

bolognaincontri 12

dicembre 1984 n. 12 anno XV

Mensile a cura di Provincia

Direzione e redazione via de' Foscherari, 2

Sped. in abb. post. gruppo III/70 L. 2000

Ente Provinciale Turismo/Comune

40124 Bologna

Enzo Biagi / Siamo nati sotto il Corno alle Scale

Giuliano Briganti / Esiste ancora il «conoscitore» d'arte?

Luciano Chicchi / Il turismo d'affari e gli spettacoli in città

Giuseppe Gazzoni Frascara / Se lo Stadio contenesse 80 mila posti...



è che abbiano grosse disponibilità economiche.

bo. inc.: Quegli stessi settori che vengono tanto corteggiati da altre parti con ben maggiore dispiegamento di mezzi e di pubblicità. Forse anche dall'Ente locale?

Pellegrini: ...Beh, in fondo non c'è nulla di male. Anche nella musica i giovani rappresentano, come si usa dire, il futuro.

bo. inc.: Lodo la tua diplomazia, ma davvero non pensi che il settore del quale ti occupi sia, se non una cenerentola, almeno un po' trascurato nell'economia complessiva dell'offerta culturale «municipalizzata»?

Pellegrini: Forse inizialmente lo era, ma poi ci siamo resi conto, specialmente quando sono venute a cessare talune istituzioni cameristiche qui a Bologna, che si era creato un vuoto impressionante. Quindi l'Assessorato alla cultura si è assunto questo compito di supplenza e lo ha fatto, come ti dicevo, puntando soprattutto sui giovani, tanto dalla parte del pubblico che da quella degli esecutori. In parallelo anche il Teatro comunale si è inserito nel settore della cameristica, e si potrebbe pensare che così facendo abbia un po' sconfinato dai suoi compiti istituzionali, che sono la lirica e la sinfonica...

bo. inc.: In ogni modo non trovi che sia meglio abbondare? A prescindere naturalmente da un auspicabile coordinamento delle iniziative, per evitare doppioni e ripetizioni che qualche volta non sono mancati.

Pellegrini: Si riuscirà mai a fare qualcosa di concreto a questo proposito? Dopo tanti anni sulla breccia comincio a disperarne. Poi sono venuti altri interventi, tutti di ottimo livello e da non sottovalutare, come l'Associazione clavicembalistica bolognese, Bologna Festival - I grandi interpreti, Itinerari musicali, i quali hanno concorso a dare alla vita musicale cittadina quell'articolazione varia e pluralistica che oggi la contraddistingue.

bo. inc.: Siccome al pubblico piace ogni tanto sentir quantificare, vorresti ora parlarmi del tuo «budget» annuale?

Pellegrini: Alle origini era catastrofico, perché si parlava di uno-due milioni a manifestazione tutto compreso; sicché fu necessario ricorrere alla collaborazione dell'Ente provinciale del turismo e del Circolo dipendenti comunali. La curva del budget è poi man mano salita, e così agli studenti di conservatorio o ai musicisti appena diplomati si sostituivano nomi più affermati, però senza mai abbandonare un atteggiamento di attenzione nei confronti dei giovani più promettenti. Vorrei sottolineare che questo processo non è stato il risultato di un'evoluzione casuale, per quanto fortunata, ma la verifica di un'ipotesi iniziale, di una programmazione di lungo periodo.

bo. inc.: Se devo crederci, non si tratta di un merito da poco. Adesso vuoi parlarmi un poco delle novità in cartellone per l'ottantacinque?

