85-98).

<sup>13</sup> Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 5. Il tormento intellettuale vissuto dal giovane Arcangeli nel 1942, proprio mentre preparava il saggio sul Bastianino per ‘Proporzioni’, emerge in controluce dalle risposte accorate di Alberto Graziani a certe sue missive (quasi richieste di aiuto), purtroppo perdute durante il secondo conflitto mondiale. Il 29 gennaio 1942 Graziani scriveva all'amico ‘Momi’, come per rincuorarlo, “e ora, avanti Bastianino [...] falla finita con quei dubbi: ormai conosci l'artista” (*Proporzioni. Scritti e lettere di Alberto Graziani*, a cura di T. Graziani Longhi, 2 voll., Bologna, 1993, II, p. 213) e il 13 maggio dello stesso anno tentava ancora di scuoterlo dalla “inquietudine derivante dalla consapevolezza che non è possibile mettere in luce ogni lato della questione [...] quello che sarai riuscito a stabilire sul carattere dell'artista, credimi, sarà tanto solido da compensare qualsiasi piccolo punto morto” (ivi, p. 217). Sono anni di dubbi e irresoluzione, in cui Arcangeli si rifiuta di pubblicare la sua tesi di Laurea su Jacopo di Paolo (ora leggibile in F. MASSACCESI, *Francesco Arcangeli nell'officina ferrarese di Longhi. La tesi su Jacopo di Paolo*, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 11-54), ma anche di mettere mano a un libro su Guido Reni propostogli sempre da Emilio Cecchi (Ferretti, *op. cit.*, 2014, p. 128).

<sup>14</sup> *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di J. Bentini (Ferrara), Bologna, 1985.

stati ulteriormente arricchiti da successivi interventi<sup>15</sup>. Vi erano poi da sciogliere i tanti nodi legati alla formazione del Bastianino, dal suo presunto viaggio romano tramandato dalle fonti<sup>16</sup>, al rapporto con la bottega del padre, in cui “maistro Bastian de maistro Camillo” risulta già attivo nel 1546, dato che Arcangeli peraltro ignorava<sup>17</sup>.

Accanto a questi gradi di difficoltà non certo banali e che forse sarebbero bastati a qualsiasi altro ‘longhiano’, Arcangeli avvertiva il problema ancora più intricato della crescita, non già della pura qualità pittorica - quasi sempre alta nel Bastianino - ma della sua ispirazione più profonda. Si trattava cioè di intendere le ragioni di una mutazione poetica sostanziale tra il pittore che scherzava come decoratore scanzonato sulle volte della palazzine estensi e il maestro drammaticamente maturo, che non ebbe timore di cimentarsi con la ‘terribilità’ di Michelangelo e il furore pittorico di Tiziano. Una transizione che Arcangeli sentiva legata non tanto a un normale sviluppo artistico del Bastianino, ma all’intervenire di una grave crisi storica, la stessa che aveva investito anche il genio di Torquato Tasso, che dopo il successo della favola boschereccia e voluttuosa dell’*Aminta* rappresentata a Ferrara nel 1573 si era di colpo trasformato in un poeta inquieto e nevrotico, recluso in Sant’Anna e ossessionato dalle estenuanti riscritture della *Gerusalemme Liberata*.

Da questa ardua tematica deriva di fatto una difficoltà ancora più grave, che è poi quella che più premeva al critico Arcangeli, ovvero intendere come Bastianino fosse riuscito a rispondere, seppur inconsciamente, all’alta poesia tassesca e dunque ad esprimere,

---

<sup>15</sup> *L’impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, a cura di J. Bentini, L. Spezzaferro, Bologna, 1987; A.M. Fioravanti Baraldi, *Filippi Sebastiano, detto Bastianino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 47, Roma, 1997, pp. 703-705; V. Romani, *Per Bastianino. Le pale di San Paolo e un ‘libro’ di disegni del Castello Sforzesco*, Padova, 2001; A.M. Fioravanti Baraldi, *Gli esordi di Bastianino: Cristo e i seguaci della croce nell’Oratorio dell’Annunziata*, in *L’Oratorio dell’Annunziata di Ferrara. Arte, storia, devozione e restauri*, a cura di M. Mazzei Traina, Ferrara, 2002, pp. 32-39; A. Pattanaro, *Camillo Filippi pittore intelligente*, Verona, 2012; *Lampi sublimi a Ferrara. Tra Michelangelo e Tiziano. Bastianino e il cantiere di San Paolo*, catalogo della mostra a cura di A. Stanzani, A. Bliznukov e C. Guerzi, Ferrara, 2017.

<sup>16</sup> C. Cittadella, *op. cit.*, II, pp. 116, 121-126; G. Baruffaldi, *op. cit.*, I, pp. 441-444; L. Lanzi, *Storia pittorica dell’Italia*, Bassano, 1809, ed. a cura di M. Capucci, 3 voll., Firenze, 1968-1974, III, p. 162.

<sup>17</sup> A. Marchesi, *Delizie d’archivio. Regesti e documenti per la storia delle residenze estensi nella Ferrara del Cinquecento. Dimore suburbane ed extraurbane*, Ferrara, 2011, p. 278, doc. 29.

oltre il suo sentimento personale, quello della Ferrara fascinosamente declinante di Alfonso II, divenendo così uno dei più grandi cantori del tramonto del Rinascimento. La necessità di chiarire la formazione del pittore e dunque le fasi germinali della sua arte, che come in qualsiasi grande maestro è problema fondamentale e spesso insidioso, viene affrontato da Arcangeli con la massima acribia e con un taglio che potrebbe definirsi al contempo stilistico e psicologico. Come in un romanzo di formazione, il Bastianino assume le sembianze di un giovane in rivolta, deciso a non subire il fascino della tradizione locale, che egli intende anzi rinnovare, immettendosi fin da subito entro una strada solitaria e impervia, sostenibile solo da uno spirito di grande levatura. L'antagonista di questa narrazione diviene subito il padre Camillo, che con la sua maniera 'schietta e limpida' (così l'aveva definita il solito Bononi)<sup>18</sup> rappresentava agli occhi di Arcangeli quel cauto conformismo romanizzante della generazione postdossesca a Ferrara, che appunto il genio ribelle del Bastianino rifiutava per vocazione. Il padre è cioè assunto, quasi in termini freudiani, come simbolo oscuro e "sottilmente occupante" di una placida medietà ferrarese che da un lato suscita lo sdegno istintivo del Bastianino, ma dall'altro lo trattiene come "nascosto e insinuante cilicio", con il suo invito "alla prudenza e all'ossequio civile"<sup>19</sup>. Un'interpretazione che oggi potrebbe apparire fin troppo esasperata e certo da rivedere alla luce della più recente rivalutazione di Camillo Filippi, 'pittore intelligente' sotto la cui guida il figlio Sebastiano dovette anzi crescere senza troppe riluttanze<sup>20</sup>, ma che ha comunque il merito di esaltare la diversità congenita del Bastianino, che davvero fu quel "isolato in patria" di cui si legge nell'*Officina* di Longhi<sup>21</sup>. Inoltre, è impossibile non avvertire una sorta di identificazione, non importa quanto consapevole, con la figura eroica del Bastianino, *Homme révolté* come lo stesso Arcangeli, che era davvero convinto di

---

<sup>18</sup> C. Cittadella, *op. cit.*, II, p. 117; G. Baruffaldi, *op. cit.*, I, p. 464.

