LE SUE RIVENDICAZIONI, BELLINI, TIZIANO, PALMA IL VECCHIO

★

ROBERTO LONGHI E L'ARTE VENETA

La sua posizione nell'arte veneta non è certo quella dello specialista che rettifica attribuzioni: è ben di più, oltre a questo - E' infatti una valutazione di fatti e di momenti alla luce di una conoscenza profonda della spiritualità di un'epoca, una qualificazione critica di essi

★

di RODOLFO PALLUCCHINI

Che la critica longhiana costituisca nel metodo e nei risultati uno dei momenti più originali della cultura moderna italiana nessuno ormai può mettere in dubbio. Quel suo metodo d'indagine, tendente a chiarire il valore dell'opera d'arte mediante i «modi più individuanti dell'espressione» non rimane qualcosa di astratto, di freddamente professionale, ma viene svolgendosi per un continuo impulso di ricreazione: è un metodo cioè «ad personam», individuato nella originalità estrosa del suo autore, che difficilmente può essere schematizzato in ricette scolastiche e perciò preso a modello.

Perchè mi pare che in questa continua messa a fuoco di un problema critico in una personale prospettiva di gusto stia il carattere più vivo della critica longhiana. A questo potenziale altissimo di indagine e di valutazione il Longhi da un trentennio e più ha sottoposto quasi tutta la storia della pittura italiana: non c'è plaga o punto oscuro di quella complessa articolazione storica che egli non abbia illuminato, magari con brusche sciabolate di luci, talvolta di scorcio, con prese di posizioni contenute in poche righe a pie' di pagina.

Venezia naturalmente ha un posto importante nell'attività critica di Roberto Longhi. Ma anche in questo settore così notevole della storia artistica italiana il Longhi non poteva accettare supinamente posizioni acquisite, «clichés» conformisti: avrebbe tradito la sua vocazione di critico.

La posizione del Longhi nei riguardi dell'arte veneziana non è certamente quella dello specialista che rettifica attribuzioni o arricchisce i cataloghi degli artisti: è ben di più, oltre a questo. E' infatti una valutazione di fatti e di momenti alla luce di una conoscenza profonda della spiritualità di un'epoca, una qualificazione critica di essi, in base ad una prospettiva di gusto personale: che è quella stessa, naturalmente, che ha portato alla riscoperta o meglio alla messa a fuoco nel gusto del nostro tempo, di un Piero della Francesca o di un Caravaggio.

Volendo quindi ricordare, almeno brevemente, il contributo che il Longhi ha recato agli studi dell'arte veneta, occorre considerarlo sotto un duplice aspetto: quello riguardante il campo delle revisioni, che costituisce tutta una lunga serie di reintegrazioni, un arricchimento prezioso della nostra conoscenza dei pittori veneti, e quello più strettamente valutativo, il quale ha modificato, e talvolta in modo vistoso, il panorama critico di quel settore dell'arte italiana. Ma naturalmente non si tratta di due campi separati e disgiunti: l'uno è in stretto rapporto con l'altro: il nuovo modo di intendere un fatto pittorico, di interpretare le qualità espressive di un artista non può che aprire nuove prospettive per una più verace comprensione della personalità nel tessuto storico al quale appartiene.

Ora il Longhi è uno di quei pochi critici che hanno una prodigiosa facoltà di mettersi a colloquio con l'opera di arte, di intenderla nei suoi particolari più nascosti, di interrogarla nelle sue motivazioni più segrete, ricreandone il clima storico. Il che significa portare quell'opera d'arte a contatto di una problematica più aperta, più larga, che consente una più ampia partecipazione di problemi non soltanto figurativi. Basterebbe in questo campo citare alcune tra le più spettacolose rivendicazioni del Longhi, come il polittico di S. Giovanni e Paolo di Venezia a Giovanni Bellini, l'Annunciazione di San Domenico di Napoli a Tiziano, la Deposizione del Prado allo stesso, l'Uccisione di San Pietro Martire di Alzano Maggiore a Palma il Vecchio; tali rivendicazioni non sono mai state fine a se stesse, cioè mere attribuzioni, ma hanno comportato un'ampia ed approfondita rivalutazione di un certo momento dell'attività di un artista rispetto alla cultura figurativa del suo tempo. Dare il quadro di Alzano Maggiore al Palma significava una più determinante comprensione dei modi lotteschi in terra lombarda: riaffermare di Tiziano l'Annunciata napoletana voleva dire riportare il problema dell'ultimo periodo dell'attività del cadorino ad una sua piena concretezza storica.

La presa di posizione di fronte ad artisti, a movimenti, a momenti storici, non costituisce quindi per il Longhi un capriccio critico, ma fa parte di un sistema che egli è venuto costituendosi con esperienza faticosissima, capillare e sempre di prima mano: un sistema nel quale la eccezionale sensibilità longhiana gioca una parte di primo piano.

Più si considera nel suo svolgimento l'attività critica longhiana, più ci si accorge come essa si svolga con coerenza, senza smagliature, senza ritorni con approfondimenti continui. Fin dai primi scritti appare chiaro che la sensibilità longhiana rifugge da ogni pittura che si adegui alla concezione di colore-tappeto, da ogni decorativismo, diciamo pure da ogni bizantinismo. Non si è capito ancora che la sostanza profonda di un saggio come il «Giudizio sul Duecento», anche se potrà essere discutibile in qualche particolare, nel suo complesso significa un pungentissimo autoritratto critico, nel quale il Longhi viene a confessare la propria fede nella pittura occidentale, in una accezione direi profondamente umanistica, che naturalmente si stacca da ogni bizantinismo, sotto qualunque forma esso appaia. E' del '14 (nel «Borgianni») del resto la definizione longhiana del «*problema veneziano*» dal quale la sua critica non s'è mai scostata. «*... per problema veneziano intendo non tanto il coloristico, quanto quello che riguarda la lirica della sostanza pittorica, la lirica per cui gli artisti concepiscono il mondo come formato di una unica materia, che imprime egualmente a tutte le forme e a tutti gli obbietti le stesse qualità primordiali di spessezza, di compagine atomica, di coesione e di peso*».

La svalutazione di un Tintoretto va considerata in questa luce, proprio di fronte all'esaltazione del lucido e ordinato cosmo cromatico di un Veronese: la individuazione del Tiziano «fidiaco» discende ancora da questa posizione, senza però rinnegare i raggiungimenti del vecchio Tiziano, cioè quel suo «impressionismo magico» al quale il Longhi ha dedicato pagine critiche forse tra le più alte, degne di antologia. Ma anche in questo caso, egli mai dissocia l'unità spirituale e morale della forma pittorica, immessa in un nuovo senso di croma atmosferico e luministico.

Che il Longhi sia uno dei più profondi valutatori della pittura occidentale lo testimonia la continuità che egli ha saputo imprimere alla comprensione di una tradizione svolta fino agli impressionisti francesi, anzi fino ai «fauves», nelle sue varie accezioni e nei suoi vari modi d'espressione, che tengono sempre conto di un costituirsi del colore in sintesi spaziale; ciò è venuto dimostrando in quel fondamentale saggio che è «Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana» (1914), in cui ha aperto nuove prospettive per comprendere tale pittura, in una accezione propriamente rinascimentale e quindi anti-bizantina. Il recupero di questa civiltà del colore ha trovato in Longhi uno strenuo difensore, ma una civiltà del colore in senso del tutto moderno, dal rinascimento fino ai giorni nostri, attraverso il Seicento europeo.

Si è detto come il saggio su Piero della Francesca sia fondamentale per la comprensione della pittura veneziana. Per il Longhi, nella pala pesarese di Giovanni Bellini il colore non è più tinta in funzione plastica, ma assume nuova fondamentale importanza costruttiva, di fronte alla luce che lo investe, per l'organizzazione prospettica dello spazio. Con la pala di Pesaro è segnato il cammino della pittura veneziana: è aperta la via a Giorgione e a Tiziano. Spetta al Longhi il merito di averci fatto comprendere i nuovi sviluppi che quel colore avrà nell'interpretazione di Giorgione e di Tiziano.

E' nel «Piero della Francesca» (1927) che il Longhi prospetta in tutto il suo interesse storico l'eredità del genio di Borgo San Sepolcro, messa a frutto dai veneziani. «*Quella distensione spettacolare delle "apparenze", che, là dove le intenzioni di Piero meglio campeggiano, dico negli affreschi di Arezzo, ci apparve come un dolce portato delle escogitazioni, a prima vista astruse, della prospettiva: quella stessa invincibile festività degli avvenimenti, come epicamente soluti nella collana inifina delle ottave cromatiche, vennero dai muri di Toscana, a infondersi nelle stagioni, sempre più favorevoli, del colore veneto. La prima di quelle stagioni si vide, crediamo, nei perduti teleri di epos locali dipinti dal Bellini, e si vide ancora, è ben certo, nei brani di leggenda aurea svolti dal Carpaccio nelle scuole di S. Orsola e di S. Giorgio degli Schiavoni; la seconda si legge negli affreschi di Tiziano a Padova; la terza in quelli del Veronese a Maser. Donde, per vie più mediate, l'arte di Piero si continua ed opera nella maggiore pittura moderna*».