Pellegrini: Innanzitutto la presenza di due valenti pianisti non proprio esordienti, ma che per più d'uno saranno una sorpresa: Louis Lortie, vincitore del premio Busoni e la veneziana Michela Urdido; inoltre una giovane violinista bulgara, la Popova, che si è esibita con grande successo all'Aterforum. Poi avremo complessi di

prestigio internazionale come il quartetto Melos e il quartetto Smetana; vi sarà il Nuovo quartetto italiano con Farulli, Nannoni, Chiarappa e Tacchi, verranno solisti abbondantemente affermati come il violinista Bruno Giuranna e i pianisti Demus, Buchbinder e Achucarro, quest'ultimo per la prima volta a Bologna. Infine due divi di cartello: il soprano Cecilia Gasdia, accompagnata al piano da Leone Magiera, e il clavicembalista olandese Ton Koopman.

bo. inc.: C'è qualche prospettiva per la soluzione di un altro annoso problema: quello delle sedi dei concerti?

Pellegrini: Purtroppo no. Il nostro pubblico bolognese è terribilmente abitudinario e centripeto, come dimostrano alcune esperienze più o meno recenti. Per ora la Sala Bossi rimane l'unica possibilità, anche se ciò significa lasciar fuori ogni sera qualcosa come quattro o cinquecento ascoltatori.

bo. inc.: E che ne sarà dei cicli specializzati, come quello dedicato alla musica sacra o a quella contemporanea?
Pellegrini: Di sicuro c'è l'intenzione di riprenderli non appena possibile. Ricordiamo però che il nostro assegnamento annuale non potrà nelle attuali condizioni superare i cento milioni, e cioè un decimo o anche meno delle disponibilità totali dell'Assessorato, i cui interventi si aprono su di un ampio ventaglio di settori culturali. Dobbiamo fare le classiche nozze coi fichi secchi. Però non rinunciamo alla nostra tradizionale esigenza di programmazione rigorosa: i nostri concerti sono tutti commissionati su misura; non accettiamo repliche stereotipate di repertori già presentati in giro per anni e anni, nemmeno se ce le offre Pavarotti. Per la musica contemporanea abbiamo in cantiere una grossa iniziativa in collaborazione col DAMS, il che si trascinerà dietro tutta un'attività divulgativa, incentrata su conferenze, lezioni-concerto e produzione di testi. Un altro fronte che ci interessa molto è quello del rapporto musica-parola. In passato «Conoscere la musica» ha svolto un'azione pionieristica nel settore del Lied tedesco, che oggi sta conoscendo una fortuna di pubblico impensabile appena qualche anno fa. Ora invece noi stiamo pensando di ritornare alle fonti della melodia vocale italiana, in particolare alla romanza e all'aria da camera e magari, chissà, alla cantata barocca. Ma prima aspetteremo di verificare le modifiche che l'ingresso a pagamento (il ticket, come dici tu) potrà eventualmente indurre sulla composizione e sulle aspettative del nostro pubblico.

bo. inc.: Il calendario della stagione?

Pellegrini: Come sempre, da febbraio a maggio. (C.V.)

Dopo che il metodo interdisciplinare ha condotto la storia dell'arte, magari fruttuosamente, ad «andare a letto con tutti»; dopo le sciagurate pietre del fosso livornese, si è tornati a parlare dell'«occhio» e del «mestiere» del critico d'arte.

Ma quella del «conoscitore» è una specie in via di estinzione?

di Giuliano Briganti

Carlo Volpe, grande continuatore di Roperto Longhi, fu certamente fra coloro, sempre più rari, che mantengono l'attenzione in primo luogo sulla «cosa», cioè sull'opera, in una «officina» dell'arte visiva, i cui processi sono tanto diversi da quelli della storia letteraria