<sup>19</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 18.

<sup>20</sup> Sull'attività del Bastianino nella bottega del padre Camillo si veda ora A. Pattanaro, *op. cit.*, pp. 51-61.

<sup>21</sup> R. Longhi, *op. cit.*, 1934, p. 89.

appartenere a una generazione particolare, gravata dallo stigma della “terribilità morale” e perciò “maturata tardi, attraverso la fedeltà e, nello stesso tempo, il rifiuto”<sup>22</sup>. Il fatto che nella monografia di Arcangeli si possano trovare alcune proposte attributive che non hanno poi retto al vaglio della critica o perfino alcuni svarioni cronologici, tutte mancanze più o meno veniali e da addebitare soprattutto al coraggio del pioniere, toglie assai poco al valore del libro, che resta tutt’oggi uno strumento preziosissimo per tentare di afferrare i tratti salienti della personalità altrimenti complessa del Bastianino. Pur tra mille incertezze e lacune, il volume è pieno di intuizioni irrinunciabili anche rispetto alla giovinezza del maestro ferrarese: assai arguta appare ad esempio la lettura della pala con la ‘Madonna in gloria tra i santi Pietro e Paolo’ per la pieve di Vigarano, in cui Arcangeli intravedeva echi del michelangiolo più quadrato della cappella Paolina, frammisti ad aspetti dosseschi nella corposità della figure e nella luminosità malinconica del paesaggio. A dirla tutta, nei due santi di sagoma forte si potrebbe scorgere anche l’influsso di un certo raffaellismo emiliano, ma ciò che conta davvero è l’interpretazione di questa primizia come esempio di uno stile ‘severo’, caratterialmente estraneo a quella *koinè* accademica e protoeclettica ampiamente diffusa a Ferrara intorno alla metà del Cinquecento. Così il vigoroso ‘San Gerolamo’ della chiesa della Madonnina /*tavola 3*/, che pur facendo il verso a un noto modello di Girolamo da Carpi in San Paolo a Ferrara e al Dosso “più romanista”, punta poi a una riesumazione “solitaria e aggrondata” del profeta ‘Geremia’ di Michelangelo<sup>23</sup>. Insomma, fin dai primi passi il Bastianino appare ad Arcangeli come

---

<sup>22</sup> E. Raimondi, *Arcangeli, Longhi e il romanticismo*, in *Turner, Monet, Pollock. Dal Romanticismo all’informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra a cura di C. Spadoni (Ravenna), Milano, 2006, p. 53; idem, *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d’arte*, a cura di G. Fenocchio, G. Zanetti, Bologna, 2010, p. 76. È inevitabile rimandare al famoso *incipit* de *L’Homme révolté* di Camus (Paris, 1951), testo assolutamente cruciale per comprendere a fondo l’atteggiamento morale e intellettuale di Arcangeli: “Qu’est-ce qu’un homme révolté? Un homme qui dit non. Mais s’il refuse, il ne renonce pas: c’est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement. Un esclave, qui a reçu des ordres toute sa vie, juge soudain inacceptable un nouveau commandement”.

<sup>23</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 17. È opportuno ricordare che durante un intervento di restauro effettuato agli inizi degli anni Duemila sulla tavola della Madonnina, ora in deposito presso i Musei di Arte Antica di Ferrara, è emersa la data 1569 (*Dalle Chiese alle Delizie un percorso di restauro*, catalogo della mostra a cura di E. Lopresti, Ferrara, 2001, p. 10): non si tratterebbe dunque di un’opera strettamente giovanile del Bastianino, ma di un lavoro eseguito proprio a ridosso del

un ingegno inquieto, tornato in patria da Roma e pronto a forzare, sulla scorta della sua diretta conoscenza dell'arte di Buonarroti, gli stessi modelli ferraresi di Dosso e di Girolamo da Carpi che gli altri, *in primis* il padre, disossavano entro un clima di mite conservatorismo.

Prima dello stile, e si potrebbe dire *al di là* dello stile (e della filologia), quello che importava davvero ad Arcangeli era la ricerca di una poetica profonda, sempre scaturita o comunque determinata dall'esperienza vissuta di "quel veicolo indistruttibile [...] che è la persona umana"<sup>24</sup>. È il travaso inevitabile della vita nell'arte il vero meccanismo ricercato da Arcangeli, perché "anche il cosiddetto genio ha sorti umane: ebbe un padre e una madre, incontrò difficoltà, fu malato, fu immerso in strati di civiltà confusi per pochezza, talvolta, come nel caso della Ferrara del Bastianino, per medietà di tempi"<sup>25</sup>. È insomma la ricerca di quel senso del 'due', di quel rapporto con il mondo che i veri artisti, come si legge negli "Ultimi naturalisti" del 1954, ricevono, amano, patiscono<sup>26</sup>, esattamente come l'uomo e critico Arcangeli muoveva sempre "alla ricognizione delle forme interrogando anche il tessuto, lo sfondo da cui esse si generano e il nodo che stringe fra loro la cultura e la vita"<sup>27</sup>.

Un genio sensibile come il Bastianino, uomo di intuizione e di intelligenza "ben superiore alla media"<sup>28</sup>, non poteva non avvertire tutta l'ambiguità e la tragedia del suo tempo, o almeno il peso della sorte crepuscolare toccata alla sua amata Ferrara, scossa dalle decisioni conciliari dopo aver vissuto le simpatie calviniste di Renata di Francia. Città di carnevali e terremoti (come quello che nel 1570 quasi distrusse il castello

---

*Giudizio Universale* dipinto in termini altrettanto smaccatamente michelangioteschi per la chiesa di San Cristoforo alla Certosa.

<sup>24</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 17.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, in 'Paragone', 59, 1954, p. 30.

<sup>27</sup> Raimondi, *op. cit.*, 2006, p. 53; *idem*, *op. cit.*, 2010, p. 76. Per approfondire il significato radicale che questa osmosi tra arte e vita riveste nel pensiero (e nella stessa azione critica) di Arcangeli si rimanda anche a M. Scolaro, *Natura ed espressione nell'arte di Francesco Arcangeli*, in F. Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana. Wiligelmo, Vitale da Bologna, Amico Aspertini, Ludovico Carracci, Giuseppe Maria Crespi, Giorgio Morandi. Bologna 1970. Edizione anastatica*, Bologna, 2003, pp. VII-XXXI; V. Fortunati, *Vedere con gli occhi di Arcangeli*, in *Francesco Arcangeli. Corpo, azione, sentimento, fantasia. Lezioni 1967-1970*, 2 voll., Bologna, 2015, I, pp. 7-37; V. Pietrantonio, *La linea d'ombra dell'Informale. Per una metaforologia di Francesco Arcangeli*, in 'Status Quaestionis', 20, 2021, pp. 425-445.

