

ti, di affinità sottili tra le personalità creatrici, consente a colui che sa scorgerli di restituire un effettivo spessore a interi brani di storia della civiltà, di motivare fenomeni altrimenti in buona parte incomprensibili – persistenze, recuperi, anticipazioni, parallelismi – che sono in realtà vite, volti, idealità calati in forme di materia, resi più labili e fragili dal continuo succedersi dei giorni, dal confuso accumularsi dei fatti, fino ad arrivare a definire configurazioni alternative.

Scopritore di nuove costellazioni, Arcangeli procedeva, fin dai primi anni cinquanta e con una consapevolezza sempre più nitida, nella stessa direzione lungo la quale Focillon aveva riunito gli artisti visionari, a stringere in comprensiva unità alcuni spiriti fraterni che il caso aveva disseminato nel tempo e nello spazio. La famiglia d'elezione dello studioso bolognese era composta da scrittori, musicisti, poeti, pittori e scultori che, dall'autunno del medioevo in poi, avevano profuso ogni loro risorsa nel tentativo di rifondare in termini di piena, accostabile umanità, il primigenio e imprescindibile rapporto con la natura. "Catullo, Virgilio, Lanfranco, Wiligelmo, Vitale da Bologna, Foppa, Boiardo, Giorgione, Lotto, Folengo, Moretto da Brescia, Ruzzante, Ludovico Carracci, Caravaggio, Frescobaldi, Fra Galgario, Crespi, Vivaldi, Ceruti, Canaletto, Porta, Fontanesi, Nievo, Verdi", enumerava con cura, dal più antico al più recente in *Gli ultimi naturalisti*; a completare la lista, mancavano ancora i nomi di alcuni protagonisti già ben individuati, come Ennio Morlotti e, specialmente, Giorgio Morandi. Intorno ad alcune di queste figure esemplari si sarebbe strutturato, di lì a poco, l'esito estremo e compiuto del pensiero arcangeliano, l'edificio concettuale di "Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana".

Ripercorrendo i testi, che si susseguono numerosi ad accompagnare, chiarire, sostenere e diffondere i contenuti di manifestazioni artistiche di ogni entità, non solo di livello nazionale, si delinea una fisionomia critica straordinariamente unitaria, eppure capace di affrontare, assorbire e corrispondere al meglio, nell'opera di restituzione, a una pluralità di fenomeni e di eventi. Non risultano fatti creativi elusi o traditi dall'interpretazione arcangeliana, alla quale si può imputare, al più, un eccesso di generosità o di fiducia. Risalta, piuttosto, un diverso grado della tensione emotiva che sempre anima il discorso critico, mentre permangono pressoché immutati gli elementi principali che assicurano la "presa di

contatto", la sintonia tra l'interprete, l'artista e l'opera. In ogni caso, a ogni incontro, tutte le risorse di cultura e di sensibilità dello scrittore si attivano. Elementi formali riconducibili a una poetica del naturale, all'impegno per rendere il "senso della vita e della morte" percepibile, al di là del soggetto, innescano il processo interpretativo, garantiscono la comunicazione oltre il tempo. Nel 1956 Ludovico Carracci, l'artista che sarebbe diventato l'emblema della sua estetica dell'"anti-genio"¹⁸, ritrova nelle parole di Arcangeli una parte sostanziale della sua identità: quella di pittore che "compone gravemente, senza effusioni, la vita dei suoi sentimenti"¹⁹. L'analisi de *La famiglia Tacconi* rivela, infatti, un pennello che "non brilla", volto a cogliere piuttosto "la tristezza, quotidiana e senza tempo, dello "stare insieme" soltanto, senza altro pregio o dignità che quello di affacciarsi umanamente al rettangolo della tela, dell'esser lì, veri e inconsapevoli come la vita". La medesima occasione, le note *Sugli inizi dei Carracci* legate alla Biennale d'arte antica bolognese di quell'anno, consente allo studioso di ampliare la prospettiva a includere un altro sommo isolato, precisandone in sintesi perfetta e le qualità e i motivi di rapporto con il più giovane cugino: "Il Barocci prevede infatti quell'incontro fra cultura e umanità, fra tradizione illustre e nuovi sensi, floridi o malinconici o sottili, che sarà il destino di Annibale, fino al suo capolavoro della Galleria Farnese. ... Rianimare in nuovi timbri, versar sentimenti diretti entro termini di cultura, non di natura".