Il Dipartimento delle Arti Visive dell'Università degli Studi di Bologna ha organizzato alcune Giornate di Studio in ricordo di Carlo Volpe. La prima serie di incontri dedicati alla memoria dell'illustre studioso recentemente scomparso, docente di Storia dell'arte medioevale e moderna nell'Ateneo bolognese e Direttore del Dipartimento, si sono tenuti nei giorni 22-23 novembre scorsi nella Sala dell'VIII Centenario del Rettorato dell'Università di Bologna. Ha aperto le due giornate (prima di una serie di tre incontri) Giuliano Briganti dell'Università di Roma, di cui riportiamo il discorso per gentile concessione dell'Autore e degli organizzatori. Gli interventi successivi vertevano su «problemi di metodo: le grandi mostre». Mina Gregori, dell'Università di Firenze, ha illustrato la prossima esposizione dedicata al Caravaggio; Pierre Rosenberg, del Museo del Louvre, l'attuale mostra parigina su Watteau; Stephen Pepper di New York ha trattato della «Pittura bolognese del Seicento e l'Europa», e Giovan Testori ha parlato della mostra milanese su Alessandro Manzoni.

A questo primo ciclo seguiranno gli altri due, nel febbraio e nell'aprile del 1985, dedicati rispettivamente a problemi della pittura italiana dei secoli XIV-XV e dei secoli XVI-XVIII, in rapporto agli studi di Carlo Volpe.

Mi sono domandato più di una volta, nel corso di questi ultimi anni, se sia vero che i «conoscitori» debbano considerarsi gli ultimi esemplari di una specie che è ormai in via d'estinzione. Come è stato detto e come non pochi, credo, ancora pensano. Dico «conoscitori» per usare una vecchia definizione che è ben lontana dall'essere esauriente e che fa riaffiorare alla memoria immagini lontane e leggermente sfocate, ma penso a studiosi come Carlo Volpe e a quanti come lui (e non sono molti) si sono dedicati con passione ininterrotta ad accumulare esperienze nate da un rapporto diretto ed approfondito con le opere, da una «conoscenza» appunto che non si deve affatto chiamare empirica, al fine di portare, attraverso una concreta analisi formale, distinguendo, associando, riattribuendo, correlando e valutando, si soprattutto valutando, il loro contributo alla costruzione di una storia dell'arte che vorrei definire una storia dell'arte senza aggettivi. Penso a quanti, usciti per lo più (ma non necessariamente) dalla scuola di Roberto Longhi e che si sono quindi formati fra le mura di questo istituto bolognese o di quello dell'università di Firenze, o in altri luoghi dove era arrivata, diretta o indiretta, la nozione del suo metodo critico, a quanti si sono avventurati per i sentieri della ricerca sostenuti da una stessa necessità di conoscere le opere d'arte considerandole il primo e insostituibile documento di ogni discorso che le riguarda, interrogandole cioè fin dove è possibile interrogarle con la mente sgombra da pregiudizi, da abitudini mentali acquisite o da devianti associazioni.

Una categoria di studiosi, chiamiamoli pure «conoscitori», dei quali Carlo Volpe è stato uno dei più validi campioni. Quella idea di una specie in estinzione che apparenta i «conoscitori» ai panda, ai koala o al cavallo di Przewalsky non è, come spero avrete immaginato, un'idea nata nel mio cervello anche se, devo dire, per qualche tempo vi ha abitato, ma piuttosto in forma di epicedio, di trenodia. Come a dire: ahimé, se si va di questo passo, se questo si insegna oggi negli istituti di storia dell'arte delle nostre università, se questi sono i professori, se questi gli allievi, di conoscitori ben presto non ce ne sarà più nessuno e senza quell'insostituibile controllo dalla base dove si dirigerà, come un missile disperso nell'etere, la nostra disciplina? Quell'idea dell'estinzione era nata, invece, in un cervello diversamente orientato e in tempi, che non sono davvero molto lontani, in cui le speranze in una storia dell'arte «altra» e nei benefici dell'interdisciplinarietà alleandosi a vecchie spinte sociologiche non sempre rinnovate e a nuovi razionalismi di origine idealistica e poi all'antropologia, alla semiologia o alla cultura materiale, erano speranze più largamente diffuse di quanto forse non lo siano oggi. Per farla breve l'idea dei conoscitori come specie in estinzione fu espressa da Cesare Brandi (da uno studioso cioè estraneo a molte delle succitate e rade esperienze) in un elogio che scrisse per Roberto Longhi nel giorno della sua morte, se non erro nel Corriere della Sera. E dico elogio così per dire, solo