<sup>28</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 23.

estense) e in cui sopravviveva un'esangue dinastia ducale, su cui gravava l'ombra lunga della morte, ma che restava illusoriamente ancorata alla vita gioiosa di un tempo, con il suo amore per le maschere e le musiche, per le decorazioni fatue e la letteratura cavalleresca. Vi è qui una delle chiavi più interessanti della lettura di Arcangeli, cioè la visione di un Bastianino sempre più ambivalente, perché dimidiato tra nostalgia dei vecchi ideali rinascimentali e totale disillusione, tra sincero sentimento religioso e agnosticismo nei confronti dei nuovi dogmi tridentini, tra "razionale paganism umanistica"<sup>29</sup> e angosciosa disperazione. Una dialettica conflittuale, spesso risolta con l'arma pungente dell'ironia e che rispondeva lucidamente alle sorti di Ferrara, dei suoi duchi e della sua gente. La risposta cioè di un poeta, oltre che di un pittore, capace di sentire e riflettere con la sua oscura potenza lo spirito vero di un'epoca e di una civiltà moribonda, ma ostinatamente gaudente.

È quasi incredibile che questa interpretazione venga rafforzata e non diminuita da un altro degli 'errori' del libro di Arcangeli, del tutto incline a riferire le decorazioni delle tre sale del cosiddetto appartamento dello Specchio in Castello a una data abbastanza precoce, non molto oltre il 1560. Oggi sappiamo in realtà che tali ambienti furono eseguiti, sotto la regia iconografica di Pirro Ligorio, tra il 1574 e il 1476<sup>30</sup>, dunque in anni straordinariamente vicini al grande *Giudizio* del catino absidale del Duomo, opera apparentemente tanto diversa, ma iniziata dal Bastianino già nel 1577. Inoltre è stato chiarito che Sebastiano lavorò in quegli ambienti del Castello, non in compagnia del padre e del fratello come pensava Arcangeli, ma a fianco ad altri maestri comunque più deboli, tra cui Leonardo da Brescia e il modenese Ludovico Settevecchi<sup>31</sup>. Resta però intatta la qualità penetrante dell'esegesi arcangeliana, ovvero l'intuizione che gli

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 21.

<sup>30</sup> G. Marcolini, G. Marcon, *Appendice documentaria*, in *L'impresa*, cit., pp. 46-54; J. Bentini, *Precisazioni sulla pittura a Ferrara nell'età di Alfonso II*, in *L'impresa*, cit., pp. 71-90; C. Guerzi, *Note sulla vita e sull'opera di Sebastiano Filippi detto il Bastianino*, in *Lampi sublimi*, cit., pp. 42-43.

<sup>31</sup> Bisogna riconoscere che Arcangeli (*op. cit.*, 1963, p. 29) distingueva benissimo la mano di Sebastiano Filippi, a cui spettano in effetti i riquadri col *Tempo*, la *Notte* e l'*Aurora*, dal pennello "che annacqua le idee del Bastianino" nelle due scene con il *Tramonto* e il *Giorno*, solo che questo maestro meno dotato non è il fratello Cesare Filippi (come appunto pensava Arcangeli), bensì Ludovico Settevecchi (J. Bentini, *op. cit.*, 1987, p. 80).

ideali ginnici professati da Alfonso II e ancora venati di quell'ideale glorificazione umanistica della vigoria fisica come specchio dell'energia morale e dunque del *Vir* trionfante, venissero ormai intesi come poco credibili dal Bastianino e dunque rivisti sotto la lente sferzante e sottile di una disperata ironia. Si potrà forse dire che questo umore bizzarro possa pure risentire di qualche influsso tibaldesco, ma è indubitabile che in Bastianino agisse un più velenoso acido corrosivo, oramai gettato sul mito umanistico dell'onnipotenza del corpo. Come prendere altrimenti sul serio, utilizzando le stesse parole di Arcangeli, "la gran bracciata di quell'incredibile *crawl*, che tra poco farà sprizzar l'acqua dalla piscina poco più grande di una tinozza?" /*tavola 4*<sup>32</sup>. E se nel 'Pancrazio' o nella 'Lotta' /*tavola 5*/ l'eroe è ormai solo "potenza di polpe, carne linfatica, comica angustia"<sup>33</sup>, da ricordare addirittura Aspertini, l'episodio dell' 'Altalena' /*tavola 6*/ appare come un grottesco, "tenero incubo di carnalità inquietante"<sup>34</sup>. Se Bastianino non può ormai confidare nell'ideale corporeo dell'uomo in azione come misura eroica e perfetta di un cosmo ordinato, resta troppo forte l'attrazione per la polpa e il muscolo, ovvero l'ossessione libertina e voluttuosa per la carne viva, "che è in pari tempo un abbandono in braccio alla pittura che amava"<sup>35</sup>.

Lo stesso miscuglio di *vis* comica e torpida sensualità si ritroverebbe secondo Arcangeli - ed è un altro dei temi nodali del libro - anche nella produzione religiosa del Bastianino, altro campo in cui il maestro fu ben poco conformista e men che meno 'controriformato'. Il tormento spirituale seguito alla rottura di Lutero e poi inasprito dall'episodio violento del Sacco di Roma si era insinuato in più di un'anima sensibile e la stessa Ferrara era stata toccata direttamente dalla vicenda scabrosa della duchessa Renata e dal soggiorno in incognito dell'inflessibile Calvino. Il predominio spagnolo e l'energica azione della nuova Compagnia del Gesù potevano fornire ottime ragioni politiche e pastorali per esercitare prudenza esteriore, ma non erano certo le formule oscure e opprimenti del concilio tridentino a poter placare i cuori in subbuglio. Non

---

<sup>32</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 22.

<sup>33</sup> Ivi, p. 23.

<sup>34</sup> Ivi, p. 25.

<sup>35</sup> Ivi, p. 29.

sapeva Arcangeli (e non sappiamo noi) a “che pensava Bastianino”<sup>36</sup> mentre dipingeva le sue pale per le chiese di Ferrara, ma dietro l’apparente austerità di opere come la ‘Circoncisione’ eseguita per il Duomo /*tavola 7*/ egli avvertiva un traboccare di sensi trepidanti, se non proprio una sferza mordace e polemica, come nell’‘Annunciazione’ dipinta in collaborazione con Settevecchi per le monache di Sant’Agostino, ancora sormontata dal quel “Padreterno incredibilmente appallottolato, con baffi e capelli inverosimili” /*tavola 8*/<sup>37</sup>.