Annibale, "nato veramente più degli altri duo' pittore – a detta del Malvasia – con quella sua naturale facilità così ben intesa e gradita ...", e la bellezza riconosciuta delle sue opere "alessandrine" più vive e ricche di sensi, toccano corde meno vibranti nello studioso, rispetto alle proposte qualitativamente discontinue avanzate del più anziano cugino, sempre perfettibile in qualche parte, proprio come la natura a cui riconduceva ogni tratto del suo procedere. "Mi par chiara, in Ludovico, una maggior semplicità e schiettezza, non già di pittura o di talento (qui, anzi, Annibale la vince), ma di invenzione e di poesia ... lo spirito di Ludovico è più dimesso, e più moderno." A ribadire il concetto, il critico esamina a confronto il *Battesimo di Cristo* di Ludovico, "come un Caravaggio moderato" e quello di Annibale, con i suoi angeli "trionfanti nel sinfonico paradiso". Potendo, il primo li avrebbe aboliti, perché "tanti angeli a musicare

in cielo non si potran mai vedere”. Quello che, di contro, si poteva osservare, ad apertura di finestra, era la qualità dell’aria: “Gente vera non può vivere che in ambiente vero, e la luce e l’ombra sono ... l’inevitabile timbro ottico della verità”. Averlo compreso e saputo calare in uno stile pittorico nuovo fa di Ludovico, agli occhi di Arcangeli, “il primo pittore del grande, moderno Seicento”. Incertezze irrisolte, esperimenti poco felici compresi.

Lo stessa attitudine a privilegiare il vero, l’autentico con le sue qualità e i suoi difetti, avrebbe indotto Arcangeli a trattare malvolentieri e con freddezza “il divino Guido”, la sua opera troppo bella, troppo ideale, troppo distante e rarefatta. Per recuperarne, poi, piuttosto, nella squisita pittura di Simone Cantarini²⁰, l’allievo già formato dalla calda provincia marchigiana, il portato di assoluta eccellenza stilistica. Occorreva il sangue del giovane pesarese per animare “l’orgoglioso marmo” delle membra reniane, per dirla con Sainte-Beuve, e conquistare Arcangeli. Segno personale di Simone, che informa lo splendido *San Giovanni*, è “quel tanto di più istantaneo e più vero, di più focoso, di più inquieto e accaldato d’umore, ch’egli immette entro la regola lontana di Guido”. Vale a dire quell’arte, aveva già ricordato, caratterizzata a suo avviso da una “nuova e desolata nobiltà”, dalla “tristezza dei gesti e degli atteggiamenti solennemente sospesi nell’aria fredda, contro i cieli addensati di nubi, sopra le tacite schiarite degli orizzonti remoti”. Ben altri termini accompagnano in genere, nella storia della critica, l’epifania dei capolavori del “rinato Raffaello”, anche nei periodi di ricezione più contrastata. Forse, davanti alle forme paradisiache di Guido, Arcangeli avvertiva con maggior acutezza quanto avrebbe chiarito pochi anni dopo: “ciò che è perfetto è disperato”²¹.

*Affranchis-nous du temps, du nombre et de l’espace,
Et rends-nous le repos que la vie a trouble!*
Charles-Marie Leconte de Lisle

Alla sensibilità nei confronti del contesto esistenziale, alla natura e ai dati che riportano “a un ciclo di stagione, di generazione: nascere, crescere, culminare, corrompersi”, assunta quale parametro essenziale o categoria di riferimento privilegiata dell’attività critica, occorre aggiungere almeno un ulteriore elemento di riflessione.

Per lo più soggiacente all’interpretazione arcangeliana è la considerazione immancabile di una sorta di “grado di fedeltà” o di attaccamento al luogo di nascita. Ludovico è colui che rimane, che riversa il suo ingegno, i suoi giorni e le sue fatiche sulla terra che lo ha generato e cresciuto, quasi un tributo da pagare affinché il ciclo possa ripetersi. Anche Giuseppe Maria Crespi e la sua lunga carriera all’ombra amica delle torri, preferita ai lumi raffinati della corte medicea, doveva testimoniare lo stesso senso di appartenenza alla città natale. Una cornice perimetrata che si consolida ulteriormente mediante un’inflexibile routine di vita e di lavoro, tesa a controllare il tempo dopo aver circoscritto lo spazio. La stessa istanza che doveva informare l’opera di Giorgio Morandi, padrone e prigioniero di un luogo misurato sempre dagli stessi lunghi passi, a impostare e ribadire un ritmo regolare, una scansione di ore, di giorni, di stagioni che si vorrebbe immutabile.