perché tale era il genere letterario o giornalistico al quale apparteneva, tanto era palese in quell'omaggio fatto un po' a denti stretti l'ansia di ricacciare il nostro maggiore storico dell'arte fra le ombre del mondo di ieri, quasi ad esorcizzare la riserva ancora intatta di potere futuro che era nascosta nei suoi scritti e si era trasmessa ad altri attraverso il suo insegnamento.

Sono passati più di dieci anni da quella profezia di estinzione imminente e se oggi, a tanta distanza di tempo ne riparlo (a dire il vero mi era sfuggita di mente) e ne riparlo proprio in questa sede e in questa occasione, cioè a proposito di Carlo Volpe, non è soltanto perché si tratta di un sintomo non privo di importanza dell'insorgere di una ideologia anti conoscitiva (e anti valutativa) che ha trovato e trova buone accoglienze in molte delle nostre istituzioni, accademiche e non accademiche, ma piuttosto per constatare come oggi molte cose siano mutate nel nostro ambiente e come vada mutando anche il favore di cui ha ampiamente goduto quella ideologia. O, diciamo piuttosto, quell'atteggiamento. In questi ultimi anni la storia dell'arte con aggettivi, chiamiamola così per semplificare, ha fatto ampiamente le sue prove. Dosando metodologie nate altrove e su materiali diversi, stanca del vecchio strumento del formalismo e dell'erudizione filologica, si è accinta ad una laboriosa operazione per ricostruire un insieme come ipotesi di Storia. Mi è scappato detto una volta, a proposito di una delle maggiori imprese del metodo interdisciplinare (ma è una definizione provvisoria) che la storia dell'arte andava a letto con tutti. Ma quelle sue prove, è giusto dirlo, sono state in qualche caso molto valide. Non è detto infatti che la fedeltà coniugale sia sempre una buona abitudine. La loro validità però era interdependente col fatto che rimanesse in piedi la «cosa» cui far combaciare quel bagaglio di nozioni diverse, cioè l'identità dell'opera, la sua ultima irriducibilità ad altro. È forse per questo che se volgiamo gli occhi agli anni appena trascorsi, non mi sembra che abbiano trovato una valida giustificazione le ragioni di quel giudizio sostanzialmente negativo che dissolveva l'immagine del conoscitore in elementi di empirismo, di estetismo e di puro meccanico attribuzionismo; analisi del tutto errata perché modellata su di un'immagine convenzionale e in parte ingannevole di Berenson, inteso come il «conoscitore» per eccellenza. Direi anzi che per quella sorta di ansia di concretezza che segue il sovrapporsi e l'intrecciarsi di ipotesi che fatalmente si sviluppano su se stesse, quasi nutrendosi della loro stessa carne, oggi si comincia di nuovo a parlare dell'«occhio» del conoscitore e dell'autorità che gli si deve riconoscere. Infatti fra i tanti dibattiti che sono scaturiti dalla melma del fosso livornese insieme alla sciagurate pietre e che non sempre sono riusciti ad elevarsi superandone i muraglioni, almeno uno ha trovato una profonda risonanza nella mente di ognuno di noi. E non tanto il dibattito sull'arte moderna tutt'ora in corso e con risultati,

come temevo (e lo scrissi subito) prevedibili, quanto quello, che gli sta a monte, che riguarda la fallibilità del giudizio dei critici e, parallelamente, dei tecnici (cioè gli analisti scientifici); in altre parole l'impossibilità di distinguere il falso dal vero e quindi, in assoluto, il valore dal non valore senza l'ausilio di una conoscenza reale e approfondita delle opere e del loro disporsi in catena di eventi, in una fitta rete di interrelazioni. Senza l'occhio del vero conoscitore, insomma.