È del tutto comprensibile che nell’epoca dell’inesorabile declino e dell’ipocrisia dogmatica della chiesa conciliare, un’epoca in cui era di fatto impossibile credere ai vecchi valori e allo stesso tempo ammettere di aver smarrito la fede, ci si avvezzasse “ormai a portar sotto la pelle le cose che più premevano”<sup>38</sup>. Fu proprio per tentare questa sorta di “dissimulazione onesta”, ossia “un *velo* composto di tenebre oneste e di rispetti violenti: da che non si forma il falso, ma si dà qualche riposo al vero”<sup>39</sup>, che il Bastianino incominciò a gettare “sulla bilancia tosco-romana gli spessori del colore veneto”<sup>40</sup>, cioè a temperare lo strapotere di Michelangelo con il soffio accalorato di Tiziano. E così, appunto “sotto pelle”, i sensi scoppiano più floridi che mai, ma il corpo tende a disfarsi poco a poco, “non per distruzione, ma per soffocazione della carne”<sup>41</sup>. Ancora una volta, lo stile è inteso da Arcangeli come effetto di una più profonda urgenza esistenziale e dunque l’invenzione pittorica più audace non può che spiegarsi come risposta a una necessità impellente, come *materializzazione* di un disagio interno e altrimenti indicibile, ma anche tentativo di evasione da una drammatica *impasse*. È insomma “lo stile che serve all’umanità”<sup>42</sup>, non il contrario, proprio perché non esiste

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 25.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 23-24.

<sup>39</sup> T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, Napoli, 1641, ed. a cura di S.S. Nigro, Torino, 1997, pp. 19-20.

<sup>40</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 24.

<sup>41</sup> Ivi, p. 32.

<sup>42</sup> F. Arcangeli, *Sugli inizi dei Carracci*, in ‘Paragone’, 79, 1956, p. 37. Questo approccio ‘esistenzialista’ con cui Arcangeli affronta il problema dello stile sembra avere molti punti di contatto con il pensiero del filosofo francese Maurice Merleau-Ponty. A titolo di esempio si può citare questo passo, segnalatomi da Pasquale Fameli, tratto dal saggio *Le langage indirect et les voix du silence*, pubblicato nel 1952 su la rivista ‘Les Temps Modernes’ (80-81, pp. 2113-2144, 70-94) e poi inserito

alcuna cesura tra arte e vita e anzi l'arte è il modo più radicale per esprimere ed esperire la vita.

È solo in quest'ottica che si intende, a mio giudizio, anche la strana negazione dell'appartenenza del Bastianino alle ragioni del cosiddetto manierismo, da cui "Sebastiano sfugge [...] per la tangente della sensualità"<sup>43</sup>. La 'Madonna col Bambino' della Pinacoteca Nazionale di Ferrara /tavola 9/ è proprio la dimostrazione di come il Bastianino sapesse "muoversi con agio nell'Olimpo dell'arte italiana del '500", senza cadere in una rievocazione espressamente 'manierista' di quell'aurea tradizione, ma essendone piuttosto "una inedita appendice"<sup>44</sup>. Questo perché egli trovò un poetico accordo tra i termini estremi di Michelangelo e Tiziano, non per pervenire a una vacua esibizione di *stylish style*, ma per esprimere con spontaneità una condizione decadente

---

nella raccolta *Signes* (Paris, 1960, pp. 49-104): "È vero che per i moderni lo stile è assai più che un modo di rappresentare: non c'è un modello esterno, la pittura non esiste prima della pittura. Ma non si deve concluderne, come fa Malraux, che per il pittore la rappresentazione del mondo è soltanto un *mezzo di stile*, come se lo stile potesse esser conosciuto e voluto indipendentemente da ogni contatto con il mondo, come se fosse un *fine*" (M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, in idem, *Segni*, trad. it. di G. Alfieri, Milano, 2003, p. 80). È chiaro che questo aspetto segna uno dei punti di massima e forse inconciliabile divaricazione con il maestro Longhi: se per quest'ultimo le opere d'arte sono prioritariamente tracce stilistiche che permettono di abbozzare una storia verificabile delle forme e delle loro evoluzioni, per Arcangeli le opere d'arte sono, *al di là* dello stile, tracce esistenziali impresse sulla materia dai loro stessi artefici ed è proprio tramite questa impronta materiale che il critico ha la possibilità di instaurare un rapporto poetico e sentimentale con spiriti affini, ma lontani nel tempo. In altri termini, si potrebbe dire che se allo storico d'arte Longhi interessa in via quasi esclusiva la vita *delle* forme, Arcangeli è soprattutto attirato dalla vita celata *nelle* forme.

<sup>43</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 34. Si tratta di uno dei punti più delicati e controversi del libro di Arcangeli, che di certo non poteva ignorare il giudizio di Longhi sul Bastianino, definito addirittura come "il maggior poeta", dopo El Greco, del manierismo italiano (R. Longhi, *op. cit.*, 1934, p. 89). Arcangeli peraltro non nega che la grande scena del *Giudizio* dipinta nel catino del Duomo ferrarese "per concezione, per sintassi, per specifica formalità parla di manierismo" (F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 34), ma sarebbe appunto il suo aspetto sensuale a farla poi deviare da quella problematica categoria: come se il sincero amore per la carne nutrito dal Bastianino fungesse infine da antidoto a quell'"eccesso di intelletto" patito dai grandi manieristi, che "furono anticlassici cresciuti all'ombra, per loro necessaria, del classicismo", da cui avevano tratto nuovi e più raffinati "limiti da storcere, da esasperare", per dare sfogo alla loro "vivissima inquietudine spirituale". Così scriveva Arcangeli nella sua giovanile recensione a libro di Giuliano Briganti su Tibaldi, laddove i maestri della maniera non apparivano come spiriti davvero "liberi e vaganti", ma al contrario imprigionati tra le "catene rigorose" di una norma ancora più lambiccata (idem, *Giuliano Briganti, Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi* in 'Leonardo. Rassegna mensile della coltura italiana', 15, 1946, pp. 158-159). È sintomatico allora che al "folle tormento formale" espresso dal suo rivale Bastarolo, lui sì manierista compiuto, Bastianino rispondesse (almeno per Arcangeli) con "un'apparente e stupefacente spontaneità" (idem, *op. cit.*, 1963, pp. 34-35).

<sup>44</sup> Ivi, p. 34.

e malinconica, che era poi la sostanza più verace dei tempi altrimenti svagati in cui toccò il suo ‘esserci nel mondo’. Ed è proprio a questo scopo che “il disegno si turba, imbevendosi appena di colore”, la forma di dilata “per soffio interno” di una materia crepitante e “l’aperto sorriso del Rinascimento si ammala”<sup>45</sup> nel volto del molle Bambino accovacciato tra le braccia della Vergine, immagine stupenda che Arcangeli scelse non a caso per la sovraccoperta del suo libro.

Questa inquietudine, fino a un certo tempo trattenuta, finì per deflagrare in maniera dirompente nella scena apocalittica dipinta sull’abside del Duomo di Ferrara. Una vera e propria scarica di forze represses, non a caso seguita alla morte del padre (1574) e che dovette segnare, nella lettura quasi psicanalitica di Arcangeli, l’ultimo addio al caro passato e l’abbandono di ogni freno inibitore. Molto è stato scritto sul ‘Giudizio universale’ del Bastianino e sulle bellissime pagine dedicategli da Arcangeli, ma mi preme sottolineare che la metafora acquatica sviluppata dal critico, cioè l’idea di un gorgo fluviale che si viene formando intorno al Cristo, con i corpi galleggianti su quel “cielo azzurro e cenerino come dopo un nubifragio”<sup>46</sup> era già implicita in un commento di Carlo Volpe, peraltro citato dallo stesso Arcangeli, in cui si parlava di “trasparenti masse plastiche senza più peso che trascorrono come ombre pallide, ma col rombo lontano delle inondazioni”<sup>47</sup>. Tutta di Arcangeli è invece l’immagine del Cristo, non più “sasso divinizzato” come in Michelangelo, ma lento “ciottolo rotondo che affonda” e genera cerchi concentrici fino a rapire le altre figure alla deriva, come in un vasto “mulinello di risacca” /*tavola 10*/<sup>48</sup>.