Anche le illuminazioni longhiane a proposito di Giorgione fanno parte di una sistematica che può apparre più o meno accettabile, ma che è del tutto coerente e che d'altra parte ha servito a valutare meglio l'articolazione e lo sviluppo di tale artista.

La distinzione longhiana di un gusto bresciano-lombardo, da quello più propriamente veneziano-lagunare, è stata fondamentale per comprendere meglio i fatti che sono venuti maturando alla periferia del gusto veneziano nel primo Cinquecento. La venezianità del dipingere smosso e sfrangiato di un Romanino, di fronte alla costruttività ancora foppesca di un Moretto e di un Savoldo, hanno chiarito il formarsi complesso del gusto del Lotto, come predecessore della sensibilità del Caravaggio.

La valutazione di Jacopo Bassano, fino dalle pagine delle «Precisioni» alla Galleria Borghese (1928), è una delle illuminazioni più nuove del Longhi, proprio in quell'aver afferrato quella «*sua forma intuitiva e rapida e corsiva, incercinata e acquattata*» e «*quel suo "sistemare" con perizia mistica e disperata, che può soltanto raffrontarsi alle esperienze cromatiche del Cézanne, le infinite scale tonali dei suoi "colpi", delle sue "toccate", che non furono d'esempio soltanto ai Veneti contemporanei e al Greco, ma allo Hals e ai maestri del paesismo olandese*». Il contributo più recente (in «Arte Veneta», 1948) su Jacopo Bassano arricchisce in maniera fondamentale la conoscenza di questo artista, così caro alla sensibilità longhiana.

Come è noto, l'opera nella quale il Longhi è venuto a raccogliere le sue esperienze di oltre un quarto di secolo di ricerche e di investigamenti è stato «Il Viatico di cinque secoli di Pittura Veneziana» (1946), il cui movente occasionale fu la Mostra organizzata da Venezia appena finita la guerra. Il «Viatico» è venuto a cadere, nel placido stagno degli schemi valutativi dell'arte veneta, che gli storici si andavano passando di mano in mano, come una pietra lanciata con forza. Ancora le acque non si sono calmate: le discussioni sono state violente. Alcune prese di posizione sono state riecheggiate con esagerazione dai discepoli.

Sta di fatto che il libro costituisce un punto fondamentale per la storia critica della pittura veneta: anzi una nuova svolta di quegli studi, un passaggio obbligato per tutti coloro che si occupano di quegli argomenti. Molte sono le novità proposte dal Longhi, nella valutazione dello svolgimento dei cinque secoli di quella storia. Il modo con cui ci presenta quello sviluppo, per cui alcune personalità vengono spinte alla ribalta ed altre riportate in ombra, la maniera personalissima con la quale quelle personalità artistiche vengono qualificate nel loro valore formale con alcune definizioni ormai insostituibili, la messe di apporti nuovi per il catalogo dei singoli artisti, sono altrettanti momenti vitali del geniale saggio, che non solo regge il confronto con l'«Officina ferrarese», ma in un certo senso la supera per la vastità dei problemi toccati e per il lucido equilibrio dello stile. E' sufficiente del resto sfogliare le illustrazioni del «Viatico» per accorgersi del modo col quale sono state scelte e presentate le opere, talvolta con particolari che accentuano la vitalità del loro linguaggio artistico.

Certe definizioni di Giovanni Bellini, del Carpaccio, del Cima, di Tiziano, del Veronese, di Pietro Longhi, del Canaletto rimarranno «classiche»: proprio per il loro pregnante significato critico, innervato in modi espressivi d'una semplicità nella quale più agevolmente avverti la commozione del critico. Certe impennate, come quella su Giambattista Tiepolo, non potevano sorprendere in un temperamento come quello longhiano: motivate in parte dalla sua visione «progressista» della pittura veneta del Settecento. Si potranno discutere e magari non accogliere: ma anche nel campo critico hanno il merito di riportare la discussione su problemi valutativi che ormai parevano risolti sulla base di una indiscrinimata apologetica molmentiana.

Gli studi sulla pittura veneziana hanno avuto un incremento notevolissimo da parte di Roberto Longhi: e non soltanto da un punto di vista meramente filologico, ma come incitamento ad una apertura di idee, ad una discussione di problemi, indispensabili al rinnovamento di una storiografia artistica anche nel settore veneto.

RODOLFO PALLUCCHINI

IN ALTO: Il ritratto di Raffaello quando era attribuito al Guarnacci. IN BASSO: Il ritratto di Raffaello dopo la restituzione, ad opera di Longhi

LA "FORMA DELLE OMBRE" CHE INCIDONO SUI CORPI

★

La vicenda caravaggesca

Nella sostanza di ogni studio caravaggesco di Longhi sono indicati i precedenti di una civiltà che è sempre tornata a esprimersi in poesia quando il nostro tempo ha saputo meglio quel che voleva

★

di CARLO VOLPE

Può essere illegittimo isolare un ordine di interessi, rivolti ad un'argomento e ad una serie di fatti speciali, dal contesto dell'opera di uno storico che non ha avuto alcun limite effettivo di applicazione. Sarebbe il caso, forse, per Roberto Longhi, storico completo di cui ormai non ci è ignoto il pensiero su tanta storia dell'arte dalla fine del mondo antico ai nostri giorni, sempre egualmente scintillante di critica vera.

Tuttavia, sarà per la nostra specula, sarà piuttosto per l'esistenza reale di un nodo di collimazioni mentali, e sentimentali, fra il gran critico d'arte e il significato universale di un momento della nostra civiltà che viene a impegnare direttamente la sua umana coscienza, certo è che ci sembra di vedere snodarsi lungo tutto il folto dell'opera di Longhi una serie di giorni, di simillissima inclinazione luminosa, occupati a incontrare nel proprio specchio un obbietto caro, mai desuefatto dalle stagioni. Su quel motivo, sulla striscia affascinante e fecondissima di storia in cui si svolge, si vuol insistere e dedicare la maggior attenzione, seguendo il Longhi negli atteggiamenti della sua meditazione; inteso che l'avventura del critico aveva tanto di intentato e di intimamente eversivo quanto la muta soluzione figurale del remoto eroe su cui andava meditando. E giovi avvertire infine che in un simile intento non si spunta un filo, tra gli altri, di una storia longhiana ad intreccio, che sarebbe mendace, ma si crede di chiarire che questa sia la dorsale che alimenta quella eccezionalissima concretezza persuasiva del suo storicizzare, quasi la dimensione ideale di coscienza che la sostenta.

Ecco del resto un magnifico libro, e fanno due anni dalla uscita, che vi si dedica per intero («Il Caravaggio», Milano, 1952), un libro senza apparato e note filosofiche visibili; il libro per l'appunto più realista che sia stato scritto da uno storico dell'arte; che come opera nata per quel segno scevera e sconta la più gran copia di realtà e di vita per giungere a rigenerarsi e incutere nel tratto forte del proprio «verace finto». Testo fervido, sempre, parlato e vario, sebbene purissimo e di pura scrittura critica; rammentando del resto che la sua verità accostante avviene a sperimenti accaduti, come spendendo i risultati di un già lunghissimo discorrere sui documenti certi che sono le opere, e stendendo infine, a guisa di moderno romanzo storico, la verosimigliante storia di Michelangelo da Caravaggio. Più che mai il tenore del dettato viene a crescere degno della forza di condotta e di metodo, da stupire il lettore – già assuefatto comunque a simili prestigi longhiani – quando della pagina, che segue spesso la traccia biografica, vede immancabilmente ripetersi l'equivalente figurale nell'accompagnamento delle tavole – o viceversa, potremmo dire – come i poeti del romanzo storico avrebbero desiderato per offrire un poetico confronto visivo ai loro venticinque lettori, e come, per contro, il Caravaggio medesimo avrebbe invidiato quale sussidio verbale alla muta formidabile presenza mimica della propria arte.

A visione letta del libro di Longhi si sarà indotti pertanto a riflettere sulla preparazione che l'ha consentito («non per rubare il mestiere al Ripamonti...» aveva già scritto, come pregustando questi frutti), e a rivedere tutta la relativa saggistica longhiana, non potendo trascurare ciò che si ricava da quell'evoluzione mentale e da quell'affinamento se non a rischio di perdere la nozione netta di fatti storici che, in via formativa, se non sorpassano integrano però necessariamente il dato puntuale di Caravaggio: cioè a dire la motivazione padana – che si precisò lombarda e bresciana per via di «persone» – della scoperta di Caravaggio stesso; le rivelazioni, gli incontri su pei tempi di questa terra dove sgretola il primo «romanzo» o il primo volgare romanico, fra i campi grassi di largo trifoglio, cresciuti sotto il grande occhio pigro della primavera del medio evo, e dove nella costante feriale dell'arte si riconosce troppo presto lo spirito della futura «perenne rivoluzione» caravaggesca. Tutti questi mormorati clamori sparsi nella vastità dei presagi padani e reincarnati nei gradi più alti della cultura moderna si rianimano e gonfiano nei vecchi saggi e «quesiti».

Eccoci dunque a citare già i «Precedenti caravaggeschi» famosi e, giù giù, «Cose bresciane del '500»; e con l'animo di invocare che non diano perplessità ai nuovi lettori quei riferimenti diversi che ora Longhi aggiunge, per esempio, verso Masaccio, parlando «Caravaggio», quasi per prevenire un uso incauto della formula «da Wiligelmo all'arte moderna», che suonerebbe troppo stringata e, alla fine, inefficiente, se non piegasse i suoi estremi, alieni da una storia territoriale meramente positivista, a comprendere una costante sovrana comune a certi fatti incomparabili e «invariabili» dell'arte, oltre il limite cioè di ogni convenienza di mente locale.

Si veda peraltro in questo barno del libro recente come il nome di Masaccio sia evocato alto e fuggitivo nella precisione del risarcimento d'ambiente, e trascorra via come uno spirito inquieto oltre i negri ripari colmati dalla mente caravaggesca:

«In effetti, Caravaggio stagliò questa sua "descrizione di luce", questo poetico "fotogramma", quando l'atto di cronaca gli parve emergere, non dico con un "rilievo", ma con uno spicco, con una evidenza così memorabile, *invariabile*, monumentale, *come dopo Masaccio non s'era più visto*. La luce che rade sotto il finestrone, spartita dall'ombra come in un quadrante regolabile, lascia riflessi fiochi sulla sordida impannata; sospende nell'aria greve la mano del Cristo mentre l'ombra corrode il suo sguardo cavo; striscia sulle piume, si mescola nelle guance, si specchia nelle sete dei giocatorelli; sosta su Matteo mentre, raddoppiando ancora con la destra la puntata, s'addita con l'altra quasi dicesse: – Vuol me?»...

* * *

Quella sicurezza e quella acribia di mente storica, e il risultato, tanto meno possono sfuggire a chi abbia seguito l'affinarsi degli strumenti longhiani, resi via via più acconci alla bisogna critica; se, partendo da quelli iniziali della «pura visibilità», che sollecitavano un criterio partitivo applicato strenuamente alla forma secondo i diversi schemi grammaticali tipici, ben presto li si articola in desinenze senz'altro risolutive di qualificazione poetica. Addirittura si vede, nel contesto dello stesso saggio – il «Borgianni» del 1914 – questi due momenti a contrasto, ovvero come la promessa del primo si avveri nella illuminazione stupendissima del secondo, arra di un intendere diretto, senza residui strumentali e dottrinali:

«Per quanto riguarda gli intenti formali, Caravaggio riesciva a ripudiare completamente il valore disegnativo che ogni oggetto aveva assunto nella tradizione secolare dei Fiorentini e a creare un nuovo senso di spazialità fondato essenzialmente sulla sunzione stilizzatrice di un partito preso luminoso che organizza la forma in piani netti e recisi. Visione questa, che di fronte a quella plastico-lineare dei fiorentini io definisco come plastico-luminosa».

Ed ecco poco oltre la schedula di sensibilità e d'intuito sulla «tradizione cromatica» che riapre inopinatamente proprio il quesito caravaggesco ad un grado più approfondito, con questo tratto di penetrazione storica sui veneziani e sulla intelligenza «naturale», che già reclamava il suo eroe (e dove resterà ancora da distinguere l'aggravio – o il lignaggio – rettorico dei veneti dal processo corsivamente orientato della pittura lombarda):

«...e per problema veneziano intende non tanto il coloristico quanto quello che riguarda la lirica della sostanza pittorica, la lirica cioè per cui gli artisti concepiscono il mondo come formato di una unica materia che imprime egualmente a tutte le forme e a tutti gli obbietti le stesse qualità primordiali di spessezza, di compagine atomica, di coesione e di peso.

Bellissimo! «Il problema era appunto di materia e di sostanza» (1916), e così andava poi saggiata la soluzione definitiva cui ostava proprio la brillante impalcatura puro-visibilista. Ed oggi ci potrà sembrar semplice (supponendo che in molti abbiamo meditato su questi testi) stringere il giudizio ad un puro atto di percezione penetrante e attimale senza sillabare quelle formule, portati di grammatica storica, che anche l'opera d'arte più aliena sembrava dover sanzionare per ogni legittima lettura. Anzi, di tali strumenti, la sorpresa che dovette accompagnare il «Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana» (1914) ne avrà consigliato l'uso, più profittevole, mascherando la insidia di una storia troppo astraente rispetto al mutare delle ore e degli umori creativi; mentre, come si sa, tal pericolo si allontana quanto più le opere sian presenti, e parlandole sott'occhio.

Riflettendo inoltre che il prontuario formalista si era concretato sul *corpus* del Rinascimento toscano assunto a classicità, donde si estraevano gli *exempla* di una gelosissima gerarchia dei valori, il consenso e l'amore per altre epoche o motivazioni mentali (si pensi al «caro seicento» opposto da quei giovani critici) andava preparando una opposizione di criteri di giudizio, e insomma una crisi assai grave degli studi storici artistici. E' sintomatico che il contrasto si manifestasse subitaneo in Longhi con lo scritto sulle due «Lise», di Leonardo e di Renoir, che si azzuffano discretamente – e vince col suo ombrellino la più moderna: più che abbastanza, in ogni caso, per gettare nel campo interessato il giustificato allarme. Dottrina e grammatica, anche se usate con tutti i «tatti», non potevan sanare l'intervallo mentale che scindeva l'epoca nostra, contraddittoria ma in movimento, dalla ragione di un umanesimo che chiamiamo antico.

E comunque ad amare quell'umanesimo come una zona intangibile di coesistenze supreme – si pensi al «Piero della Francesca» – non sapremmo con che spirito corrispondere se non attraverso codesta formulazione culturale di un «umanesimo moderno»; angustiato forse di intendere tutto – ecco quasi un aspetto di drammaticità del fenomeno longhiano – mentre il cuore non può non battere che per ciò di cui si nutrono le proprie radici esistenziali, appunto sul terreno vivente di tale umanesimo di riscatto, anticlassico, «naturale», ma che per quelle stesse inquietudini non rischierà mai di assopirsi assaporando, degustando, «godendo» le opere – detestabile espressione! – estetizzando, tanto meno.

Dubito ad ogni modo che chi non ha buona pratica di critica d'arte intenda in questo la supremazia di livello della catena di illuminazioni longhiane, quanto deludenti per gli amatori dei terreni finitimi alle opere, dove la critica celebra la sua morte profumata. E questo solo rilievo basterebbe per declinare le sfu-

CARLO VOLPE

(Continua a pag. 8)

APPUNTI PER UNA BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

★

Storia di una produzione instancabile

di GIULIANO BRIGANTI

Dal 1913 al 1917, i primi saggi impegnativi di Roberto Longhi seguono chiaramente due tracce molto diverse, addirittura contrastanti: il suo interesse si divide infatti fra uno degli episodi più altamente «formali» dell'arte del Rinascimento e uno dei momenti più naturali e diretti della nostra espressione figurata. Per indicarli: Piero della Francesca e Caravaggio. Nel 1914 esce, nell'«Arte» di Adolfo Venturi, quel lungo saggio su «*Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*» che sbocciò con freschezza e violenza inattesa tra i fiori precocemente appassiti di una storia convenzionale e cattedratica. Vi si stabiliva per la prima volta in termini concreti la confluenza dal Sud al Nord, il rapporto Piero-Antonello-Giovanni Bellini, e, partendo dalla definizione della spazialità di Piero come spazialità architettonica, si poneva l'accento su uno dei fatti di maggior rilievo del Rinascimento, la «prospettiva» e le sue possibilità liriche, come non si era mai fatto nella critica precedente (non ve n'è traccia ad esempio nei saggi del Berenson). D'altra parte, e nello stesso giro di tempo, escono del Longhi alcuni saggi importanti su pittori del Seicento, caravaggeschi in particolare. Va detto subito che all'origine di questi altri studi era un'importante questione di metodo. Fin dai suoi vent'anni, l'interesse del Longhi, studente a Torino, si era volto al Caravaggio del quale aveva subito intuito il significato rivoluzionario; ma, subito dopo il primo saggio pubblicato nel '13 su «*Due opere del Caravaggio*» (e che del Caravaggio non erano), non tardò ad accorgersi che si trattava di un terreno da esplorare ex novo piuttosto dalla circonferenza al centro, che non viceversa. Per centrare il Caravaggio, era necessario cioè studiare prima l'arco amplissimo dei caravaggeschi: ed ecco nel '13 il saggio su «*Mattia Preti*» nella «Voce», nel '14 quello su «*Orazio Borgianni*» nell'«Arte», e, sempre nell'«Arte», il «*Battistello*» del '15 e il «*Gentileschi padre e figlia*» del '16. Le stesse «*Cose bresciane del cinquecento*», uscite nell'«Arte» del '17, sono legate agli studi sul Caravaggio, perchè sin d'allora il Longhi aveva ritrovato le origini naturalistiche dell'artista sin nel cuore dell'arte lombarda «antirinascimentale», con una intuizione che svolgerà ampiamente più tardi.

Furono brevi saggi, ma fondamentali, che fornirono l'avvio a ricerche, riprese solo dopo molti anni. Ed eran tali da presupporre non poco lavoro e, si può dire, non poco coraggio. Occorre rammentare come il Longhi lavorasse in un terreno affatto incolto, chè i caravaggeschi si chiamavano ancora genericamente «i tenebrosi»; si trattava quindi di dare consistenza di opere e struttura di storia ad artisti dei quali si conosceva a stento il nome e la cui letteratura, nel più dei casi, era ferma alle fonti seicentesche. Quei primi saggi, colmi di forza e di entusiasmo, servirono a risvegliare l'ambiente critico, perfino mondano: il primo clamoroso riflesso si vide nella grande mostra del '22 a Palazzo Pitti, dove il Longhi lavorò ampiamente come suggeritore. Il fatto è che alla scelta, da parte del Longhi, di quegli argomenti presiedeva una viva e bene orientata conoscenza dell'arte moderna: dietro il metodo apparentemente «formalistico» si intuiva cioè la coscienza di quel sincero rapporto di aspetto naturalistico che va dal Caravaggio sino a Courbet e Manet, attraverso la grande arte europe del Seicento e del Settecento; e cioè del filone più vivo della moderna pittura. Fu sempre impensabile del resto, per il Longhi, non considerare sullo stesso piano dell'antico, anche la vicenda artistica moderna e contemporanea: dall'articolo de «La Voce» su «*I pittori futuristi*» (1913), a «*Le due Lise*» (la scandalistica antitesi Leonardo-Renoir) sulla piccola «Voce», e infine al volumetto sulla «*Scultura futurista di Boccioni*» (1914), ove risalta soprattutto l'interesse nella ricerca «per astratto» (su traccia «Mallarmé») di un nuovo «parlato» critico. Questa contemporaneità di interessi antichi e moderni emerge del resto anche più tardi, dal 1916 al '20, nel «Bollettino bibliografico» dell'«Arte»; miniera di osservazioni critiche dove appaiono i rapporti del Longhi con la cultura «figurativa pura» della «Reine Sichtbarkeit» del Fiedler e del Riegl.

Dal 1919 al 1921, il Longhi viaggiò quasi ininterrottamente per l'Italia, la Francia, la Spagna, la Germania e l'Austria, il Belgio e l'Olanda. La messe di riscoperte, di ricostruzioni, di recuperi di personalità, di attribuzioni, di appunti che vi raccolse fu vastissima e determinante a configurare la sua presenza di «conoscitore». Fu il suo come un pellegrinaggio sulle orme del Cavalcaselle, seguendone e perfezionandone il metodo. Ingolfato in quegli esperimenti, passò qualche tempo, per così dire, a smaltirne la varietà di aspetti e a stabilire il quadro del lavoro successivo. Non rese pubbliche, subito, che alcune delle sue «trouvailles» più brillanti, e furono, ne «L'Arte» del 1921, «*Il Correggio dell'Accademia di San Fernando a Madrid e al Museo di Orléans*», e, ne «L'Arte» del 1925, «*Un frammento della pala di Domenico Veneziano per Santa Lucia dei Magnoli*». Anche l'articolo sull'«*Assereto*» nel «Dedalo» del 1926 è uno dei risultati dei suoi studi sulla pittura del Seicento in Liguria, quasi affatto sconosciuta all'infuori dello Strozzi.

Nel 1926 ha inizio la collaborazione a «Vita Artistica», rivista di cui, nell'anno seguente, il Longhi assumerà la direzione insieme a Emilio Cecchi. Sono di nuovo anni d'intensa produzione: i contributi si susseguono a ritmo serrato. Vi compaiono, fra l'altro, a puntate, le *Precisioni sulla Galleria Borghese*, che nel 1928 usciranno in volume, completate dal catalogo ragionato di tutte le opere della galleria. Sono, questi, saggi di un tipo particolarmente caro al Longhi, concisi ma incredibilmente densi, che prendono lo spunto dalla nuova ed esatta definizione di un'opera e, procedendo a ritroso, o concentricamente, allargano il campo del giudizio sino a toccare il punto più vivo della contingenza storica. Il metodo, dichiaratamente opposto a quello positivistico del Morelli, si presenta in apparenza come ricerca linguistica di laboratorio, ma che, dalla genesi ben chiarita di una intuizione attributionistica, recupera intere zone di storia. Basti rammentare i due saggi sul *Rosso Fiorentino* e su *Lelio Orsi*, fondamentali per una moderna comprensione del Manierismo; gli apporti al *Bernini giovine* e al *Caravaggio*. Nello stesso momento, e sulla stessa rivista, è memorabile la *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco sull'altare del Mantegna* che dà una nuova interpretazione degli «squarcioneschi» in senso positivo, in confronto alla critica allora corrente, malata come sempre di un antistorico filo-fiorentinismo, e che vedeva l'aquila dell'impero rinascimentale partir da Firenze e spaziare dovunque in Italia, determinandovi ogni successiva espressione.

Nel 1927 esce il volume su *Piero della Francesca*, troppo noto per insistervi qui. Ma giovi ricordare che l'opera sembra la conclusione del primo aspetto «formale» delle ricerche longhiane e, in pari tempo, la liquidazione di un dettato critico che, nella seconda edizione del 1943, il Longhi stesso taccerà crudelmente di «collet monté».

Ma, per la vastità d'interessi del conoscitore e dello no cresce nei nuovi saggi di «Vita Artistica», 1927. Qui basti citare: *Un S. Tomaso del Velasquez e le congiunture italo-spagnole tra il '5 e il '600*, dove, partendo dall'occasione di un importante inédito del Velazquez, si illumina tutta una zona di pittura europea – e per eccellenza il nesso Firenze-Spagna – a cavallo tra i due secoli; *Ter Bruggen e la parte nostra*, dove sono per la prima volta segnate le basi per la storia del caravaggismo del Nord-Europa; e *Gaspare Traversi*. Quest'ultimo scritto tutto pervaso dal calore di simpatia umana scaturito da un «incontro» quanto mai felice e congeniale, può considerarsi, in sè, uno dei più portanti del Longhi. Oltre alla ricostruzione impeccabile di una rilevantissima e, fino a quel momento, sconosciuta persona artistica del Settecento napoletano, il saggio dà un modello del come vada intesa la critica dei rapporti eventuali fra un artista e una società particolare: cioè, non postulata per astratto, ma ricercata in quelle giunture che emergono dall'opera stessa, che il Longhi non si stanca mai di chiamare il documento principe, e perciò in grado di dir tutto l'essenziale su sè medesima.

Ma, per la vastità d'interessi del conoscitore e dello storico, non sono dimenticabili, nello stesso anno, *La*

GIULIANO BRIGANTI

(Continua a pag. 8)

Biblioteca Gino Bianco

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono. Data la sovrabbondanza di scritti che ci pervengono con la esplicita richiesta di giudizi particolari, comunichiamo agli interessati che direttore e redazione della «Fiera» sono assolutamente impossibilitati a dar riscontro a queste richieste.

LA FIERA LETTERARIA

ORARIO DELLA REDAZIONE 11-13 16-18

Manoscritti, foto e disegni non pubblicati non si restituiscono

PAUL HINDEMITH

LE PRIME DELLA MUSICA

★

HINDEMITH IERI E OGGI

★

di EMILIA ZANETTI

Di ritorno nella sala dell'Argentina dopo un'assenza di alcuni anni, Hindemith non ha offerto neanche questa volta un programma tutto di sue musiche. Ma lo ha intremezzato con due pezzi tratti senz'altro dal repertorio tradizionare, i quali, pur essendo la «Sinfonia militare» di Haydn e «La grotta di Fingal» di Mendelssohn, non costituirono che un diversivo all'interesse sostanziale del concerto. Dirigere soltanto partiture proprie è divenuto ormai un privilegio di pochissimi. Di contro circola come norma l'uso di quei programmi misti, dettato probabilmente dall'idea che insistere nei discorsi in prima persona non sia più conveniente in un concerto che in una coversazioe di società. Ma cortesia, si sa, vuole cortesia. E lungi dal rievocare il ricordo dei direttori professionisti, sarebbe saggio continuare a tener dietro al compositore anche quando si ritrae discretamente in disparte cedendo la parola ad altri; per esempio considerarne il gusto riflesso dalla scelta di quell'autore e di quel pezzo e la maniera con cui egli vi si accosta. Comunque, mai dimenticare che nella suggestione della sua presenza umana a colloquio con la musica riposa la ragione stessa di concerti del genere. Il ché d'altronde ha dimostrato di ben intendere il pubblico migliore dell'Argentina, salutando Hindemith alla fine del concerto con un'ovazione come non ne raccolgono sovente i più celebri divi del podio.

Ora è indubbio che tale ovazione andò all'intera figura del musicista e alla importanza del suo contributo alla storia della musica contemporanea, specie quando si aggiunga che furono soprattutto i giovani a farsene iniziatori. Ma è anche vero che i numeri hindemithiani del programma provvidero ad avvalorare le ragioni dei calorosi applausi, avendo fornito due scorci eloquenti della vicenda creativa dell'autore.

Il «rétour à l'ordre» sbandierato dal neoclassicismo, è finito col diventare l'insegna della parabola percorsa individualmente da quasi tutti i protagonisti del Novecento oggi anziani o scomparsi. Ma pochi fra essi se ne sono fregiati con l'esplicito coraggio di Paul Hindemith. Apparso sullo sfondo dello sconvolto paesaggio del primo dopoguerra tedesco, egli salì in fama proprio per la massiccia violenza con cui aggredì i retaggi post-romantici sottoponendoli al martellamento di un ritmo d'acciaio e alla morsa di un contrappunto tutto spigoli che induriva anche il cromatismo nella sua lucida spietatezza sonora. E ne nacque il mito di una sorta di Sigfrido proletario, con la spada forgiata nelle officine della civiltà meccanica invece che nella fucina del nibelungo. Al quale si poté quindi concedere anche qualche evasione in un melodizzare liederistico; questo anzi conferendo il tocco finale a cosiffatto aggiornamento dell'eroe barbaro che l'intellettualità germanica fu sempre avida di esaltare. Ma la leggenda non vincolò Hindemith. Pochi o molti che fossero a riconoscere nel rivoluzionario le radici di una cultura che aveva come precedente immediato la dottrina di un Reger e come seme oltre al contrappunto di Bach il corale luterano, egli non esitò a procedere di conseguenza. La sua aggressività si attenua, il suo solido artigianato prende quota. E proprio quando nel 1934 le condanne dell'estetica nazista gli procurano nuove simpatie tra le élites internazionali, egli si prepara a metterle a disagio elaborando una formulazione teorica di sapore reazionario, nella quale il desiderio di chiarezza logica che già aveva rasserenato il suo stile, si soddisfa nell'identificare alcune basi naturali e quindi immutabili della musica.

Ma di teorici è pieno il mondo. Al che si potrà subito controbattere che il coraggio del «rétour à l'ordre» di Hindemith non si è affatto limitato all'azione del teorico. Ma si è estesa a quella del musicista sino al punto di rinnegare gran parte di quei lavori che lo avevano reso celebre e talvolta, atto anche più arduo, a correggerli o riscriverli del tutto. Come è avvenuto per le due opere «Cardillac» e Lehrstück con tracce e per il ciclo di tredici liriche «Das Marienleben», di cui egli ha fatto ascoltare la settimana scorsa all'Argentina i quattro numeri trascritti per voce e orchestra.

Insieme con i due lavori scenici citati, questo ciclo fu una delle più fortunate affermazioni del primo Hindemith. Composto nel 1922, sulla omonima serie di poesie di Rilke, esso rivelò il particolare lirismo del giovane sovversivo. L'illimpidito discorso armonico, il distendersi della linea melodica e infine il suo impegnarsi in valori dichiaramente espressivi, ne costituirono le maggiori attrattive. Dati questi che se apparvero contemporaneamente in altre musiche (vedi i Quartetti II e III) non vi ottennero l'evidenza che conferì loro il rapporto voce-pianoforte e voce-parola, entrambi operanti in un clima interiore che suono del tutto inatteso.

Ora, che di rivelazione effettivamente si trattasse doveva poi dimostrarlo lo Hindemith meditativo e «spirituale». La tersa cantabilità di tante sue pagine da camera, le nostalgie gotiche del «Mathis der Maler» e di «Nobilissima visione» sono già implicite nel linguaggio di «Marienleben». Ma la stessa importanza profetica di quest'opera la predestinava ad essere rimessa sul telaio quando il compositore ritenne d'aver conquistato le ragioni del far musica. E quindi, anche nella nuova elaborazione (iniziata intorno al '39 e compiuta nove anni dopo), a gettar luce sulla via da lui percorsa.

Non è questo né il luogo né la occasione per procedere a un confronto fra i due «Marienleben». Ciò che è sconsigliato tra l'altro dal fatto che nel concerto di cui si tratta Hindemith ha diretto soltanto i quattro numeri trascritti per orchestra (i n. 1, 5, 7 e 8), mentre nella seconda versione di tutto il ciclo la veste sonora è ancora quella per canto e pianoforte. E se il fine di chiarificazione e semplificazione espressiva e di valorizzazione della parte vocale è lo stesso per entrambe le stesure, l'orchestra non può non averlo sottolineato. Quel che resta invece da constatare è la validità di questi canti per se stessi. E, inferiori o superiori che siano a quelli del 1922, la loro efficacia nell'interpretare il tema del contrasto tra l'umiltà esteriore della vita di Maria e la sublimità dei suoi portati. Tema che, sottraendosi alle preziosità della poesia, il musicista ha svolto sul piano di un dimesso, severo «realismo», devoto veramente, e umile di fronte all'arcano come gli antichi pittori.

Messo così l'accento sulla sua autocritica, Hindemith ha peraltro badato a ricordarne i limiti con l'altro dei suoi pezzi messi in programma. Vale a dire con quel *Concerto per archi e ottoni* del 1931, in cui sembra decantare gli elementi tipici del suo stile giovanile per trarne, come ha scritto giustamente Fedele d'Amico, la sua immagine più diretta ed autentica.

Destinato a celebrare il sessantennio della Boston Simphony Orchestra, notoriamente una delle prime del mondo, il *Concerto* è concepito come pezzo virtuosistico e dimostrativo per eccellenza. Il proposito di valorizzare le risorse del complesso americano determina per così dire ogni sua faccia, dalla autentica messa in vetrina della capacità degli archi e degli ottoni nel «Moderatamente presto», alla turbinosa gara di bravura cui dà luogo il «Vivace» finale. Ma da stimolo, il virtuosismo diviene materia e forma della musica. Lo spirito agonistico che oppone l'uno all'altro i due settori dell'orchestra s'incarna nelle forme fugate, dominanti l'intera composizione. E a spazzare ogni sospetto d'accademia in questa saga del contrappunto hindemithiano provvede vigorosamente la fantasia del compositore; concedendosi anche tregue cantabili, ma saldando il tutto al fuoco di quell'indomabile energia che, già ritenuta distruttiva, celebra in questo pezzo la sua caparbia e armatissima volontà d'ottimismo. La saggezza odierna di Hindemith non significa dunque il rinnegamento totale di se stesso, come vorrebbero troppi dei suoi ex-esaltatori.

EMILIA ZANETTI

ROBERTO LONGHI SCRITTORE E CRITICO

L'itinerario del prosatore

(Continua da pag. 3)

Ma fuori delle *Precisioni* questa problematica relativa a una metodologia antimorelliana, e che pure giustappone o fa precedere all'identificazione stilistica fatti di carpenteria o altre concordanze documentarie a modo di prova del nove, non si squaderna, appunto, come problematica. E' amministrazione ordinaria quotidiana; ma la sua rappresentazione ha forma apodittica di racconto. Questa è la più verace andatura di Longhi; e nella promozione tonale del racconto e del connettivo è il segno del suo evolvere, teso verso uno sfumato o «unione». Non più brani di colore alto, allora? La mancanza di estetismo, nel senso precisato, li mandava esenti da pericolosità; e infatti «equivalenti» memorabili si ritrovano accanto e dopo le pagine del *Piero*. In breve ma tutto illustre catalogo si potranno rammentare: dalle *Precisioni*, le definizioni del presunto Mancini (di cui è stata proposta ora una franca identificazione a Giorgione), del Dosso, di Raffaello (questa, giusta l'aspirazione non espressiva ma trascendentale, resa con l'affettuosità e morbidezza di cui sopra); da *Vita Artistica — Pinacotheca*, di «Maestro Esiguo», ancora del Dosso e, particolarmente sontuosa e decadente, di Gentile da Fabriano; dall'*Officina*, le tante, del Tura, sempre del Dosso, ma specialmente risentita, di Ercole de' Roberti dal *Momenti*, dei Carracci; dal *Viatico*, fra molte, la celeberrima del Carpaccio. Con tutto ciò, la promozione tonale dei nessi e giunture e parti connettive chiama la smobilitazione tonale delle porzioni privilegiate. Nel 1942 il dettato del *Piero* non appare a Longhi, «forforse un pò troppo "collet monté"»? E opererà di conseguenza. Confesso che l'instaurazione di simile processo distruttivo non mi riesce il minor documento della qualità dello autore.