Che non è l'occhio dell'attribuzionista. Che non si limita cioè a sovrapporre dati analoghi, stilemi, accumulati nel magazzino della memoria al fine di «riconoscere» ma è l'occhio che indaga, con lettura penetrante, il valore storico dei dati linguistici, o meglio per usare un termine più consono al visivo, le espressioni formali, per decodificarvi, fin dove è possibile, la mente dell'autore, le sue relazioni con il proprio tempo, le sue inclinazioni umane. Un lavoro, naturalmente, che non può non essere conscio della sua costante e ineliminabile relatività.

Non c'è dubbio che Carlo Volpe questo tipo di occhio lo possedesse in sommo grado, che avesse assimilato cioè come pochi il metodo critico di Longhi o quanto meno una parte determinante di esso: vorrei dire la parte operativa, quotidiana, i procedimenti dell'officina. Il mestiere, per dirla breve. Le sue attribuzioni, quelle di Carlo, intendo, erano molto spesso «ipotesi di lavoro», non si arrestavano cioè al puro e semplice riconoscimento, ma erano il risultato di un'indagine spinta al di là dei confini segnati o dai documenti o da un insieme omogeneo di opere conosciute, per indicare, di un autore, un periodo ancora ignoto, una sua supposta avventura culturale in territori inconsueti; e tale indagine, esemplificata appunto dall'attribuzione come «ipotesi di lavoro», era possibile soltanto per la conoscenza del meccanismo mentale dell'artista quale era leggibile in tutte le sue altre opere, una conoscenza che gli permetteva di ripercorrerne tutti i possibili sviluppi. In questo senso Carlo Volpe può dirsi veramente il più fedele continuatore dei lavori longhiani: un impegno che ha condotto senza distrazioni, senza subire le lusinghe o se vogliamo anche i giusti richiami di altre voci, di altre istanze. Gli stava a cuore soprattutto mantenere in efficienza la qualità specifica del mestiere che gli era stata trasmessa dal suo maestro; perché non c'è dubbio che, nell'esigenza di superare gli schemi concettuali dello storicismo e della filosofia dialettica, nell'esigenza di andare oltre la distinzione fra poesia e non poesia teorizzata dal pensiero crociano e di disperdere le ultime tracce di romanticismo letterario, non c'è dubbio che il metodo longhiano fosse volto a conferire alla storiografia dei fenomeni artistici una sua reale autonomia, uno statuto indipendente, che volesse farne uno strumento ad hoc, preciso, efficace e insostituibile, quale era richiesto, del resto, dalla particolare natura dell'arte visiva e dalla situazione del suo corpus che rendeva i procedimenti, i processi della ►

storia dell'arte tanto diversi da quelli della storia letteraria.

Di questa specificità, di questa fedeltà al mestiere, Carlo Volpe, fra tutti gli scolari di Longhi, fu certo il più convinto assertore e ne ha difeso, sin che ha potuto, i principi, con l'insegnamento e con gli scritti, proprio in questo istituto.

Da quanto ho detto sin qui non vorrei si deducesse che non sono consapevole della crisi profonda che attraversa, e non certo in solitudine, la nostra disciplina di storici dell'arte o che mi illuda nelle virtù terapeutiche di impossibili ritorni al passato. Sarebbe del resto un sintomo assai grave di morte imminente se la storiografia artistica non partecipasse della crisi del sistema culturale al quale appartiene. Ho voluto affermare soltanto che in nessun caso si dovrà mai sottovalutare la necessità primaria del conoscere, che è frutto di una lunga e dura disciplina, la necessità di istituire un rapporto intenso, diretto, spregiudicato, con l'oggetto (cioè l'opera) sul quale si vuole esprimere un giudizio, che si vuole inserire in un sistema culturale, quale esso sia, di avvicinamento alla verità. È in questo senso che il lavoro di Carlo Volpe non perderà mai di attualità.