Se è vero, come scriveva con grande acume Luigi Lanzi, che “in un tema già occupato dal Buonarroti”, Filippi riuscì incredibilmente a “comparire sì nuovo e sì grande”<sup>49</sup>, è proprio perché Bastianino evitò di inseguire Buonarroti nel campo della terribilità, ma decise piuttosto di sfumarlo, secondo le parole di Arcangeli, “in una ombrosità insinuante, in quel lento ribollire dei corpi gravi, in quell’estenuare la stessa potenza

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 35.

<sup>46</sup> Ivi, p. 40.

<sup>47</sup> C. Volpe, *La Grande Officina Ferrarese*, in *Tuttitalia. Emilia Romagna*, 2 voll., Firenze-Novara, 1961, II, p. 488.

<sup>48</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 41.

<sup>49</sup> L. Lanzi, *op. cit.*, III, p. 162.

corporea d'un velo malsano"<sup>50</sup>. Se Michelangelo aveva materializzato nella cappella Paolina larve paurose, come in un incubo ad occhi aperti che solo lui poteva sostenere, Bastianino smaterializza invece, rifugiandosi in un sogno fatto di ombre, come ultima evasione dall'inarrestabile sfacelo /*tavole* 11-13/. La materia cromatica lievita e trasuda entro i campi dilatati dei corpi fino a disfarli, tanto da renderli - l'espressione è di Cesare Barotti - "disinvolti, e pastosi, che sembrano, come i vetri, in un sol fiato buttati" /*tavole* 14-16/<sup>51</sup>.

Il grande *Giudizio* del Duomo e tutto l'ultimo tratto del Bastianino può essere dunque interpretato come un unico grande atto di "decadente e conturbante poesia", ch'è poi la naturale reazione d'un sognatore profondo. È proprio per questa onirica e angosciosa visionarietà che il Bastianino può ricordare un Goya, un Füssli o un William Blake (come pareva anche a Longhi) e che soprattutto la sua arte può valere come parallelo pittorico dell'alta poesia tassesca, tanto che l'inquietante apparizione dei demoni nella parte bassa del *Giudizio* sembra rievocare il concilio infernale del quarto canto della *Gerusalemme Liberata*, con "gli abitator dell'ombre eterne" attorno a "L'imperador del tenebroso regno" /*tavole* 17-19/<sup>52</sup>.

È in questo contesto, ovvero il parallelo tra Tasso e Bastianino, che Arcangeli introduceva di soppiatto e senza troppo approfondirlo l'argomento del "parlar disgiunto" che merita forse qualche precisazione<sup>53</sup>. Come è noto, la formula risale allo stesso Torquato Tasso e in particolare a una lettera indirizzata dal poeta a Scipione Gonzaga nel 1575, poco dopo aver concluso la prima stesura della *Liberata*, in cui il poeta chiedeva all'amico se avesse "notato un'imperfettione del mio stile. L'imperfettione è questa: ch'io troppo spesso uso il parlar disgiunto; cioè quello che si lega piuttosto per l'unione e dipendenza de 'sensi, che per copula o per altra

---

<sup>50</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 33.

<sup>51</sup> C. Barotti, *Pitture e Sculture che si trovano nelle Chiese della Citta di Ferrara*, Ferrara, 1770, p. 15. È certamente suggestivo, come mi suggerisce Daniele Benati, accostare questa immagine di Barotti (citata anche da Arcangeli nel suo libro) alla collezione di lattimi veneziani conservata nella stanza di Micol Finzi-Contini, soprattutto se si considera che il romanzo di Giorgio Bassani venne pubblicato nel 1962, giusto un anno prima rispetto alla monografia sul Bastianino.

<sup>52</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, pp. 41-42.

<sup>53</sup> Ivi, p. 39.

congiunzione di parole”<sup>54</sup>. Un difetto, proseguiva Tasso, di cui forse aveva perfino abusato, ma che “ho io appreso della continua lettione di Virgilio” e che se ben calibrato è piuttosto “virtù apportatrice di grandezza”<sup>55</sup>.

Mi sembra che a partire da questo passo sia stato alimentato dagli esegeti di Arcangeli e del Bastianino (ma non del Tasso stesso) un grave equivoco ancora corrente. Mi riferisco all’interpretazione che ne diede a più riprese Andrea Emiliani e che addirittura ispirò una mostra tenuta a palazzo dei Diamanti nel 1997, dal titolo *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto*<sup>56</sup>. Secondo Emiliani, nel “parlar disgiunto” la coordinazione e la subordinazione delle parole avverrebbe per via strettamente sensoriale, piuttosto che per uso ordinato della copula e delle tecniche di subordinazione del discorso, quasi ad anticipare le *correspondances* sinestetiche della poesia simbolista francese, che infatti Emiliani evocava in maniera esplicita. Ne deriverebbe una sorta di condizione liquida, da intendersi come primo affioramento critico della poesia moderna e che troverebbe un corrispettivo pittorico nella disgiunzione sintattica tra la luce e il colore che dissolve la forma e che poi sarebbe la libera intuizione che unirebbe Bassano e Barocci, Bastianino e Tintoretto, Veronese, l’ultimo Tiziano e perfino il primo Annibale Carracci<sup>57</sup>.

Al di là della discutibile opportunità di omologare sotto una etichetta così generica e assai sfuggente tutta una costellazione di pittori tanto diversi tra loro, per origine, scelte stilistiche e perfino appartenenza generazionale, va ribadito che è proprio l’idea a monte, cioè l’interpretazione del “parlar disgiunto” come “copula sensoriale”<sup>58</sup>, ad essere errata. Come ha ben spiegato Carla Molinari, peraltro nello stesso catalogo della mostra del 1997, il “parlar disgiunto” è piuttosto un modo di spezzare il discorso e di cercare un altro tipo di unità, non attraverso i normali legami grammaticali (ovvero

---

<sup>54</sup> T. Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Parma, 1995, pp. 223-224, n. 27.

<sup>55</sup> Ivi, p. 225, n. 27.

<sup>56</sup> *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto. Un laboratorio tra le arti sorelle*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani e G. Venturi (Ferrara), Venezia, 1997.

<sup>57</sup> A. Emiliani, *Parlar disgiunto e forma aperta in alcuni grandi artisti del Cinquecento italiano*, in *Tasso, Tiziano*, cit., pp. 13-23.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 18-19. Un accenno a questa lettura si trova già in idem, *Il tramonto del Rinascimento*, in *Bastianino e la pittura*, cit., pp. XIII- XVII.