La terra ricorda e trasmette la sua memoria a coloro che la sanno ascoltare.

Come la maggior parte dei componenti della sua “famiglia spirituale” anche Arcangeli era tenacemente legato alla sua città, alla quale ha dedicato anni di studi, di ricerche pazienti e innumerevoli scritti che valgono, in questo caso specialmente, anche come un diario: “Anch’io, forse, sono un po’ come queste case: pieno di incultura ma nutrito di storia. ... Sono della parrocchia di cui fu cavaliere Vitale da Bologna, dove nacque Ludovico Carracci ... non è un legame di sangue, è un legame della mia mente. Forse, per me è amaro; ma agli altri non cercherò mai di darne l’amarrezza; soltanto quello che di vivo porta in sé. Credo, anche, che questo amore non sia provincia. So commuovermi anche ai fatti diversi e sublimi, e può essere che li comprenda. Ma non rinnegherò mai, neppure, il senso della mia città: qui sento battere i ‘menomi polsi’ della civiltà del mondo”²². Tuttavia “non si può essere del tutto nuovi, qui”, continuava nel 1943, mentre intorno ogni cosa stava cambiando, e sarebbe stato sempre più difficile, impossibile poi, prendere le distanze da ciò che avveniva, per quanto doloroso e ingiustificato, in quel breve spazio disegnato a stella, protetto fino a ieri ancora da spesse mura. “Ora, pare che tutto questo possa finire. La vita del mondo cammina implacabilmente, e distrugge. Forse stanno nascendo, o sono già nati, o vivono, i giovani che avranno pensieri terribilmente nuovi. Queste possibilità

previste mi interessano, enormemente, ma non mi toccano. ... La luna splende ancora e il fiato di Bologna è sempre più grave. Cammino fra queste case che conosco, fra queste pietre che ho popolato con le larve della mia fantasia, a cui ho appoggiato i miei ricordi”.

Non sempre le città cambiano più velocemente del cuore dei mortali, per quanto dispiaccia contraddire Baudelaire. L'Italia, e soprattutto l'Italia della provincia in cui Arcangeli ebbe la ventura, poi scelse consapevolmente, di vivere, rappresentava ancora negli anni sessanta del Novecento un perfetto esempio di quel fenomeno di dilatazione temporale, ben noto agli antropologi e ai sociologi, tipico delle civiltà ancora strutturate secondo assetti tradizionali. Lo storico ritardo che la società italiana doveva scontare così duramente soprattutto nelle strazianti ricostruzioni dei due dopoguerra era in buona parte connesso al perdurare di condizioni esistenziali e produttive di quasi atavica fondazione, rinvenibili anche a livello dei centri urbani. In rapporto alla creazione artistica, inoltre, non era semplice sottrarsi alla responsabilità di una tradizione illustre le cui tracce erano disseminate capillarmente sul territorio, per riuscire a elaborare espressioni adeguate a contenuti ancora in gestazione. Da analizzare, scoprire, mettere a fuoco per riuscire a calarli in forme d'arte, per farne materia conveniente all'illustrazione dell'uomo moderno e del suo ambiente in divenire.

“Stiamo scrivendo a Bologna” – era il 1956 e Arcangeli, vittima nonostante le sue accortezze del *genius loci*, come alcuni membri della sua famiglia spirituale, rifletteva su *Una situazione non improbabile*²³ – “in una città di provincia, dove non sappiamo ancora se resteremo; ma dove forse resteremo per sempre. Sappiamo, o crediamo di sapere, quel che vuol dire restarci: i grossi pericoli e i non scarsi vantaggi. Sorvoliamo sui vantaggi che possono essere gli ovvi vantaggi della provincia. Tentiamo invece di meditare sui pericoli di ignoranza, di ritardo, che la provincia produce, se non è culturalmente riscattata, se produce insopportabili passività. Il pericolo dello sfondare le porte già aperte rimane il più evidente: è anche per questa condizione, che avvertiamo chiaramente, che il nostro discorso porta come alibi soltanto la nostra sincerità.”