Un particolare ribadisce la funzione che pertiene alle zone di «largo cromatico». La chiusa del paragrafo di *Precisioni* sul Dosso («A codesta ventata fantasista e immaginosa, il modo sontuoso del cromatismo veneto perde ogni pace, smagliando in ogni senso faville d'ogni colore, e le favole più incredibili avvengono in paesaggi sconvolti dove la jungla guadagna gli orli della città di rafia colorata, e dove i piccoli drapelli di bravi, scintillanti come farfalle effimere, si posano per un istante negli spiazzi chiari, dinanzi allo "sfugimento dei boschi con raggi del sole che per entro lampeggiano"») ricompare, con lievi ritocchi, in *Officina ferrarese* (e qui mi lascerò estorcere l'ammissione che a uno sguardo di grammatico e ortografista il primo getto, per quella *j* di *jungla*, testimonia più strettamente delle origini *fauves* della scrittura); così l'elogio di Amico Aspertini dall'*Officina* è trasferito nei *Momenti*, o il lussuoso referto sui lombardi del 1460 da *Pinacotheca* smistato nel *Braccesco*. Val quanto dire che, per tali premeditati ed «espressionistici» coacervi di immagini, non meno che per i paratattici appunti «impressionistici», si tratta di definizioni o «equivalenti» insostituibili. E' un fissaggio, questa volta studiosamente operato nel laboratorio, dell'apprensione conoscitiva; pertanto non vòlto a fini di autonomia letteraria. Va bene che tutto il linguaggio sia per definizione metafora; ma se in funzione metaforica entrano citazioni letterarie, esse non producono soltanto «color temporale» mediante somiglianza di tono, ma addirittura orientano sulla portata gnoseologica dell'atto espressivo. Il passo su Giusto de 'Menabuoi (*Pinacotheca*) è tramato di excerpti danteschi e duecenteschi: l'invenzione d'un verso, «Piazze de' lumi entro il gran fiotto d'ombre» (poiché, come Proust, anche Longhi incanala la sua straordinaria abilità di *pastícheur* a fini critici), compendia il metodo compositivo del Caravaggio (*Proporzioni*, I 100); ma a dichiarare il paesaggio del Foppa in Sant'Eustorgio, fuori delle cronologiche armonie prestabilite, è usato il Manzoni (*Pinacotheca*, p. 263). «Può un pittore avanzar di tanto la filosofia e le credenze de' suoi tempi, come questo paese del Foppa starebbe a dimostrare? Certamente, se si pensi che ogni pittore ha bene la facoltà di esprimere per via di visione una sua propria filosofia la quale potrà, per avventura, non accordarsi a repugnare da quella corrente; un fatto di cui i troppo corrivi storici dello spirito, rapidi apparatori di tabelloni sinottici delle concordanze spirituali per ogni decennio fra un pittore e un filosofo, un poeta e uno scienziato, un cardinale e un generale, paiono non essere abbastanza accorti». In conclusione, le adduzioni letterarie, e ciò valga anche per i sistemi d'immagini di cui sono case particolare, surrogano più modernamente la «diaganale del cubo» e affini: «per coniare un verso barocco che ha il vantaggio di essere un'immagine invece che uno schema»; «Qui è il segreto dello 'stile' del Caravaggio, talora infatti chiamato 'luminismo', ma che io non chiamerò più così avendo fermamente stabilito di non più usare in critica d'arte — salvo i pochi casi recenti ove siano stati i fatti medesimi a produrle — parole a desinenza concettuale e perciò inadatte ad esprimer cose che non sono nate come concetti: le opere dell'arte, per l'appunto» (*Introduzione della Mostra* caravaggesca).

E siamo al tema di pensiero suggerito sopra. Se il «largo cromatico» è un «equivalente» metaforico di formule critiche, esso occuperà un luogo inevitabile; abbassarne il tono «collet monté», vorrà solo dire smorzarlo nel discorso o narrazione, di cui salirà per compenso la carica tonale. Carica di tropi, anzitutto; alla quale fornisce esca ogni sorta di possibili arti e artigianati, compreso s'intende il letterario («apografo», «apocrifi», opere «pubblicate» o «licenziate», «grammatica incenerita», «nuovo latino»; «eleganza etimologica», «allitterazioni bizantine», «idiotismi gotici», sfumature «dialettali», «desinenze» delle forme, «chiose» divagate dal ritmo principale», «ellissi dilungate»...); e inclusi, posto l'assunto, gli ordini d'immagini più frugali (il Lotto «come un buon amico più lucido e resistente ritrovava a codesti terrazzani, inebriati il per lì dal vino nuovo dei veneti, la casa, la porta, e la toppa», gli indici del Berenson da usare quale «indicatore ferroviario; dove, si sa, non tutte le più ridenti borgate hanno modo di figurare»).

Ma attenzione a questi imprevisti artigianali: dove il rivo metaforico sembra fluire più omogeneo e coerente, introduce il suo lirico stridore una dissonanza inopinata («Sempre rimane all'Ortolano questo amore dell'attrezzatura povera ma stagionata; una carpenteria pittorica che pare uscita proprio dal banco di un legnaiolo; persino il terreno sembra cosparso di piccole schegge, di una pula dorata; lontano senti cigolare le ruote dei carretti, un batter su doghe, *un fruire di pialle e di cicale*, gli schianti dell'ascia sul ceppo»); alla medesima finalità cospirano ingredienti convocati dalle più sconcordanti direzioni merceologiche e cronologiche («edicolette a scatola sormontate da archi semisepolti, e colombari e trulli, e cupole assire, e rocchetti e bobine»; in poco più d'una pagina, la «banchisa», il «sottopassaggio a trabocchetto», il «cubismo», il «cilizio», la «cristallonomia», il «teorema», la «carta-filtro»). Occorre forse specificare che la fusione può ottenersi solo alle temperature alte dell'ironia, e che i *calembours*, qualche volta a manciate di pepe, dispiegano intera la loro potenza catalitica? «A furia di segregazione, ma sempre attiva, polemica e ruggente, non v'è dubbio che in codesto San Gerolamo (del Dosso) le affinità elettive con la fedelissima belva, si faccian sempre più evidenti. E', difatti, mi si passi il bisticcio, il tipo di vecchio «lion», dilettante e conoscitore esperto di tutto il pro e il contra della vita eremitica». «Ecco come avrei dipinto (sempre il Dosso) il Battista della Madonna di Foligno se il maestro ed amico mi avesse lasciato tela bianca». La Signora della Loggia (*l'Annunciata* del Louvre): «Ancora alquanto "bas bleu" ma, ormai, non senza sospetto di "bas de laine"». Sarà invece meno superfluo un rilievo tecnico: le somme studiate fin qui, come più vistose, risultano da addizioni di sostantivi; o, nelle nostre lingue almeno, sono sostantivi e aggettivi, insomma gli elementi nominali, strumento e veicolo d'impressionismo; con che Longhi resterebbe, nonostante tutto, allo stile grammaticale delle schede vergate, *pede in uno*, su una panca di museo o nella latteria limitrofa. Ma gli elementi articolati di un discorso e narrazione da noi sono verbali (e avverbiali); e il suo classicismo Longhi lo raggiunge quando può scrivere, minimi di squisitezza, della mente di Ercole «abbastanza elegante, per saper *deferire* all'anziano», dei santi che «si affacciano *schiettamente* dall'alto», del desiderio che «ci va *sobillando*», del modo d'«*ingredire* la questione», della tavoletta che «*desume* fedelmente da una storia» perduta. Solo che tali squisitezze sono più fonde e meno spiccanti, così come per un pezzo si seguiterà a estrarre citazioni esemplari da quell'altro ordine più lusinghiero e, a prima percezione, più perentorio e probante.

Non pretenderò io già che un qualche sospetto di «traduzione» o piaccatura non investa il dettato, quando la attribuzione è chiamata «denomina» e, se arbitraria, «ghiribizzosa»; o i forestieri «allogeni», o i provinciali «terrazzani», o l'esame della superficie dipinta «autopsia». Gli interventi degli eruditi locali sono «le alterazioni recate sul materiale residuo dalle ambigue necessità logistiche di una filologia un po' troppo corsara»; uno spiraglio d'innovazione gotica entro la fossile tradizione sarà «un desiderio di trarre dalla armia dorata e polverosa del bizantinismo una smelatura, se non d'italiano vero, almeno di franco-veneto». Ma che perciò? L'opzione lessicale di cui discorrono i linguisti educati alla *stylistique* di Ginevra, è tacita ed implicita, mero schema astratto, nelle sedi classiche, parlante e magari clamante nelle barocche. E vero che Longhi, tanto preoccupato della distinzione fra «maniera» e barocco, qui certo preferirebbe parlare di manierismo: e se si riserva il barocco alle macchine ritmico-sintattiche dell'illusionismo verbale, prescindenti in tutto dalla verità (o almeno da una verità che non sia quella formale), si chiami pure manierismo ogni sostituzione preziosa e procedura spratizzante sulla costanza del fondo semantico. (In tal caso, l'atteggiamento stilistico di Cecchi sarebbe ugualmente manieristico, solo Bacchelli arriverebbe al barocco). Importa, allora, riconoscere che il classicismo di Longhi (e si concedano a una più algebrica rapidità queste desinenze concettuali) è conseguito attraverso quanto di meglio si elaborò tra il '19 e il '25, una grammatica manieristica. Se essa suppone delle «scomposizioni» lessicali, in realtà puramente sinonimiche, la parentela col futurismo figurativo non è più di un *flatus vocis*. Il futurismo letterario ufficiale fu interiettivo, iterativo et similia; il accanto si elaborarono, così in Boine, più sedatamente in Jahier (e gli inizi di Longhi scrittore pendettero da questo lato), esperienze verbali e suffissali, nel complesso espressionistiche; ma Soffici prosatore, come più istruttivamente il primo Onofri, fu impressionista; e il rinnovamento dannunziano, il frangimento delle corazzate dogmatiche melodie, scelse, con *Notturno* almeno, la medesima direzione.

Un tale *clinamen* è ben significativo, e finisce ad additare nell'itinerario del prosatore Longhi il passaggio per tutti i crocevia più autorevoli del tempo, ripristinando il sapore delle origini ai suoi più aperti risultati odierni. Negli scrittori, e particolarmente negli intellettuali, delle generazioni successive doveva cominciare, e non fu di sicuro senza necessità, la prosa brulla, annullata e privativa bene intonata agli anni scuri. Ma talvolta mi sorprendo a pensare se quello che di loro, cioè di noi, diranno i posteri, non sarà soprattutto che essi potevano, solo che avessero fatto un uso giudizioso del telefono, fruire della conversazione quotidiana di Longhi, di Cecchi, di Bacchelli.

GIANFRANCO CONTINI

La vicenda caravaggesca

(Continua da pag. 4)

mature dannunziane che anche un recente antologista della critica moderna avvertirebbe nelle prove giovanili del Longhi, e in particolare nel «Mattia Preti».

Muovendo anzi da quel «Mattia Preti» 1913), che etringe il dettato ad ona nuova interdipendenza semantica e giunge ad un illusionismo verbale-visivo mai prima tentato (frutto di una rarissima «sensibilità applicata» alla scienza della lingua); il significato delle pagine che accumulava Longhi insistevano tenacemente anche sulla fedeltà alla pratica del riscontro incessante fra ragione storica ed opera dopo opera, e speranza dell'affermazione, quando più occorreva esclusiva, istituita nel principio che «l'arte cresce soprattutto sull'arte», così come l'arte si intende sull'arte. Quali suggestioni e sviamenti estravaganti, nell'ambito letterario e filosofico, dovessero infrangersi contro codesto rigorismo (che è maggiorazione) di interessi alla sola realtà dei testi figurativi non è neppure possibile indovinare; specie se si tien conto degli inviti crescenti elaborati dagli storici tedeschi, da un lato, incapaci spesso di sbrogliarsi dagli schemi astrali dello sviluppo, della «stilgeschichte»; e dall'edonismo ragionale del Berenson, dall'altro; o infine dalle applicazioni di un idealismo indiscriminante di molti studiosi italiani di poi; mentre semmai avevan sempre qualità per emergere, tra la baldanza longhiana e questi ultimi, la operosità mirabile degli studiosi usciti, quasi tutti, dal vecchio ambiente venturiano, e di cui si rammentano, fra i più stimolanti, le commoventi insoddisfazioni del compianto Ortolani.

La situazione di Longhi non era comunque da sostenersi senza un rinnovo e un aumento incessante delle conoscenze speciali di materiale artistico, o altrimenti dell'esperienza visiva, come se la qualità dello scrittore non potesse seguire che al crescere dello storico e del conoscitore; quasi ammonendo, da gran discepolo, sul segreto della vivezza mai scaduta dei suoi maestri, Adolfo Venturi e Toesca, affidata strettamente alla enorme capacità di studio e di erudizione in progresso. Non saprei spiegarmi altrimenti la relativa pausa fra il 17 e gli anni della ripresa (dove si ha l'indizio, fra l'altro, di uno studio ferviditissimo del Lanzi e del Cavalcaselle), decisiva dopo il 26 con la fondazione di «Vita artistica», che avvisa un Longhi in grado di stravincere ogni diffidenza in virtù del repertorio rinnovato dello scrittore che è destinato a primeggiare, e del conoscitore di purissimo stampo tradizionale. Già del 25 avvertiva della nuova fiorita, specialmente letteraria, il saggio su Tiziano ne «L'Arte», tutto rubeo e corrusco di vapori immaginari. Il secreto della parola critica si accende ad ogni incontro di splendori ora lieti, or quasi sinistri, e pareggia letterariamente il ricupero fiammante (serva la citazione) di un Renoir, nella impresa di ridare la lezione in nostra lingua di un Tiziano vecchio. Ma nella rinnovata vitalità non doveva tardare il caro tema caravaggesco.

A guisa di impaziente preludio esce nel 29 il «Registro dei tempi», quando tuttavia la bomba dei «Precedenti caravaggeschi» forse era già innescata. Come sconcertante procedere di una inquietudine spirituale, dopo il monumento ai calcoli sovrani di Piero della Francesca (1927), non c'è che dire davvero. La monotonia obbligata di quel libro (per tanti lettori decisivo) aveva agito forse anche da sfogo al momento analitico della attesa critica; piegatasi, nel tempo simbolicamente perenne della storia di Piero, a esaurire opera per opera tutto il parlabile del testo, fino ai noduli più interni.

Non che mancasse la pienezza della pagina consuntiva di storia, a snodo decennale o come quelle che precedono e che concludono la parte propriamente monografica, simili a «esterni» di storia enormi ed esatti; ma non poteva forse non verificarsi, senza che si avvertisse, la giunzione col luminoso catalogo narrato, e restando perciò schematica, per tante imitazioni meno abili, l'esemplarità metodologica del libro famoso. Forse ci si spiega ancor meglio a parlar lombardo.

Certamente materia da indagare sugli indizi delle nostre grandi tracce storiche non difettava neppure in zone diverse dell'arte; ma si noti che, ad esempio, è ancora un saggio su un pittore del nord, su Giusto de' Menabuoi (1928), a sembrarci uno dei più alti e tesi di tragitto esplorativo, dove l'onda che risolleva l'arcana verità personale di Giusto assale anche l'intimità artistica dell'intero settentrione pittorico medioevale. Sembra che un richiamo, un fascino inquietante solleciti Roberto Longhi a rifare sempre i viaggi padani come viaggi di casa, dove le orme dei pittori che vi abitarono sono ancor umide e intatte, e così lontane, quelle stradette, dagli itinerari sacramentali della storiografia precedente, pei quali tutte le vie portavano a Firenze.

Non che per il nostro Maestro tutte le strade allontanino, inversamente, dalla ragione toscana, ma per le pagine decisive da scrivere ci son quelle che certamente non la toccano se non per eccezione, e attraverso i campi riemersi negli affetti di un'ottica pura e affatto moderna, non fosse che per intelletto antimetafisico, conducono alle conseguenze dello stile naturale e alla poetica per la quale e con la quale noi siamo pur nati.

Nei «Precedenti caravaggeschi», e nella sostanza di ogni studio caravaggesco di Longhi, sono insomma indicati i «precedenti» di una civiltà, insidiata fin che si vuole, ma che sempre è tornata a esprimersi in poesia quando il nostro tempo ha saputo meglio quel che voleva.

Così, per reversibile istanza, si arguirà che avranno instradato dapprima il Longhi giovane, o giovanissimo, quegli stessi moderni che egli seppe subito cogliere nella chiave della loro discendenza pittorica: gli impressionisti e Courbet visti fin dal 1910 a Venezia, se puntavano un indice mentale discriminante non meno valido per sè che per i propri padri, in arte, di tempi più remoti, del Sette, del Seicento ed oltre.

Ma la storia non la si scrive a ritroso. E' inteso che il nostro rievocare rianima voci assopite e scioglie ghiacci d'oblio se si accompagna con la direzione del tempo storico e, avvistando (ecco la nostra miglior parte) gli accadimenti più indicativi e portanti, lascia che i fatti si svelino, apparentemente, da sè. I «Precedenti» (che sono il cardine da tempo intuito e poi sempre adoprato e verificato, di tutta la meditazione caravaggesca) stanno a dimostrare quanto potrebbe tardare, dopo la mera notizia di una civiltà, la riscoperta, che è l'unica che conti, del suo significato, nella fattispecie tanto più sorprendente accorgendoci che essa approda a questo nostro più affannoso «presente» non solo nazionale che ne coglierà sensibilmente molti lumi, e grazie alla lontana verità pittorica specchiata nell'occhio trasparente e feriale di alcuni artisti italiani.

Pare cioè che man mano, mentre mutano i tempi e cresce e muore il Rinascimento, almeno per noi nulla possa più variare nel paesaggio del Foppa a Sant'Eustorgio. «Il "fatto di sangue a Barlassina", come si potrebbe questa volta definire l'uccisione del famoso inquisitore domenicano, non altera la calma di questo paesaggio che, non fosse dipinto dal Foppa, parrebbe descritto dal Manzoni.

«Potreste cancellare queste figure (che, per giunta, serbano così curiosamente la traccia dei manichino spirituale trecentesco) e resterebbero ancora immobili e veri quel terreno calpesto, quel viottolo fra i tronchi, fatto per tutti, ma a quell'ora deserto, quel cascinale anonimo, quei monti declinanti sul cielo tenero, sul lago imbrunito: insomma una passeggiata in Lombardia.

E anche un critico d'arte (miracolo moderno?) che si «esprime» per via di parole, quando abbia il genio di questo Maestro, da resistere come pochissimi, e meglio che mai a tutt'oggi, ad una cultura e ad una umanità in declino. Che abbia avuto il genio, allora, di indicare e trascrivere, come nessuno, quella mesta serata che conobbe il primo lume delle fronde e rabbrividì teneramente i lontani (con l'aria di aggiungere: — Il mondo non può esser più vero, quando è vero; più bello, quando è bello —) e dove nulla è più da credere altrimenti fino a Courbet, a Cézanne, a Morandi, e al pittore di «realtà» che attendiamo; tutto per la fatalità esistenziale di ciò che accade, e che si sa schiettamente valutare e vedere, atto dopo atto della stessa istoria, manzoniano e sereno come in Foppa o in Moretto; energico di lume, e primo annuncio di dramma, nell'infinito campestre del Savoldo; o come elegia ombrosa e traslucida nel Lotto, e affetto privato, ma quanto sincero, nel Moroni e persino nei modesti Campi; sempre peraltro nell'ambito di una gamma registrabile di accenti umani come il Caravaggio riesprimerà in totale, concludendo, pari a Shakspeare, da grande tragico, per essere condannato a dipingere quell'inevitabile verità, e per quella famosa «incapacità di scelta» che pur segna la via al Velasquez, al Rembrandt, al Ver Meer, al Gaya.

Tutto l'essenziale del quesito naturalista, che era una quistione di etica applicata alla storia, è lucidamente impostato anche per le riprese posteriori dell'argomento. E sarebbe intanto un utile scrutinio quello che si applicasse a distinguere, in Longhi, la sopravvivenza dei vari termini formali di lettura, la sua più riposta segnaletica mentale insomma, soggetta a repugnanze affioranti, a ritocchi di inclinazione nell'operazione dello accostamento critico sempre incontentabilmente aggiustato: vedi la controparte «luministica» alla naturalezza caravaggesca.

Una volta allargata, a quel modo che sapete, la sfera naturalista in una circolazione di risultanze che andavano da una «linea lombarda» di pittori al parallelo manzoniano, da noi, e alla poesia libera dell'Ottocento pittorico francese, quel che finiva per inclinar la bilancia era dunque un«*animus*» morale che indicava una continuità legittima più forte di qualunque concetto, sempre ideale e astraente, dello stile. Chè del resto la vitalità di quell'arte, come Longhi la ricuperava, era nel non marcare estremi di partiti stilistici da poter formalizzare in maniera, e se ma innestandoli (quelle coltivate fioriture di ombre e di luci) nella polpa rigenerante di un vero perennemente verde per l'arte.

Dopo il citato brano del 14 che definiva una visione «plastico-luminosa», e dopo l'avvio pullulante di promesse lievetate in quella così definita «pittura corsiva» (in «Cose bresciane», del 1916) amerei vedere, come conclusione affrontata di tanti insegnamenti, pochi passi che suonano a guisa di ulteriore essenziale ritocco (mentre il più delle pagine confermano pensieri valorizzati dal tempo), e precisamente nella «Introduzione» dettata per la Mostra memorabile del 1951, che coronò quarant'anni di lavoro.

Ecco il punto. Dopo aver citato, non so se per la terza o quarta volta nel corso di quarant'anni, e sempre con lo stesso commosso rilievo, la sentenza del lombardo Lomazzo, «lume è qualità senza corpo», e l'altra ancora, «rien n'est matèriel dans l'espace», che disse molto più tardi, «col suo accento franco-lombardo, lo scultore impressionista Medardo Rosso», Longhi soggiunge: «Tra queste due lontane affermazioni sta l'impressione realizzata dal Caravaggio che non cerca più la forma dei corpi belli, ma trova la «forma delle ombre» che incidono sui corpi, belli o brutti che siano; ora per esprimerli in luminosa evidenza momentanea, ora per negarli nel gorgo dell'oscurità.

«Qui è il segreto dello «stile» del Caravaggio, talora infatti chiamato «luminismo», ma che io non chiamerò più così avendo fermamente stabilito di non più usare in critica d'arte — salvo i pochi casi recenti ove siano stati i fatti medesimi a produrle — parole a desinenza concettuale e perciò inadatte ad esprimere cose che non sono nate come concetti: le opere dell'arte, per l'appunto».

Girando l'esortazione dal momento introspettivo di un ultimo riassetto metodologico ad un confidente invito con cui egli vorrà concludere, e dove è trasparente l'ansia di sottolineare che lì, in definitiva, dovrà verificarsi l'attualità di una acquisizione mentale «aperta e in crescenza», la "Introduzione" così aggiungeva: «Il pubblico cerchi dunque di leggere "naturalmente" un pittore che ha cercato di essere "naturale", comprensibile; umano più che umanistico; in una parola, popolare».

Entreremmo in un discorso impossibilitato a restar sereno se volessimo stabilire dove e come questo invito è stato raccolto. Esso resti pertanto una commovente dichiarazione di fiducia nella possibilità poetica del nostro tempo, in seno al quale solo domani sarà facile ravvisare le maggiori glorie.

CARLO VOLPE

Una produzione instancabile

(Continua da pag. 4)

Notte dei Rubens a Fermo, la *Cartella Tizianesca* e *In favore di Antoniazzo Romano*. Il lavoro seguita serrato nel 1928-29, nella nuova rivista «Pinacotheca» di cui è sempre condirettore Emilio Cecchi. Nello spazio di un anno, il Longhi ci dà le *Ricerche su Giovanni di Francesco*, a chiarimento dei molteplici e spesso divergenti aspetti dello spirito formale nella Firenze della prima metà del Quattrocento; il saggio su «Giusto da Padova» che risuona come un ben assestato colpo alla critica tradizionale del Trecento Fiorentino, il primo pubbblicamente inferto dal Longhi (e ci ritornerà più tardi con maggiori argomenti) al quadro accademico dei valori prediletti dalla critica, dai giottesch; ortodossi all'Orcagna. Ravvisando in Giusto un apice classico del romanico italiano, il Longhi ne intuisce il punto di partenza da un porto ancora interrato dai crolli della vicenda storica, della pittura fiorentina dopogiottesca e tuttavia non puramente giottesca; dalle acutezze di taluno degli «egregissimi doctori» acclamati dal Ghiberti. L'accenno, apparentemente sibillino, si chiarirà, com'è noto, negli studi posteriori del Longhi, e soprattutto nella ricostruzione di quel probabile «Stefano» dove si rivelerà un nuovo, inedito aspetto della pittura trecentesca fiorentina che si credeva rinchiusa nel solo aspetto dei cosiddetti valori plastici o tattili.

Ma il saggio più noto di «Pinacotheca» è certamente quello dei *Quesiti Caravaggeschi*, serrata indagine sui «precedenti» lombardi del Caravaggio; e dove l'aspetto «formale» e l'aspetto «contenutistico» della grande tendenza si saldano perfettamente e sembrano già discorso d'oggi. In margine alle ricerche lombarde, il Longhi non manca di esaminare a nuovo le persistenze dell'ultimo manierismo gotico in Lombardia: e ne emergono i saggi rivelatori su *Cristoforo Moretti* e su *Bonifacio Bembo*; mentre i ripetuti accenni al grande «maestro dell'Annunciata del Louvre», si concluderanno solo nel 1942, nel volume apposito su *Carlo Braccesco*. Seguono, d'altra parte, anche le ricerche sul Trecento Fiorentino, il cui maggior risultato, sul «Dedalo» del '30, è nei *Progressi della ricostruzione di un polittico di Giotto*.

Nel '34 (l'anno in cui il Longhi è chiamato all'Università di Bologna), esce l'*Officina Ferrarese*, provocata dalla Mostra — tenutasi nel 1933 — della pittura ferrarese del rinascimento, ma che qui abbraccia più di trecento anni di storia. Vi brilla la nuova raffigurazione della civiltà «squarcionesca» e perciò anche ferrarese, come interpretazione rinascimentale di motivi medievali; ma il volume è più noto come modello filologico folto di recuperi di persone artistiche e di complessi pittorici (sul principio dell'«unità d'opera») dal Tura, al Cossa, al De Roberti, al Costa.

Un altro saggio «di occasione» (in «Italia Letteraria», 1934), perchè in margine a una mostra cui del resto servirono anche gli studi precedenti del Longhi, quella dei *Pittori della realtà in Francia*, è svolto invece in forma brillante di intervista immaginaria.

Del 1935 è la prolusione di Bologna, *Momenti della Pittura Bolognese*, dove, in una trentina di pagine, si dà la chiave di lettura del grande e vilipeso «Trecento bolognese» (e la ricerca sboccherà nella indimenticabile Mostra del 1950, diretta dal Longhi stesso); mentre, in confronto al disordinato procedere degli studi del Seicento, s'inquadra in nuova forma la grande missione della cultura dei Carracci e della loro portata essenziale per il «razionalismo» del Seicento francese. Lo studio si conclude con la nota citazione di Morandi, che piombò nella costernazione gli ambienti universitari di quei giorni.

Dal '35 al '40, già crescendo gli anni difficili, il Longhi si restringe alle sue attività di maestro. Ma sulla fine di quel tratto, la ricostruzione di *Monsù Bernardo* («Critica d'Arte», 1938) è il racconto esemplare di una personale avventura critica; mentre gli *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese* — a parte la novità delle aggiunte — sono animati dal piglio di una polemica costruttiva e i *Fatti di Masolino e di Masaccio* offrono una nuova e sorprendente soluzione della famosa «Masaccio-Masolino Frage», circondandola di una ricchissima selva di osservazioni e di spunti sulla pittura post-masaccesca; fra di essi, una moderna lettura dell'Angelico, distolto, finalmente, dalla sua vantata «trascendenza».

Durante la