“per copula o altra congiunzione di parole”), ma appunto per dipendenza “de ’ sensi”, da intendere però come concetti, non certo come corrispondenze sensoriali<sup>59</sup>.

Un fatto già ben chiaro a Galileo Galilei, che nelle sue *Considerazioni al Tasso* accusava proprio il poeta della *Gerusalemme Liberata* di “andar rappezzando insieme concetti spezzati e senza dipendenza e connessione tra loro, onde la sua narrazione ne riesce più presto una pittura intarsiata”<sup>60</sup> anziché una pittura a olio come quella dell’Ariosto, che invece sfuma e tondeggia la frase, dando rilievo alle sue immagini poetiche. Una valutazione malevola, ma di sorprendente lucidità e che metteva alla berlina l’aspra crudezza, appunto simile alla tarsia, dello stile tassiano, contro la più dolce e fusa melodia ariostesca<sup>61</sup>. In altri termini, il “parlar disgiunto” è la ricerca di una sintassi spezzata e incalzante, fondata sulla *brevitas*, tratta dall’esempio classico di Virgilio e dal modello retorico proposto dallo Pseudo Demetrio e che serviva a ottenere quello stile sublime e magnifico che Tasso reputava più confacente alla poesia epica<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> C. Molinari, *Torquato Tasso e il parlare disgiunto*, in *Tasso, Tiziano*, cit., pp. 25-29 (in part. 26: “La metafora edile di seguito allegata dal Tasso [...] contribuisce difatti a mettere sotto gli occhi dei revisori la propria inclinazione a perseguire l’oscurità [...] e la brevità del Virgilio epico nella costruzione paratattica e ‘arenosa’ della frase, tenuta insieme dal nesso implicito dei ‘sensi’, ossia per l’appunto dei concetti, nella loro sotterranea relazione e di ‘unione’ e ‘dipendenza’”).

<sup>60</sup> G. Galilei, *Considerazioni al Tasso* [1589-1595 c.], in *Le Opere di Galileo Galilei*, IX, a cura di A. Favaro, Firenze, 1899, p. 63.

<sup>61</sup> Su questa posizione critica di Galileo Galilei non si può che rimandare alle pagine ormai classiche di E. Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, The Hague, 1954, ried. in idem, *Aesthetic Attitude and Scientific Thought*, in “Isis”, 47, 1956, pp. 3-15 (in particolare su Tasso e Ariosto, pp. 8-10), ma si vedano anche le intelligenti considerazioni di P. Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell’arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi. L’artista e il pubblico*, 2, Torino, 1979, pp. 29-30. Sulle qualità figurative dello stile ariostesco (e in particolare dell’*Orlando Furioso*) si rimanda a F. Ferretti, *Ariosto pittore. Sulla natura figurativa del Furioso*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, a cura di J. Bartuschat e F. Strologo, Ravenna, 2016, pp. 163-192.

<sup>62</sup> Con la formula un poco oscura del “parlar disgiunto”, Tasso alludeva insomma alla “tendenza paratattica” del proprio stile epico, che prende corpo grazie all’uso massiccio di artifici come l’asindeto (*dissolutio*) e l’ellissi verbale (*disunctio*). È forse possibile individuare nel procedimento illustrato da Tasso una figura retorica ben precisa come appunto l’asindeto, secondo la proposta di C. Molinari (*Considerazioni sul parlar disgiunto*, in “Schifanoia”, 22/23, 2002, pp. 11-18), oppure lo zeugma, come invece sostenuto da M. Pastore Stocchi (*Osservazioni retoriche sul parlar disgiunto*, in “Schifanoia”, 22/23, 2002, pp. 37-47).

Un ritmo analogico e cerebrale, che evocò ad Ezio Raimondi il montaggio patetico di Eisenštejn<sup>63</sup> e che Tasso adottò sempre nel segno del *pathos* e delle lacrime, tanto che “non suona paradossale il dire che proprio in virtù della retorica il Tasso è un poeta sentimentale”<sup>64</sup>. D'altronde, è proprio grazie alla mirabile lettura di Raimondi che oggi possiamo affermare la piena appartenenza di Tasso “alla fase autunnale del Rinascimento; Rinascimento notturno, saturo ed estenuato”<sup>65</sup>. Lo stesso poeta si definì non a caso “fabbricatore notturno di speranze e di sogni”<sup>66</sup>, un verso allucinato, scriveva ancora Raimondi, che definisce veramente “colui che inaugura il momento notturno della realtà rinascimentale [...] un esploratore di spazi ancora inconsueti, di momenti di ansia che corrispondono a una radicata, corporale, contingenza”<sup>67</sup>.

È chiaro che è su questo piano lirico e onirico e non su quello ben diverso della sintassi e del “parlar disgiunto” che Arcangeli intendeva instaurare il suo paragone tra il poeta della *Liberata* e l'ultimo Bastianino. Un accostamento peraltro esclusivo, visto che Arcangeli contestava apertamente la possibilità già avanzata da Giulio Carlo Argan di un parallelo tra Tasso e il Tintoretto<sup>68</sup>, che oltre a sembrargli assolutamente vago, trascurava proprio l'aspetto del lirismo, fondamentale nel Tasso e a suo giudizio assente nel Robusti<sup>69</sup>. È interessante che Argan leggesse nella poesia tassesca una forma di drammatizzazione che segnerebbe il trapasso dal Rinascimento al Barocco e

---

<sup>63</sup> E. Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, 1980, pp. 71-74, ma si veda anche idem, *Rinascimento inquieto*, Torino, 1994, p. 318.

<sup>64</sup> Ivi, p. 70.

<sup>65</sup> F. Ferretti, *Eredità e conquista. Letture di Tasso epico*, in *Ezio Raimondi lettore inquieto*, a cura di A. Battistini, Bologna, 2016, p. 144.

<sup>66</sup> Si tratta dell'incipit di un famoso madrigale scritto per Ciro Spontone: “Fabbricatore notturno/ di speranze e di sogni,/ non so quel ch'io mi cerchi, o pure agogni./ Ma, s'a' raggi talor di luce vera/ si dilegua Parnaso,/ e con Perseo Pegaso/ ch'aperse altrui col piede il chiaro fonte,/ e Sfinge e la Chimera,/ e con Edippo ancor Bellofonte,/ veggio in altra montagna un vivo Lauro/ splendor in guisa di pipero e d'auro”. Per un'analisi di questo oscuro componimento autobiografico si veda F. Ferretti, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella Gerusalemme liberata*, Pisa, 2010, pp. 375-379.

<sup>67</sup> E. Raimondi, *Tasso e la totalità lacerata*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, 3 voll., atti del convegno a cura di G. Venturi (Ferrara, 1995), Firenze, 1999, I, pp. 8-9.

<sup>68</sup> G.C. Argan, *Il Tasso e le arti figurative*, in *Torquato Tasso. Comitato per le Celebrazioni di Torquato Tasso. Ferrara 1954*, Milano, 1957, pp. 209-226.