A Bologna, antica sede d'università, già seconda capitale dello Stato della Chiesa, non solo nelle campagne o sui colli circostanti, si poteva ancora credere che il tem-

po scorresse più lentamente rispetto a Milano, Parigi, New York. E, in qualche modo, non sempre positivo, era vero. Che ancora fosse possibile imprimergli un ritmo umano, doveva risultare, invece, sempre più dolorosamente illusorio.

Arcangeli conosceva il pensiero di Bergson, di Husserl e di Heidegger e ragionava, fin dai suoi primi anni di studioso, negli stessi termini di continuità, lunga durata e frattura del *continuum* impiegati in Europa negli ambiti di indagine socio-antropologica più avanzati. Eppure, intimamente, il senso del tempo che ne informava il procedere, ne orientava i meccanismi di percezione e di comprensione dei fenomeni, era quello delineato da Emile Durkheim²⁴ nei suoi studi sulle società primitive, quello scandito solo dal succedersi del giorno e della notte, ritmato dalla periodicità delle stagioni, regolato dalla metrica umanissima di rituali e di usanze volti a garantire stabilità e ritorno. Tesi a controllare l'ingovernabile, vale a dire quell'universo sconfinato retto da leggi ancora in buona parte ignote che Albert Einstein, svelando il principio della relatività generale, aveva invano disseminato di quadranti d'orologio²⁵.

È il tempo sociale a flusso discontinuo, stratificato e ricorsivo, che avvicina e allontana gli eventi secondo parametri di esclusiva misura esistenziale. Diversi da quelli puntuali della meccanica, o della più recente fisica atomica, meno precisi, certo, ma non meno veri.

Più fortemente radicati, piuttosto, nelle profondità dell'essere intangibili, in ultima istanza, dalle sovrastrutture culturali. Il tempo sociale, il tempo d'Arcangeli, che si dilata e integra, comprende e reinserisce in un circuito di continua vitalità voci e volti diversamente lontani, rappresenta la cronologia che meglio ha assorbito la teoria plotiniana dei tre presenti: l'attuale, quello del passato – che vive nella memoria – e quello del futuro, già raggiunto nell'immaginazione, con la speranza o con la paura.

È l'eterno presente che dovevano concorrere a delineare, oltre ai mistici e ai filosofi, la riflessione sull'arte e la scienza. È la dimensione che instaura la sofferenza psichica, che rende insanabili le ferite, un meccanismo perverso ben descritto dalla patologia medica; è la dimensione superiore, indenne dalla cronologia, in cui si colloca spontaneamente il capolavoro. “Nelle arti, nella letteratura, nella musica” – spiega George Steiner – “la durata non è tempo.”²⁶

“È questo paradosso dell'atemporalità nel contesto del

tempo storico a giustificare la rivendicazione perenne d'immortalità da parte dell'artefice e a validare l'*exegi monumentum* che è stata la parola chiave della letteratura e dell'arte occidentale”.

“Ogni atto di cultura” prosegue lo studioso, in un discorso che sintetizza in forma compiuta di teoria molti contenuti che abitano i testi arcangeliani, “è un passato reso presente e un presente carico di ricordi del futuro. ... Due sole esperienze permettono agli esseri umani di partecipare alla finzione-verità, alla metafora pragmatica dell'eternità, della liberazione dai decreti di annientamento del tempo storico-biologico, vale a dire dalla morte. La prima è quella della fede religiosa autentica, per coloro che sono aperti a essa. La seconda è quella estetica. È la produzione e la ricezione di opere d'arte, nel senso più lato, a permetterci di condividere la durata, il tempo senza confini. Senza le arti la psiche umana rimarrebbe nuda davanti alla propria estinzione. ... È la *poiesis* (assieme alla fede religiosa trascendente e, spesso, in una certa relazione con essa) ad autorizzare l'irragionevolezza della speranza.”

Un'affermazione, quest'ultima, che Arcangeli ha sottoscritto lungo l'intero corso della sua carriera, sollecitato, in particolare, dall'attenzione verso l'attività degli artisti della sua generazione. Quella che vedeva crescere sotto i suoi occhi, capace di far risorgere la fiducia, di rianimare, appunto, la speranza. Perché, aveva spiegato nel catalogo della Biennale di Venezia del 1972, alla quale aveva proposto di illustrare il tema “Opera o comportamento”, “l'arte, l'*opera*, quel pezzo di tela o di tavola, quella superficie piana e convenzionalmente rettangola, è un medium cui è ancora possibile, tuttavia, affidare tutto: tutto ciò che si è, che si pensa, a cui si aspira. È un'azione indiretta, ma è ancora a disposizione dell'artista per cambiare il mondo”²⁷.

Nella scelta dell'impegno per il contemporaneo non si può non riconoscere, oltre alla sola risposta possibile in quei tempi d'urgenza per un uomo dello spessore morale di Arcangeli, una precisa volontà di prendere le distanze da un maestro/padre fin troppo amato e ingombrante, Roberto Longhi, assumendo appieno la responsabilità di un ruolo che, per lui, corrispondeva intimamente a un modo di essere. Il critico Arcangeli, infatti, era esattamente il contrario dell'algido giudice di opere e di artisti. Era il compagno dell'avventura, partecipe delle vicende della vita e della creazione, seguite magari

a chilometri di distanza, immaginate spesso ancor prima che conosciute, l'interprete, sempre generoso, il portavoce convinto, senza rinunciare, tuttavia, alle sue responsabilità di referente, di guida autorevole quanto esigente. “Non vorrei tradire i pittori di cui parlerò con estensioni indebite, con un eccesso di inframmettenze personali. Li conosco quasi tutti di persona, potrei anche descriverli fisicamente, ma questo c'entra soltanto fino a un certo punto. So che voglio fare qualcosa per loro, e questo mi dà, piuttosto, un po' di fiducia. Perché dopo tanto che guardo quadri, del passato e del presente, non è molto che sento, per opera loro, il fatto del dipingere ancora attivo, intimo alle mie giornate, partecipe della mia sorte.”²⁸ Ed è proprio quest'ultimo carattere che conferisce agli scritti di Arcangeli sugli artisti suoi contemporanei quel brivido di coinvolgimento ulteriore, che deriva, in definitiva, dal senso ben avvertibile di una consonanza più immediata e profonda, che travalica i dati di cultura per crescere nella certezza di condividere non solo lo stesso cielo e la stessa terra ma la medesima ansia. La fatalità di essere vivi.

Il testo mirabile di *Gli ultimi naturalisti* proseguiva spiegando quali erano i tratti, le qualità riscontrate nelle opere di alcuni artisti evidenziate dall'occhio critico, uomini che giorno dopo giorno conducevano in solitudine, con fatica, la propria ricerca, resi fratelli da una comune inquietudine, che li spingeva a cercare nuovi sensi in antiche verità: “si ritenta la natura; ma la sua proporzione sfugge, ora, alla misura intellettuale. È una natura traboccante, inquieta, eppure ancora terribilmente amorosa”.

Proponeva, con toccante precisione a quella data precoce d'elaborazione critica, quella che resterà l'unica direzione percorribile individuata da Arcangeli, la morandiana *Strada bianca* della sua avventura estetica, il “luogo simbolico dove gli artisti combattono ancora per proporre un modo ideale di vita naturale “ultima” contro la prevaricazione incombente della civiltà urbana, e dei suoi inquinamenti, prima di tutto, ideologici”²⁹. La dimensione spirituale in cui lo studioso trovava riuniti, si direbbe spontaneamente, i creatori che la cronologia ufficiale disperdeva lungo la lenta deriva dei secoli.

Corrispondeva, quindi, a un imperativo intimo, a una vocazione etica ed esistenziale, prima che di cultura, l'istanza che alimentava con determinazione sempre crescente la consapevolezza di Arcangeli relativa al suo im-

pegno e al suo ruolo, come doveva spiegare nel 1969, in occasione del conferimento del premio Feltrinelli dell'Accademia Nazionale dei Lincei³⁰. Giungendo a formulare nei termini di una piena dichiarazione d'identità quanto aveva già orientato, con assoluta coerenza, oltre vent'anni di lavoro, vale a dire lo "sforzo per far coincidere in me stesso la storia dell'arte e la critica d'arte". Un'ambizione, confessava, che sentiva logorante, nel timore di non esserne all'altezza. Abolite le coordinate esistenziali predeterminate, il tempo e lo spazio costrittivi e artificiali dei manuali, dopo averne concentrato le conquiste e indicato i modi per renderle risorse vive, quotidianamente utilizzabili, allo studioso restava solo da rifondare "la storia dell'arte come una attività non 'data' in alcun modo; ma da farsi come attività dinamica e discriminante, e fatalmente coincidente con la critica d'arte".

L'obiettivo, ancora una volta, era quello che perseguivano gli artisti: "Partire ... dall'entità più approfondita e specifica ... per irraggiare verso gli orizzonti più aperti della vita". Inevitabile impiegare in questo compito ogni energia, rimettere in gioco tutte le competenze e le strategie disciplinari in vista di una finalmente totale visione dell'opera.

Che rimane "inesausta nei significati anche perché è inesausto il travaglio che è dentro di noi", e che spinge a seguirla, per non perdere nulla, lungo le eclittiche mi-

steriose disegnate dalla sua vitalità. Il critico, allora, deve diventare sensibile sismografo come De Pisis, trasformarsi in un prisma che scinde e poi concentra il raggio della luce, affermarsi protagonista attivo di un dialogo che – ha già chiamato "amore" – è trasmissione o, meglio, tramando.

E proprio questa complessa operazione, l'azione fondamentale alla base della costruzione della civiltà, il correlativo oggettivo in ambito culturale della trasmissione genetica delle scienze biologiche, comprese "derivate" e "trasformazioni" e "dominanze", che Arcangeli aveva teorizzato con assoluta coerenza, costituisce la struttura soggiacente che regge l'edificio di *Natura ed espressione*. Anche in questo caso, più che uno strumento o una missione, attraverso la sua opera si mette a fuoco una modalità, una disposizione dell'essere. Prima di ogni altra qualifica, precedente ogni altra identità di ruolo, infatti, Arcangeli ha assunto appieno quella di erede, di consapevole depositario di un'infinita catena di esistenze, costantemente rivitalizzante e attualizzate nella sua persona. "Sembra una consegna, ma è una scelta", aveva scritto nel lontano 1943.

Natura ed espressione, la proposta che il destino doveva trasformare nel "traguardo più alto"³¹ raggiunto da Francesco Arcangeli, nel suo "testamento spirituale", era altresì la perfetta dimostrazione che, al di là della storia, l'arte, come chiedeva Eliot, può davvero redimere il tempo.

¹ "Non so se dopo venti o trenta secoli di meditazione abbiamo progredito molto nel problema del tempo" – ammetteva nel 1978 Jorge Luis Borges – "Io direi che viviamo sempre quell'antica perplessità, quella che visse mortalmente Eraclito". "Quello del tempo è il nostro problema. Chi sono io? Chi è ognuno di noi? Chi siamo? Forse un giorno lo sapremo. Forse no. Ma nel frattempo, come arde perché desidera saperlo." in J.L. Borges, *Oral*, Roma 1981, pp. 61-70.

² T.S. Eliot, *Mercoledì delle ceneri* (1930), in *Poesie*, Milano 1974, p. 267.

³ C. Gnudi, *Il Trecento bolognese nell'opera e nella vita di Francesco Arcangeli*, introduzione a *Pittura bolognese del Trecento. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna 1978, pp. 5-13.

⁴ R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in "L'Archiginnasio", XXX, pp. 1-3, 1935.

⁵ F. Arcangeli, *Pittura bolognese alla mostra del Trecento*, in "Il Mondo", 15 dicembre 1945 e 5 gennaio 1946.

⁶ Una panoramica fondamentale su oltre cinquant'anni di mostre bolognesi è

stata offerta da A. Emiliani in *L'Arte. Un universo di relazioni*, a cura dello stesso e di M. Scolaro, Milano 2002.

⁷ Al proposito, oltre al volume di scritti *Lavori in Valpadana*, Firenze 1973, si vedano i saggi riuniti nel catalogo della mostra, *Da Renoir a de Staël. Roberto Longhi e il moderno*, a cura di C. Spadoni, Milano 2003.

⁸ F. Arcangeli, *Polvere del tempo*, 1943.

⁹ F. Arcangeli, *Incanto della città*, Bologna 1984, pp. 17-32.

¹⁰ I riferimenti sono numerosi, disseminati negli articoli di critica e nelle prose. "So che per certi uomini il passaggio d'una stagione ardente non è una vana vicenda, ma è una variazione d'entusiasmo, di maturità, di sconforto forse anche o d'oppressione", *Una situazione non improbabile*, 1957. Spirito affine, compagno eletto in questa sempre turbata e commossa esperienza del divenire, era per Arcangeli, dall'età più giovanile, Arthur Rimbaud: "Enfant, certains ciels ont affiné mon optique: tous les caractères nuancèrent ma physiognomie". ... "L'automne déjà! – Mais pourquoi regretter un éternel soleil, si nous sommes engagés à la découverte de la clarté divine – loin des gens qui meurent sur les saisons". Come Arcangeli.

- ¹¹ A. Camus, *Caligula*, ed. 1941, a cura di J. Arnold, Gallimard, Paris, 1984, pp. 66-67.
- ¹² F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, in "Paragone", 59, 1954, pp. 29-43, poi in *Dal romanticismo...* cit., pp. 313-326.
- ¹³ *Il Naturalismo Padano*, dibattito radiofonico coordinato da Eros Bellinelli, con Francesco Arcangeli, Giairo Daghini, Gualtiero Schöenberg e Piero Del Giudice, Radio Svizzera Italiana, Lugano 2 novembre 1966. I brani dell'intervento di Arcangeli sono riportati in P. Mandelli, *Via delle Belle Arti*, Bologna 2002, pp. 115-119. Il 19 dicembre 1984 Claudio Nembrini, curatore per la stessa editrice della rubrica *Il tempo e le arti*, ne riproponeva ampi stralci in *Storia esemplare di un critico. A dieci anni dalla morte di Francesco Arcangeli*.
- ¹⁴ Brani della storia della giovinezza di F. Arcangeli e di alcuni dei suoi amici, colleghi presso l'Università di Bologna, allievi di Roberto Longhi, sono stati mirabilmente ricostruiti da A. Emiliani nell'introduzione del secondo volume di *Proporzioni*, dedicato agli scritti e alle lettere di Alberto Graziani, prematuramente scomparso nel 1943; Bologna 1993, pp. 13-139.
- ¹⁵ La puntuale citazione chiude la magistrale presentazione del 1962 che doveva innalzare Ennio Morlotti tra i grandi artisti del secolo, oltre gli indiscussi meriti, va detto, della sua pittura. In *Dal romanticismo...* cit., p. 450.
- ¹⁶ F. Arcangeli, *Della giovane pittura italiana e di una sua radice malata*, in "Proporzioni", 1, 1943. Si vedano, inoltre, i testi riuniti in F. Arcangeli, *Arte e vita. Pagine di galleria 1941-1973*, Bologna 1994.
- ¹⁷ Oltre agli emiliani "questi eterni parenti poveri delle mostre nazionali", il critico dichiara di apprezzare l'opera di Paulucci, Menzio e di alcuni altri appartati.
- ¹⁸ F. Arcangeli, lettera inedita del 31 dicembre 1958, cit. in M. Scolaro, introduzione alla ristampa anastatica di *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, Bologna 2003, p. XI: "Mi piace Ludovico Carracci più di Caravaggio, anche se so che Caravaggio è immenso, e forse lo amo, o perlomeno tento di amarlo più di Ludovico Carracci".
- ¹⁹ F. Arcangeli, *Sugli inizi dei Carracci*, in "Paragone", 79, 1956, p. 27.
- ²⁰ F. Arcangeli, *Simone Cantarini: Due dipinti*, in "Paragone", 7, 1950, pp. 38-42.
- ²¹ M. Scolaro, *Natura*, cit. p. XI.
- ²² F. Arcangeli, *Estatì bolognesi*, in *Incanto*, cit. p. 138. Come la citazione seguente.
- ²³ F. Arcangeli, *Una situazione non improbabile*, cit. p. 374.
- ²⁴ E. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, Milano 1912. Precedente di fondamentale importanza fu lo studio di J. Guyau, *La Genèse de l'idée du temps*, Paris 1890.
- ²⁵ A. Einstein, *Relatività. Esposizione divulgativa*, Torino 1960. La prima teoria della relatività è datata 1905, la seconda 1916.
- ²⁶ G. Steiner, *Grammatiche della creazione*, Garzanti, Milano 2004, p. 238.
- ²⁷ F. Arcangeli, *Opera o comportamento*, in catalogo Biennale di Venezia, 1972, poi in *Dal romanticismo...* cit., pp. 395-398.
- ²⁸ F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, cit., p. 30.
- ²⁹ Id., *Opera o comportamento*, cit., p. 396.
- ³⁰ F. Arcangeli, *Uno sforzo per la storia dell'arte*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1969, Adunanze straordinarie per il conferimento dei premi A. Feltrinelli, I, fasc. 6, pp. 121-125.
- ³¹ C. Gnudi, *Il Trecento bolognese...* cit., p. 12.