Se in questo brevissimo discorso, che, per il suo argomento, avrebbe forse potuto offrire l'occasione di affacciarsi a prospettive più ampie ad affrontare le quali, del resto, mi sento impreparato e inadeguato, se mi sono limitato a considerazioni così specifiche, così esclusivamente «nostre», è perché parlando di Carlo Volpe credo sia giusto comportarsi come se si parlasse con lui. E con Carlo difficilmente si parlava di metodo, di teoria, di situazioni coinvolgenti: si parlava solo di opere, di fatti del mestiere. Parlava cioè della sua ultima scoperta (e ce ne era quasi sempre una) di una sua nuova valutazione di tutta l'opera di un artista non giustamente riconosciuto, di una sua nuova interpretazione storica dei rapporti fra due centri di cultura artistica, parlava di ritrovamenti, di restauri, di libri e di saggi appena usciti, criticando, lodando, entusiasmandosi, infuriandosi, secondo i casi, sempre con passione, con estrema passione, perché vivere intensamente la vita delle opere d'arte, seguirne la vicenda, le avventure e le sventure, era la prima ragione della sua vita.

Quale fosse il suo modo di avvicinarsi ai problemi della nostra storia artistica (un modo indubbiamente molto longhiano) lo dimostrò quando esordì, a 26 anni, su Paragone, nel 1951, con il saggio su «Ambrogio Lorenzetti e la congiuntura fiorentino-senese nel quarto decennio del Trecento», un saggio che, si può dire, fece epoca per l'originalità e la spregiudicatezza con cui riprendeva in esame un così importante nodo culturale del nostro grande Trecento. Un saggio non certo di facile lettura in cui le idee, ben lungi dal solversi in un piano racconto, si infittiscono direi quasi si stipano una sui piedi dell'altra, fra continue citazioni, rimandi, richiami, per quella spinta giovanile di voler dir tutto in una volta. Ma un saggio che resta fondamentale negli studi sulla pittura senese.

Da allora il Trecento è stato non certo l'unico ma forse il preponderante oggetto d'interesse degli studi di Volpe, forse il più

amato, e nessuno potrà mai contestargli il riconoscimento di una posizione fra le più alte e autorevoli nel campo di quegli studi. È in questo campo che si avvertirà maggiormente, e non solo in questo istituto, la mancanza del suo insegnamento, il venir meno di quella fiducia che era data dalla certezza di poter ricorrere alla sua esperienza e che ci è stata tolta dalla sua prematura scomparsa. Non è necessario ora ricordare quanti sono stati i suoi contributi a meglio chiarire le complesse vicende di quel grande secolo della nostra storia, dai molti articoli su Paragone al meditato volume sulla Pittura Riminese del Trecento che è del 1965.

Quello che vorrei solo ricordare è che nell'ultimo anno della sua vita, quando cresceva progressivamente il male che lo ha vinto, e lo tormentava lasciandogli non lunghi momenti di pace, Carlo con straordinaria forza di volontà, con fatica, ma sorretto da quella passione e da quell'amore per il lavoro che non gli è mai venuto meno, ha scritto quel lungo saggio sulla pittura fiorentina del Trecento per la Storia dell'Arte Einaudi, cioè «Il lungo percorso del 'dipingere dolcissimo e tanto unito', che resta uno dei suoi scritti più ricche di idee, più meditati e più intelligenti: una straordinaria sintesi di un periodo che conosceva come pochi, pagine che non potremo mai rileggere senza ammirazione e senza emozione. Ma non solo al Trecento si rivolgeva il suo interesse: il suo desiderio di scoprire nuovi territori lo aveva portato, sin dagli inizi, a spaziare per tutto l'arco cronologico dell'arte italiana, in una aperta polemica contro gli atteggiamenti e i prodotti dello specialismo, anche questa derivata dal suo maestro.