<sup>69</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, pp. 44, 54 nota 96. Sul dissenso di Arcangeli rispetto al parallelismo tra Tasso e Tintoretto avanzato da Argan si veda anche quanto scritto da F. Ferretti, *Tre approcci figurativi alla Liberata*, in *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell' Orlando Furioso” dal libro illustrato al web*, a cura di L. Bolzoni, Roma, 2017, pp. 278-282.

che dunque esaltasse la sua presunta influenza sulla grande cultura pittorica del Seicento<sup>70</sup>. Tutto il contrario di quanto sostenuto da Raimondi e da Arcangeli, visto che per entrambi Tasso e Bastianino andavano piuttosto intesi come interpreti malinconici di una civiltà al tramonto, del tutto scevra da quell'ottimismo vitalistico così tipico del Barocco. L'ultimo Bastianino, come Tasso, non sapeva "vedere ormai che la notte, il crepuscolo, le apparizioni"<sup>71</sup>, dunque la pratica di offuscare le forme non era soltanto un espediente pittorico, ma simbolo poetico e confessione estrema di una crisi epocale, ovvero la fine del sogno umanistico in una delle sue capitali culturali. La stessa Ferrara modellata dagli estensi e dai loro artisti prediletti, ed è forse un'altra delle chiavi di lettura che Arcangeli mutuò dall'*Officina* di Longhi, non era stata altro che un lungo e ininterrotto sogno, una 'beata larva' destinata presto o tardi a svanire nel nulla.

E "calano, adesso sì, le nebbie sulla sua arte, come cala sulla sua città la triste elegia d'una grandezza in punto di morte"<sup>72</sup>, scriveva appunto Arcangeli a proposito degli ultimi lavori del Bastianino. E così se il 'San Cristoforo' della Certosa appare come un "immenso fantasma autunnale"<sup>73</sup> in fondo alla tetra navata, la maestosa 'Santa Cecilia' /tavola 20/, dipinta per Santa Maria in Vado, trasfigura il modello famoso di Raffaello in una "Iside sfatta, angosciata nella visione d'uno sfacelo [...] con quegli strumenti grandi, e la tromba che, con il suo freddo fulgore, non potrà chiamare una resurrezione; soltanto un crepuscolo degli dei"<sup>74</sup>. Infine, le tele davvero spettrali per la chiesa di San Paolo, "vertice dell'arte filippiana": la 'Resurrezione' /tavola 21/, per esempio, con i suoi "lampi sublimi"<sup>75</sup>, che sconvolge come una "apparizione fosca e luminosa [...] fra nubi soffocati", con il Cristo che incespica tra i soldati, quasi "risucchiato da un lento maëlstrom"<sup>76</sup>. Sono forme che trasudano dal fondo per lievitazione luminosa, quasi come ectoplasmi, soltanto ombre sfocate degli eroi invincibili e venerati dal

---

<sup>70</sup> Per approfondire la posizione espressa da Argan si legga anche: F. Scrivano, *La poetica di Torquato Tasso trasfigurata nelle arti barocche: la prospettiva critica e storiografica di Giulio Carlo Argan*, in 'Letteratura e arte', 13, 2015, pp. 9-22.

<sup>71</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 45.

<sup>72</sup> Ivi, p. 36.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Ivi, p. 43.

<sup>75</sup> R. Longhi, *op. cit.*, 1934, p. 89.

<sup>76</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 45.

Rinascimento /tavole 22-24/. Lo stesso pittore somiglia ormai, come il suo ‘Cristo al Limbo’, a “qualcuno che brancoli per cercare un bene perduto, della cui trascorsa grandezza non gli resta più che un’amara traccia, un’orma senza consolazione”<sup>77</sup>. È evidente che questo mondo medianico, popolato di fantasmi angustiati, non potesse attrarre più di tanto i contemporanei e i diretti successori del Bastianino, che a tutti gli effetti fu un artista isolato, con “una maniera differente da tutti, la quale à chi piace, e à chi non piace”, secondo le illuminanti parole di Agostino Superbi<sup>78</sup>, scritte a soli vent’anni dalla morte del maestro. Pure Baruffaldi scrisse che “il fare di Sebastiano ordinariamente incontra il genio de’ soli intendenti” e che “ha egli la gloria che suole avvenire agli oracoli, d’essere più ammirati che intesi”<sup>79</sup>, definizione che calza a pennello per la stessa figura di Arcangeli.

Quel che è certo è che il Bastianino non lasciò alcuna eredità diretta a Ferrara, perché i successori come Scarsellino e Bononi esprimono già “un tempo diverso”<sup>80</sup>, che infatti avrà ripercussioni perfino sul giovane Guercino. L’angoscia della fine irrimediabile è invece il sentimento dominante dell’arte del Bastianino, che impedisce ogni proiezione sull’immediato ed impone anzi uno sguardo nostalgico al passato perduto. L’‘Annunziata’ di San Paolo /tavola 25/ è per Arcangeli l’“ultima gigantessa di tempi andati”<sup>81</sup>, con una floridezza quasi correggesca, ma troppo velata di struggente malinconia e quindi lontanissima dal tradire qualsiasi intenzione protobarocca. Quell’aria “misteriosa” scorta giustamente da Baruffaldi<sup>82</sup> appariva semmai ad Arcangeli come un sintomo di qualcosa di diverso e paradossalmente più lontano, quasi il presagio di un orizzonte romantico ancora da venire.

Tramonto e crepuscolo dunque per Bastianino, ma come si legge nel prologo dello Zarathustra di Nietzsche “la grandezza dell’uomo è di essere un ponte e non uno scopo: nell’uomo si può amare che egli sia una *transizione* e un *tramonto*”<sup>83</sup>. È sintomatico

---

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> A. Superbi, *Apparato de gli huomini illustri della città di Ferrara*, Ferrara, 1620, p. 126.

<sup>79</sup> Baruffaldi, *op. cit.*, pp. 440-441.

<sup>80</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 49.

<sup>81</sup> Ivi, p. 47.

<sup>82</sup> Baruffaldi, *op. cit.*, p. 445.

<sup>83</sup> F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno* [1883-1885], trad. it di M. Montinari, Milano, 1976, p. 8.

che lo stesso Arcangeli si fosse domandato a un certo punto se quella che sembra “la fiammata finale d’una civiltà inclinata a morire” non possa intendersi piuttosto come “prologo appassionato e denso di futuro”<sup>84</sup>. Non per nulla, la distruzione della grande forma plastica italiana operata dal Bastianino può essere infine avvertita come la precondizione per un nuovo tipo di sensibilità più mobile e sfuggente, dunque moderna, che fa del “grande antico” l’antesignano di quella schiatta di “sognatori di padania”, di “romantici interrati” che non hanno una precisa poetica, ma per intuizione esprimono “nei giorni ispirati” l’aspetto più tremante, inafferrabile, talvolta malato, del vivente<sup>85</sup>. Espressioni analoghe si ritrovano anche nella parte finale di un libretto su Ennio Morlotti pubblicato da Arcangeli nel 1962 per le Edizioni del Milione, in cui il pittore lombardo viene appunto definito “un romantico” e omologo italiano di Dylan Thomas, “romantico del nord”<sup>86</sup>. La lettura quasi speculare delle stelle altrimenti distanti del Bastianino e Morlotti non è mai ammessa in maniera esplicita, ma può essere forse rivelata anche da certi segnali testuali: per esempio, quando descrive il lavoro di Morlotti “sulla tela gonfia di materia come il letto d’un fiume da cui si sia appena ritirata una piena e dove, defluite le acque, affiora la melma”<sup>87</sup>, Arcangeli ricorre di fatto allo stesso campo metaforico utilizzato poco dopo per evocare il vortice acquatico “che si vien formando intorno al Cristo” nel *Giudizio Universale* del Bastianino<sup>88</sup>. Qui agisce senz’altro l’immaginario suscitato dal Po, simbolo imperituro di un’intera civiltà padana, con le sue piene e le golene impastate di sabbia quando il fiume è in magra, la materia limacciosa che riemerge e ingravida i campi; flusso continuo e oscillante tra il polo della vita e quello della morte, che gli artisti avvertono nella profondità delle viscere come un battito cardiaco che detta il ritmo segreto della loro azione creativa. Più in generale, è lo schema interpretativo adottato da Arcangeli a legittimare un

---

<sup>84</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1954, p. 43.

<sup>85</sup> Idem, *op. cit.*, 1963, p. 50.

<sup>86</sup> F. Arcangeli, *Ennio Morlotti*, Milano, 1962, ried. in idem, *Dal romanticismo all’informale*, 2 voll., Torino, 1977, II, p. 450. Sul rapporto tra Arcangeli e Morlotti vorrei almeno rimandare ai recenti interventi di F. Milani, *Una triangolazione informale: Morlotti, Testori, Arcangeli*, in ‘Arabeschi’, 9, 2017, pp. 92-103; idem, *Le forme della luce. Francesco Arcangeli e le scritture di ‘tramando’*, Bologna, 2018, pp. 141-168.

<sup>87</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1962, ed. 1977, pp. 442-443.

<sup>88</sup> Idem, *op. cit.*, 1963, p. 40.

possibile parallelo tra Bastianino e Morlotti: anche la pittura di quest'ultimo viene intesa come "un'affermazione e un contraccolpo di quella determinata situazione storica che è la delusione europea sui grandi miti"<sup>89</sup> e se per il maestro lombardo del XX secolo il mito picassiano era stato "ossessionante moralmente"<sup>90</sup>, Sebastiano Filippi aveva vissuto una "ammirazione fanatica" e non meno incombente nei confronti del 'divino' Michelangelo<sup>91</sup>. Di fronte a queste sfide storiche e personali non restò ad entrambi che l'"affermazione d'una solitudine" disperatamente consapevole e un atteggiamento di romantica "rivolta in difesa delle ragioni vitali profonde"<sup>92</sup>.

Nel 1959, dunque poco tempo prima di scrivere i due libri su Morlotti e il Bastianino, Arcangeli aveva ricevuto un'illuminazione fondamentale grazie ad un viaggio da Londra a Kassel, da lui compiuto per far visita alla mostra internazionale sul Romanticismo tenuta alla Tate Gallery e alla seconda edizione di *Documenta*, dedicata all'arte dopo il 1945<sup>93</sup>. Ne era derivata la rivelazione folgorante dell'assoluta continuità tra il movimento romantico e le nuove tendenze dell'informale, un vero corto circuito che aveva aperto ad Arcangeli orizzonti inattesi, ossia l'esistenza di una direttrice primaria della cultura occidentale, eppure tendenzialmente ignorata dal provincialismo nostrano<sup>94</sup>. Si trattava allora di individuare una genealogia, sia pure sotterranea o minore, di artisti italiani capaci almeno di presagire quella rivoluzione liberatoria e romantica esplosa nelle coscienze europee durante "il mezzo secolo decisivo 1800-1850"<sup>95</sup>. E se la scoperta di tale dimensione, ovvero della sconvolgente "distruzione dell'equilibrio tra certezze interiori e certezze esteriori"<sup>96</sup>, poteva avvenire solo grazie al tramonto definitivo di quel "singolare e grandissimo limbo ch'è stato il Rinascimento

---

<sup>89</sup> Idem, *op. cit.*, 1962, ed. 1977, p. 433.

<sup>90</sup> Ivi, p. 436.

<sup>91</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 50.

<sup>92</sup> Idem, *op. cit.*, 1962, ed. 1977, p. 433.

<sup>93</sup> *The Romantic Movement*, catalogo della mostra a cura di K. Clark, London, 1959; *II.documenta '59. Kunst nach 1945. Malerei-Skulptur-Druckgrafik*, 3 voll., catalogo della mostra a cura di A. Bode e W. Haftmann (Kassel), Köln, 1959. ;

<sup>94</sup> F. Arcangeli, *Dal Romanticismo all'Informale. Lezioni 1970- 1973*, 2 voll., a cura di F. Milani, Bologna, 2020, I, p. 20.

<sup>95</sup> Idem, *Lo spazio romantico*, in 'Paragone', 271, 1972, p. 7.

<sup>96</sup> Ivi, p. 12.

italiano”<sup>97</sup>, chi meglio di un Bastianino, che quel crepuscolo doloroso l’aveva vissuto ed espresso nella sua arte, poteva esserne considerato precursore? E così, attraverso una serie di tramandi tortuosi, “di nascosto romanticismo ‘di terraferma’”<sup>98</sup>, la maniera di Filippi riemerge come corrente carsica nella pittura di Sante Peranda e poi in quella del mantovano Giuseppe Bazzani, altro isolato in una città morente, fino ad arrivare al Piccio, lombardo del Po e rappresentante italiano alla mostra londinese del 1959<sup>99</sup>. L’ultima straordinaria incarnazione avviene però nel “gran moderno” Medardo Rosso, di cui si ricorda il famoso detto “tout bouge rien est materiel dans l’espace”, perché “tutto muove e [...] nostro stato d’animo per sua sempre trepidazione non è fermo”<sup>100</sup>. Un’intuizione poetica che era stata già del Bastianino, capace di spalancare le infinite voragini del cuore, specchio riflesso dell’incommensurabilità del cosmo, oltre i limiti della ragione rinascimentale, aprendo così la strada a quella dimensione umana e non umanistica che è poi la sostanza di quello “spazio romantico” tanto caro a Francesco Arcangeli.

---

<sup>97</sup> Ivi, p. 22.

<sup>98</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 49. Come ha fatto notare M. Ferretti (*Una tesi a Bologna, relatore Francesco Arcangeli*, in A. Lugli, *Medardo Rosso*, a cura di M. Ferretti, Torino, 1996, p. 89), è proprio nel libro sul Bastianino del 1963 che “forse per la prima volta [...] Arcangeli organizza il suo discorso attorno alla nozione di ‘tramando’”.

<sup>99</sup> *The Romantic*, cit., pp. 79-80, nn. 45-48.

<sup>100</sup> F. Arcangeli, *op. cit.*, 1963, p. 50. A proposito di Medardo Rosso, è inevitabile ricordare la tesi di laurea di Adalgisa Lugli (discussa nell’anno accademico 1968-1969 e poi pubblicata postuma nel 1996), il cui relatore fu proprio Francesco Arcangeli.