

Roberto Longhi

Longhi e le zebre



Morandi, tornando una sera verso casa insieme a Longhi, nel vedere un gruppo di stradini in tuta bianca che riverniciavano le strisce degli spartitraffico e le «zebre» dei passaggi pedonali, disse: «Vede, Longhi, questa sarà la fine della pittura, il suo punto d'arrivo: fare strisce; bianche. E così finiremo noi pittori, come quegli uomini in tuta». Erano gli inizi degli anni Sessanta, se ben ricordo; e non so se Morandi, attentissimo a quanto accadeva (anche se non ci teneva a mostrarlo), pensasse a Dorazio o piuttosto non presentisse l'Arte Povera, le cui premesse erano già nell'aria o, per dire meglio, sulla terra. Ma è certo che le nuove avanguardie e i nuovi esperimenti non trovavano una sistemazione nemmeno provvisoria in quel «Museo Immaginario» che Morandi, come del resto ogni artista che mediti sul presente e sul passato, non aveva mancato di edificare nella sua mente, seguendo senza dubbio un disegno severo e rigoroso che non escludeva

certo l'astrazione formale e la sua purezza, anche estrema. Lo dico perché non si fraintenda quella sua battuta sulle strisce: guardando il lavoro degli stradini-pittori, Morandi pensava agli sperimentalismi che erano allora appena agli inizi, ai tentativi di superare i confini del «dipingere» e i suoi tradizionali strumenti; non pensava a Mondrian. Basti dire che considerava Brancusi uno dei più grandi artisti moderni.

Longhi era della stessa generazione di Morandi (con un distacco di pochi mesi: erano nati nel 1890); e la loro amicizia, lunga e mai turbata, fu cosa tutta mentale.

Un'intimità, come ebbe a scrivere Longhi stesso, «che pur non ci fece mai deflettere dal “lei” dell'uso ottocentesco e che si rispecchiò in una concordia di storiche preferenze che non ho mai ritrovata così profonda in alcun critico coetaneo». Sulle sorti della pittura contemporanea, di quella della prima metà del secolo e in particolare di quella del secondo dopoguerra, credo proprio che Longhi la pensasse sostanzialmente come Morandi, che lui considerava – non è difficile immaginarlo – il maggiore artista italiano del Novecento (anche se non si espresse mai in questi termini non essendo suo co-

stume fare classifiche e graduatorie). E se non mi par dubbio che in quella intima preferenza, manifestata pienamente solo negli anni suoi più maturi, possa scorgersi uno dei punti di forza dell'atteggiamento di Longhi nei confronti dell'arte contemporanea, non c'è dubbio altresì che essa possa offrire a noi la chiave per intendere quale fosse, in quell'area, il metro da lui usato per misurarne la qualità. Per questo ho raccontato l'aneddoto degli stradini, così come Longhi un giorno me lo riferì. L'occasione, del resto, di avanzare alcune considerazioni in proposito ce la offre la recentissima pubblicazione del XIV volume delle opere complete (Roberto Longhi, *Scritti sull'Ottocento e il Novecento*, a cura di Mina Bacci, Sansoni, Firenze 1984). Una raccolta che va dal 1926 al 1966, escludendo quindi i saggi su Boccioni scultore e sulla Pittura Futurista, gli scritti su «La Voce» e gli elzeviri sul «Tempo» che fanno parte del I volume della stessa serie, dedicato agli scritti giovanili.

Accade così che in questo libro siano inclusi nella prima parte (erano gli anni del riflusso, del «*rap-pel à l'ordre*» si potrebbe suggerire, se non si temesse di veder attribuire a questa definizione un generale e generico significato negativo) alcuni dei saggi

e quindi delle preferenze – per esempio Socrate, Sciltian – che, anche per essere venute dopo le sue precoci e certo straordinarie militanze per l'avanguardia, sono state molto spesso rimproverate da parte dei più giovani a Longhi e hanno contribuito alla nascita del pregiudizio di una sua incompatibilità con l'arte moderna. Sì, quel suo mal sopportare de Chirico; quelle difficoltà, quelle riserve che inceppavano la sua ammirazione per Picasso (che fu sempre limitata, riuscendo persino ad impastoiare, quando si trattava di lui, la sua ineccepibile lucidità mentale); quella sua diffidenza per il Surrealismo, quel modo perentorio e un po' strafottente con cui, sempre nell'ambito di un altro discorso, e con una rapida stoccata, negava cittadinanza artistica a tante manifestazioni di questo nostro secolo irrequieto, ansioso di radicali capovolgimenti, insofferente dei vecchi confini, e naturalmente anche della «pittura»; quel suo disprezzo per gli «show indecenti» della Pop Art e del New Dada, anche là dove in parte erano ragionevolmente attendibili o giustificabili, rivelavano un atteggiamento che non era facile difendere. In qualche caso, anzi, difenderlo era difficile davvero.

Credo tuttavia che quel giudizio che denunciava,

in una forma così generica e semplicistica, la sua incomprendimento del contemporaneo, non vada in alcun modo ribadito. E nemmeno, mi sia concesso, il giudizio su alcuni dei saggi più contestati, come quello su Socrate, per esempio, che, non fosse altro, ci dà un quadro così «vero», e non senza qualche ironia, delle aspirazioni e delle risultanze dell'ambiente artistico romano dopo il 1920. Credo, insomma, che un giudizio di un rapporto fra Longhi e l'arte contemporanea richieda, forse più di ogni altro, una sua storica giustificazione, una attenta considerazione dello spazio temporale e mentale in cui Longhi visse e che lui stesso arricchì tanto generosamente e fece, come certo nessuno nel suo campo, progredire. Sono convinto che la lettura degli scritti raccolti in questo volume, oggi, a quindici anni dalla uscita di scena del suo autore e dopo tanti anni che sono passati (va detto anche questo) dal tempo in cui crebbe «la selva oscura e incontrollabile» (va bene, la chiamava così) delle nuove avanguardie che a lui furono tanto ostiche, ci segni un'immagine di Longhi intento ad osservare i suoi contemporanei che non può dissociarsi in alcun modo da quella, più nota e celebrata, del Longhi storico del passato. È l'immagine di un Longhi un

po' ironico, talvolta sprezzante, talvolta ingiusto, talvolta intimamente commosso, ma sempre estremamente attento e puntigliosamente documentato, sempre sentimentalmente coinvolto. Dico sentimentalmente dando alla parola quel significato che lui attribuiva all'esercizio della critica nei confronti della amatissima pittura, che era quello di un'instancabile educazione dei sentimenti. Questi scritti, per quel tanto in più di impegno militante e polemico, per quel tanto di esplicita partecipazione esistenziale, confessione se si vuole, che un rapporto con i contemporanei comporta in uno storico, possono dirci insomma molte cose sia su quanto significò Longhi per noi allora, sia su quanto ancora oggi il suo esercizio critico possa per tutti significare.

E questo senza ritornare, in un'occasione come questa che indubbiamente lo merita (e lo ha sottolineato giustamente Arbasino), una volta di più sui suoi grandi meriti letterari dei quali si è sempre ampiamente parlato ma, qualche volta, come di una dote in più, di un meraviglioso accessorio: quasi vi fosse un Longhi scrittore e un Longhi critico d'arte mentre non ce ne è che uno; e io non riesco a dividere una qualità dall'altra, perché rivelare a chi legge nella maniera più efficace il risultato delle pro-

prie esperienze e dei propri pensieri, trovando parole che raggiungano, nel segno della verità, la nostra immaginazione, vuol dire la stessa identica cosa che «scrivere bene». Voglio dire che uno dei principi che più si dovrebbe condividere con Longhi è che non esiste una buona critica che non si esprima in altrettanto buona letteratura.

Ma non si può dare, l'ho già detto, alcun giudizio su Longhi critico d'arte contemporanea senza includere quel suo esercizio, che non fu certo occasionale, nel corso continuo del suo lavoro, di quella instancabile «educazione sentimentale», appunto che lui stesso compì e fece compiere a quanti lo seguirono nel suo pubblico impegno, seguendo le vicende della pittura italiana ed europea dal medioevo all'età moderna; non si può, soprattutto, se non si intendono le ragioni e i sentimenti dai quali nasce il suo giudizio sul secondo cinquantennio dell'Ottocento per il quale, come ebbe a dire a chiusura del suo saggio «Arte italiana e arte tedesca», riteneva non vi fosse altra misura, per la grandezza artistica, che la «Francia e ancora la Francia». Non me la sento davvero di contestare, nella sostanza, l'accusa che ne consegue di piccineria mentale, di ristrettezza culturale dell'Ottocento pittorico italiano; ma quel-

la «misura Francia» comportava una ben più importante scelta, una scelta che come poche chiarisce cosa Longhi intendesse per «qualità». È molto pericoloso generalizzare, ma credo di non allontanarmi troppo dal vero dicendo che per «Francia» Longhi intendeva una linea immaginaria, Courbet, Impressionismo, Cézanne, Seurat, insomma quell'albero della pittura immune da ogni innesto letterario le ultime foglie del quale erano Matisse, Morandi, pochi altri ancora. Foglie che si staccarono dal ramo negli ultimi anni in cui Longhi visse; e di qui la profonda tristezza, lo sgomento, il senso di solitudine che lo assalì il giorno della morte di Morandi. Disconobbe invece sempre, dell'Ottocento, un'altra fondamentale corrente – e qui per farmi intendere devo ancora azzardare pericolose diacronie – che concepiva l'immaginazione indipendente dalla ragione e scindeva i modi con cui rappresentare i contenuti suggeriti dalla mente da ogni tipo di analisi della realtà. Una tendenza che aveva le sue origini nel tenebroso classicismo dei pre-romantici, fra i nubi dello Sturm und Drang, nel poetico simbolismo del primo Ottocento tedesco, in quella inquietante introversione che dava l'avvio alla pittura fantastica e visionaria; una corrente che attraversò tutto il secolo

decimonono giungendo, in diverse metamorfosi, al di là dei suoi confini, fino al Surrealismo e oltre. Tutto ciò Longhi disconobbe o addirittura aggredì con le sue armi ben temperate e lucenti. Né poteva essere altrimenti: militava sotto una ben diversa bandiera. La *sua* bandiera, naturalmente, ma che aveva adottato i colori del più strenuo e illuminato anti-romanticismo.

Albert Thibaudet, che apparteneva all'incirca alla generazione di Longhi (era più vecchio di una quindicina d'anni), nel 1936, cioè nel momento di piena ascesa degli studi longhiani, riprendendo quel detto di Sainte-Beuve che definiva il critico nient'altro che «un uomo che sa leggere e insegna a leggere agli altri», lo modificava così: «il critico è uno che ama leggere e insegna agli altri ad amare quello che leggono». Longhi non la pensava diversamente. Perché, per gli uomini di quella generazione, la critica poteva considerarsi nata morta senza la presenza dell'amore delle Lettere: quell'«*amour des Lettres*» nel loro spirito e nella loro materialità che era come una sorta di amore fisico, una passione che aveva forme eroiche e folgoranti e si identificava con la vita stessa. Un amore senza il quale non era possibile immaginare una storia lette-

raria vivente. Per Longhi questo significava un amore della pittura che era anche amore per la vita, significava ricercare la vita nella pittura, ritrovare i riflessi della pittura nella vita. Insegnare ad amare, quindi, nella pittura immagini di gesti umani, volti, atteggiamenti, tenerezze, ironie, aspetti ridicoli o tristi, dolcezze dell'atmosfera, morbidezze o asperità della natura, empatia con le cose, spazi. Mai, la bellezza, la coerenza, la spazialità, la plasticità, i vuoti o i pieni e tutte le belle parole che, negli anni in cui Longhi scrisse le pagine raccolte in questo volume, avevano ancora (o cominciavano ad avere) libero corso.

«la Repubblica», 14 febbraio 1985