Una apertura d'interessi quanto mai rara in uno storico dell'arte oggi che sempre più spesso si incontrano, soprattutto nel mondo anglosassone, studiosi che hanno studiato e continuano a studiare per tutta la vita un solo autore, o addirittura i soli disegni di un autore, persino una sua sola opera.

Le sue «scoperte», naturalmente, sono state moltissime: basti ricordare una delle più folgoranti, forse la più folgorante, la scoperta dell'affresco di Paolo Uccello a Bologna che gli offrì anche l'occasione di scrivere un saggio molto illuminante. Il suo desiderio inesauribile di conoscere sempre nuove opere lo portò anche a frequentare il mercato dell'arte e anche questo va ascritto a suo merito, in opposizione alle ipocrisie e ai moralismi di certo ambiente accademico e universitario del resto oggi in gran parte superate. Almeno spero. Fritz Lugt, il grande studioso olandese di disegni, uno dei maggiori rappresentanti di quella nobile schiera di grandi conoscitori, di eruditi e di collezionisti dell'Europa della prima metà di questo secolo, al quale siamo debitori del prezioso repertorio sui marchi degli antichi e moderni collezionisti e l'esemplare catalogo dei disegni fiamminghi e olandesi del Louvre nonché dell'esistenza della Fondazione Custodia, parlando della sua formazione disse di avere sperimentato, agli inizi, la dura e selettiva disciplina del commercio delle opere d'arte. Sono sue parole. Non so davvero quanto oggi siano attuali, cioè quanto siano misurabili con la realtà del mercato. Non lo so e credo sia inutile, per uno studioso, saperlo. Ma è certo che se

un «conoscitore» non può in alcun modo ignorare le infinite opere d'arte che annualmente passano per il mercato, soprattutto per il mercato internazionale, può, anzi deve sperimentare quel rapporto come dura e selettiva disciplina, cioè come necessario e meditato accrescimento di conoscenza. Il vuoto che Carlo Volpe lascia, in particolare in questo istituto, è certo grande. Ma qui, proprio a proposito di conoscenza, devo tornare a quella domanda che mi ero posto all'inizio per concludere che è proprio per merito di studiosi come Carlo che i conoscitori non sono ancora una specie in via d'estinzione. E spero non lo saranno mai. Perché l'eredità di un insegnamento, l'eredità di una costruzione così individuale come è l'esperienza, diciamo pure l'eredità di un mestiere, e dico mestiere senza alcuna intenzione diminutiva, consapevole della nobiltà del termine, non si trasmette da cattedra a cattedra, non si affida a concorsi o a trasferimenti, ma vive soltanto in quella continuità che è garantita dagli allievi. Di allievi di Carlo Volpe ne ho conosciuto più d'uno, di più d'uno ho seguito le prove, ho letto gli scritti, e so quanto valgono. So che ad essi spetta ora il compito di continuare a dimostrare la validità del suo insegnamento. Perché gli allievi, e non solo i libri, come ha scritto un grande scrittore tedesco di questo secolo, sono fatti per riunire gli uomini al di là della morte e a difenderci contro il nemico più implacabile di tutta la vita: la dimenticanza.

A Gianfranco Contini il premio «Gaetano Arcangeli per il libro dell'anno»

Il «Premio Gaetano Arcangeli per il libro dell'anno» è stato assegnato a Gianfranco Contini per il volume «Il Fiore e il Detto d'Amore», pubblicato da Mondadori nell'edizione nazionale delle opere di Dante.

La commissione giudicatrice era composta da: Luciano Anceschi, presidente, Renato Barilli, Fausto Curi, Angelo Guglielmi, Giovanni Raboni, Ezio Raimondi.

Il premio ha voluto sottolineare, oltre al magistero filologico, le qualità dello scrittore Gianfranco Contini.

La premiazione è avvenuta a Bologna, il 14 dicembre 1984, alle ore 21, al Palazzo dei Notai - Via Pignattari, 1 - nell'antica sala sede dell'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche.