

Immagini latenti

a cura di

GIACOMO ALBERTO CALOGERO

GIANLUCA DEL MONACO

PASQUALE FAMELI



COLLANA DAR
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

Riccardo Brizzi (*Direttore*)

Comitato editoriale
Daniele Benati (*Coordinatore*)
Fulvio Cammarano
Michele Fadda
Gerardo Guccini
Federica Muzzarelli
Elisabetta Pasquini

SEZIONE ARTI VISIVE E MODA

Comitato scientifico
Daniele Benati (*Coordinatore*)
Francesco Benelli
Fabio Benzi
Olivier Bonfait
Louise Bourdua
Riccardo Brizzi
Sandra Costa
Fabio Massaccesi
Federica Muzzarelli
Vittoria Romani
Salvador Salort-Pons

COLLANA DAR

DIPARTIMENTO DELLE ARTI

Il Dipartimento delle Arti (DAR) è sorto nel 2012 dall'aggregazione del Dipartimento di Arti Visive e del Dipartimento di Musica e Spettacolo. Vi opera la maggior parte dei docenti dell'Università di Bologna incardinati nei settori scientifico-disciplinari relativi alle arti, ma vi afferiscono anche numerosi docenti di discipline limitrofe, dalla semiotica e dalla filosofia del linguaggio alla pedagogia, alla filosofia politica, alla scienza politica e alla storia delle dottrine politiche, alla sociologia generale e dei processi culturali e comunicativi, alla storia contemporanea. Questa ampiezza di approcci garantisce un progetto scientifico-didattico di ampio respiro, che ha trovato un adeguato riconoscimento nell'università italiana proprio a partire dall'impulso proveniente dall'Ateneo di Bologna, ormai più di cinquant'anni fa, con l'apertura del DAMS nel 1970/71.

Il Dipartimento delle Arti progetta e promuove eventi e manifestazioni nel campo delle diverse espressioni artistiche, culturali e sociali, anche attraverso il DAMSLab e il Centro La Soffitta. Grazie a due biblioteche specialistiche, ai laboratori distribuiti nelle tre sedi, al Dottorato di ricerca in Arti, Storia, Società e alla Scuola di specializzazione in Beni storico-artistici, il DAR si pone tra i più importanti centri per lo studio delle arti in ambito internazionale, nel quadro di una politica culturale tesa a promuovere la sperimentazione nella ricerca e il dialogo con la società civile.

In considerazione delle dimensioni e della complessità culturale il Dipartimento si è articolato in Sezioni allo scopo di comunicare con completezza ed efficacia le sue dimensioni e la sua complessità. Le Sezioni sono:

- *Arti Visive e Moda*
- *Filosofia, Politica e Storia*
- *Media e comunicazione*
- *Musica e Teatro*

Il Dipartimento ha inoltre deciso di procedere ad una riorganizzazione unitaria di tutta la sua editoria scientifica attraverso la costituzione di una Collana di Dipartimento per opere monografiche e volumi miscellanei.

I testi della Collana sono sottoposti a double-blind peer review.

La Collana, unitaria nella numerazione e nella linea grafica, ha una distinzione interna che, attraverso il colore, consente di identificare con immediatezza le Sezioni.

SEZIONE ARTI VISIVE E MODA

Le linee di ricerca dei docenti e delle docenti della sezione Arti Visive e Moda comprendono contenuti e metodi che vanno dalla storia della produzione artistica in età medievale, moderna e contemporanea fino alla fenomenologia dell'arte e dell'industria culturale e creativa nel tempo presente. In particolare, nelle sue componenti più storiche sono approfondite aree di ricerca quali l'evoluzione stilistica nei vari campi (pittura, scultura, architettura, illustrazione libraria e arti applicate) in relazione alle funzioni, agli spazi, alla committenza e alle scelte iconografiche e negli intrecci con la storia della cultura e del pensiero; le forme dell'esperienza artistica nel XX e XXI secolo, la storia e le teorie della fotografia, le metodologie della critica delle arti, la storia dell'urbanistica, le vicende del collezionismo e della museologia. L'indagine sul presente è dedicata anche alla cultura della moda e all'estetica del quotidiano, al *cultural heritage*, alle culture del progetto e all'informatica per le scienze umane.

Immagini latenti

Cortocircuiti tra visivo e verbale nel Novecento

a cura di
GIACOMO ALBERTO CALOGERO
GIANLUCA DEL MONACO
PASQUALE FAMELI

Il presente volume viene pubblicato con un contributo del Dipartimento delle Arti
dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna



ALMA MATER STUDIORUM | DIPARTIMENTO
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DELLE ARTI

Fondazione Bologna University Press
Via Saragozza 10 – 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882

www.buonline.com
email: info@buonline.com

© 2024 Bologna University Press

Quest'opera è pubblicata sotto licenza CC BY 4.0

In copertina: Johannes Vermeer, *Veduta di Delft* (dett.), L'Aia, Mauritshuis

ISBN: 979-12-5477-462-5
ISBN online: 979-12-5477-463-2
ISSN: 2611-4488

Impaginazione: DoppioClickArt - San Lazzaro di Savena (BO)

Indice

<i>Presentazione</i>	VII
Giacomo Alberto Calogero, Gianluca del Monaco, Pasquale Fameli	
LUIGI BRAVI	
Il rapporto tra parola e immagine negli autori dell'antichità classica	1
FABIO MASSACCESI	
Francesco Arcangeli e il "corpo allegro" di Wiligelmo	9
GIACOMO ALBERTO CALOGERO	
<i>G. Martino Spanzotti</i> , un romanzo testoriano	35
PASQUALE FAMELI	
Volpe, Morlotti e la vitalità dell'immagine	53
LUCA PIETRO NICOLETTI	
Giovanni Testori e la figurazione espressionista	65
FRANCESCO DE CAROLIS	
<i>Il cetriolo del Crivelli</i> di Carlo Emilio Gadda	77
MAURO MINARDI	
Un'attribuzione di Swann	91
FILIPPO MILANI	
Le invisibili spine della realtà: ecfraresi di un cactus morandiano	109

TOMMASO MOZZATI Sandro Penna, poeta e mercante d'arte (con qualche postilla morandiana)	123
CLAUDIA TATASCIORE Dipinti latenti e modi della descrizione nella prosa breve di Zsófia Bán	139
CHIARA PORTESINE «Giudicando secondo categorie pittoriche». La “critica d’arte letteraria” di Gianfranco Contini	157
CHIARA MURRU «Uno spettacolo continuo di squadernata natura»: lessico e letteratura nella scrittura di Roberto Longhi	173
<i>Tavole a colori</i>	191

Presentazione

Giacomo Alberto Calogero, Gianluca del Monaco, Pasquale Fameli

Nuovi approcci ascrivibili all'ambito dei *visual studies* sembrano andare soppiantando sempre più quelli della storia dell'arte, che resta invece strumento fondamentale anche per indagare tematiche più trasversali, come l'arcano rapporto che lega l'immagine e la parola. In questa prospettiva, la storia dell'arte può valicare i suoi confini tradizionali e aprirsi all'esplorazione di altri domini culturali, da quello letterario a quello filosofico, così da analizzare le immagini "latenti", per parafrasare il titolo del celebre libro di Beaumont Newhall (1967), ossia le traduzioni verbali di oggetti figurativi o la sublimazione in termini letterari e poetici di immagini artistiche già prodotte. Esito di riflessioni che hanno potuto giovare di fruttuosi scambi d'idee in occasione di un convegno bolognese tenutosi nel gennaio 2024, i contributi contenuti in questo volume tentano perciò di indagare, da diversi punti di vista, come nel corso del Novecento i meccanismi propri del visivo abbiano potuto influenzare o determinare le forme verbali, ma anche i modi in cui queste ultime siano talvolta riuscite ad accostarsi e tradurre il contenuto ineffabile delle immagini artistiche.

Il libro si apre con un affondo sui precedenti classici dell'interazione tra parola e immagine. Luigi Bravi si concentra su alcuni componimenti poetici pertinenti alla greicità di età tardo-arcaica dedicati alla lode della vittoria agonistica: quest'ultimo tema è difatti lo spunto per un continuo confronto tra la poesia e le arti figurative concorrenti nella celebrazione delle imprese degli atleti. In particolare, è messa in luce l'attività di Simonide di Ceo, cui la tradizione ha riferito alcune importanti dichiarazioni sul rapporto tra poesia e pittura e di cui ha tramandato una serie di epigrammi per statue encomiastiche.

Segue quindi un nutrito gruppo di testi dedicati a tre storici dell'arte allievi di Roberto Longhi quali Francesco Arcangeli, Giovanni Testori e Carlo

Volpe. Si tratta di una scelta non casuale, dato che, come noto, per lo studioso piemontese l'aderente restituzione verbale delle proprie reazioni sentimentali alle forme delle opere d'arte non può che condurre alla narrazione dei valori poetici che quelle forme esprimono lungo il tessuto della storia, di cui le opere in relazione tra loro costituiscono l'intreccio.

Fabio Massaccesi colloca per l'appunto all'interno del serrato dibattito su questo tema sullo scorcio degli anni Quaranta l'articolo *Wiligelmo a Cremona* di Arcangeli (1951), dimostrando efficacemente come l'argomento specifico dello scritto, ossia l'attribuzione allo scultore di Modena dell'*Annunciazione* del protiro del fianco settentrionale della cattedrale di Cremona e di alcuni capitelli delle loggette del duomo modenese, del resto respinta nella letteratura specialistica successiva, divenga il tramite per penetrare i valori poetici dell'artista attraverso la scrittura e i suoi rimandi, tratteggiandone una lettura che sarà alla base del ben più indagato percorso critico di *Natura ed espressione* (1970).

Giacomo Alberto Calogero si sofferma invece sul testo dedicato da Testori nel 1958 al tramezzo dipinto da Giovanni Martino Spanzotti in San Bernardino a Ivrea, scritto tanto centrale nella produzione storico-artistica dello scrittore milanese quanto poco analizzato dal punto di vista della prosa d'arte. Il contributo di Calogero risarcisce questa lacuna mettendo in luce i debiti e gli scarti nei confronti di Longhi, sul versante sia degli espedienti letterari della scrittura d'arte sia della linea critica prediletta da entrambi del naturalismo padano, tenendo inoltre opportunamente in conto gli altri ambiti della prosa di Testori, autore che non si può mai scindere tra i diversi campi della sua attività, siano questi la storia dell'arte, la narrativa o il teatro.

A un tema non scontato, anche se saltuariamente indagato negli ultimi anni, si rivolge anche il saggio di Pasquale Fameli, ovvero gli interventi di Volpe sulla pittura italiana contemporanea, tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Ne emerge la piena partecipazione dello studioso bolognese, solitamente considerato nelle vesti a lui più familiari di grande conoscitore d'arte antica, alle preferenze dei critici "longhiani", in particolare gli stessi Arcangeli e Testori, per una linea di resistenza naturalistica di alcuni artisti viventi di area padana, soprattutto Ennio Morlotti. È così recuperato il ruolo di Volpe nelle riflessioni intrecciate di questa «triangolazione informale» così come la continuità tra la sua critica militante e le letture dell'arte antica.

Chiude questa sezione del volume il contributo di Luca Pietro Nicoletti, che torna ancora su Testori, ma questa volta in merito alla fase finale del suo percorso, tra l'incarico al «Corriere della Sera» nel 1975 e la morte occorsa nel 1993, e al suo prolungato impegno a supporto di alcuni artisti viventi accomunati dal nesso con una certa tradizione risalente fino all'arte antica, che si giocava nella lealtà nei confronti del medium pittorico e nell'adesione a significati naturali e umani contro le tendenze dominanti di spersonalizzazione oggettuale della scena contemporanea.

Un numero di testi altrettanto cospicuo riguarda il confronto degli scrittori novecenteschi con opere d'arte figurativa. Francesco De Carolis esamina l'articolo di Carlo Emilio Gadda uscito su «Il Giorno» riguardante Carlo Crivelli, sollecitato dalla mostra veneziana del 1961, ma esteso a una complessiva interpretazione del pittore veneziano in termini alternativi alle vie canoniche del primo Rinascimento toscano e in dialogo con la critica d'arte specialistica, specialmente con gli spunti longhiani.

Mauro Minardi si occupa di Marcel Proust, uno scrittore i cui rapporti con la pittura antica e i suoi specialisti negli anni a cavallo tra Otto e Novecento rivestono un significato centrale per la comprensione della vasta impresa della *Recherche*, il cui iniziale protagonista, Charles Swann, è del resto lui stesso un raffinato *connoisseur*. Lo scritto di Minardi approfondisce proprio quest'ultimo aspetto della personalità di Swann, mettendo a fuoco la messinscena letteraria della restituzione a Johannes Vermeer della *Diana al bagno* Goldsmid, definita soltanto all'inizio del Novecento, ma che nel primo romanzo della *Recherche* Proust finge essere intuuta da Swann già qualche decennio prima e poi accantonata.

Filippo Milani si focalizza sulla scrittura ecfrastica applicata a un disegno giovanile di Giorgio Morandi da uno scrittore amico del pittore bolognese, Giuseppe Raimondi, e da uno storico dell'arte, Arcangeli, autore della contrastata monografia su Morandi. In entrambi emerge la sovrapposizione dell'immagine visibile di un vaso di cactus nell'opera morandiana e dell'invisibile immagine latente della dolorosa condizione umana cui la prima rimanda.

Il contributo di Tommaso Mozzati affronta l'attività di mercante d'arte contemporanea del poeta Sandro Penna durante il suo periodo di diminuita creazione poetica, dopo la metà degli anni Cinquanta. L'occasione è data dalla mostra perugina del 2023 sulle opere raccolte presso la casa romana dello scrittore, resa possibile dall'accesso all'archivio personale di Penna e dalla riscoperta di un documentario del 1968 girato nell'appartamento capitolino, dove era riunita la collezione. Nel saggio Mozzati si sofferma nello specifico sulla presenza di alcuni disegni e stampe di Morandi, mettendo così in luce i rapporti del poeta umbro col maestro bolognese.

Claudia Tatasciore si occupa della pratica ecfrastica condotta come strategia narrativa su celebri opere della storia dell'arte, un tema sicuramente fecondo e di grande attualità, analizzando le connessioni testo-immagine in tre racconti inclusi nella raccolta d'esordio della scrittrice ungherese Zsófia Bán, uscita nel 2007. Siamo dunque ormai oltre i limiti temporali di questo volume, ma, in realtà, l'autrice, americanista di professione, si è affacciata tardi sulla scena letteraria e affonda pienamente le sue radici culturali nel secondo Novecento.

Chiara Portesine indaga infine le incursioni nella critica d'arte non di uno scrittore questa volta, ma di un eminente filologo e critico letterario, Gian-

franco Contini, nei cui interessi di studio la prosa d'arte novecentesca, in particolare quella di Longhi, riveste un ruolo di riconosciuto rilievo. Portesine evidenza come nello scritto su Simone Martini all'interno del "Classico dell'Arte" Rizzoli (1970) e negli sporadici interventi su pittori contemporanei come Renato Guttuso e Pietro Salati, Contini, una volta superati i rimandi extrafigurativi sollecitati dalle sue competenze letterarie, intraprende un personale cammino dello sguardo all'interno dei dipinti paragonabile all'esegesi delle sequenze narrative di un testo verbale.

La degna chiusura del nostro volume è offerta dal saggio di Chiara Murru, con cui si torna a Longhi e quindi al sommo interprete dell'ecfrasi dell'opera d'arte figurativa nella storia dell'arte italiana del Novecento. Con l'acribia propria dello storico della lingua, Murru scandaglia la ricerca lessicale longhiana ravvisabile in una serie di testi dedicati a Piero della Francesca e a Caravaggio appartenenti a diversi momenti dell'attività dello studioso di Alba, evidenziandone specialmente i debiti nei confronti della tradizione letteraria. Il testo si chiude col nome di Dante, il poeta che per Longhi ha iniziato «proprio nel cuore del suo poema, la nostra critica d'arte», ricordandoci pertanto come l'argomento al centro di questo libro abbia la potenzialità di risultare altrettanto fecondo di spunti e riflessioni anche per epoche più remote della storia e della cultura.

LUIGI BRAVI

Il rapporto tra parola e immagine negli autori dell'antichità classica¹

Ll contesto culturale su cui intendo concentrare le mie osservazioni è la grecità di età tardo-arcaica, quando la lode dell'impresa agonistica si manifesta attraverso un complesso sistema integrato in cui le diverse arti concorrono alla celebrazione dell'impresa vittoriosa, specialmente nel corso delle grandi manifestazioni sportive organizzate nei principali santuari del mondo ellenico. Non parlerò della lode integrata, qui basti dire che al poeta vincitore poteva spettare il grande onore della statua (celebrazione attraverso l'immagine) e la dedica di pochi versi dell'epigramma inscritto ai piedi della stessa statua oppure anche l'esecuzione di un canto corale di elogio per la vittoria, l'epinicio propriamente detto. In una realtà in cui per la bella impresa concorrono le professionalità diverse del poeta e dello scultore (o anche il pittore), l'urgenza del guadagno, specie nei casi in cui un vincitore non poteva permettersi il sistema completo della lode integrata, faceva sì che sorgesse una disputa tra le arti e nelle arti: il poeta reclama la superiorità del proprio mestiere sull'artista, oppure un artista si definisce migliore di un collega. Un esempio molto chiaro e celebre è l'apertura di un canto corale composto da Pindaro ed eseguito ad Egina per celebrare la vittoria del giovinetto imberbe Pitea di Egina nel pancrazio, conseguita assai probabilmente nel 485 a.C. a Nemea²:

¹ L'occasione del convegno *Immagini latenti* mi ha permesso di tornare su temi che ho diffusamente trattato in *Gli epigrammi di Simonide e le vie della tradizione*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006, pp. 113-131; *Il racconto mitico fra tradizione iconografica e tradizione poetica: il pensiero dei moderni e il modello simonideo*, in E. CINGANO (a cura di), *Tra panellenismo e tradizioni locali: generi poetici e storiografia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 463-469; *Simonides of Ceos and Epigram in Classical Greece*, in C. HENRIKSÉN (a cura di), *A Companion to Ancient Epigram*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2019, pp. 249-263.

² M. CANNATÀ FERA (a cura di), *Pindaro. Le Nemee*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2020, p. 113.

Pind., *Nem.*, 5, 1-6

Non sono scultore, per far statue
dritte sulla loro base,
immobili: ma su navi
o barche leggere, dolce ode,
muovi da Egina annunciando
che il figlio di Lampone, Pitea fortissimo,
vinceva a Nemea la corona del pancrazio
non mostrando ancora sulle gote la tenera
stagione madre di lanugine [...]

Con quel grado di consapevolezza che ha il poeta, in special modo il poeta professionista che fa sua la logica della remunerazione di un artigiano qualsiasi³, Pindaro pone subito a confronto il frutto della sua perizia tecnica con l'arte della scultura, la concorrente arte per l'occasione di una vittoria atletica. Naturalmente nel gioco delle parti e nel confronto che stabilisce il poeta la poesia si presenta come arte che ha nella sua mobilità la capacità di annunciare a molti il successo di Pitea; con questa astuzia il poeta tentava di mettere in minoranza una forma di lode che pure era estremamente immediata e di grande prestigio, essendo tradizionalmente riservata alle divinità, mettendone in risalto la sua staticità, caratteristica che ne limitava fortemente la capacità comunicativa. Anche qualche anno dopo, nel 476, Pindaro ribadisce che la sua è poesia fatta, anzi, plasmata per la precisione, come una statua, ma, a differenza delle sculture, essa nasce per essere consegnata al movimento: «mai [...] egli taccia il valore paterno o questi inni: perché non li ho fatti per essere immobili!» (Pind., *Isthm.*, 2, 43-46, tr. G.A. Privitera)⁴. Preso atto di questa distinzione tra le arti concorrenti, la poesia di Pindaro stabilisce continue relazioni tra le arti, insistendo sul carattere artigianale che queste condividono col poetare. Non si consideri questa una caratteristica della poesia di Pindaro, negli stessi anni Simonide, poeta al quale la selezione operata nel corso dei secoli non ha garantito la stessa tradizione che ha conosciuto Pindaro, relegandolo alla tradizione indiretta, salvo pochi rimasugli papiracei precedenti la sua sparizione dalla tradizione diretta, contestava a Cleobulo di Lindo l'idea che affidare parole alla pietra potesse garantire ad esse l'eternità (fr. 262 Poltera)⁵ «la pietra, anche le mani di un uomo possono romperla»; verisimilmente a una celebrazione consegnata alla materialità della pietra anche Simonide opponeva la persistenza immateriale della parola poetica. Fin qui quello che si è conservato del confronto fra le diverse arti.

³ J. SVENBRO, *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*, Torino, Boringhieri, 1984, p. 157.

⁴ G.A. PRIVITERA (a cura di), *Pindaro. Le Istmiche*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 1982, p. 39.

⁵ O. POLTERA (a cura di), *Symonides lyricus. Testimonia und Fragmente*, Basel, Schwabe Verlag, pp. 212-213, 478-484; la traduzione in italiano è mia.

È questo l'ambito culturale nel quale si radicano alcune interessanti affermazioni di Simonide a proposito del rapporto tra parola e immagine. Difficilmente si può pensare che al tempo di Simonide un poeta potesse aver elaborato coscientemente una riflessione teorica sul rapporto fra immagine e parola, ma a partire da una certa data gli antichi gli riconobbero la paternità di alcune affermazioni in materia. Si è creata cioè una tradizione che lega il poeta a tale tema. Certamente alla base del fenomeno ci devono essere stati dei fondamenti nei versi del poeta, ma è dato esprimersi solo sul frutto della selezione operata in quei contesti culturali che hanno raccolto ed elaborato anche la tradizione aneddotica.

La tradizione antica ha legato al poeta di Ceo almeno due celebri affermazioni che sono state messe in relazione al rapporto esistente tra espressione verbale ed espressione figurativa. Non si tratta di frammenti delle sue poesie, ma di frasi e concetti che, pur circolando da tempo in forma anonima, solo a partire da Plutarco e poi da Psello vengono collegate a Simonide. Nella raccolta di Poltera tali detti costituiscono le testimonianze 101 e 102⁶. Si può cominciare con la 102, benché attestata più tardi e, come si vedrà, caricata di significati eccessivi.

test. 102 Poltera

katà tòn Simoníden ho lógos tòn pragμάτων eikón esti

Secondo Simonide il discorso è immagine dei fatti.

La frase è riportata da Michele Psello nel dialogo *perì energeías daimónon*, dove è utilizzata a fini moralistici, che non investono il piano della "pittoricità" della parola. Sulla base del detto simonideo, il discorso, in quanto immagine dei fatti che descrive, assumerebbe i caratteri del tema che tratta; Psello fa dire ad uno degli interlocutori che solo i discorsi che hanno per oggetto temi utili riescono utili, e quindi, quasi a rifiutare la richiesta dell'altro di parlare degli *enthousiastai*, egli asserisce che non si porta alcun vantaggio a delineare (*eikonízon*) discorsi su fatti empi.

Privato della veste moralistica che ha aggiunto Psello, si può solo affermare che, con questo detto, si attribuisce a Simonide l'idea di un *lógos* capace di evocare visivamente i *prágmata*; esistono fatti (mitici, storici...) che rivivono ai nostri occhi tramite l'immagine che ne dà la parola. Il discorso che sta dietro a questo detto, tenendo conto soprattutto dei paralleli non simonidei, null'altro è se non qualcosa di relativo ai rapporti tra *res* e *verba*; l'immagine è solo il tramite dei rapporti tra questi due poli. Più complesso e più pertinente al tema dei rapporti tra poesia e pittura è il messaggio veicolato da

⁶ Ivi, p. 84.

test. 101 Poltera

plèn ho Simonides tèn mèn zographían poiesin siopòsan prosagoreúei, tèn dè poiesin zographían laloúsan

Tale celebre affermazione, riportata da Plutarco in cinque diversi luoghi dei *Moralia* (*De aud. poet.* 17a; *De adul. et am.* 58b; *De glor. Ath.* 346f; *Quaest. conv.* 748a; *De Hom.* 2.216.1, p. 115 Kindstrand), doveva avere già ai suoi tempi un'ampia diffusione se egli ne parla come di *tò thrylóúmenon*, «il detto più volte ripetuto». Altre volte nella riflessione filosofica si trovano idee simili, ma solo nella *Rhetorica ad Herennium* è presente una vera e propria traduzione: *poema loquens pictura, pictura tacitum poema esse debet*, 4.28 (39). Considerando il fatto che il motto è citato qui per la sua forma retorica, non per il suo contenuto, non è strano che manchi il nome di Simonide.

In questo detto i termini del confronto sono *poiesis* e *zographía*: la poesia e la pittura. È stato supposto che tali parole siano il frutto di un rimaneggiamento di una frase simonidea, dato l'uso ritenuto più tardo di *poiesis* per indicare la poesia; del resto, trattandosi di un detto e non di un verso, la manipolazione linguistica è estremamente probabile. Sostanzialmente il significato del motto è questo: la poesia e la pittura, cioè la parola poetica e l'immagine, vengono identificate; solo la poesia ha un canale di espressione in più, quello uditivo, per cui della pittura, che ne è priva, si dice che tace, mentre la poesia parla. Il riferimento è all'aspetto uditivo della poesia, che la pittura non ha. Coinvolgendo ad un tempo parola, musica e gesto, la poesia antica gioca su una molteplicità di canali della comunicazione, non ultimo quello visivo, garantito dalla danza⁷. Questo è quello che si deve supporre alla base della tradizione che assegna a Simonide la paternità di tale detto. È importante, per una corretta intelligenza del motto, considerare con attenzione alcuni passi in cui esso ricorre, per valutare che cosa intendesse Simonide, cosa invece Plutarco e se questi ne abbia manipolato in parte il significato originario.

Nel *De gloria Atheniensium* Plutarco inserisce il detto simonideo sulla poesia come parallelo per un suo discorso sulla storiografia; convinto della priorità della materia sulla forma finita, cioè del fatto sul racconto, Plutarco sostiene che uno storico esiste solo nella misura in cui esistono i fatti da narrare. Senza i fatti non c'è storico. Allo stesso modo sono i fatti che determinano anche i complessi figurativi: l'esempio che egli porta è quello del dipinto di Eufanore raffigurante la battaglia di Mantinea. Si prepara così il terreno alla citazione da Simonide, come la più naturale, dato che egli ha appena parlato di eventi militari, coi quali i versi di Simonide ebbero notevole

⁷ P. BERNARDINI, *Vista e udito nella lode per un danzatore*: Luciano, *De salt.* 63, in B. GENTILI, F. PERUSINO (a cura di), *Mousike. Metrica, ritmica e musica greca in memoria di G. Comotti*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995, pp. 287-293; B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano, Feltrinelli, 2006⁴, p. 48 s.

familiarità; anche il riferimento alla pittura di argomento narrativo porta *naturaliter* a Simonide, vi si parla infatti anche di iscrizioni apposte ai dipinti. Solo a questo punto infatti viene esteso alla storiografia il significato del motto simonideo, relativo alla poesia.

plèn ho Simonídes tèn mèn zographían poésin siopôsan prosagoreúei, tèn dè poésin zographían laloûsan hàs gàr hoi zográphoi práxeis hos ginoménas deiknýousi, taútas hoi lógoi gegeneménas diegoúntai kai syggráphousi

È pur vero che Simonide definisce la pittura poesia silenziosa e la poesia pittura parlante. I fatti che i pittori mostrano nel loro accadere, i racconti li espongono e li narrano in prosa.

Plutarco non parla di poesia, il suo è tutto un discorso sull'impresa storica – *práxeis* – e le sue rappresentazioni: in primo luogo la storiografia, in secondo luogo ed in funzione accessoria la pittura di soggetti storici. Il discorso sulla poesia compare invece in Simonide, e che questa sia la reale distribuzione delle cose si intende quando Plutarco esemplifica parlando di *lógos* e usando il verbo *diegéomai*, ma soprattutto ed in maniera inequivocabile con l'uso di *syggrápho*. Il tratto che accomuna poesia e pittura è la mimesi di fatti, ottenuta con mezzi e modi differenti, come è spiegato nelle righe successive.

Nel momento in cui si libera la citazione di Simonide dall'interpretazione che suggerisce il contesto in cui Plutarco la colloca, dovrebbe restare l'assunto del poeta, o – per meglio dire – l'assunto di ciò che a lui viene attribuito. Bisogna ammettere che resta poco più di una ben articolata *sententia*, in cui poesia e pittura sono due arti che, operando con modi e mezzi della mimesi diversi, si distinguono anche perché alla pittura manca l'aspetto fonico, considerato particolarmente efficace. Risulta evidente infine che l'affermazione di Simonide non tocca gli argomenti, ma solo i modi di operare la mimesi.

La seconda attestazione plutarchea da prendere in esame è quella riportata nelle *Quaestiones convivales*. In questo caso è l'autore stesso che ne fornisce un'interpretazione *stricto sensu*, proponendone la trasformazione in un detto diverso: la danza è poesia muta, la poesia è danza parlante. Un'equazione perfettamente funzionante nel sistema della *mousiké*, dove il prodotto unisce intimamente testo, musica e movimento; togliendo il testo si ha la danza pura. Plutarco ritiene improprio lo stretto accostamento tra poesia e pittura (che ha fondamento nella mimesi), poiché si tratta di due forme artistiche che in nessuna maniera interagirebbero, a sua detta. Il dettato del passo è chiarissimo: *oudè chrôntai tò parápan allélais* («né si servono affatto l'una dell'altra»). Piacerebbe poter legare quest'affermazione alla riflessione teorica nel senso di una sostanziale indipendenza tra tradizione iconografica e tradizione poetica, ma si tradirebbero le intenzioni di Plutarco.

Eliminati quindi gli effetti del riuso nella tradizione, sembra di poter concludere che Simonide abbia riconosciuto all'espressione verbale una capacità evocativa delle cose tale da rendere la poesia qualcosa che con altri mezzi e

modi è compito anche della pittura, cioè quello di descrivere fatti, esattamente sulla stessa linea di quanto avrebbero in seguito teorizzato Platone ed Aristotele. Riportando questo concetto all'assunto di indagare sui rapporti fra tradizione iconografica e poetica, viene in aiuto il testo di Plutarco, non di Simonide, quando afferma che da un fatto, come la battaglia di Mantinea, si possono trarre indipendentemente analoghe espressioni verbali ed iconiche.

La tradizione antica ha riconosciuto ai versi di Simonide una capacità di colpire l'immaginario almeno in un caso, preservato nel generale naufragio dell'opera del poeta.

Nel *Sublime* (15.7) gli viene attribuita l'invenzione della comparsa dell'ombra di Achille che chiede il sacrificio di Polissena ai Greci che ripartono da Troia

kai katà tòn apóploun tòn Hellénon epì tachilléos prophainoménon toîs anagoménois hypèr toû táphou, hèn ouk hoîd'ei tis ópsin enargésteron eidolopoíese Simonídou
fr. 277 Poltera⁸

e al ritorno dei Greci in patria è comparso Achille sul tumulo a loro che erano pronti a partire, che non so se qualcuno ne abbia dato una rappresentazione più evidente di Simonide.

Il fatto importante è che la testimonianza dell'anonimo *Del sublime* non si limita a rilevare l'innovatività nei contenuti, ma ne commenta anche la realizzazione, purtroppo senza riportare nemmeno uno dei versi simonidei, mettendo in evidenza però come egli seppe conferire particolare icasticità alla scena. Nulla si dice però se, in questa operazione sulla tradizione mitica, Simonide abbia influenzato o sia rimasto influenzato dalla tradizione iconografica, che peraltro allo stato attuale non sembra attestare questo episodio.

Quel grande filtro che è la tradizione in senso lato, mai casuale, forse con la complicità di una certa coerenza cronologica, ha fatto sì che insieme a queste riflessioni sul rapporto tra parola e immagine rimanessero a galla testimonianze di interventi poetici di Simonide per complessi artistici e allo stesso tempo una antologizzazione di epigrammi legati ad opere d'arte in una fase storica di questa particolare forma poetica che vede il sorgere di questo sottogenere.

Prendiamo in considerazione innanzitutto le testimonianze offerte dai fr. 325 e 327 Poltera di Simonide. Il primo è costituito da un passo della *Vita di Temistocle* di Plutarco: vi si afferma che Simonide *históreken* che Temistocle curò la ricostruzione del *telestérion* dei Licomidi nella città di Flia, ornandolo di pitture. Questa testimonianza rende plausibile l'ipotesi che Temistocle avesse commissionato a Simonide un componimento, assai probabilmente un epigramma, per l'edificio fatto ricostruire e le sue pitture, ma non si va

⁸ O. POLTERA (a cura di), *Symonides lyricus. Testimonia und Fragmente*, cit., p. 225.

oltre a questo. Il fr. 327 è estratto dallo scritto di Polemone *Contro Adeo ed Antigono* (fr. 58 Preller), un'opera in sei libri in cui si discutono attraverso casi e aneddoti le posizioni dei due autori in tema di pittura e scultura⁹; qui si riferisce che Simonide fece menzione (non è specificato in che modo) delle pitture di Sillace di Reggio che ornavano la stoà del Polemarco a Fliunte; l'attività di Polemone di Ilio quale periegeta e la sua specializzazione nella raccolta e nell'uso delle testimonianze epigrafiche potrebbe portare a concludere che ancora una volta alla base di questo ricordo simonideo ci fosse un componimento epigrammatico.

Insieme a queste notizie, la tradizione ha conservato alcuni epigrammi per opere d'arte attribuiti a Simonide¹⁰. È molto antica la consuetudine di accompagnare qualsiasi tipo di opera d'arte con delle parole iscritte che indicavano autore, soggetto e dedicante in genere nella logica di epigrammi funerari e votivi. Con l'andar del tempo e con la progressiva specializzazione dell'artista nasce una vera e propria varietà dell'epigramma per opere d'arte. Ai dati elementari noti nella comunicazione epigrammatica si aggiungono riferimenti estetici connessi con il nome di un artista. Se si confronta l'ep. XXV di Simonide (*Mílonos tód' ágalma kaloû kalòn, hós pote Písei / héptaki níkésas es gónat'ouk épesen* «Questa è la bella statua del bel Milone che un dì a Pisa sette volte vincitore non cadde sulle ginocchia») con il XXXIIa (*Iphíon tód'égrapse Korínthios; ouk éni mômos / chersín, epeî dóxas érga polý prophérei* «Ifione di Corinto dipinse questo. Non vi è difetto nel mestiere: l'opera supera di gran lunga la fama») si capisce chiaramente: il primo, che è un epigramma per la statua di un atleta, è tutto spostato sull'impresa vittoriosa, mentre il secondo parla dell'artista e della sua realizzazione. Scopo principale dell'epigramma per opere d'arte è l'esaltazione della perizia dell'artista e l'elogio della qualità dell'opera; l'artista è l'eroe dell'epigramma in questo caso e attraverso la parola poetica consegue prestigio. Le arti sviluppano forme diverse di iscrizione, più esplicitiva per la pittura e i complessi pittorici, mentre le sculture si limitano perlopiù alla firma, via via incorporando dati accessori della poesia celebrativa in generale. La firma, che consiste nell'enunciazione di nome, paternità e patria dell'artista, costituisce un elemento sempre più importante per un'opera d'arte quando un artista vuole esibire le proprie opere davanti ad un ampio pubblico, quando partecipa a concorsi banditi dalle comunità locali e quando partecipa a regolari concorsi. L'esaltazione dell'individuo-artista lo pone a diretto confronto ed in competizione con i concorrenti e di questo fatto risente anche l'epigramma per opere d'arte, come nel confronto tra Zeusi e Parrasio:

⁹ Su quest'opera si veda G. VERHASSELT, *The Fragments of Polemon's Work Against Adaeus and Antigonus*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie V, 13, 2 (2021), pp. 351-423.

¹⁰ Epp. XXXIIa, XXXIIIb, XLVIII, LVI, LVII, LVIII, LXIII. Cito gli epigrammi di Simonide, ma anche di Parrasio e Zeusi, da D.L. PAGE (a cura di), *Further Greek Epigrams*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981 (FGE).

Parrhasius, *FGE*, ep. II (Anche se incredibili per quanti le ascoltano, queste cose dico: affermo infatti che ormai / sono stati raggiunti i limiti di quest'arte dalla nostra / esperta mano; insuperabile se ne sta fisso / il confine. Ma per i mortali non c'è nulla di esente da biasimo)

Zeuxis, *FGE*, ep. I (La patria è Eraclea, il nome Zeusi. Se qualcuno tra gli uomini / afferma di possedere i limiti dell'arte / lo dimostri e sia vincitore [...] credo che noi non abbiamo il secondo posto)

Un simile botta e risposta si trova anche rispetto all'epigramma simonideo XXXIIa riportato qui sopra nell'anonimo *App. Plan.* 84: «Non inesperto queste cose dipinse Cimone. Ogni opera / ha qualche difetto, al quale non sfuggì neppure l'eroe Dedalo».

Gli epigrammi per opera d'arte attribuiti a Simonide espandono la firma con riferimenti all'abilità dell'artista, sottolineando il carattere mimetico dell'arte, concentrandosi sull'oggetto della raffigurazione, non di rado con arditi accorgimenti formali, ad indicare uno stile ricercato e capace di interagire con la comunicazione riservata all'elemento visivo, al quale manca solo la dimensione sonora.

FABIO MASSACCESI

Francesco Arcangeli e il "corpo allegro" di Wiligelmo

L'anima si è fatta più pura in questa certezza di eterno

Alberto Graziani

Dopo i miei approfondimenti sulla tesi di Francesco Arcangeli centrata sul pittore Jacopo di Paolo, da lui discussa nel 1937, e sul carteggio con il suo maestro Roberto Longhi¹, la scelta del testo di *Tracce di Wiligelmo a Cremona* appare lineare e "strategica" per almeno una serie di ragioni²: dal soggetto non scontato per un longhiano, ovvero quello della scultura románica, alla sede editoriale, «Paragone arte», dopo il suo avvio nel 1950³, e in ultimo per aver goduto di una scarsa attenzione, se confrontato con altri suoi scritti, che invece, nell'orizzonte della presente raccolta, darà nuovi e inediti argomenti di riflessione.

Nel 2005 sulle pagine di «Paragone» era uscito uno studio di Stefano Bulgarelli, *Il Wiligelmo di Arcangeli*⁴, che non solo non era centrato sull'articolo del 1951, ma nemmeno si poneva nella prospettiva del presente volume sulla quale, tra i primi, ha invece insistito Alessandra Rizzi con il suo *Francesco Arcangeli scrittore*, del 2004⁵.

¹ F. MASSACCESI, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Longhi. La tesi di Jacopo di Paolo, 1937*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011. Si veda anche il più recente: M.M. MASCOLO, F. TORCHIANI, *Roberto Longhi. Percorsi tra le due guerre*, Milano, Officina libraria, 2020, pp. 77-107.

² F. ARCANGELI, *Tracce di Wiligelmo a Cremona*, «Paragone», II (1951), n. 21, pp. 7-20.

³ Il primo numero è aperto da Longhi con un articolo che è una vera dichiarazione d'intenti non solo della rivista, ma anche una risposta, come si vedrà nel corso del saggio, a certe accuse: R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», 1 (1950), pp. 5-19.

⁴ S. BULGARELLI, *Il Wiligelmo di Francesco Arcangeli*, «Paragone», LXI (2005), n. 63, pp. 3-20. Il testo ha il merito di ripercorrere nella sola chiave contemporanea il ruolo che la figura di Wiligelmo, per come l'aveva tratteggiata Arcangeli, aveva nel suo disegno interpretativo dell'arte.

⁵ A. RIZZI, *Francesco Arcangeli scrittore*, Bologna, CLUEB, 2004; M.A. BAZZOCCHI, *Francesco Arcangeli e la poesia impossibile*, in *Giornata di studi in ricordo di Francesco Arcangeli*, a cura di G. Salvatori, "Quaderni della Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte dell'Università di Bologna", Bologna, Editrice Compositori, 2004, pp. 9-21.

Per comprendere la reale portata di quell'articolo si deve così fare un balzo indietro a quel fatidico 1949 (che ho avuto occasione di discutere anche in altre sedi, anche in tempi recenti⁶) quando il maestro Longhi è deciso a fondare «Paragone». Scrive il 29 marzo: «mi pare che il momento sia maturo [...] per una rivistina mensile che si occupi esclusivamente di critica d'arte». Non solo, ma si accinge a spiegare all'allievo le caratteristiche dell'approccio critico: «[in modo] normativo, polemico, e, come dire? Popolare: insomma, adatta a un pubblico più largo che non sia quello dei soliti sette specialisti, la cui debolezza e inefficienza è ormai manifesta»⁷. Un giudizio tanto duro e tagliente che deve spingerci a cercare di capire perché l'avesse espresso e a chi si rivolgeva. Ed è da questo punto che vale la pena partire.

«Lo Spettatore Italiano»: «Non è buona prosa critica»

Nel 1949, Longhi aggiornava l'allievo di un articolo apparso su «Lo Spettatore Italiano» che francamente non mi pare sia entrato nel dibattito recente dei tanti studi sulla critica longhiana, penso ad esempio all'importante articolo di Carmela Vargas, *Longhi 1950: la buona critica d'arte* apparso su «Confronto» nel 2006⁸, né ci sono cenni nel recente libro *La città dei destini incrociati* di Ambra Cascone⁹.

⁶ La lettera inviata da Longhi ad Arcangeli è stata da me resa nota parzialmente in *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese* cit., pp. 99-100. Più di recente sono tornato sull'argomento in una conferenza (*Francesco Arcangeli. Non sono un medievista*) nelle giornate di studio: *Il mestiere del conoscitore. Il magistero di Roberto Longhi*, organizzate dalla Fondazione Federico Zeri, il 16-18 settembre 2021. Sul ruolo di Arcangeli in «Paragone» si vedano le prime aperture in: A. RIZZI, *Anni di noviziato fra letteratura e arte. Il magistero longhiano e "Paragone"*, in EAD., *Francesco Arcangeli* cit., pp. 7-18.

⁷ Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, lettere Roberto Longhi, 79.10, n. 7, 29 marzo 1949: «Caro Momi, hai visto su "Lo spettatore" la stroncatura che riguarda me soprattutto ma anche te? È a firma di un tal Cederna che deve essere il genero o il cognato di Leonardo Borge e ha l'aria di essere la lancia spezzata di un tant'uomo. Bertolucci, che ho visto a Roma ieri l'altro, mi ha detto di averlo conosciuto, di avergli parlato piuttosto duramente; anche Bassani ch'era presente mi ha confermato che Bertolucci è stato magnifico e l'ha messo a terra. Così non ci riproverà... dicono che studi archeologia a Roma... bene. La confusione mentale di codeste rivistine letterarie per quel che riguarda la critica d'arte è tanta, che nel numero seguente lo stesso «Spettatore» pubblica invece una recensione molto bella, e di tono giusto, sul mio Giudizio sul Duecento. L'ha scritta quel Bologna di cui ti ho più volte parlato. A Roma ho visto anche lo spassoso Fornari che continua a divertirsi su La Voce Repubblicana sfottendo Brandi, la Bucarelli, Lionello, e occorre dirlo, con un garbo inimitabile. Tutto sommato e calcolando la forza dei «Longhiani» mi pare che il momento sia maturo per una rivistina mensile che si occupi esclusivamente di critica d'arte, in modo normativo, polemico, e, come a dire? popolare; insomma adatto a un pubblico più largo che non sia quello dei soliti sette specialisti la cui debolezza e inefficienza è ormai manifesta. La facciamo questa rivistina? Longhi, Arcangeli, Bologna, Briganti, Boschetto, Causa, Cellini, Fornari, Zeri (Gregori?). Mi accorgo che siamo in parecchi. Pensaci in questi giorni. Bisogna escogitare una formula che «vada» [...]. Vedi anche *infra*, nota 23.

⁸ C. VARGAS, *Longhi 1950: la buona critica d'arte*, «Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea», 8 (2006), pp. 19-47.

⁹ A. CASCONI, *La Città dei destini incrociati. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini, allievi bolognesi di Roberto Longhi*, Padova, Padova University Press, 2023. Si veda inoltre la recensione nel supplemento

L'articolo additato da Longhi è quello firmato da «un tal Cederna, che deve essere il genero o il cognato di Leonardo Borgese e ha l'aria di essere la lancia spezzata di un tant'uomo»¹⁰. Antonio Cederna¹¹, che diverrà giornalista e scrittore di primordine legato a tante battaglie sulla salvaguardia del patrimonio entro i ranghi di Italia Nostra, di cui fu cofondatore, era stato chiamato a collaborare alla rivista da Elena Croce, figlia primogenita di Benedetto. Quest'ultima, assieme al marito Raimondo Cravèri, l'aveva fondata l'anno prima, nel 1948, con l'intento di attivare una riforma culturale al centro del quale ci fosse il dibattito dello *status* problematico dell'arte su cui incombeva la *jattura* produttiva della civiltà di massa¹². In una rivista con tali ambizioni in un orizzonte crociano (dunque con punti di evidente divergenza da Longhi), Cederna scrive un articolo dal titolo volutamente polemico e sfidante, *I luoghi comuni della nostra critica d'arte*, che è la dichiarazione d'intenti della rivista in quanto a critica storico-artistica¹³. Nell'articolo in oggetto non esita a sferzare Argan, "principe" della *critica astratta*, sostenendo che se si leggesse una dozzina di righe del suo manuale, ma saltando i nomi, difficile sarebbe indovinare se si tratti di una cattedrale o di un polittico¹⁴. Ma, per Cederna, la «specie di critica più divertente da leggere è quella che si può chiamare poesia riflessa o applicata, oppure, più semplicemente, Critica metaforica»¹⁵.

domenicale del «Manifesto»: T. MOZZATI, *Longhiani. Le voci dietro la scena in via Zamboni*, «Alias», 5 novembre 2023, p. 11.

¹⁰ Vedi *infra*, nota 7.

¹¹ M.P. GUERMANDI, *Cederna, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2013: [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cederna_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cederna_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 26.07.2024).

Nato il 27 ottobre del 1921, morì il 27 agosto del 1996; era effettivamente cognato di Borgese, che aveva sposato la sorella Maria Sofia. Quest'ultimo, allievo di Matteo Marangoni, era lui stesso critico d'arte e noto durante il ventennio fascista per le sue posizioni contrarie al regime. È all'attività di critico che Longhi allude con sarcastica ironia. Dopo una laurea in lettere classiche a Pavia, Cederna nel 1948 frequentò la Scuola di perfezionamento in Archeologia a Roma, divenendo allievo di Bandinelli.

¹² E. BUFFACCHI, *Elena Croce e «Lo Spettatore Italiano»: una vocazione per la civiltà. Con una scelta degli scritti e gli indici della rivista (1948-1956)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2022.

¹³ A. CEDERNA, *I luoghi comuni della nostra critica d'arte*, «Lo Spettatore Italiano», 2 (1949), pp. 25-29.

¹⁴ Ivi, p. 28: «Principe di questa critica ["Critica Astratta ossia degli schemi buoni per tutti"] G. C. Argan. Chi scrive ebbe a scuola il suo manuale di storia dell'arte scritto in quella maniera incomprensibile così cara a questo studioso, per cui prima delle lezioni uno di noi leggeva ad alta voce una dozzina di righe saltando i nomi e poi stava ad aspettare che qualcuno indovinasse almeno se si trattava di una cattedrale o di una pala di altare: e spesso aspettava invano [...]».

¹⁵ *Ibid.* Queste etichette utilizzate da Cederna nel definire negativamente e in modo canzonatorio la critica di Longhi sono prese in prestito da Arcangeli, che le aveva usate in ben altro contesto euristico: *Il "Viatico" di Roberto Longhi*, «La Rassegna d'Italia», 4 (1948), p. 398: «Lirica applicata, poesia riflessa, chiamatela come volete; ma realtà piena, effettiva. E, tornando alla mezza pagina belliniana, aggiungerò che in essa è anche, implicita, fusa in commozione, quella distinzione di poesia e non-poesia che tanto spesso, nei numerosi scolastici del crocianesimo, odora così forte di cattiva cattedra [...]».

E questa volta sono Longhi ed Arcangeli ad essere sbeffeggiati con ironia affilata (ma decisamente miope), premettendo che se «Nessuno vorrebbe discutere i meriti [di Longhi], è certo che questa [sua] critica diventa insopportabile quando scade a maniera. È la critica che gioca con le metafore, i paragoni, le antitesi, i traslati, con i “quasi”, i “per quasi”, con le virgolette, i corsivi, le paroline straniere, alludendo, illuminando, sorprendendo, eccitando, suggestionando»¹⁶.

Per Cederna questo tipo di lettura era capace di fare scherzi al suo stesso «creatore» (Longhi per intenderci): «le ormai famose stroncature di Tintoretto, Piazzetta, Tiepolo, Canova, che del resto, a quanto sembra, pochi hanno preso sul serio; infatti – è noto – le idee feconde tardano sempre un po' ad affermarsi»¹⁷ e qui Cederna cita l'allievo: «“finora nessuno s'è mosso”, scrive Francesco Arcangeli¹⁸, tanto più che chi dissente e non si fa immediatamente conformista “starnazza con insolenza”»¹⁹.

Dopo Longhi, è così la volta di Arcangeli, sotto la lente il suo *L'impressionismo a Venezia*, apparso nel 1948 in «La Rassegna d'Italia», che gli sarebbe valso il premio della critica italiana alla Biennale di Venezia, nella cui giuria c'era stato lo stesso Longhi²⁰.

¹⁶ A. CEDERNA, *Luoghi comuni* cit., p. 28.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ F. ARCANGELI, *Il “Viatico”* cit., p. 393.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ F. ARCANGELI, *L'impressionismo a Venezia*, «La Rassegna d'Italia», 10 (1948), pp. 1023-1043, ried. in ID., *Dal Romanticismo all'informale*, I, Torino, Einaudi, 1977, pp. 62-83. Da una lettera indirizzata all'allievo: Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, lettere Roberto Longhi, 79.10, n. 62, 12 agosto 1948 (?): «a pensare alle facce di Lionello e di Carlo Ludovico di fronte al tuo articolo, mi viene un poco da ridere...; poi penso che ci sarà da combattere parecchio nel tempo dell'assegnazione del premio; e mi auguro che la data sia abbastanza in là per non interferire con la mia situazione personale a proposito della cattedra di Roma. ‘c'est difficile, la vie!’...». Alla cattedra di Roma gli si preferì Mario Salmi e Longhi avrebbe preso servizio all'Università di Firenze, ricoprendo la cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna nel 1949. La riunione sarebbe stata fissata per il 16 dicembre del 1948, come si evince dalla lettera del 28 novembre del 1948 (n. 66) e chiuso il concorso romano sfavorevolmente, Longhi è preoccupato sulle chances di vittoria di Arcangeli: «[...] Circa il premio della critica a Venezia, la riunione è fissata per il 16 dicembre. Non ti nascondo che sono un poco preoccupato di dovermi trovare in commissione con Lionello, dato che il meno che io possa fare nell'occasione sarà di ignorare la sua esistenza. Come poi da questo mio atteggiamento potrà volgersi la discussione è arduo immaginare. Se tu non fossi in lizza, certamente mi sarei astenuto dal partecipare. Bisognerà anche vedere come si porteranno Pallucchini e Ragghianti. A questo punto aggiungi che sono anche incerto sull'atteggiamento d'assumere col Ragghianti medesimo. A quanto mi è stato riferito, il R. sarebbe stato, anche direttamente, uno della faccenda di Roma, giacché pur di togliersi Salmi da Firenze (dove egli sapeva che io non avrei mai accettato una cattedra lasciata da Salmi), egli avrebbe istigato alcuni professori ex-partito d'azione a votare... per Salmi. Conoscendo la moralità dell'uomo ciò quadrerebbe perfettamente, sebbene non ne abbia la prova provata. Ma le prove sembrano già stare nel fatto che quei tali non hanno certamente votato per me [...]. Come vedi la situazione è molto ingrata. Ragghianti ti sarà certamente ostile. Pallucchini verrà forse dalla mia parte (pur avendo un debole per [Umbro] Apollonio). Se, convinto Pallucchini, si potesse guadagnare anche Barbantini saremmo in tre contro due e ce la faremmo (non credo che il presidente Ponti abbia diritto di voto) si starà a vedere». Con

Cederna incalza con una infilata di citazioni: «Chi era Ingres? “un bizzarro sibarita à rebours”. E Renoir? “Una cicala ininterrotta, dissolta nella sua voce estiva”». E prosegue con la barca rossa di Monet «sospesa su di uno oscuro mar dei sargassi»; incalzando poi sulla lettura che dava di Renoir, il cui «pallore livido e caldo che cola e fruscia a ondate di seta, di carne, di capelli», fa sbottare Cederna, che, lapidario commenta, tra parentesi, «[che schifo a pensarci]» e conclude: «tutto l'articolo è così, e il lettore si rende conto che questa non è buona prosa critica, ma falsa e disgustosa, che lascia malinconici e nauseati. E alla fine nel lettore si fa vivo il sospetto che tutto quell'ammasso frenetico di paragoni, metafore, analogie, allusioni, antitesi, ecc. non sia che un espediente per mascherare l'antico disagio della critica di fronte all'opera d'arte, che quanto più uno cerca di aggredire con ogni mezzo tanto più si allontana; per riscarsare infine nel contenutismo, nello psicologismo, nella letteratura ecc.»²¹.

Longhi nella lettera sopracitata del 1949 chiede così se Arcangeli avesse visto questa «stroncatura che riguarda me soprattutto, ma anche te?», anche se poi nel numero seguente della rivista, il Maestro ricorda come, nel numero successivo, appaia invece «una recensione molto bella, e di tono giusto, sul mio Giudizio sul Duecento», ricordandone ad Arcangeli l'autore: «l'ha scritta quel Bologna di cui ti ho più volte parlato»²². Una tale opposizione di trattamento che doveva essere per l'appunto l'esito di una «confusione mentale» di «codeste riviste letterarie»²³.

lettera del 28 dicembre 1948 (n. 67), Longhi si compiace della vittoria del premio: «fortunatamente tu ti trovavi in una posizione di arrocco, imprevedibile. Per questo i possibili avversari preferirono non discutere neppure dei particolari. Se ne toglie Leoleo [Lionello Venturi] che si limitò a lamentare che ci fosse la 'cantonata enorme' su Ensor 'il cui disegno, [...] è accademico'!! E Ragghianti, che voleva un comunicato dove si rilevasse la generale povertà degli scritti su periodici... Ebbi buon gioco nel rilevare che la [...] di ogni discussione a tuo riguardo era prova abbastanza evidente che, nel tuo caso, si trattava proprio del contrario». Vedi anche *infra*.

²¹ A. CEDERNA, *Luoghi comuni* cit., p. 28.

²² F. BOLOGNA, *Giudizio sul Duecento*, «Lo Spettatore Italiano», 3 (1949), pp. 50-52.

²³ Sul panorama delle riviste d'arte tra il 1920 e il 1940, si veda: G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, UTET, 1995, pp. 159-165. Dal 1938 Longhi co-dirige (1938-40) la rivista «Critica d'arte», fondata da Ragghianti e Bandinelli nel 1935, e nel titolo esplicitamente crociana, ma la rottura con Ragghianti avrebbe interrotto quell'avventura (S. FACCHINETTI, *Longhi, Roberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, 2005, [https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_(Dizionario-Biografico)/) [ultimo accesso: 02.08.2024]). Nel 1946 collabora invece con «Arte Veneta»: «con la prima serie del 'Calepino Veneziano' che manderò periodicamente alla nuova rivista di Pallucchini Arte Veneta [...]»: Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, lettere Roberto Longhi, 79.10, n. 58, 21 dicembre 1946. In quella del 1° settembre 1947 (n. 59), Longhi, in un *post scriptum* a chiusura, afferma che la qualità della rivista letteraria «Belfagor» è migliorata. Vedi la trascrizione *infra*, a nota 33. In una lettera del 1942 (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, lettere Roberto Longhi, 79.10, n. 39) sul fronte bolognese Longhi definisce invece, senza mezzi termini, la rivista «Architrave» come «un giornaleto. Anche se si dà del coraggio sugli stelloncini di prima pagina, è sempre un coraggio 'guardato', e sotto l'usbergo». Lamentando ad Arcangeli la «buona volontà» alla «sua fitta collaborazione» in cui sulle stesse colonne aveva visto anche un articolo «di un P.P. Pasolini in verità un po' frivolo».

In un tale clima d'opposizione belligerante, Longhi confida per la prima volta al solo Arcangeli come ritenesse la «forza dei longhiani» di tutto rispetto per dar vita ad una nuova rivista, «Paragone» appunto, quale giusto ordigno capace di detonare la «forza dei longhiani»: «Longhi, Arcangeli, Bologna, Briganti, Boschetto, Causa, Cellini, Fornari, Zeri (Gregori?). Mi accorgo che siamo in parecchi». Tutti in grado di opporsi a quelle «rivistine letterarie» spazzandole via attraverso «filologia, critica, alta divulgazione, letteratura personale», un mix – spiegava Longhi – capace di funzionare attraverso un innesco simile «all'unione di Stefano fiorentino» e concludendo: «La facciamo questa rivistina?». «Il fronte», al quale lo stesso Alberto Graziani avrebbe voluto far parte²⁴, era così costituito e «la [...] trincea di via Zamboni» segnata²⁵.

Se per Carmela Vargas l'idea stessa di pubblicare *Proposte per una critica d'arte* nel primo numero di «Paragone» (1950)²⁶, quale scritto programmatico, non capita per caso e anzi è lunga la serie degli interventi che la preparano e la anticipano e che rispondono per ammissione di Longhi a «una storia della critica d'arte scritta recentemente da un italiano», ovvero da Lionello

Sulla rivista si veda anche: C. GRASSI, «Architrave» (1940-1943). *Rivista letteraria del Guf di Bologna*, tesi di laurea, Università degli studi di Trento, a.a. 2008-09, relatore prof. F. Zambon. A chiusura della lettera del 29 marzo del 1949 (n. 71, vedi nota 7) Longhi riferisce di un articolo di [Claudio] Savonuzzi su Bastianino giovane apparso «sull'ultimo (probabilmente davvero l'ultimo) numero di 'Arti figurative' [...] mi pare cosa tanto ambiziosa quanto debole. Bisognerà che tu lo veda».

²⁴ Alberto Graziani scrive a Longhi da Riccione il 17 settembre 1937: «[...] La torno a importunare per comunicarle che io sono deciso a dedicarmi tutto alla Storia dell'Arte, a laurearmi, se è necessario, fuori corso con Lei e formare con Arcangeli e con chi vorrà aggiungersi il Fronte longhiano [...], in *Scritti e lettere di Alberto Graziani*, 2 voll., II. *Le lettere (1934-1943)*, a cura di T. Graziani Longhi, Bologna, Nuova Alfa, 1993, pp. 157-158.

²⁵ La citazione proviene dalla lettera del 10 agosto 1949 (n. 73). Longhi, ormai trasferito all'Università di Firenze, così scrive: «quando s'era parlato della eventuale successione di Pallucchini a Bologna io ti avevo detto che contavo su di te per tener desta, accanto a lui, la tradizione diciamo pure 'longhiana' a Bologna; e mi sembrava che tu mostrassi di gradire il compito. [...] d'altra parte non nego che il desiderio di vederti continuare il lavoro a me caro nella vecchia trincea di via Zamboni (a parte il vantaggio di stagionatura che te ne possa derivare per il futuro e cioè, attraverso la libera docenza per una tua auspicabile attività universitaria), sovrastava a ogni altra considerazione [...]».

²⁶ VARGAS (*Longhi 1950* cit., p. 19 nota 1) ha chiarito come il testo delle *Proposte* venne letto come relazione dal titolo *Critica d'Arte* al convegno di storia dell'arte del «Pen Club» di Venezia nel 1949. In una lettera, indirizzata ad Arcangeli, del 3 settembre 1949 Longhi scrive proprio a proposito del convegno: «scusami se ti scrivo telegraficamente, ma conosci il mio modo di lavorare e ormai ho i minuti contati per stendere la mia relazione per Venezia. Sto discretamente. Non andrò a Venezia che il 9. Vi resterò almeno sino al 15 [...]». Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, lettere Roberto Longhi, 79.10, n. 74. Soprattutto da una lettera del 8 dicembre dello stesso anno apprendiamo che il testo fu letto come prolusione al corso di Firenze, dopo il suo trasferimento: «Credo che la mia prolusione sarà il 13. Ma non è ancora deciso. Non occorre però che tu ti scomodi da Bologna. Dato che ripeterò, sia pur rabberciata ad usum universitatis, la lettura di Venezia che tu già conosci». Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, lettere Roberto Longhi, 79.10, n. 75. Indizi che permettono di comprendere quanto il critico tenesse al tema e a quel particolare testo che già era stato ampiamente divulgato prima della sua messa a verbale in «Paragone», l'anno successivo.

Venturi, la cui *Storia* venne pubblicata in italiano nel 1946 e 1948²⁷, la studiosa diserta, non conoscendolo, l'articolo di Cederna. Eppure, la sincronia di date fa presupporre che anche quell'articolo, apparso su quella rivista "crociano-letteraria" e che si piccava di occuparsi anche di arti, deve aver avuto un peso nella decisione di aprire un luogo dove fare solo storia dell'arte, «Paragone-Arte», appunto, e un luogo «paritetico» (questa è la definizione di Longhi²⁸) per la critica letteraria, «Paragone-Letteratura». Insomma, a rimarcare, oserei dire plasticamente, la posizione di totale autonomia delle arti figurative, in contrasto con Croce²⁹, tanto che l'avrebbe messa a verbale nelle fondative *Proposte*, con l'ammissione di essere: «uno dei più strenui partigiani della distinzione»³⁰.

Ma è ancora una coincidenza di date che prepara il nostro terreno. Nel 1947 allorquando Arcangeli (a questa altezza ormai soprannominato affettuosamente dal Maestro "Momi") si apprestava a recensire *Viatico di cinque secoli di pittura veneziana*³¹, edito l'anno prima, sulle colonne di «La Rassegna

²⁷ L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Roma, Edizioni U, 1945. Un'altra edizione italiana avrebbe visto la luce nel 1948. L'opera però era uscita nel 1936 in lingua inglese. C. VARGAS, *Longhi 1950* cit., p. 20 nota 5.

²⁸ Longhi nel 1969 rilascia una intervista Rai in cui afferma: «[...] Quanto a "Paragone" voi sapete che io l'ho fondata nel 1950 e ho cercato di portarla avanti per la parte che meglio mi riguardava, cioè la parte artistica. Questa mia invenzione di una rivista paritetica, duplice: arte e letteratura, è prodotta dal mio profondo scontento nel vedere che la parte artistica, in una nazione che dovrebbe essere la più colta, per quello che riguarda la storia dell'arte, è invece la più bestialmente ignorante». https://youtu.be/D98bg5kkW1I?si=C_QAK1_p3tnCPSya (ultimo accesso: 02.08.2024).

²⁹ L. GRASSI, *Benedetto Croce e la critica d'arte*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 1 (1952), pp. 328-335; G. CONTINI, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, 1966, ried. Torino, Einaudi, 1989; U. ECO, *Dalla critica a Croce alla teoria dell'interpretazione*, in *La definizione dell'arte*, 1968, ried. Milano, Garzanti, 1983, pp. 18-21.

³⁰ R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte* cit., p. 15. Lo studioso, in dialogo a distanza con Croce, abbraccia la necessità di una «critica parlata», tanto da rafforzarla con le parole di Valéry prosatore: «touts les arts vivent de paroles [...]». Longhi, in una lettera del 1947 (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, lettere Roberto Longhi, 79.10, n. 59), indirizzata ad Arcangeli (F. MASSACCESI, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese* cit., p. 86), pur dichiarandosi crociano («ora purtroppo [?] io sono crociano e non so che dire in proposito») non si sente di aderire «pienamente alla distinzione crociana tra 'letteratura' e 'poesia' perché mi pareva definizione troppo metafisica e lievemente 'mistica'». Longhi ribadisce all'allievo di «non credere a una poesia assolutamente pura e neppure al capolavoro assoluto, ma soltanto, e quanto pateticamente, relativi, sempre relativo, come è a quello insito alla 'condizione umana'». Questa lettera si colloca a valle di quella intensa del 30 luglio del 1947 dell'allievo (vedi *infra*, nota 40), scritta al tempo della difficile stesura della recensione al *Viatico* del Maestro e di cui ho accennato parziali contenuti in: F. MASSACCESI, *Francesco Arcangeli, Ebbe il coraggio di essere anticrociano e persino di oltrepassare Longhi*, «Giornale dell'arte», 448 (2024), pp. 44, 45; online: <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Arcangeli-anticrociano-oltrepasso-perfino-Longhi> (ultimo accesso: 01.11.2024). La recensione al *Viatico* dovette essere l'occasione per lunghe discussioni fra i due di cui non si riescono a ricostruire tutte le tappe: nella lettera del 14 febbraio 1948 inviata dal Maestro (n. 61) si scorge la traccia di un'altra lettera inviata dall'allievo: «arrivederci, scusa la fretta. Grazie della tua lettera sul 'Viatico'».

³¹ R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, Sansoni, 1946; F. ARCANGELI, *Il "Viatico"* cit., pp. 392-404. Il dattiloscritto si trova in: Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, *Fondo Produzione intellettuale opere a stampa e manoscritti*, busta 150, fasc. 1.

d'Italia» (recensione, per inciso, che il Maestro gli aveva chiesto l'anno prima)³², Longhi lo inviterà a ripensare il termine di «storico e poeta»³³ che Sergio Ortolani, allievo di Adolfo Venturi e Pietro Toesca³⁴, aveva usato nei suoi confronti a proposito dell'*Officina Ferrarese*³⁵, tanto da suggerirgli di leggere la «recensione-articolo del libretto di Nicco-Fasola»³⁶, *Della Critica*, edito sem-

³² Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, lettere Roberto Longhi, 79.10, n. 58, 21 dicembre 1946. Longhi informa: «[...] Il 'Viatico' è uscito qualche giorno fa. Ma non so come procederà la distribuzione da parte della Sansoni [...] tu ne riceverai certamente un esemplare dalla casa per recensione. Ma a questo proposito, con mia somma confusione, debbo dirti che non mi rammento che tu abbia mai dato quelle pagine da te stese sul testo della Rassegna. Non le ho mai lette; me ne ricorderei bene e non avrei mancato di parlarne. [...] Cercherò al ritorno da Roma (ti scrivo con un piede nella staffa) dove possono essere codesti fogli; dico codesti, perché ho il sospetto che sian restati costì, alla Scuola. Cercali anche tu; mi dispiacerebbe saperli smarriti».

³³ Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, lettere Roberto Longhi, 79.10, n. 59, 1 settembre 1947. Dalla lettera si evince che la recensione al libro era oggetto di molte discussioni fra i due: «Caro Momi, scusa se ti scrivo ancora, dopo averne parlato, del tuo scritto sul mio libro. Prima di licenziarlo sarebbe bene che tu vedessi la recensione-articolo che il Croce ha fatto del libretto della Nicco-Fasola nell'ultimo 'Belfagor', luglio, 1947. A 2, n. 2. Egli vi tocca per l'appunto il problema più delicato dello scritto e cioè le possibilità liriche della buona critica; per escluderle naturalmente. In sostanza la tua interpretazione si riprende da quella che già dava l'Ortolani nei suoi 'Ferraresi', dicendo, della mia Officina, che 'il Longhi è stato del Roberti oltre che lo storico il poeta... [in] una di quelle sue pagine che ci fanno pensare che forse la più alta ispirazione lirica odierna nasca da questa meditazione, da questa rapita coscienza dei massimi valori storici dell'arte e della spiritualità nostre'. Ora purtroppo (?) io sono crociano e non so che dire in proposito. È vero che non mi sento di aderire pienamente alla distinzione crociana tra 'letteratura' e 'poesia' come è svolta nel volume appunto che si intitola alla 'Poesia'; perché mi pare definizione troppo 'metafisica' e lievemente 'mistica'; io non credo alla poesia assolutamente pura e neppure al capolavoro assoluto, ma soltanto, e quanto pateticamente, relativo, sempre relativo, come è insito nella 'condizione umana'. Ma insomma, non vorrei che, con la tua interpretazione, tu alimentassi la credenza, già troppo diffusa, a considerarmi un immaginoso 'aderente' all'opera d'arte, un mirifico e poetizzante trascrittore di 'opere mute' per verba. E il Croce avrebbe buon gioco a controbatterti. Insomma vedi tu quello che si può fare (e se si può fare), perché preferisco rassegnarmi ad essere soltanto un buon letterato e prosatore, purché non mi sia negata la qualità di storico vero. Tu intendi quel che voglio dire. Scusami della chiacchierata e credimi. Tuo aff. Roberto Longhi. P.S. ho visto che 'Belfagor' effettivamente è molto migliorato. Il Raggianti vi dà due ritratti, per vero molto generici, del Cavalcaselle e del Venturi senior, dove pur si sente che il 'feeling' nei miei riguardi e di quell'ambiente non è avverso. Ribalducci mi scrisse di averti mandato l'invito per il referendum sulla Biennale [...] ormai è composta 'la magna commissione' dove ci sono io con Lionello V., Raggianti, Carrà e Morandi. Speriamo che restino di code, ci riuniremo il 10 a Venezia». Sul ruolo di Longhi nell'organizzazione delle prime Biennali e del suo rapporto con Pallucchini: M.C. BANDERA, *Il carteggio Longhi-Pallucchini 1948-1956. Le prime Biennali del dopoguerra*, Milano, Edizioni Charta, 1999. In questo carteggio, alle date interessate non ci sono tracce di discussione sul premio, la cui giuria era in parte quella della mostra.

³⁴ Sergio Ortolani (1896-1948) era aderente all'idealismo crociano, così che anche nei suoi scritti trapela sempre una rigorosa osservazione del linguaggio critico. G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, UTET, 1995, pp. 159-163; F. DE ROSA, *Ortolani, Sergio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79 (2013), online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/sergio-ortolani_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sergio-ortolani_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 01.11.2024).

³⁵ S. ORTOLANI, *Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti*, Milano, Hoepli, 1941.

³⁶ G. NICCO FASOLA, *Della critica*, Firenze, Le Monnier, 1947. Giusta Nicco Fasola (1901-1960) fu allieva di Adolfo e Lionello Venturi e dal 1948 insegnò nell'Università di Genova. Le sue posizioni, permeate dal pensiero crociano, sono ribadite in *L'arte nella vita dell'uomo* (Pisa, Nistri-Lischi, 1956)

pre nel 1947 (Giusta Nicco Fasola), che Croce aveva scritto sulle colonne di «Belfagor» dello stesso anno³⁷, sulle «possibilità liriche della buona critica»³⁸.

Longhi ha paura che Arcangeli con la sua interpretazione alimenti la credenza, diffusa, «a considerarmi un immaginoso 'aderente' all'opera d'arte, un mirifico e poetizzante trascrittore di 'opere mute' per 'verba'. E il Croce avrebbe buon gioco a contrastarti. [...] preferisco a rassegnarmi ad essere soltanto un non letterato e prosatore, purché non mi sia negata la qualità di storico vero. Tu intendi quello che voglio dire»³⁹.

Sulle pagine di «Belfagor», Arcangeli medita attentamente, come si vede dalle sottolineature della sua copia, e come si apprende da una lunga e intensa lettera di risposta del 30 luglio del 1947⁴⁰. Nella recensione al *Viatico*, Arcangeli entra così nel vivo delle qualità di critico e poeta di Longhi attraverso lo scandaglio della sua parola sempre «immaginativa» e «musicale»: «ma in pari tempo dobbiamo ammettere che quella suggestione, che potrebbe valere anche di per sé, è rimasta fedele, ha interpretato, ci aiuta a rivivere un fatto figurativo, e proprio quella determinata e particolare opera d'arte [...]. Lirica applicata, poesia riflessa, chiamatela come volete; ma realtà piena, effettiva. [...] che tanto spesso, nei numerosi scolastici del crocianesimo, odora così forte di cattiva cattedra»⁴¹.

L'anno seguente, nel 1948, la recensione di Arcangeli sarebbe stata pubblicata assieme al suo *Impressionismo a Venezia*⁴², che avrebbe attratto le immediate critiche di Cederna, mentre Longhi, al contrario, era stato molto soddisfatto per «il suo modo di dimostrare che stendendo le proprie reazioni su opere d'arte non ci si può esimere dal farne la storia, a meno di non essere

e nella sua prolusione, *Storia dell'arte come cultura*, edita in *Studi in onore di Giusta Nicco Fasola*, «Arte Lombarda. Rivista di Storia dell'Arte», 10 (1965), pp. 297-305.

³⁷ B. CROCE, *Il Giudizio estetico e l'ufficio pedagogico del critico*, «Belfagor. Rassegna di varia umanità», 4 (1947), pp. 389-394. Nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna è in lascito la copia di Arcangeli.

³⁸ Vedi *supra*, nota 30.

³⁹ *Ibid.* Per Longhi è importante la «sostanza storica» da difendere con parole «conte e acconce». I due poli sono connessi e lo si capisce dalle dure parole nei confronti di Brandi: «Per il saggio di Brandi, alludevo sì, naturalmente anche alla terminologia insopportabile; e che egli mira ad imporre al lettore, come uno specifico, un toccasana della sua farmacia; ma questo ha ben poco peso. Alludevo ad altro e cioè alla sostanza storica del suo articolo. Brandi, da buon provinciale, non ha mai dato nulla al chiarimento della cultura figurativa della sua città natale [...]». (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, lettere Roberto Longhi, 79.10, n. 56, 19 settembre 1946).

⁴⁰ Firenze, Fondazione Roberto Longhi. La lunga lettera rintracciata di recente risulta inedita e sarà oggetto di un prossimo studio da parte di chi scrive.

⁴¹ F. ARCANGELI, *Il "Viatico"* cit., p. 398. Quanto emerge può inoltre trovare un terreno fertile di riflessione anche alla luce di: E. RAIMONDI, *Filologia e passione*, 2002, ried. in ID., *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 55-71: 61. Anche se il punto da cui parte Raimondi è il nodo Annibale-Ludovico Carracci, mi pare emerga anche nel nostro contesto come la riflessione di Arcangeli su Longhi lo porti ad assimilare il senso dell'analisi critica «in un contesto nuovo di relazioni, fermenti e valori, con uno spostamento finale di prospettive e di funzioni», tracciando così un sentiero scattivato dal Maestro.

⁴² F. ARCANGELI, *L'impressionismo a Venezia*, cit.

dei bruti; si è insomma portati naturalmente a dire ‘come andarono le cose’. E mi pare tu lo dica come non era stato mai detto»⁴³.

1951: *Wiligelmo a Cremona*

È questo il nostro “orizzonte degli eventi” dettato dal tema del presente volume, che spero serva a scongiurare il pericolo di rimanere confinati entro i perimetri di un’opera sola e di un tempo preciso, rischiando di sostare confitti nella sincronia monografica. Qui si incastona invece il *Wiligelmo a Cremona* del 1951. Cederna non doveva aver turbato Arcangeli, né tanto meno Longhi, a differenza di Lionello Venturi che, invece, avrebbe mandato una lettera piccata con la pretesa che Craveri la pubblicasse in tutta risposta nel numero successivo della rivista⁴⁴.

È pur vero però che quell’articolo sulle colonne de «Lo Spettatore Italiano» era una delle tante voci che riempivano un dibattito acceso e appassionato e se non è con Cederna che in sede pubblica Longhi vuole interloquire, è altrettanto chiaro che le sue *Proposte*, e ancor prima la stessa fondazione della rivista «Paragone», sono la lucida alta risposta anche a quella stroncatura miope e un po’ villana.

Il dibattito, qui accennato, sui principi teorici della critica tesi a scattivarsi dallo sfondo monolitico di stampo crociano, anche se solo limitato entro quella febbrile vigilia in cui prendeva corpo «Paragone», tra gli anni 1948 e 1949⁴⁵, mi pare possa aiutare, in controluce, a scrutinare le immagini latenti della scrittura d’arte di Arcangeli e delle sue equivalenze verbali entro una

⁴³ Bologna, Biblioteca dell’Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, lettere Roberto Longhi, 79.10, n. 62, 12 agosto 1948 (?): «[...] Le parti su Degas, Renoir, Cezanne mi sembrano le più splendidi. Ma sono completamente d’accordo anche su Monet, Sisley, Pissarro. Come hai agganciato i loro fatti a quelli del post-impressionismo, è stato abilissimo. Benissimo anche per l’importanza data a Courbet. Sia come apertura di ‘pétrere’ la materia, pre-cézanniano. Ora pensa alla pubblicazione». Il Maestro non avrebbe lesinato però il consiglio di un maggior *labor limae*: «Nella scrittura dell’articolo c’è ancora qua e là qualche segno di fatica e probabilmente di fretta. L’ultima mezza paginetta è forse da lavorare ancora un poco filosoficamente» (è questa una annotazione posta nel bordo laterale della lettera). Ritenendo poi che «La Rassegna d’arte» potesse trovare l’articolo troppo lungo, gli proponeva di pubblicarlo in «Proporzioni».

⁴⁴ L. VENTURI, *Lettera alla redazione* (Roma, 1 marzo 1949), «Lo Spettatore Italiano», 3 (1949), pp. 49-50: «Ho letto che Antonio Cederna [...] rende anche me responsabile della ‘bocciatura ufficiale che è stata inflitta agli impressionisti in occasione della Biennale’, gli dica, per piacere, che da più di venti anni ho lavorato attorno agli impressionisti con piena fede [...], Cederna sbeffeggia il mio modo di presentare gli impressionisti [...]. la prego di pubblicare caro Craveri, queste poche precisazioni che spero basteranno a convincere i lettori de *Lo Spettatore Italiano* che, quando scrivo, conosco la materia di cui tratto [...]».

⁴⁵ Erano anni di contrastate discussioni, come testimoniano le uscite editoriali sul tema. Lo stesso Lionello Venturi aveva dato alle stampe (*La pittura. Come si guarda un quadro. Da Giotto a Chagall*, Roma, Capriotti, 1947) un testo connotato di idealismo crociano; mentre, dopo il 1950, la discussione sarà sempre una presa di posizione rispetto alle *Proposte* longhiane. Sulla ricezione e l’impatto dello scritto di Longhi: C. VARGAS, *Longhi 1950* cit., pp. 21-22 e nota 6, ma si veda anche *supra*, nota 26. Sulla sua eredità intellettuale attraverso la rivoluzione della sua scrittura: M.A. BAZZOCCHI, *Con gli occhi di Artemisia*, Bologna, Il Mulino, 2021.

critica d'arte in cui l'opera è sempre la base del giudizio critico ed è essa che lo autorizza, lo inverte e gli conferisce certezza di interpretazione. È per Arcangeli una adesione senza riserve alla «grande operazione longhiana» (come l'avrebbe chiamata lui)⁴⁶, contraddistinta da uno sguardo al contempo storico, estetico e critico in una declinazione di questi strumenti entro però un perimetro maggiormente esistenziale.

In questo senso quanto la figura di Wiligelmo sia importante per la comprensione della personale architettura critica di Arcangeli, centrata sulla «radice della 'natura' e del 'corpo fisico' di Wiligelmo» quale presupposto della teorizzazione del "tramando"⁴⁷, che già aveva abbozzato in un dattiloscritto del 22 marzo del 1952, per una conversazione radiofonica⁴⁸, rimasta inedita, è stato messo in evidenza molto bene da Vera Fortunati nell'imponente lavoro di edizione critica delle dispense delle lezioni di Arcangeli, *Corpo, azione,*

⁴⁶ A. RIZZI, *Francesco Arcangeli* cit., p. 117.

⁴⁷ Il termine "tramando" è utilizzato coerentemente a partire dalla conclusione della monografia sul Bastianino (F. ARCANGELI, *Il Bastianino*, Milano, Amilcare Pizzi, 1963, pp. 49-50), come ha rilevato per primo Massimo Ferretti (*Una tesi a Bologna, relatore Francesco Arcangeli*, in A. LUGLI, *Medardo Rosso*, a cura di M. Ferretti, Torino, Allemandi, 1996, p. 89). A tale proposito Mina Gregori colse subito questo aspetto alla lettura del suo libro, in una lettera in cui sottolinea l'essenza dell'approccio critico e storiografico dell'amico (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, lettere, 79.10, n. 75, 28 novembre 1964): «Carissimo Momi, ti scrivo con molta allegrezza e ammirazione davanti al tuo "Bastianino" bellissimo e molto atteso. Sto sfogliando le tavole che mi sembrano molto belle e ben stampate e ho già cominciato a leggere il testo, non senza prendermi degli anticipi sul finale che illuminano tutte le pagine di bagliori imprevisi, e inserisce il Bastianino in una vicenda che ha durato nella Valle Padana e dura ancora. Grazie anche per queste precisazioni (e ti posso ringraziare, io che sono "di quella valle"). Mina Gregori». La lettera è stata in parte resa nota in: F. MASSACCESI, *Francesco Arcangeli, Ebbe il coraggio di essere anticrociano* cit., p. 45.

⁴⁸ Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, *Fondo Produzione intellettuale opere a stampa e manoscritti*, F. ARCANGELI, *Arte antica in Emilia*, Conversazione radiofonica del 22 marzo 1952, busta 147, fasc. 19, ff. 1-2. In questa sede mi preme riportare le parole che tratteggiano Wiligelmo e il suo seguito entro una dialettica evolutiva del profilo artistico, padano e in specie emiliano, che Arcangeli già lucidamente abbozza: «È dopo una vita più che millenaria, di cui sarebbe arrischiato riassumere i tratti, che sembra costituirsi intorno al 1100, coincidendo con il sorgere del romanico, una nazione emiliana, in arte. [...] Albeggiano i liberi comuni, sorgono lungo la via Emilia, entro le città quasi assediate dalla campagna, le masse rustiche e irregolari delle cattedrali. Peso di mura quasi liberamente crescenti dalla terra e grave fantasia fan tutt'uno in questa che, ben più che rinascita di forme classiche, è nascita di vita nuova. Sulla facciata del duomo di Modena appare l'epica primordiale di Wiligelmo; predestinato a scolpire una nuova genesi, dov'è già l'orrenda dolcezza e la disperazione della carne. Prima voce potentemente individua della scultura romanica d'Europa, e precedente inevitabile per quella italiana, egli dà anche, dice il Bacchelli, "il maggior ritratto naturale della gente d'Emilia"; per più di un secolo, il suo séguito maggiore resta emiliano. Non fosse l'anonimato e la nostra pigrizia culturale, sarebbero famosi quello che io amo chiamare neogreco, com'è il "maestro delle mètope", a Modena; A Ferrara il "maestro dei mesi", rustico e sereno; com'è già famoso l'Antelami a Parma (con la sua appendice di Borgo San Donnino): colto, vario, potente adunatore di composizioni e di forme; versato nel raccontare la vita d'ogni giorno e le storie più remote. Con l'avvento del gotico l'arte in Emilia sembra un tantino decrescere [...]. L'ultimo pittore di genio, prima che s'interrompa la lunga tradizione, è quel Crespi romantico e arguto nella cui pittura paiono sposarsi, o alternarsi, i caratteri dell'Emilia rustica e quelli dell'Emilia dotta».

sentimento, fantasia, edita nel 2015, curata da Vanessa Pietrantonio⁴⁹. Arcangeli sarebbe infatti tornato su quelle prime iniziatiche pagine del 1951 arricchendole non poco in occasione di quei memorabili corsi tenuti tra il 1967 e il 1970 dalla «trincea di via Zamboni»⁵⁰, nella mostra *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana* del 1970⁵¹ e nella poco conosciuta conferenza, a carattere divulgativo, del 29 gennaio del 1972⁵², sedi nelle quali emerge forte il valore di un'arte esistenziale, «come peso e necessità di vita» (sono parole di Arcangeli⁵³) e in cui lo scultore padano acquistava via via una funzione paradigmatica di ogni possibile «tramando».

Entrando più nello specifico dell'articolo del critico bolognese, sulla scelta di occuparsi di un tale tema dovevano aver pesato gli appunti del 1939 che l'amico Alberto Graziani gli aveva inviato per uno scritto proprio su Wiligelmo – poi andato perduto, come lo stesso Arcangeli dichiara in apertura – e che sappiamo spedito alla redazione romana della rivista «La Ruota»⁵⁴. Volutamente le pagine dell'articolo di Arcangeli sono poche, come «brevi» sono quelle perdute dell'amico, ma che impresse nel ricordo «l'interpretazione concreta, penetrante di quella poesia remota»⁵⁵, e qui, per inciso, l'uso del termine «poesia» non può che far ritornare alla mente le *querelle* da cui siamo partiti e sulla quale insisteva già a partire dal *Viatico di Roberto Longhi* del 1948, ma se l'allusione era lì generale alla «verità poetica dell'arte», qui è specifica «sostanza della poesia wiligelmica». Scrivere di Wiligelmo era per Arcangeli il modo per risarcire sia il lavoro di Graziani⁵⁶, che la malasorte ha

⁴⁹ V. FORTUNATI, *Vedere con gli occhi di Arcangeli*, in F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento, fantasia. Lezioni 1967-1970*, a cura di V. Pietrantonio, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 7-37. Si veda inoltre: F. MILANI, *Le forme della luce: Francesco Arcangeli e la scrittura di tramando*, Bologna, Bononia University Press, 2018.

⁵⁰ Vedi *supra*, nota 25.

⁵¹ *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, catalogo della mostra (Bologna) a cura di F. Arcangeli, Bologna, Nuova Alfa, 1970.

⁵² F. ARCANGELI, *Wiligelmo*, conferenza tenuta presso il Centro d'Arte e Cultura di Bologna (29 gennaio 1972), in *Francesco Arcangeli. Saggi per un'altra storia dell'arte, 1. Da Wiligelmo a Crespi*, a cura di P. Del Giudice, Milano, La Nave di Teseo, 2022, pp. 17-37. Il dattiloscritto è una trascrizione dalla registrazione e si trova in: Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, Fondo Produzione intellettuale opere a stampa e manoscritti, F. ARCANGELI, *Arte antica in Emilia*, Conversazione radiofonica del 22 marzo 1952, busta 147, fasc. 19, ff. 1-12. Dal tono colloquiale e didattico, la conferenza riassume le posizioni precedenti, ormai maggiormente mature e approfondite rispetto all'articolo del 1951, non senza soffermarsi ad apertura sul magistero di Longhi, scomparso nel 1970.

⁵³ F. ARCANGELI, *Corpo, azione* cit., p. 7; A. RIZZI, *Francesco Arcangeli* cit., p. 117.

⁵⁴ Gli appunti inediti su Wiligelmo di Alberto Graziani sono parte del lascito di Francesco Arcangeli e furono pubblicati in: *Scritti e lettere di Alberto Graziani*, cit., I. *Gli scritti (1938-1942)*, pp. 82-84. In una lettera del giugno del 1940 indirizzata a Tina, Graziani afferma di aver «fatto comprare la 'Ruota', sperando di trovare il mio Wiligelmo. C'erano invece tre poesie di Momi, che non conoscevo», in: *Scritti e lettere di Alberto Graziani*, cit., II. *Le lettere (1934-1943)*, pp. 183-184.

⁵⁵ F. ARCANGELI, *Tracce di Wiligelmo* cit., p. 7.

⁵⁶ Arcangeli avrebbe ricordato l'amico nel 1943 e in una trasmissione RAI, *Terzo Programma*, la sera del 20 dicembre 1952. Il testo è stato trascritto in: *Scritti e lettere di Alberto Graziani*, cit.,

voluto andasse perduto, sia la memoria «di un amico indimenticabile, dedicandogli qualche pagina», come teneva ad esplicitare.

È un continuo rimbalzo fra le proprie pagine e quelle di Alberto in cui, spiega, «non c'era filologia», ma contenevano piuttosto le idee e i sentimenti del giovane amico sullo scultore lombardo.

Non credo sia casuale che Arcangeli precisi come quei primi appunti fossero privi di filologia. Direttamente vuole informare il lettore dello scarto del suo risarcimento all'amico almeno sul piano della filologia, esercitata su alcune aggiunte attributive.

Un articolo centrato (ma solo apparentemente) sull'esercizio della *connoisseurship* applicata alla scultura, come Longhi in fin dei conti non aveva mai fatto: deciso a riferire a Wiligelmo due rilievi raffiguranti l'*Annunciazione* nei pennacchi del protiro del fianco settentrionale della cattedrale di Cremona [figg. 1-2] e una serie di capitelli delle loggette della cattedrale di Modena.

Attorno a queste opere lo studioso poteva testare gli strumenti per come lo stesso Longhi li aveva teorizzati e sempre praticati, secondo «la grande operazione Longhiana», pocanzi citata, dalle argomentazioni teoriche all'esperienza visiva diretta delle opere, dichiaratamente ribadita: «L'arcangelo Gabriele, quando lo contemplavo qualche anno fa [...]»⁵⁷ o ancora «La fotografia, frontale, staccia [...] l'immagine [...]; ma, sul vero ci si rende conto del crescere dello spazio»⁵⁸; e in ultimo la ricostruzione analitica del linguaggio delle opere, compiuta con gli strumenti della filologia. Il tutto tenuto insieme da uno sforzo costante per l'equivalenza verbale che non è, si badi bene, come non lo è mai per Longhi, semplice *mimesi*.

Sulla scelta di Wiligelmo a Cremona deve inoltre aver pesato il confronto con Pietro Toesca. Quest'ultimo è l'unico, fra i pochi studiosi menzionati, ad essere citato ben quattro volte. Una sfida, visto che nel suo *Il Medioevo* del 1927⁵⁹ Toesca dubitava, nello spazio di mezza riga, della presenza dello scultore a Cremona, limitandosi a pubblicare un *Profeta*, senza paternità nella didascalia. Insomma, sottolinearne la presenza autografa era quanto mai una bella assunzione di responsabilità.

Alla luce di quanto fino a qui esposto, non è tanto possibile arrischiare un'analisi dettagliata dello scritto di Arcangeli quanto sottolineare alcuni aspetti che possono fungere da bussola nell'interpretare la funzione e il fine ultimo del suo scritto.

I. *Gli scritti* (1938-1942), pp. 146-154. Il dattiloscritto originale si trova in: Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, *Fondo Produzione intellettuale opere a stampa e manoscritti*, F. ARCANGELI, *Arte antica in Emilia*, Conversazione radiofonica del 22 marzo 1952, busta 147, fasc. 19.

⁵⁷ F. ARCANGELI, *Tracce di Wiligelmo* cit., pp. 8-9.

⁵⁸ Ivi, p. 9.

⁵⁹ P. TOESCA, *Il Medioevo*, Torino, UTET, 1927, p. 761.

La dedica ad Alberto: il suo “Virgilio” nella la selva dell’arte medievale

Permetta il lettore ch’io ricordi, in questa occasione, la memoria di un amico indimenticabile, dedicandogli qualche pagina che vorrebbe proseguire il cammino lungo una strada ch’Egli avrebbe, prima o poi, battuta con le doti difficilmente uguagliabili del Suo ingegno. Purtroppo gli occhi di Alberto si sono chiusi da anni, per sempre; e non c’erano occhi più degni di esplorare la selva ‘spessa e viva’ dell’arte medievale, soprattutto nei secoli in cui la lacunosità e l’intervallo dei documenti chiamano a gran voce qualità d’intuizione di cui Egli era provvisto fra tutti. La mala sorte ha voluto che, una decina d’anni fa, andasse perduto, nella redazione d’una rivista romana, uno scritto che aveva steso ad esprimere le Sue idee – i Suoi sentimenti, direi quasi – sulla scultura di Wiligelmo. Alberto non ne aveva copia, non s’è più ritrovato⁶⁰.

Rivolto al lettore, Arcangeli introduce l’amico con un effetto d’attesa, tanto che il suo nome sarà palesato solo al sesto rigo, rievocando il rimpianto della sua morte prematura, attraverso una sineddoche che pone come soggetto grammaticale: «gli occhi di Alberto», ormai «chiusi da anni». La malinconia della perdita è sostanziata nel termine “occhi”, che attraverso l’espedito retorico sono non solo metafora della vita, ma anche e soprattutto metafora dell’esercizio della professione stessa dello storico dell’arte, esercitato, *in primis*, nella visione diretta delle opere dalla quale ne deriva l’intuizione critica. Un assunto confermato poi dalla dichiarazione che i suoi occhi erano gli unici «degni di esplorare la selva ‘spessa e viva’ dell’arte medievale». A questa altezza Arcangeli dichiara l’ispirazione dell’*incipit* dell’articolo, che, di deliberata orchestrazione dantesca, culmina nella citazione del XXVIII canto del *Purgatorio*: «La divina foresta spessa e viva/ ch’li occhi temperava il nuovo giorno [...]».

Va da sé che pare lecito il parallelismo tra Alberto e Virgilio. Entrambi sono “ombre” e guide, ma meglio di Virgilio, Alberto può addentrarsi nella selva «divina» dell’arte medievale, in cui «soprattutto per i secoli in cui la lacunosità e l’intervallo dei documenti chiamano a gran voce qualità d’intuizione di cui Egli era provvisto fra tutti». L’uso del pronome «Egli», in maiuscola, per indicare l’amico, sembra voler suggerire una deferente distanza, e ancora una volta di ricordo dantesco. Lo chiamerà “Graziani” solo molto più addentro nel testo, quando ormai il discorso di Arcangeli è su ben altro binario.

Mi chiedo se quest’ultimo abbia orchestrato così magistralmente l’inizio dell’articolo, dipanandolo in forma di *climax* fino al disvelamento della citazione dantesca – attraverso un gioco sottile di rimandi e parallelismi non dichiarati – per poter cogliere anche lo spunto degli appunti dell’amico, che

⁶⁰ F. ARCANGELI, *Tracce di Wiligelmo* cit., p. 7.

nell'umanità delle opere di Wiligelmo ravvisava «la misura della nuova e altissima religione umana di Dante Alighieri»⁶¹.

Ma c'è altro: Arcangeli sottolinea l'immagine potentemente allusiva della metafora della selva di Dante, per indicare la vastità della storia dell'arte (in fin dei conti non solo medievale), metafora che si contrappone al richiamo dell'immagine del «mare storico artistico», fatto di «bonacce» e «tramestio», come aveva invece scritto nella recensione del *Viatico* del 1948 (perfetto in fin dei conti per il tema lagunare-veneziano)⁶². Nella stessa sede (ovvero il *Viatico*), Arcangeli era stato pronto però a recuperare anche la metafora boschiva riferendosi «alla mirabile foresta critica e poetica» di Longhi, pronto a «sfrondare via via i rami». Questi ultimi sono ripresi nel *Wiligelmo* con intento volutamente ambiguo per raccordare lo slittamento della metafora boschiva e di citazione dantesca a quella acquatico-fluviale, in quanto Alberto era stato capace di risalire a ritroso «i rami d'una tradizione 'lombarda' o 'padana'», per «affondare decisamente l'ancora in una interpretazione 'naturale' dell'arte di Wiligelmo»⁶³, sciogliendo così solo nel finale la natura di quei rami, da risalire quali corsi fluviali della storia.

Il sentimento del tempo di Wiligelmo

In un terreno così orchestrato le opere poste sotto la lente e la penna di Arcangeli aderiscono all'interpretazione «luministica di Wiligelmo» che era stata in *primis* di Graziani.

Ci si rende conto del crescere dello spazio, quasi minaccioso, di questo nunzio greve e terrifico, non sceso dal cielo, piuttosto uscito alla luce da qualche cava; del lento formidabile avvatarsi del suo gesto⁶⁴.

La descrizione si fa seriale e si dipana sullo stesso piano secondo una costruzione almeno in parte deprivata delle connessioni subordinative e dei verbi, dove affiorano i calchi da Graziani e forse nemmeno casualmente, anzi più facilmente il contrario. In Graziani il «Corpo greve di carne» descrive il *Genio funebre* di Wiligelmo⁶⁵, che si traduce in Arcangeli nel «nunzio greve e terrifico» dell'*Arcangelo* di Cremona⁶⁶. E anche la «cava»⁶⁷ sembra ricordare il «cavo inospite spazio» dell'amico⁶⁸.

⁶¹ *Scritti e lettere di Alberto Graziani*, cit., I. *Gli scritti (1938-1942)*, p. 82.

⁶² F. ARCANGELI, *Il "Viatico"* cit., p. 392: «Alla superficie del mare storico-artistico si stende come per incanto la più silenziosa bonaccia; mentre sott'acqua tutto è tramestio, all'aria aperta nessun fiata [...]».

⁶³ F. ARCANGELI, *Tracce di Wiligelmo* cit., p. 9.

⁶⁴ *Ivi*, p. 8.

⁶⁵ *Scritti e lettere di Alberto Graziani*, cit., I. *Gli scritti (1938-1942)*, p. 82.

⁶⁶ F. ARCANGELI, *Tracce di Wiligelmo* cit., p. 9.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Scritti e lettere di Alberto Graziani*, cit., I. *Gli scritti (1938-1942)*, p. 82.

Una lettura che inverte le ragioni dell'attribuzione dei rilievi: «del primo crescere d'una carne terrestre, orrendamente e dolcemente 'mondana'. Una generazione dalla terra, non dal cielo [...]. Fu proprio questo senso di prima vita, torpida ancora al risveglio di un eterno letargo, a convincermi immediatamente della paternità wiligelmica»⁶⁹. E qui mi pare, come altrove in Arcangeli e come in Longhi prima, la dittologia divaricata, espressa da «orrendamente e dolcemente», serve ad Arcangeli a trasformare due significati semplici e netti in uno fluido e complesso, affinché la definizione stessa della scultura di Wiligelmo non possa essere inchiodata a una denotazione secca, ma piuttosto permanga sfuggente e tratteggiata da suggestive connotazioni, di volta in volta attenuate e corrette.

Sin dal 1948, al tempo del suo *Viatico*, in cui ribadisce le posizioni di Longhi, ma che sono anche le sue, in dialogo a distanza, s'è visto, con quelle di Nicco Fasola e Croce, Arcangeli riconosce che non si può aspirare ad essere critici senza la capacità di «sentire l'arte», e di conseguenza di farla sentire agli altri, con le qualità che sono del poeta, in cui fra tutte c'è quella di «intuire» e di «sentire».

Lo scritto su Wiligelmo è uno sforzo costante in questa direzione, cito: «qui il segreto più alto di Wiligelmo: raggiungere un effetto plastico di crescita dall'interno prima ignoto nella scultura, nell'arte, forse nel pensiero del Medioevo. Come se l'uomo, in lui, avesse riconosciuto, quasi in un atto di dolce e grave ribrezzo, la sua consistenza corporale, e ne avesse poi oscuramente gioito, in un lento, profondo sussulto (il 'corpo allegro' di un grande poeta moderno, presentito nelle latèbre dell'animo medievale)»⁷⁰.

Ancora una volta, è alla citazione poetica («il corpo allegro») che Arcangeli ricorre per suggellare l'interpretazione analogica, ma soprattutto per allargare le potenzialità e gli effetti del fatto figurativo entro una gradualità temporale («prima ignoto»; «lento profondo sussulto»; «epoca remota») che comprende persino l'eternità e che connette il Medioevo alla contemporaneità («un grande poeta moderno») o persino li fa coincidere.

La citazione, nello specifico, «Il corpo allegro», è tratta dalla poesia *Caino*, che è parte degli *Inni* della raccolta *Sentimento del tempo* di Giuseppe Ungaretti, pubblicata la prima volta nel 1933 e accresciuta nel 1936⁷¹. È quest'ultima edizione ad appartenere ad Arcangeli (oggi conservata nella Biblioteca dell'Archiginnasio a Bologna) [fig. 3], il cui volumetto gli era stato regalato nel 1938 da Ranuccio Bianchi Bandinelli, come riporta la dedica⁷², e che

⁶⁹ F. ARCANGELI, *Tracce di Wiligelmo* cit., p. 8.

⁷⁰ Ivi, p. 9.

⁷¹ G. UNGARETTI, *Sentimento del tempo. Con un saggio di Alfredo Gargiulo e una nota dell'autore*, Roma, Edizioni di Novissima, 1936, pp. 95-96.

⁷² «Al carissimo Momi, perché attraverso l'affetto del fratello, vi giunga ancora più viva e gradita la voce di questa poesia che vi è cara. Ranuccio/ il 28 di giugno del 1938. XVI».

si presenta pieno di interessanti annotazioni personali, anche se non nella poesia in questione.

Riconoscerne la citazione è un balzo in avanti e senza ritorno.

Entro le maglie dell'intera raccolta, centrata sul rapporto tra le scansioni del tempo e l'eterno, il *Caino* di Ungaretti, egli stesso «uomo di pena»⁷³, è infatti metafora della condizione umana, sempre in bilico tra istinto violento e desiderio d'innocenza.

Per abilità di Arcangeli, le diffrazioni dell'incastonatura della citazione poetica sono infinite, ma almeno due paiono inoppugnabili. Prima di tutto il rimando implicito ai rilievi del *Genesi* della cattedrale di Modena con i soggetti di *Caino uccide Abele* e *Lamech uccide Caino* [figg. 4-5], così che frasi come «quel plasticismo di crescita interna» e «pietra chiusa ed ostile» raddensano, nella memoria del lettore, le reali sculture bibliche di Wiligelmo⁷⁴. La direzione sembra certa: dalle parole alle opere, in un processo inverso e, mi verrebbe da dire, un gioco delle parti, orchestrato *ad hoc* da Arcangeli, che inserisce la citazione poetica come fosse un indizio gettato lì, come un amo, per il lettore attento. Al contrario Arcangeli sa anche procedere però dalle sculture dell'artista per «trasferimenti verbali» (queste sono parole di Longhi) alla pagina scritta, artatamente congegnata per il lettore, al quale si rivolge fin dall'inizio, «Permetta il lettore».

In questo gioco di rimandi indefiniti, il «grande poeta moderno» allude a Wiligelmo, ma nello stesso tempo rimanda a Ungaretti. Nell'introduzione all'edizione in possesso di Arcangeli, Alfredo Gargiulo cuciva i tratti della raccolta poetica di Ungaretti con parole che dovevano risuonare ad Arcangeli, tanto da porvi un segno a matita: «Immediatezza, aderenza alla vita: nessuno avrebbe saputo chiederne più di quanta ne rivelava la nuda umanità dell'«uomo di pena»⁷⁵. Se in quell'uomo di pena si volesse riconoscere la «figura dell'uomo» di Wiligelmo, tutto si terrebbe.

Arcangeli, nel suo Wiligelmo, con apparente facilità deforma il tessuto spazio-temporale, accorciando le distanze e tradendo il movente decisivo, seppur subacqueo, in cui le arti tutte sono dominate dalle parentele e dalle continuità. «La sua [di Wiligelmo] ineguagliabile potenza naturale si applli-

⁷³ L'espressione cara al poeta è stata da lui coniata nella poesia *Pellegrinaggio* (*L'Allegria*), scritta in guerra, a Valloncello dell'Albero Isolato, vicino a San Martino del Carso, il 16 agosto del 1916: «Ungaretti/ uomo di pena/ ti basta un'illusione/ per farti coraggio [...]». Sarà lo stesso Ungaretti nel 1963 ad affermare che conteneva «il nome che il poeta dà a se stesso e che lo accompagnerà poi in tutta la sua biografia: uomo di pena». C. AURIA, *La vita nascosta di Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Le Monnier, 2019.

⁷⁴ In questo caso Arcangeli, oltre ad una visione diretta, poteva contare sull'atlante di Giulio Bertoni, esplicitamente richiamato nel testo (F. ARCANGELI, *Wiligelmo a Cremona* cit., p. 11), e che avrebbe lasciato all'Istituto di Storia dell'Arte (Biblioteca delle Arti, sezione I.B. Supino): *Atlante storico-artistico del Duomo di Modena*, a cura di G. Bertoni, Modena, Orlandini, 1921.

⁷⁵ G. UNGARETTI, *Sentimento del tempo* cit., p. 5.

cherà quasi sempre alla figura dell'uomo», scrive nel 1951, premessa a Michelangelo e Caravaggio, di cui riproduce persino il *Davide e Golia* di Madrid⁷⁶.

Conclusion

L'articolo suscitò l'immediata reazione negativa di Roberto Salvini («sorprendente [...] attribuzione») in una rapida nota, aggiunta in bozza, al suo articolo uscito nello stesso 1951⁷⁷ e anche se Carlo Arturo Quintavalle l'avrebbe definito «uno dei contributi più penetranti sull'argomento»⁷⁸, venne in larga parte, per lo più, ignorato dagli studi specialistici⁷⁹. La sonora stroncatura arrivò a stretto giro nel 1952 sulla rivista «Commentari» da parte di Géza De Francovich, che accusava Arcangeli di dilettantismo per l'inammissibilità delle proposte attributive, per la mancata filologia, per la scorrettezza nel non informare il lettore della posizione bibliografica attraverso le note e accusandolo di riempire le pagine di «un vuoto e inconsistente 'verbiage' [...] in parole povere – prosegue – di chiacchiere», tanto da intitolare quella sua veloce risposta *Improvvisazioni su Wiligelmo*⁸⁰.

Come ribadirà Arcangeli nelle dispense, rispondendo a distanza alle dure parole di De Francovich, al di là delle manchevolezze sulla materia, che ammetteva, «Wiligelmo a me risponde sempre allo stesso modo e questo, mi

⁷⁶ F. ARCANGELI, *Wiligelmo a Cremona* cit., pp. 16-17.

⁷⁷ R. SALVINI, *I discepoli di Wiligelmo a Cremona*, «Commentari», 2 (1951), pp. 152-161: 161 nota 1. «Più sorprendente ancora l'attribuzione al grande maestro di Modena dell'Annunciazione sulla facciata esterna del protiro del fianco settentrionale. [...] E sono comunque sprecate per questa figura le osservazioni dell'A., che invece converrebbero ai rilievi di Modena ("questo senso di prima vita, torpida ancora al risveglio di un eterno letargo..."). L'Annunciazione non ha poi più con Wiligelmo il minimo rapporto: è cosa molto tarda, che già tocca [...] il XIII secolo [...]». L'autore inoltre non concorda sull'attribuzione allo scultore di parecchi dei capitelli dei fianchi e dell'abside della cattedrale di Modena, che invece riferisce a «mani e correnti diverse». Salvini chiude la nota: «E quanto a Cremona, bisogna rassegnarsi: o Wiligelmo non vi lavorò mai di persona (e mi pare l'ipotesi più probabile), o le sue sculture andarono tutte distrutte nel terremoto».

⁷⁸ A.C. QUINTAVALLE, *La cattedrale di Modena. Problemi di romanico emiliano*, 2 voll., Modena, Bassi e Nipoti, 1964-65, vol. I, pp. 335-337: «onestà di critica a questo punto impone di trattare di un saggio, scritto nel 1951 da Francesco Arcangeli [...], che ha suscitato numerose polemiche [...] ma che resta uno dei contributi più penetranti sull'argomento; gli ha forse nuociuto (ma non saremo a criticarlo per questo) il non aver quella veste erudita, quell'apparato bibliografico che può essere anche inutile orpello [...]».

⁷⁹ Non è questa la sede per un aggiornamento bibliografico attorno a Wiligelmo, per i quali gli studi sono tuttora sistematici e continui a partire da quelli di Quintavalle, rendendo impossibile una sintesi nei limiti di una nota. Qui basti rimandare per l'Annunciazione di Cremona e il suo contesto: P. PIVA, *La cattedrale e il gruppo episcopale di Cremona nel 1107-1117: un vecchio problema e una nuova proposta*, «Bollettino storico cremonese», 13-14 (2006-07), ed. 2009, pp. 81-96; A. RICCI, *Il dibattito sull'apparato scultoreo romanico della cattedrale di Cremona*, in *La Cattedrale di Cremona. Genesi, simbologia ed evoluzione di un edificio romanico*, a cura di C. Zanetti, «Annali della Biblioteca Statale», Cremona, Manngraf, 2008, p. 208 (con bibliografia precedente).

⁸⁰ G. DE FRANCOVICH, *Improvvisazioni su Wiligelmo*, «Commentari», 3 (1952), pp. 74-76. «L'Arcangeli, fidandosi del suo intuito, ha creduto di poter fare a meno di questo meschino apparato filologico [ovvero delle note]. Ma i risultati della sua scarsa preparazione filologica sono purtroppo disastrosi. Né serve a nasconderla il "verbiage" vuoto ed inconsistente di cui dà prova nel suo saggio "critico" [...]. Ma perché, mi chiedo, l'Arcangeli ha voluto occuparsi di argomenti di cui tutto ignora?».

spiace, non è frutto d'improvvisazione, è frutto anzi di un antico legame che noi non possiamo non coltivare»⁸¹.

Ma è sul filo di «Paragone» che ora dobbiamo tornare di nuovo per volgere alla conclusione vera.

Il 14 ottobre del 1951, in una lettera indirizzata a Longhi e mai spedita, Arcangeli si lamentava dei «tours de force che stanno ormai toccando l'assurdo», chiamato ad animare, con propri articoli, la rivista.

A proposito di Wiligelmo, scrive: «Non si può improvvisare in pochi giorni uno scritto lungo su un argomento da far tremare; non è possibile né onesto, mi rifiuto di farlo. Io non ho preparazione sull'argomento, non sono mai stato "medioevalista"; non mi si deve chiedere, non è Lei che mi deve chiedere l'impossibile»⁸².

Cosa intendeva dire alla luce di *Wiligelmo a Cremona*?

Al di là degli aspetti contingenti del momento, il suo «non essere un medioevalista», in fin dei conti, significava rivendicare con forza la possibilità di fare una storia dell'arte senza steccati in un orizzonte sempre nuovo e coincidente con la sua teorizzazione di "tramando": che porta «per risorgive variare e per nodi capitali, da Wiligelmo almeno fino a Crespi [...] e giunge fino a ieri, e precisamente in quell'aspetto della pittura di Giorgio Morandi che si potrebbe chiamare di materia». Una esaltazione dei «valori umani» in una concordanza di problemi che sarà poi la base del successivo articolo *Lo spazio romantico* del 1972⁸³, spingendo fino alle pianure americane di Pollock⁸⁴.

Di fatto, anche se Arcangeli dichiarava che la «storia di Wiligelmo [era] quasi tutta ancora da fare», forse non accorgendosene ne aveva tratteggiato potentemente e per la prima volta la biografia spirituale attraverso l'uso sceltissimo di parole «conte e acconce», come gli aveva insegnato il Maestro⁸⁵,

⁸¹ F. ARCANGELI, *Corpo, azione* cit., p. 143. Arcangeli risponde: «Le mie capacità, educate a una certa scuola [quella longhiana], davano un certo risultato di un certo tipo che veniva immediatamente messo sul banco dell'accusa (con tante buone ragioni, perché, ripeto, le colpe filologiche erano assolutamente dalla mia parte); ma se la filologia dovesse arrivare a dire che il San Pietro del chiostro di Moissac equivale sostanzialmente ai due profeti di Wiligelmo, allora io direi: morte alla filologia e mi tengo le mie chiacchiere. Scusate, ma questa è una dichiarazione pubblica che debbo fare».

⁸² Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, n. 1. Sul versante medievale di Arcangeli: C. GNUDI, *Il Trecento bolognese nell'opera e nella vita di Francesco Arcangeli*, in F. ARCANGELI, *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna, Cassa di Risparmio in Bologna, 1978, pp. 5-13. F. MASSACCESI, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese*, cit. Nuovi spunti di riflessione sono in: G. DEL MONACO, *Vitale da Bologna in "Natura ed espressione" di Francesco Arcangeli*, «Critica d'Arte», in c.d.s., ringrazio l'autore per avermi sottoposto l'articolo in lettura.

⁸³ F. ARCANGELI, *Lo spazio romantico*, «Paragone», XXIII (1972), n. 271, pp. 3-26, ried. in *Dal Romanticismo all'informale*, I, cit., pp. 3-22.

⁸⁴ Sul rapporto dello studioso bolognese con l'arte contemporanea: P. FAMELI, *Francesco Arcangeli tra opera e comportamento*, «Paragone», LXVII (2016), nn. 129-130, pp. 78-84 (con bibliografia precedente); Id., *Gesto o pulsione? Jackson Pollock a confronto*, «Psicoart. Rivista di arte e psicologia», 6 (2016), pp. 1-16.

⁸⁵ Come non ribaltare sullo stesso Arcangeli le parole che aveva riservato a Longhi (F. ARCANGELI, *Il "Viatico"* cit., p. 404): «Non dimenticando quel che cerco di dire sul modo attuale di Longhi nell'intendere la "biografia spirituale" dell'artista, penso che persino l'immaginazione d'un Tiepolo

tanto che polemizzerà con Quintavalle che scriveva di «un operare neoclassico» di Wiligelmo, formula, per Arcangeli, del tutto «distraente» (senza con questo negare il rapporto con l'antico)⁸⁶. Per lui il Romanico è un'epoca remota, «antiumanistica, ma umana», come scrive nel 1960 in *Due pittori piemontesi*, sintetizzando quelle sue prime convinzioni: «Come dal Caravaggio non c'è comunicazione vera col precedente umanesimo, così dalla sostanza dell'arte di Wiligelmo non c'è passaggio, nemmeno iniziale, verso l'umanesimo susseguente», piuttosto «animazioni improvvise» fatte di «presenze e di assenze; di potentissime intermissioni dell'occhio e dei sensi, per non dire del cuore»⁸⁷.

Il *Wiligelmo* di Arcangeli è molto di più di un articolo scientifico di sola filologia applicata. Come ricordava Chastel, la «volontà di stile» è un mezzo «indispensabile per lo storico». Come avrebbe ricordato proprio per l'amico Graziani «finché i più continueranno a non intendere la poesia delle opere figurative, ci sarà pure estremo bisogno che qualcuno la restituisca, liberamente ma fedelmente, a un sentimento specificato in parole»⁸⁸. Si comprende come, in questa prospettiva, il suo studio non potesse essere inteso da parte di chi la storia dell'arte, soprattutto dei secoli alti, la praticava e la pratica solo attraverso l'esercizio apparentemente indefesso della filologia.

La citazione da *Sentimento del tempo* non è così un semplice vizzo, ma nemmeno un espediente retorico capace di assecondare semplicisticamente i propri gusti comuni in fatto di poesia condivisi con quelli di Graziani⁸⁹, piuttosto è lo strumento per completare un'operazione capace di dilatare di significato l'idea arcangeliana della «condizione di vita d'arte», «sempre attiva nel presente, volta al futuro, ma anche retrospettiva», come scriverà nel 1960 in occasione della recensione allo Spanzotti e al Tanzio da Varallo di Giovanni Testori⁹⁰.

interprete della Rivoluzione, del Consolato, dell'Impero e della Restaurazione non è arbitrario divertimento; ma capacità d'accompagnare una persona viva in possibili situazioni che ne possano meglio illuminare i tratti».

⁸⁶ F. ARCANGELI, *Corpo, azione* cit., pp. 116-120.

⁸⁷ F. ARCANGELI, *Wiligelmo a Cremona* cit., pp. 16-17; ID., *Due pittori piemontesi*, «Il Resto del Carlino», 24 maggio 1960, p. 3; ried. in *Testori a Ivrea*, a cura dell'associazione Giovanni Testori, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 27-29.

⁸⁸ *Scritti e lettere di Alberto Graziani*, cit., I. *Gli scritti (1938-1942)*, pp. 146-154. Su questo tema, con particolare attenzione alla scrittura di Longhi, si veda: P.V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005; *Écrire vers l'image. Il magistero di Roberto Longhi nella letteratura italiana del XX secolo*, atti del convegno (Paris-Amiens, 26-28 maggio 2015) a cura di E. Attanasio, F. Milani, Modena, Mucchi editore, 2016.

⁸⁹ Arcangeli ci informa che Ungaretti era molto amato da Graziani. È dunque certo che anche l'apprezzamento comune dovette aver pesato sulla scelta di orchestrare un omaggio a Graziani che tenesse conto di come l'amico fosse «illuminato, schiarito, commosso erede di elevatissimi fatti letterari: soprattutto pronto a riassorbire la magica parola di Ungaretti, di cui era conoscitore profondo e di cui avrebbe potuto e voluto essere acuto esegeta [...]». Il ricordo del 1952 è pubblicato in: *Scritti e lettere di Alberto Graziani* cit., I. *Gli scritti (1938-1942)*, pp. 146-154. Il dibattito su Ungaretti era al tempo vivo, come testimoniano i numerosi articoli apparsi anche sulla rivista «Architrave», nella quale aveva scritto anche il fratello Gaetano: G. ARCANGELI, *Ritorno di Ungaretti*, «Architrave», 2 (1942), p. 5.

⁹⁰ F. ARCANGELI, *Due pittori piemontesi*, cit., pp. 27-29.

Il "suo" Wiligelmo sembra tratteggiare potentemente la definizione universale della geografia interiore della coscienza dell'uomo entro un corpo consapevole della propria finitezza («peso ansioso della carne peritura») al cospetto dell'eterno (qui, per chi scrive, l'attualità e la modernità della lettura di Arcangeli sullo scultore romanico), che, pur tuttavia, ha legami e radici da non recidere affatto. Un'interpretazione che non sorprende fosse incompresa e piuttosto oggetto delle resistenze aggrappate ai punti deboli di quello scritto (da lui stesso ammessi), ovvero le attribuzioni sbagliate e la presunta mancata osservanza filologica. Il senso vero di quella lettura e della sua critica sarebbe invece stato colto da molti dei protagonisti di quella non replicabile stagione, a partire ancora una volta dal già citato Testori. In una intensa inedita lettera del 1954, avendo letto i suoi scritti, dalle prose alle poesie e al romanzo (racconto), non ha mezzi termini:

le prose hanno una rispondenza poetica più precisa che non le poesie. E tuttavia per esserti ancor più chiaro, nemmeno nelle prose, ho trovato quel contatto diretto, provocante e produttore con la vita che c'è nei tuoi saggi: dove vado sempre più comprendendo che stai giocando una carta grossa [...]. Può darsi che scriva questo per l'utilità che la tua critica ha avuto e ha nei miei riguardi: ma non credo. In ogni caso anche quello, sarebbe un segno. La raccolta dei tuoi saggi 'Da Corot a Picasso', mi sembra, anche se tu inspiegabilmente tardi a pubblicarla, un atto di coscienza, un contributo alla formazione della contemporaneità, che l'eventuale raccolta delle tue prose, sì e no sfiorerebbe. E quanto ai momenti di poesia, essi, nella carica e nella tensione del metodo riflessivo dei saggi, acquistano un peso che li rende più lucidi e legittimi⁹¹.

Testori aveva ragione. Ed è ancora il rapporto in controluce tra Wiligelmo-Ungaretti, tessuto per la prima volta da Arcangeli, a confermarlo. Basti pensare come il radicale rinnovamento delle forme poetiche di Ungaretti – passate attraverso il rapporto con la tradizione, da Leopardi a Petrarca, termini spontanei di riferimento, come scriveva Gargiulo nell'introduzione alla raccolta – corrispondesse non diversamente in Arcangeli nell'esternazione a «non [...] rescindere i legami dove non van rescissi [...] perché l'uomo possa intendere l'uomo»⁹². E siamo tornati, con queste parole, nel chiudere il cerchio, alla recensione del *Viatico* del 1948.

⁹¹ Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Francesco Arcangeli, lettere Giovanni Testori, 79.10, n. 1, lettera del 19 maggio 1954. Prosegue: «Caro Francesco, questo non è, in alcun modo, un invito: ma solo il mio pensiero e dato che mi si presenta l'occasione, la testimonianza della mia riconoscenza. Non credo, quanto a critica, d'esserti io solo debitore anche se forse sarò uno dei soli a riconoscertelo [...]».

⁹² F. ARCANGELI, *Il "Viatico"* cit., p. 399: «Non dico questo per confondere ciò che non va confuso, ma per non rescindere i legami dove non van rescissi; perché l'uomo possa intendere l'uomo [...]».



1. Scultore post wiligelmico, *Arcangelo Gabriele*, fine XII - inizio XIII secolo, Cremona, cattedrale. La fotografia è quella pubblicata da Arcangeli nell'articolo su «Paragone»



2. Scultore post wiligelmico, *Vergine annunciata*, fine XII - inizio XIII secolo, Cremona, cattedrale. La fotografia è quella pubblicata da Arcangeli nell'articolo su «Paragone»



3. Giuseppe Ungaretti, *Sentimento del Tempo*, Roma, Edizioni di Novissima, 1936, copertina. Edizione appartenuta a Francesco Arcangeli, ricevuta in dono da Ranuccio Bianchi Bandinelli, che gliela dedicò



4. Wiligelmo, *Caino uccide Abele* (dett.), Modena, cattedrale di San Geminiano



5. Wiligermo, *Caino morente* (dett.), Modena, cattedrale di San Geminiano

GIACOMO ALBERTO CALOGERO

G. Martino Spanzotti, un romanzo testoriano

Nel 1904 Lisetta Ciaccio, allieva un po' dimenticata di Adolfo Venturi, pubblicò sulla rivista «L'Arte» un saggio dedicato a Giovanni Martino Spanzotti¹, pittore casalese di cui allora si conosceva ben poco e con un catalogo ristretto a due sole opere, ossia il trittico firmato della Galleria Sabauda a Torino (inv. 225) [fig. 2] e la *Madonna col Bambino* dell'Accademia Albertina, sempre a Torino (inv. 150). Ciaccio aggiunse a questo risicatissimo corpus il ciclo con le *Storie della vita e della passione di Cristo*, dipinto sul grande tramezzo della chiesa di San Bernardino ad Ivrea. Fu dunque merito di questa studiosa se un'impresa tanto rilevante, eppure a lungo negletta, finì per entrare nel dibattito degli studi sull'arte piemontese, anche se tra molte resistenze ed ostinati fraintendimenti, volti a ridimensionarne l'importanza o la stessa autografia spanzottiana.

Questa sistematica svalutazione del ciclo di Ivrea e della figura di Spanzotti ha avuto nella prima metà del Novecento poche e autorevolissime eccezioni, per esempio alcune pagine illuminate di Adolfo Venturi² e soprattutto di Roberto Longhi, che fin dal 1927 aveva definito Spanzotti «il gran genio» della scuola piemontese e «vero profeta» di Gaudenzio Ferrari³. Nei *Quesiti caravaggeschi* del 1929, Martino diventava addirittura «un parallelo piemontese del Foppa», ma anche un artista capace di congegnare a Ivrea «almeno tre scene a lume di notte e rigorosamente "locale"», tanto da essere «vera-

¹ L. CIACCIO, *Gian Martino Spanzotti da Casale, pittore fiorito tra il 1481 e il 1524*, «L'Arte», VII (1904), pp. 441-456.

² A. VENTURI, *La pittura del Quattrocento nell'alta Italia: Lombardia, Piemonte, Liguria*, Bologna, Apollo, 1930, pp. 55-60.

³ R. LONGHI, recensione a *La pittura italiana da Leonardo a Tiepolo* di E.G. Mottini, «Vita Artistica», II (1927), n. 3; ried. in ID., *Saggi e ricerche. 1925-1928 (Edizione delle opere complete, II)*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1967, I, p. 261.

mente un anticipo dei caravaggeschi»⁴, mentre nella più tarda prefazione al catalogo della *Mostra sull'Arte Lombarda*, la *Crocifissione* di Ivrea veniva evocata da Longhi per elogiarne la «cubatura spaziale», addirittura «più profonda, più sentita che nel Foppa stesso»⁵.

Nonostante questi giudizi così lusinghieri, gli studi specialistici su Spanzotti continuarono ad alimentare molti equivoci, ma l'errore che generò «una profonda difficoltà a capire l'evoluzione poetica e umana» di questo grande maestro – secondo le parole di Giovanni Romano⁶ – fu soprattutto la convinzione diffusa che al ciclo di Ivrea dovesse spettare una cronologia assai inoltrata, da fissare entro il primo decennio del Cinquecento o addirittura dopo gli affreschi del tramezzo di Santa Maria delle Grazie a Varallo, terminati da Gaudenzio nel 1513⁷. Tant'è vero che Mina Gregori, in un importante contributo pubblicato su «Paragone» nel 1954, arrivò ad affermare che finché si fosse insistito ad intendere il ciclo di Ivrea come cosa tarda e cinquecentesca, anche la statura del loro autore sarebbe rimasta sostanzialmente incompresa⁸.

Fu su tali e più giuste premesse che si mosse Giovanni Testori quando scrisse il suo libro dedicato proprio a Spanzotti e al tramezzo di Ivrea, che venne pubblicato nel 1958 nella collana dei «Quaderni d'arte del Centro Culturale Olivetti»⁹. Il volume, curatissimo, realizzato in occasione della ricorrenza dei cinquant'anni dalla fondazione della Società Olivetti, e stampato dall'Officina d'Arte Grafica di Achille Lucini su progetto grafico di Egidio Bonfante, seguiva la campagna di restauro degli affreschi che era stata condotta tra il 1955 e il 1958 sotto la direzione di Noemi Gabrielli, nell'ambito di un più ampio intervento voluto da Adriano Olivetti in persona per fare dell'intere-

⁴ R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi: I precedenti*, «Pinacoteca», I (1928-29), nn. 5-6; ried. in ID., *Me Pinxit e Quesiti caravaggeschi 1928-1934 (Edizione delle opere complete, IV)*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 105-106.

⁵ R. LONGHI, *Introduzione alla mostra*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano), Milano, Silvana Editoriale, 1958; ried. in ID., *Lavori in Valpadana (Edizione delle opere complete, VI)*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 246.

⁶ G. ROMANO, *Fortuna critica di Martino Spanzotti a Ivrea*, in *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, Torino, Impronta, 1985, p. 81.

⁷ Per ripercorrere tutti i punti essenziali della vicenda critica relativa al ciclo spanzottiano di Ivrea non si può che rimandare a: G. ROMANO, *Fortuna critica*, cit., pp. 81-89. Molto utile è anche ID., *Promemoria per Martino Spanzotti a Ivrea*, in F. ABBATE, F. SRICCHIA SANTORO (a cura di), *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, Catanzaro, Meridiana Libri, 1995, pp. 117-119.

⁸ M. GREGORI, *Due opere dello Spanzotti*, «Paragone. Arte», V (1954), n. 49, pp. 50-54. È importante ricordare che in quella occasione, Gregori attribuì a Spanzotti la cosiddetta *Madonna Tucker* (Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, inv. 0476/D), che è stata giustamente definita «il punto focale per la ricostruzione di Martino Spanzotti nella sua eletta fase di avvio (1475-1480), prossima all'attività bolognese di Francesco del Cossa», G. ROMANO, in S. PETTENATI, G. ROMANO (a cura di), *Il tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra (Torino), Torino, Allemandi, 1996, p. 18, cat. 23.

⁹ G. TESTORI, *G. Martino Spanzotti. Gli affreschi di Ivrea*, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1958. Sulla genesi di questo saggio fondamentale di Testori si può ora leggere la ricca nota stesa da G.B. BOCCARDO, in G. TESTORI, *Opere scelte*, a cura di G. Agosti, Milano, Mondadori, 2023, pp. 1464-1467.

ro complesso di San Bernardino la sede dei Servizi Sociali Olivetti. Insomma, un caso di progettazione utopistica eppure concreta, fondata sulla straordinaria convergenza di talenti molteplici attorno a un mecenate illuminato; una storia che ci racconta di un'Italia altra e più nobile, che forse poteva esistere davvero (al di là della retorica) ma di cui oggi è difficile scorgere traccia.

Il 24 ottobre 1957, Testori scriveva a Roberto Longhi che stava «mettendo insieme appunti e note per un libro sullo Spanzotti che l'Olivetti stamperà in occasione del suo cinquantenario» e il 23 giugno dell'anno successivo inviava allo stesso Longhi, che del saggio sarà dedicatario, il dattiloscritto in anteprima, precisandogli che «m'era stata chiesta una prefazione piana e ho creduto di risolverla trasformando una certa coscienza critica nel ritmo d'un racconto; tocca a lei dirmi se ci son riuscito, oppure no; quanto a me, mi basterebbe che tutt'insieme non risultasse troppo indegna della persona cui l'ho dedicata. [...] Non le nascondo che aspetto con una certa ansia il suo giudizio; so infatti d'aver giocato grosso»¹⁰.

Il libro su Spanzotti è oggi considerato una delle prove più riuscite, se non proprio il capolavoro, della prosa testoriana e per intendere la sua forma di «saggio-racconto, o saggio-dialogo», come lo definì più tardi lo stesso autore¹¹, va considerato che nel 1958 uscì per Feltrinelli, e su diretto interessamento di Anna Banti, anche *Il ponte della Ghisolfa*, ovvero la prima raccolta di racconti del ciclo *I segreti di Milano*, seguita nel 1959 da *La Gilda del Mac Mahon*.

Il testo si apre con una sorta di confessione, che suona subito come dichiarazione d'intenti:

Man mano gli anni passano e scolorando se ne va anche la giovinezza, l'esperienza m'induce a dar un credito sempre più profondo e quasi a puntellar la vita della cultura a quelle immagini che, nate a contatto con alcune opere dell'arte, ne son diventate non solo i necessari traslati, ma i luoghi d'accolta d'ogni pensiero e d'ogni meditazione ad esse relative, le chiavi anzi che ogni critico, penso, tenga in serbo per i momenti più segreti del proprio lavoro¹².

Testori fa subito un esempio di queste immagini nate a contatto con le opere d'arte, rievocando il tempo in cui da ragazzo visitava la Pinacoteca di Brera, luogo eletto della sua educazione sentimentale: tra le innumerevoli pale che gli passavano sotto gli occhi, il giovane restava sempre colpito dal *Polittico delle Grazie* (Milano, Pinacoteca di Brera) [fig. 1] di Vincenzo Foppa, che gli suscitava l'impressione irresistibile di

¹⁰ I brani tratti da queste due lettere sono trascritti da G.B. BOCCARDO, ivi, pp. 1465-1466.

¹¹ *I cartoni gaudenziani, cinque lustri dopo*, in G. ROMANO (a cura di), *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 1982; ried. in G. TESTORI, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, a cura di G. Agosti, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 225.

¹² G. TESTORI, *G. Martino Spanzotti*, cit.; ried. in *Testori a Ivrea*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, p. 39.

un grande armadio domestico, finito nelle sale d'un palazzo per le strane combinazioni di qualche trasloco o di qualche testamento; un po', insomma, quello che dalle nostre parti si chiama "el vestè"¹³.

Non si tratta dunque di una traccia mnemonica dell'opera stessa, utile allo storico e al conoscitore, ma di un'immagine derivata dall'opera, semblante analogico e altamente soggettivo, cioè legato al vissuto personale di Testori: è il grande armadio della vecchia casa di famiglia, che si sovrappone e confonde con l'immensa ancona foppesca, ma che proprio per questo smette di essere semplice ricordo nostalgico, per divenire illuminazione poetica e strumento ermeneutico. Un'immagine, insomma, che aiuta a svelare, senz'altra mediazione, una qualità intrinseca dell'opera stessa che l'ha generata, ovvero il polittico di Foppa, in cui anche l'oro del fondo appare

tanto meno lussuoso e tanto più vero da confondersi col colore e la sostanza stessa d'un legno stagionato, che avesse custodito per generazioni e generazione [...] tutto lo strano armamentario d'oggetti e cose che piano piano, col tempo, in quegli armadi va a finire¹⁴.

Come ha chiarito più in generale Mengaldo¹⁵, questa spinta all'analogia, cioè alla ricerca di equivalenze soggettive e perfino arbitrarie, è proprio tipica degli scritti d'arte e nasce dalla coscienza della metaforicità di certi manufatti artistici, del loro potere di esprimere di più di quanto appaia a prima vista. È appunto nel tentativo di restituire questo "di più", altrimenti ineffabile, che lo scrittore d'arte avverte l'urgenza, come spiegava già Kant, «di estendersi su una quantità di rappresentazioni affini, le quali danno più da pensare di quanto si possa esprimere in un concetto determinato per via di parole»¹⁶, un proposito perfettamente in linea col noto precetto proustiano per cui «dire una cosa è dire a cosa somiglia»¹⁷.

E dire che il *Polittico delle Grazie* somiglia a un vecchio armadio domestico, perché il suo oro appare «tanto meno lussuoso e tanto più vero» da confondersi con un legno stagionato significa penetrare l'essenza dell'arte di Foppa, ovvero del grande patriarca del realismo lombardo, lo "zappaterra" che aveva dipinto figure simili a quelle che si incontrano per le strade della Brianza e i cui ori «smontando di fulgore, passano in valore e, dal grado sovrumano che avevano, discendono ad altro di verità e di momento»¹⁸.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ P.V. MENGALDO, *Tra due linguaggi, Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 40.

¹⁶ I. KANT, *Critica del Giudizio* (1790), Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 307.

¹⁷ Questa famosa dichiarazione di Marcel Proust è riportata dallo stesso P.V. MENGALDO, *Tra due linguaggi*, cit., p. 39.

¹⁸ R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi*, cit., p. 103.

C'è però qualcosa d'altro, di meno letterario e meditato, un livello più profondo e oscuro che vale la pena di sottolineare, perché riguarda il nocciolo dell'esperienza testoriana: se Foppa è paragonato al «più antico dei padri»¹⁹ – e d'altra parte lo stesso Testori dichiarò a Giovanni Cappello che i suoi «padri sono tutti pittori»²⁰ – l'immagine del grande armadio s'è fatta invece simbolo e rifugio, tanto che «diserrare quelle ante» significa penetrare «nell'interno della realtà, d'essere insomma nel suo grembo»²¹. Sussiste dunque un'evidente dicotomia psicanalitica tra la figura paterna di Foppa, antenato che appare a «Testori-Amleto» come un «avo silente e scontroso»²², e l'archetipo materno insito nell'immagine del «polittico-armadio-grembo», che è nascondiglio e riparo, ma anche connessione con le viscere più intime della realtà.

Visitare le sale della Pinacoteca di Brera, scrive Testori, significa far «risalire ogni volta quella immagine dal fondo della mia stessa esistenza», da cui scaturisce un'emozione paragonabile a quella che genera un incontro, dopo molto tempo, con la propria madre. Questa urgenza esistenziale è la ragione prima della stessa militanza critica di Testori, condotta non tanto per il «traguardo della sapienza filologica»²³, ma per il chiarimento delle proprie ragioni espressive, un tratto che certamente lo accomunava molto più al «gemello diverso» Francesco Arcangeli, che al «maestro-padre» Roberto Longhi.

L'altra immagine che Testori richiama e che si lega ad un altro luogo del cuore e di formazione, ovvero la Galleria Sabauda di Torino, è generata dal trittico firmato da Martino Spanzotti [fig. 2]²⁴, da cui deriva la visione «d'una porta di casa che all'improvviso si spalanchi sulla luce di un'alba valligiana»²⁵. Un'immagine così vivida da provocare un'esperienza quasi sinestetica, ossia una combinazione tra quel «brivido suscitato sulle carni e nei cuori da un'aria tanto lucida e fina»²⁶ e lo stupore di fronte a un mondo che appare incantato, perché avvolto dalla luce abbacinante che scende giù dalle Alpi innestate. Il protagonista indiscusso di questa modesta riunione di famiglia è «il San Sebastiano, che è il più bel giovane del borgo [...] parato a festa»²⁷, sempre pronto ad occhieggiare tra malizioso e innocente, suscitando i sospiri delle ragazze del paese.

¹⁹ G. TESTORI, *G. Martino Spanzotti*, cit.; ried. in *Testori a Ivrea*, cit., p. 39.

²⁰ G. CAPPELLO, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 3.

²¹ G. TESTORI, *G. Martino Spanzotti*, cit.; ried. in *Testori a Ivrea*, cit., p. 39.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.* Per intendere a pieno il profondo legame avvertito da Testori tra creazione letteraria e lavoro critico è necessario leggere un manifesto programmatico dello stesso autore, ovvero: G. TESTORI, *La critica d'arte come creazione*, «Paragone. Letteratura», XXV (1974), n. 288, pp. 84-89.

²⁴ Si tratta appunto della *Madonna col Bambino in trono tra san Sebastiano e sant'Ubaldo* della Galleria Sabauda di Torino (inv. 225), firmata sul gradino «HOPUS JOHANNIS MARTINI CASALENSIS» e databile intorno al 1480-85.

²⁵ G. TESTORI, *G. Martino Spanzotti*, cit.; ried. in *Testori a Ivrea*, cit., p. 40.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ivi*, p. 42.

Anche in questo tipo di personificazioni, che poi sono sempre forme volute di analogia, si legge in controluce il modello longhiano, tanto che viene subito in mente l'angelo della *Pala dell'Osservanza*, con la sua «sfrontatezza incolpevole d'un bel sergente aviatore»²⁸ o il pastorello dell'Ortolano, che sembra «un baronetto inglese in viaggio d'Italia»²⁹, ma è evidente che lo stesso Testori fu a sua volta modello per altri, perché è chiaro da dove pescò Gianni Romano quando pensò di definire il *San Defendente* dipinto da Grammorseo come «un dandy sentimentale»³⁰ che posa accanto al più schivo *Sant'Antonio da Padova*³¹. D'altronde, fu proprio Romano ad affermare che molti della sua generazione avevano letto il libro su Spanzotti e «imparato a memoria le parole di Testori, scoprendo in esse che cosa significa l'aderenza critica alla poesia di un grande maestro»³².

Anche l'immagine della porta spalancata sull'interno di una povera casa del Monferrato, gelata d'improvviso dall'aria di neve che proviene dalle Alpi, non è semplice vezzo stilistico o forma di onanismo autobiografico, ma rappresentazione visiva di un rigore che da climatico si va facendo morale e dunque emblema di un proverbiale riserbo piemontese, di quel «timore d'ester-nar i sentimenti»³³: l'espressione, cioè, di una condizione culturale legata alla provincia, per nulla intesa come luogo di pena o arretratezza, bensì di valori propri e alternativi a quelli promossi dalle capitali più illustri.

L'immagine latente è, ancora una volta, la chiave per intendere la posizione poetica dell'artista, stavolta Spanzotti, poiché è proprio l'uso caratterizzante di una luce bianca e tagliente, appunto di neve, che fa di Martino un cugino subalpino d'un Fouquet e di un Quarton e, al contempo, del bresciano Foppa. Anzi, fu proprio grazie a questa «equidistanza miracolosa» che Spanzotti si ritagliò un posto speciale in quella «umana rivolta che l'Italia del Nord operò dentro il corpo del Rinascimento», che fu poi la ricerca di «una nobiltà umana, anziché umanistica; il fatto riportato alle sue proporzioni reali e quotidiane, contro il fatto dilatato dall'iperbole dell'ideologia»³⁴.

Anche Longhi aveva scritto, nell'introduzione alla mostra sul Caravaggio del 1951, che il pubblico doveva sforzarsi «di leggere "naturalmente" un pit-

²⁸ R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1934; ried. in ID., *Officina Ferrarese 1934, seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55 (Edizione delle opere complete, V)*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 31.

²⁹ Ivi, p. 76.

³⁰ G. ROMANO, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino, Einaudi, 1970, p. 26.

³¹ Si tratta della tavola con i *Santi Antonio da Padova e Defendente* della Galleria Sabauda (inv. 1036), scomparto laterale del *Battesimo di Cristo* conservato nello stesso museo (inv. 1080).

³² G. ROMANO, *Fortuna critica*, cit., p. 85. La sincera ammirazione di Romano per il saggio spanzottiano di Testori è esplicitamente dichiarata anche in ID., *Giovanni Testori e Martino Spanzotti*, in *Testori a Ivrea*, cit., pp. 31-35.

³³ G. TESTORI, *G. Martino Spanzotti*, cit.; ried. in *Testori a Ivrea*, cit., p. 43.

³⁴ *Ibid.*; ried. in *Testori a Ivrea*, cit., pp. 40-43.

tore, Caravaggio, che ha cercato di essere “naturale”, comprensibile, umano più che umanistico, in una parola, popolare³⁵ e questa sovrapposizione di parole e di concetti non può essere causale, sia perché l'esposizione milanese del 1951 aveva cagionato l'incontro fatale tra Longhi e il giovane Testori, sia perché lo Spanzotti di Ivrea era stato, a detta dello stesso Longhi, un parallelo di Foppa e dunque un precursore del caravaggismo.

D'altronde, il tema stesso della rivolta operata dal Settentrione contro la supremazia idealistica di quel pezzo d'Italia che si trova “intra Tevere et Arno” era stato introdotto dallo stesso Longhi e sviluppato con veemenza proprio nel saggio sui precedenti del Caravaggio, in cui appunto Foppa era stato individuato come colui che aveva eluso e naturalizzato le regole universalistiche del Rinascimento, riportandole nell'alveo del vero attraverso la nuova funzione attribuita a due elementi anti-rinascimentali per eccellenza, ovvero la luce e il tono, dunque il lume che piove e trascorre, riducendo ogni cosa rappresentata a fatto singolo e tangibile³⁶. Foppa che nello stendardo di Orzinuovi – citato anche da Testori³⁷ – si era dimostrato un oppositore di Mantegna, perché agli idoli marmorei del padovano aveva sostituito il corpo nudo di un contadino, velato da una luce più affettuosa e illusiva, Foppa che per via di visione aveva espresso una filosofia in controtendenza rispetto ai suoi tempi e che aveva trasformato il tema sacro dell'*Uccisione di san Pietro Martire* (Milano, Sant'Eustorgio, cappella Portinari) in un truce «fatto di sangue a Barlassina», ambientato in un paesaggio vasto e naturale, col viottolo fra i tronchi e il cascinale anonimo, i monti declinanti e il lago imbrunito, un paesaggio insomma di Lombardia, che «non fosse dipinto dal Foppa, parrebbe descritto dal Manzoni»³⁸.

Quest'ultimo riferimento a Manzoni ci permette di chiarire un altro punto che riguarda invece il saggio su Spanzotti, che nelle scelte lessicali e nel ritmo stesso della prosa è assai diverso dal precedente, ma non lontano, articolo di Testori su Francesco del Cairo, pubblicato su «Paragone» nel 1952, con la sua lingua incandescente ed espressiva, quasi purulenta, che aveva creato un immancabile scandalo³⁹.

³⁵ R. LONGHI, *Introduzione alla mostra*, in *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano), Firenze, Sansoni, 1951, p. XXXI. Per completare questo corto circuito verbale, vorrei segnalare un brano molto significativo di Francesco Arcangeli, a sua volta influenzato dalla visione del maestro Longhi: «Non si potevano fermare le cose, è ovvio, ma tenerle “in rapporto” con la visione postcopernicana del limite naturale dell'uomo. *Umanità non umanesimo*» (F. ARCANGELI, *Lo spazio romantico*, «Paragone. Arte», XXIII (1972), n. 271, p. 22).

³⁶ R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi*, cit., pp. 100-105.

³⁷ G. TESTORI, *G. Martino Spanzotti*, cit.; ried. in *Testori a Ivrea*, cit., p. 54. Lo stendardo, dipinto da Foppa nel 1514, si conserva presso la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, inv. 129.

³⁸ R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi*, cit., p. 102.

³⁹ G. TESTORI, *Su Francesco del Cairo*, «Paragone. Arte», III (1952), n. 27, pp. 24-43. Su questo articolo di Testori si possono leggere gli interessanti approfondimenti di M.A. BAZZOCCHI, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, «Arabeschi», 5 (2015), <http://www.arabeschi.it/nel-buio->

Al contrario, nel libro dedicato a Spanzotti domina un linguaggio piano e limpido, scandito da coppie e sequenze aggettivali come «tenero e dolce», «naturale e plebeo»⁴⁰, «dimessa e familiare cautela»⁴¹, «arredamento semplice, rustico e solenne»⁴² o formule altrettanto idilliache come «amor umano per le cose di tutti i giorni, per la loro discrezione e pei loro limiti [...]. Care carni, cari fiati di chi non è più, infinite carezze, sogni, pensieri e speranze perdute per sempre!»⁴³, insomma una precisa predilezione per un *sermo humilis*, un tono volutamente lirico e dimesso, da inno sacro o da “Addio ai monti”, di chiara ascendenza manzoniana.

A parte qualche citazione smaccata dal *Giorno* di Parini⁴⁴ o dal *Castello di Udine* di Carlo Emilio Gadda⁴⁵, è chiaramente Manzoni, oltre a Longhi, il vero modello letterario che sta alla base del libro su Spanzotti. Si tratta di una scelta non casuale, perché Testori, sulla scia di Longhi, si impegnò nella riscoperta dell'originale carattere anti-aulico dell'arte lombarda e piemontese, consistente, secondo le sue stesse parole, in «una specie di fisicità quotidiana, che arriva di colpo all'altezza massima, al sublime del quotidiano, senza le mitologie che creano le altre culture»⁴⁶. Ma per trasmettere questo amore per la realtà così come essa si presenta è necessario adeguare la forma ai contenuti, cosicché se il tema si fa umile, altrettanto lo sarà la materia che lo incarna, che è poi un modo per affermare, citando stavolta Arcangeli, l'esigenza di «uno stile fermo ma non sublime, per una non sublime umanità»⁴⁷.

Se in Manzoni questo intento si era tradotto in un lessico dimesso, in cui non si avverte «nessuno sfoggio di carattere dotto o illustre, ma una lingua

della-carne-nella-delle-immagini-/; ID., *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna, Il Mulino, 2021, pp. 159-182.

⁴⁰ G. TESTORI, *G. Martino Spanzotti*, cit.; ried. in *Testori a Ivrea*, cit., p. 41.

⁴¹ Ivi, p. 43.

⁴² Ivi, p. 40.

⁴³ Ivi, p. 43.

⁴⁴ Il passo in cui Testori, ragionando sui possibili natali di Spanzotti, afferma l'esigenza di «definir pedemontani nella sua storia anche i “lombi”, seppur, per sua fortuna, nient'affatto “magnanimi” e illustri» (ivi, p. 40), gioca di contrappunto con l'incipit de *Il Mattino* di G. PARINI (1763, in *Il Giorno. Le Odi*, Milano, Garzanti, 1975, p. 289): «Giovin Signore, o a te scenda per lungo/ di magnanimi lombi ordine il sangue/ purissimo celeste».

⁴⁵ Come ha già notato G. AGOSTI (*Testori a*, in *Testori a Ivrea*, cit., p. 14), la descrizione della capanna dell'*Adorazione dei Magi* di Ivrea, formata col marmo «che più che marmo sembra mattone, anzi quadrello», sembrerebbe richiamare uno degli ultimi capoversi de *Il castello di Udine* di Carlo Emilio GADDA (Firenze, Edizioni di Solaria, 1934; ried. in ID., *Romanzi e racconti I (Opere di Carlo Emilio Gadda, I)*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, 2007, p. 274): «Verde Lombardia! Dove di già è scesa la bruma, e le desolate nevi! La cucchiara vi si dimanda cazzuola, e il mattone quadrello».

⁴⁶ G. CAPPELLO, *Giovanni Testori*, cit., p. 6.

⁴⁷ Si tratta di parole che F. ARCANGELI (*Sugli inizi dei Carracci*, «Paragone. Arte», VII (1956), n. 79, p. 37) spese per descrivere la pittura “senza stile” del suo amato Ludovico Carracci.

in cui affluiscono gli elementi più ingenui, aderenti alla vita»⁴⁸, così è anche per la scrittura di Testori, almeno quando tenta di descrivere l'arte semplice di Spanzotti, tutta dedicata a raccontare di modeste riunioni di famiglia, di incontri di contadini e di pastori in cui c'è «odor di stalla e di mucche», di atmosfere soavi in cui «un'aria di neve e di monti s'impasta col profumo delle mammole»⁴⁹: il tutto dipinto sopra tavole o muri che «san di fumo come per anni e anni trascorsi nelle cucine di casa, a lato dei grandi camini»⁵⁰.

E se in certi panneggi più evoluti Martino dimostrò di aver studiato i marmi della Certosa di Pavia, scolpiti da Mantegazza o dall'Amadeo, li restituì però più simili ad opere d'intaglio, tanto che «par di veder il trucciolo scender giù dalla mano decisa dell'artigiano»⁵¹, quasi si trattasse di una trasmutazione della materia, che da nobile diventa, per alchimia contraria ai fini stessi del Rinascimento, volutamente povera, «d'una povertà che non ammette illusioni, d'una povertà necessaria, ma appunto per questo così umana»⁵².

Così Testori descrive Spanzotti intento a fermare con ogni pretesto i poveri diavoli del suo borgo, per vedere «chi potrà far la Madonna, chi il San Giuseppe, chi gli angeli, chi il Battista», impegnato le ore ad accarezzare le bestie «infinite volte come se volesse conservarne, oltre che la forma, il calore», imbambolato alle cene, trascorse a osservare «i riflessi ora rosa, ora viola che il vino fa sul bianco della tela e le ombre che, di lato al bicchiere, fan le due o tre pagnotte che ci sono»⁵³ in tavola; e tutto ciò non tanto per ricavarne un *surplus* di mimetismo, giacché non si trattava di imitare le cose e le persone quanto di intridere il pennello, per un'osmosi lenta, nella loro stessa sostanza, così come la penna di Testori tenta di fare con la pittura di Spanzotti.

Per tornare un attimo ai *Promessi sposi*, mi pare di estremo interesse che in un saggio del 1985 intitolato *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, Testori chiamasse in causa certi paesaggi sull'Adda dipinti da Ennio Morlotti tra il 1955 e il 1957 [tav. II], per indicare come il maestro novecentesco fosse riuscito a

⁴⁸ C. ANGELINI, *Manzoni*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1942, p. 188. Un saggio che dimostra, con ricchezza d'argomenti, quanto l'assidua e viscerale frequentazione della pittura lombarda abbia orientato Testori nella sua particolare interpretazione di Manzoni è quello di D. IUPPA, «*I promessi sposi*» e le arti figurative: la prospettiva di Giovanni Testori nel caso del Pitocchetto, in L. BATTISTINI, V. CAPUTO, M. DE BLASI, G.A. LIBERTI, P. PALOMBA, V. PANARELLA, A. STABILE (a cura di), *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, Adi editore, 2018 (<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/laletteratura-italiana-e-le-arti/iuppa.pdf>). Sullo stesso tema, più in generale: *Testori a Lecco. Tra Alessandro Manzoni ed Ennio Morlotti*, catalogo della mostra (Lecco), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010.

⁴⁹ G. TESTORI, *G. Martino Spanzotti*, cit.; ried. in *Testori a Ivrea*, cit., p. 43.

⁵⁰ Ivi, p. 42.

⁵¹ Ivi, p. 51.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Ivi, pp. 44-45.

restituire l'atmosfera della fuga notturna di Renzo⁵⁴ e che in altri luoghi gli stessi paesaggi siano accostati invece al «lento, memorabile “addio” che Lucia sussurrò ai suoi (e nostri) monti, mentre la barca si staccava stipata di dolore dalla riva»⁵⁵. Segno che Morlotti andava inteso, secondo Testori, come erede figurativo di Manzoni, proprio per quella sua «filiale, totale fedeltà [...] a una terra, a una tradizione, a una quotidiana religio»⁵⁶.

Mi sembra che ciò sia significativo, perché nel descrivere le scene notturne del tramezzo di Ivrea [tav. III], le stesse in cui Longhi aveva scorto «un anticipo dei caravaggeschi»⁵⁷, e in cui Cristo si muove con la «malinconia d'un contadino che esce di casa perché in casa, col peso di morte che ha nel cuore, non può più restare, e se ne va solo, in mezzo ai boschi [...dove] son le ombre ora a invadere, le ombre che scendon dai monti e che più sembran calme e più nascondono segreti e minacce; il violetto si fa viola cupo, pesto, assonnato»⁵⁸, Testori avvertiva un largo adagiarsi che ricorda proprio «certe sere brianzole che il nostro Morlotti ha dipinto in questi ultimi anni sulle rive dell'Adda»⁵⁹. Dunque, se Morlotti era stato un seguace visivo di Manzoni, Spanzotti ne era stato un precursore, antesignano cioè di una linea lombarda di cui lo stesso scrittore faceva integralmente parte e di cui Caravaggio era stato momento centrale, nonché ulteriore avo del grande don Lisander. E così il cerchio, veramente, si chiude.

Ci sarebbero molte altre cose da dire sul libro di Spanzotti, peraltro corredato da una serie di 75 tavole in bianco e nero e a colori, frutto di una campagna fotografica realizzata per l'occasione da Angelo Rossi. Un ricco apparato iconografico inserito in un impaginato di grande finezza e pensato appositamente per dialogare col testo: alcune pagine bianche intervallano la riproduzione di interi riquadri o di micro-dettagli, che ovviamente accompagnano le descrizioni e gli affondi di Testori, ma che allo stesso tempo sembrano rispondere a una logica derivata da certe tecniche del montaggio cinematografico, tra *jump-cut*, come appunto le tavole vuote, che di fatto generano

⁵⁴ G. TESTORI, *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, in G. BARBARISI (a cura di), *Manzoni. Il suo e il nostro tempo*, catalogo della mostra (Milano), Milano, Electa, 1985; ried. in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. Marani, Milano, Longanesi, 1995, p. 347.

⁵⁵ *Quelle sere sull'Adda*, «Corriere della Sera», 22 marzo 1981, p. 10.

⁵⁶ *Morlotti, rocce come cattedrali*, «Corriere della Sera», 28 marzo 1982, p. 15.

⁵⁷ R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi*, cit., p. 106.

⁵⁸ G. TESTORI, *G. Martino Spanzotti*, cit.; ried. in *Testori a Ivrea*, cit., p. 51.

⁵⁹ Ivi, p. 53. Sull'idea di naturalismo elaborata da Testori, anche in rapporto alla pittura di Morlotti (e al pensiero critico di Arcangeli): M.A. BAZZOCCHI, *Il senso del “due”: Arcangeli, Testori (e Morlotti) di fronte alla natura*, in C. SPADONI (a cura di), *Turner, Monet, Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Ravenna), Milano, Electa, 2006, pp. 74-81. Sulle relazioni tra Testori e Morlotti (e lo stesso Arcangeli) si è dedicato di recente F. MILANI, *Una triangolazione “informale”: Morlotti, Testori, Arcangeli, «Arabeschi»*, 9 (2017), <http://www.arabeschi.it/unatriangolazione-informale-morlotti-testori-arcangeli/>; ID., *Le forme della luce. Francesco Arcangeli e le scritture di “tramando”*, Bologna, Bononia University Press, 2018, pp. 169-188.

un'aspettativa visiva, e immediati e drammatici *close-up* su singole scene o dettagli ravvicinati.

Anche in questo modo di usare l'apparato fotografico come corredo parlante del testo scritto, anzi come sua proiezione quasi cinematografica, sembra agire l'esempio di Roberto Longhi, peraltro rafforzato negli anni post-bellici dal decisivo sodalizio col regista Umberto Barbaro⁶⁰. Viceversa, si potrebbe forse distinguere dai modelli più tipici di Longhi il modo in cui Testori utilizza le tecniche dialogiche all'interno del suo saggio. Mi sembra infatti che la scelta adottata da Testori abbia poco a che fare con i più noti precedenti longhiani, che pure vengono subito in mente, ovvero il botta e risposta frenetico e a tratti perfino comico tra l'assillante Masaccio e il più mite Masolino nei celeberrimi *Fatti* del 1940 o il più tardo dialogo para-leopardiano tra Caravaggio e Tiepolo del 1951.

Nel libro di Testori non si inscena mai una vera conversazione tra il protagonista Spanzotti, che è anzi personaggio sfuggente e quasi fantasmatico, e altri comprimari. Il giovane pittore non parla quasi per niente, né esterna mai le sue preoccupazioni e i suoi intenti poetici, su cui riflette in maniera ostinata e muta, mentre sono i suoi concittadini di Casale a interpellarsi stupiti: «“Ma di’, hai visto i nuovi lavori di Martino?”, “Martino?”, “Sì, il figlio di Pietro, quello che è stato a studiar a Milano...”»⁶¹, come se si trattasse di un antico coro greco, il cui corifeo è proprio il padre di Martino, Pietro Spanzotti, a cui Testori assegna il ruolo di narratore omodiegetico, che svela il progredire dell'impresa di Ivrea e che indovina i pensieri e le intenzioni del figlio.

È il padre Pietro a raccontare delle stralunate e solitarie meditazioni di Martino, che si perde da solo la sera per «veder come diventa notte nei boschi»⁶²; è il padre Pietro a inerpicarsi sulle impalcature dei cantieri di Ivrea e ad accorgersi che, nella scena dell'*Annunciazione* [fig. 3], il figlio aveva riprodotto il tinello di casa, senza però ottenere alcuna risposta alla domanda: «“Di’, Martino, ma quella lì è la nostra cucina... – la stessa finestra, le stesse ante, le stesse ombre [...] il taglio del nostro orto [...]”» che spunta fuori dalla finestra⁶³; è sempre il padre Pietro a porsi i primi dubbi e sospetti, ad immaginare con paura la reazione dei committenti. Solo ad un certo punto Martino prenderà la parola in prima persona e soltanto nell'ultima pagina, quando a cose già fatte e oramai vecchio si ricorderà del tempo che fu, per poi commentare in maniera malevola di quel giovane Gaudenzio chiamato a dipingere il tramezzo della collegiata di Varallo e che tutto, spudoratamente,

⁶⁰ Su questo sodalizio con Barbaro, che fu davvero decisivo per lo sviluppo di certe idee critiche ed estetiche di Longhi, si può leggere il brillantissimo studio di A. UCCELLI, *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, «Prospettiva», 129 (2008), pp. 2-40.

⁶¹ G. TESTORI, *G. Martino Spanzotti*, cit.; ried. in *Testori a Ivrea*, cit., p. 41.

⁶² *Ivi*, p. 45.

⁶³ *Ibid.*

gli stava rubando, perché «“[...] provate a guardare; fin le notti, m’ha preso, fin quelle!”»⁶⁴: si tratta, a ben vedere, di uno straordinario artificio retorico e narrativo per affermare una verità critica, ossia che il tramezzo di Spanzotti fu modello e non imitazione di quello gaudenziano a Varallo, come a lungo si era detto, anche se nel mondo testoriano è anche un modo malinconico per suggerire che solo i padri parlano e straparlano, mentre la forza creatrice della gioventù è intenta, silenziosamente, all’azione.

Il meccanismo del discorso diretto è poi utilizzato per animare le stesse figure dipinte da Spanzotti, che prendono improvvisamente parola, come nella scena della *Disputa* [fig. 4], dove i dottori assomigliano più a brutti ceffi d’osteria che a gente di lettere, con le loro pose irriguardose, i corpi quadrati, le barbe incolte, gli occhi pieni di cispa e gli abiti da quattro soldi. Insomma, popolani che si divertono a sfottere il giovane che dovrebbe predicar loro, ma che sembra preso dalla paura: «“Vieni, vieni qui a promettere un’altra vita a noi che peniamo dalla mattina alla sera come dannati per tirar avanti questa!”»⁶⁵, dialogo immaginario, eppure concretissimo, che potrebbe trovarsi in uno dei racconti de *Il ponte della Ghisolfi* (1958), dove infatti è rappresentato, secondo le parole del poeta Giovanni Raboni, «il mondo della periferia milanese, popolato di poveri diavoli che tirano la carretta in fabbrica o a bottega ma anche di sfaccendati pronti a tutto, di prostitute e ragazzi di vita»⁶⁶.

Esiste un’opposizione irriducibile tra la natura lineare del linguaggio verbale, che è un evento che si svolge sempre in divenire, ovvero nel tempo, e la presenzialità propria delle arti figurative, che rappresentano invece attimi sospesi, eventi immobili in cui tutto accade sotto i nostri occhi, in cui tutto è coeso entro una dimensione spaziale, privata però di ogni connotazione temporale. Come ha illustrato benissimo Mengaldo, una delle sfide che si pone l’ecfrasi è proprio quella di temporalizzare l’immagine descritta⁶⁷ e tra le tecniche usate dagli scrittori d’arte a questo scopo ricorre spesso l’utilizzo dell’accumulazione di frasi nominali di vario tipo, che è in fondo un modo di scomporre e di mettere in rilievo i singoli costituenti dell’immagine, operazione sottile, ma che a conti fatti mima più l’occhio che si muove sull’opera, anziché l’opera stessa⁶⁸. Questa è appunto una modalità ecfrastica molto

⁶⁴ Ivi, p. 61.

⁶⁵ Ivi, p. 47.

⁶⁶ G. RABONI, *Introduzione*, in G. TESTORI, *Opere 1943-1961*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2003, p. XI. È peraltro sintomatico che in un taccuino conservato a Casa Testori (quaderno 3 del FGT-FM), segnalato da G.B. BOCCARDO (in G. TESTORI, *Opere scelte*, cit., p. 1466), si trovino le prime stesure dei racconti della *Gilda*, ma anche l’abbozzo della prefazione al catalogo della *Mostra storico-critica* di G. Martino Spanzotti che doveva tenersi negli spazi dell’ex convento di San Bernardino a Ivrea sotto il patrocinio della Olivetti e che invece non ebbe mai luogo, come racconta lo stesso Boccardo (ivi, pp. 1465-1466) e ancora più nel dettaglio D. DALL’OMBRA (*Testori all’Olivetti*, in *Testori a Ivrea*, cit., pp. 24-25).

⁶⁷ P.V. MENGALDO, *Tra due linguaggi*, cit., pp. 60-66.

⁶⁸ Ivi, pp. 29-30.

presente negli scritti di Testori e in quello su Spanzotti in particolare, basti citare il fondersi inestricabile di «ombre, figure, mani, lance, corazze e visi»⁶⁹ che vengono enumerati nella descrizione della scena della *Cattura*, ma ovviamente si tratta di un modo di procedere che caratterizza anche molti scritti di Longhi, che su questo fronte fu anzi insuperabile.

Se si volesse marcare una vera distanza tra i due autori bisognerà semmai sottolineare che se Longhi intendeva l'ecfrasi come produzione di equivalenze verbali dei valori formali contenuti nelle opere figurative o, secondo le parole di Garboli, come passaggio opaco «dalla fisicità figurativa a una rappresentazione mentale traducibile in segni discreti»⁷⁰, per Testori cimentarsi nell'ecfrasi aveva soprattutto un altro scopo e significato, più in linea con la sua vocazione istintiva, ossia la ricerca di una dinamizzazione di carattere teatrale e quindi il tentativo di liberare e mettere in scena uno sviluppo drammaturgico che l'artista visivo ha invece concentrato, o cristallizzato, in un unico ed eterno istante⁷¹. Insomma, Testori cerca sempre una fuoriuscita dell'opera verso la realtà, ed emblematica diventa in questo senso la descrizione-narrazione della *Crocifissione* di Ivrea [fig. 5], con la corsa «precipite della Maddalena tra le balze dei monti, i monti meno rinascimentali che in quegli anni si dipingessero in Italia»⁷² e i tre grandi nudi martoriati e svettanti sul cielo, con le loro membra di contadini e le «gambe che han seguito gli asini su per le mulattiere», con «le braccia che han vangato» e le «schiene piegate dai gerli e dalle pietre»⁷³, protagonisti umani di quella che è di fatto una prova generale del gran teatro messo in scena al Sacro Monte di Varallo.

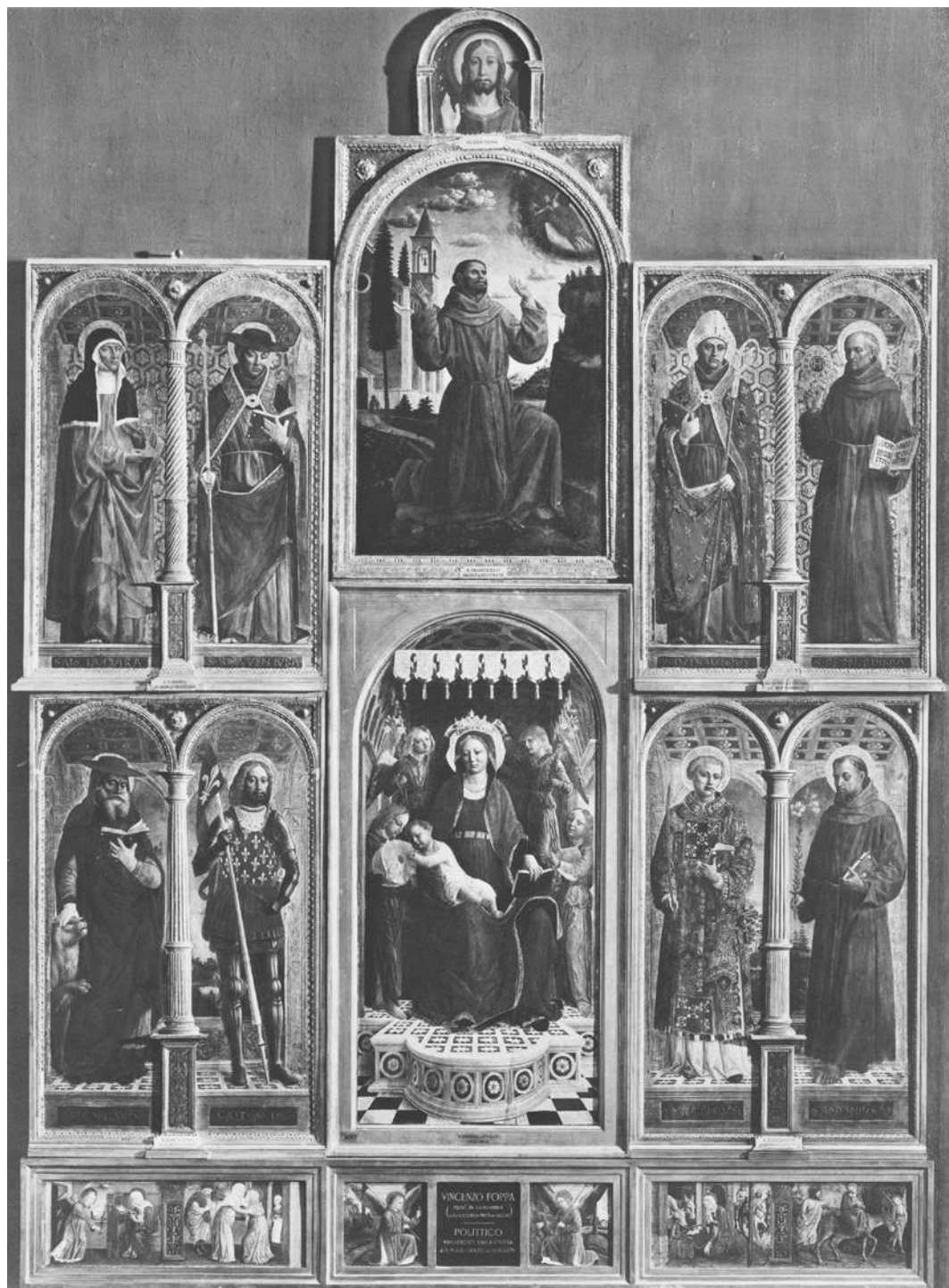
⁶⁹ G. TESTORI, *G. Martino Spanzotti*, cit.; ried. in *Testori a Ivrea*, cit., p. 53.

⁷⁰ C. GARBOLI, *Longhi lettore*, «Paragone. Arte», XXXI (1980), n. 367; ried. in ID., *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005, p. 158.

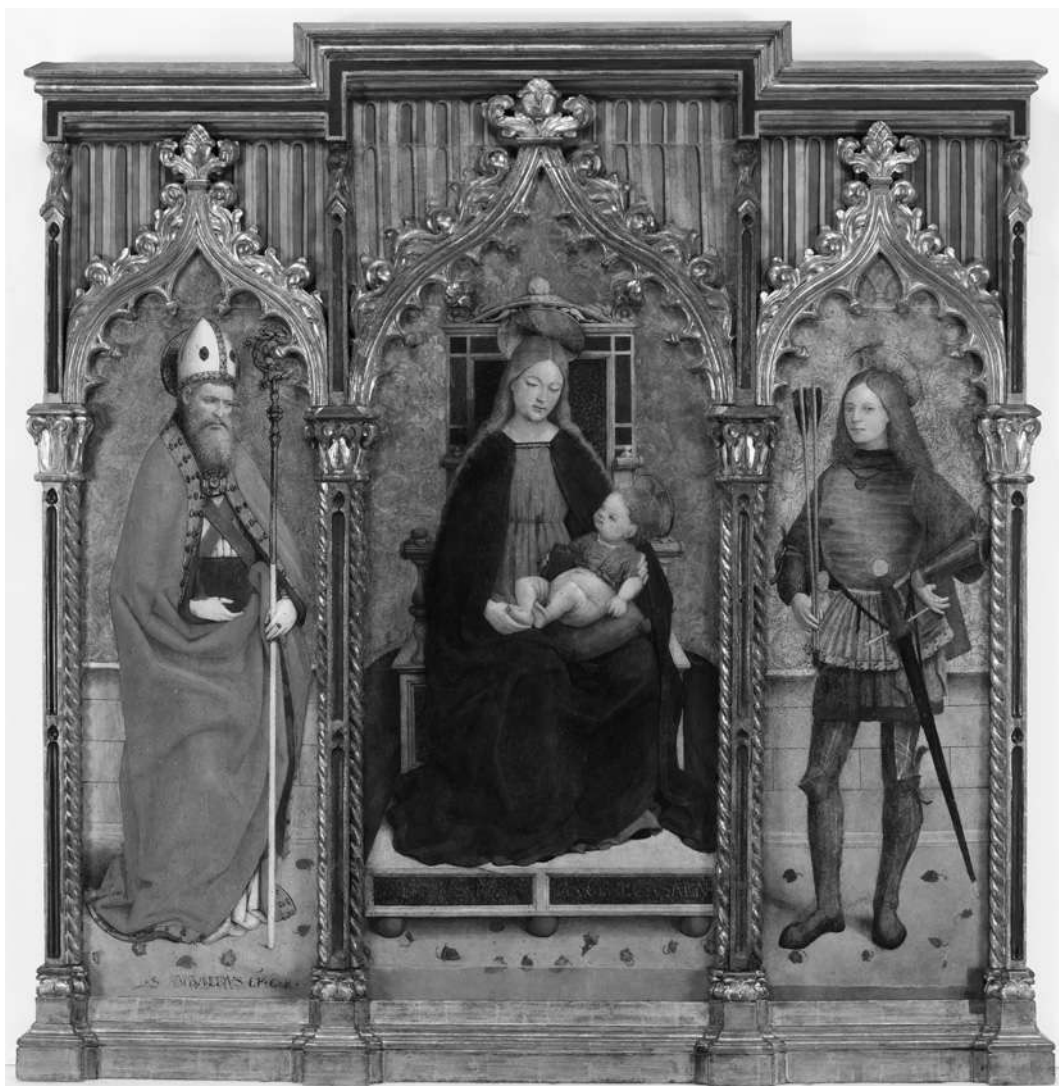
⁷¹ Sulle modalità ecfrastriche adottate da Testori si può leggere il saggio assai stimolante di L. PERNICE, *La parola negli occhi. Il genio di Testori tra letteratura e arti figurative*, «Arabeschi», 13 (2019), <http://www.arabeschi.it/la-parola-negli-occhi-il-genio-di-testori-tra-letteratura-e-artifigurative/>.

⁷² G. TESTORI, *G. Martino Spanzotti*, cit.; ried. in *Testori a Ivrea*, cit., p. 54.

⁷³ *Ibid.*



1. Vincenzo Foppa, *Politico delle Grazie*, Milano, Pinacoteca di Brera



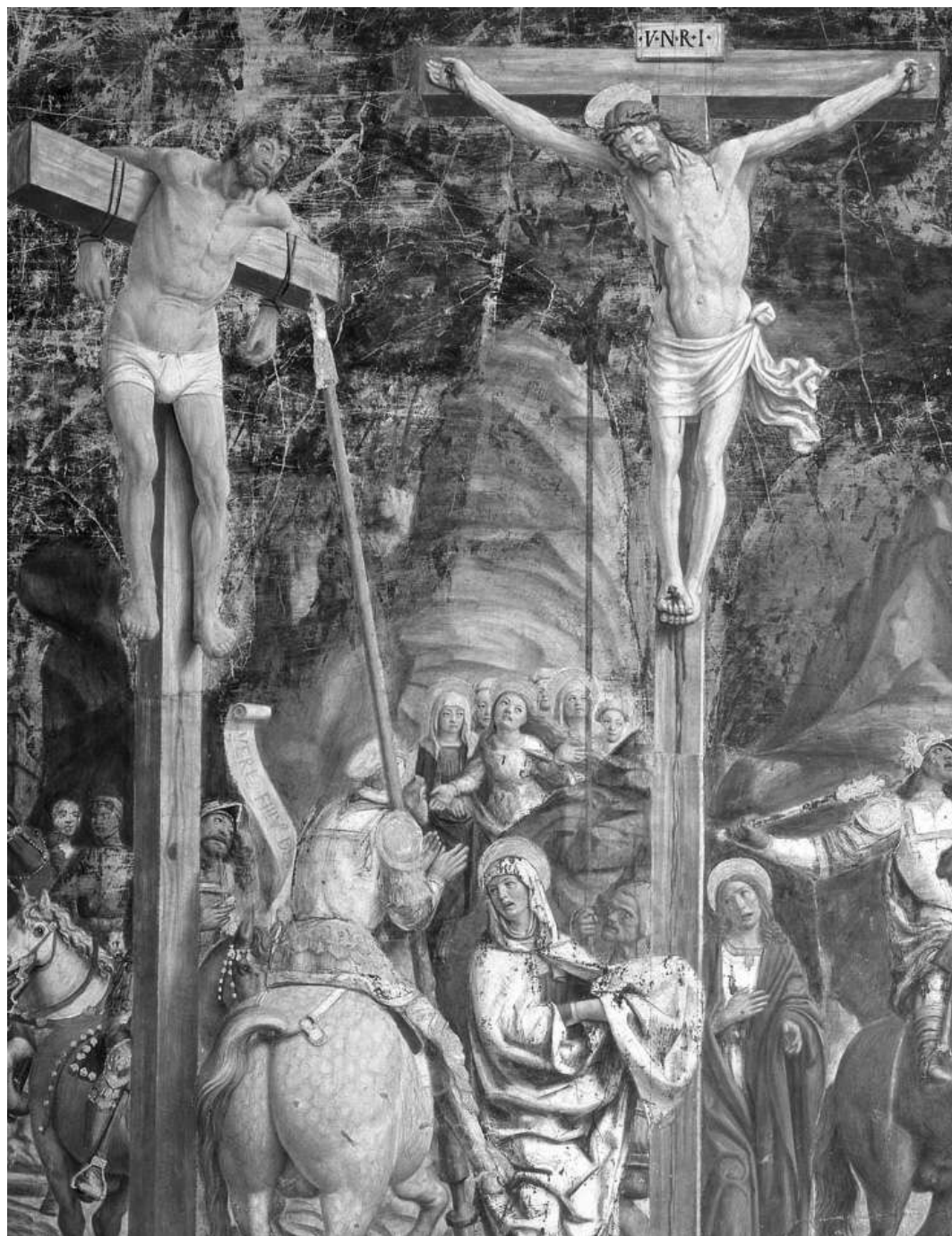
2. Giovanni Martino Spanzotti, *Madonna col Bambino in trono tra i santi Ubaldo e Sebastiano*, Torino, Galleria Sabauda



3. Giovanni Martino Spanzotti, *Annunciazione*, Ivrea, chiesa di San Bernardino



4. Giovanni Martino Spanzotti, *Disputa di Gesù tra i Dottori* (dett.), Ivrea, chiesa di San Bernardino



5. Giovanni Martino Spanzotti, *Crocifissione* (dett.), Ivrea, chiesa di San Bernardino

PASQUALE FAMELI

Volpe, Morlotti e la vitalità dell'immagine

L'interesse di Carlo Volpe per l'arte del Novecento si sviluppa con buona continuità lungo un arco cronologico che va dai primi anni Cinquanta alla metà dei Sessanta, riservando le attenzioni maggiori ad alcuni artisti di area padana che intridono di naturalismo le tensioni gestuali della pittura informale. Nel corso di un'assidua attività critica svolta tra il 1951 e il 1953 sulle colonne del «Nuovo Corriere» fiorentino, in un ruolo ottenuto dal direttore Romano Bilenchi su richiesta di Roberto Longhi¹, Volpe registra le molte proposte dell'arte coeva assumendo una posizione detrattiva nei riguardi del più avanzato fenomeno di quel momento, l'esperienza postcubista². Ai molti elogi per Picasso e per la sua *Guernica*³ si contrappongono infatti numerose accuse di un pigro formalismo riservate a quasi tutti i suoi seguaci: in una recensione alla Biennale di Venezia del 1952 Volpe scrive infatti che «il grande cubismo, divenuto sintetismo generico, infila le mezze maniche dei sedentari, si vocalizza nella ristampa di tutti i sillabari»⁴. Maggiori consensi vanno, pochi anni dopo, ad artisti bolognesi legati all'esperienza di Cronache⁵ come Carlo Corsi, Giovanni Ciangottini, Pompilio Mandelli, Sergio Romiti e Ilario Rossi i quali, pur essendo partiti dalla stessa congiuntura postcubista, dimostrano ora una convinta evoluzione verso le forme di «un privato cosmo naturale» rinnovato dalla «forza del consenso sentimentale». Presentando una collettiva fiorentina del 1956 Volpe loda come esempi pittorici tra i più

¹ Lo riferisce A. GUGLIELMI, *Ricordando Carlo Volpe*, «Paragone», LXIII (2012), nn. 101-102, p. 89.

² Cfr. R. BARILLI, *Volpe e l'arte contemporanea*, ivi, pp. 77-79.

³ Ricontrabile, per esempio, in C. VOLPE, *Nelle straziate figure di Picasso un documento umano e un impegno morale*, «Nuovo Corriere», 12 maggio 1953, p. 3.

⁴ C. VOLPE, *Biennale di Venezia*, «Nuovo Corriere», 20 luglio 1952, p. 3.

⁵ Cfr. F. ARCANGELI, *Artisti di Cronache. Borgonzoni, Ciangottini, Mandelli, Minguzzi, Rossi*, Bologna, Alfa, 1970.

intensi della loro generazione i segni «magri e crudeli» di Romiti, lo «smarrimento abbagliante» e i «ronzati grovigli paesistici» di Mandelli, «la orditura neo-fauve» di Ciangottini e le «crete intrise» di Rossi che «stingono sempre con una voce di fonda malinconia»⁶. È il segno di una viva adesione all'ipotesi ultimo-naturalista formulata da Francesco Arcangeli nel 1954⁷, che si riconferma nel 1958 con la presentazione di una personale modenese di Bruno Pulga [tav. IV], del quale Volpe ammira la capacità di «sorprendere il segreto di una costruzione vegetale» esercitando un «potere analogico» che lega le «parvenze umane» ai sentimenti espressi⁸.

Tale adesione si consolida ulteriormente nelle *Note sull'arte d'oggi* del 1959, in cui Volpe lamenta le declinazioni più cupe dell'Informale europeo e dell'Espressionismo Astratto statunitense per esaltare il «lume antico» di Romiti, la «dolente eleganza» di Piero Ruggeri e «la vena dorata delle mattinate di Mandelli» che si aprono in «un crepitante riconquistato *plein-air*»⁹. Le opere di questi artisti costituiscono per Volpe gli esiti di una resistenza naturalistica, propria di talune minoranze italiane, che si legittima nella riaffermazione di fondamentali significati umani e morali¹⁰. Dal breve contributo pubblicato sul «Verri» nel 1961 si evince più chiaramente quanto già lamentato nelle precedenti *Note*: per Volpe, infatti, la vicenda dell'Informale appare come una congiuntura confusa e indistinta di soluzioni che non sempre si pongono sotto l'indice della resistenza e della continuità di una storia umana; i migliori artisti di questa fase, infatti, sono per il critico coloro i quali si ribellano allo smarrimento dei significati umani e naturali¹¹. Anche per questo motivo, di fronte alle opere esposte in *Nuove prospettive della pittura italiana*, mostra tenutasi a Palazzo Re Enzo nel 1962, Volpe lamenta una certa «inclinazione al decadente»¹² dell'ultima generazione, ossia la tendenza a una risoluzione fredda e affrettata, temperata al gusto di una società sempre più standardizzata; esaltando, l'anno dopo, lo «spazio vitale» della pittura di Ruggieri, «intrisa di uno struggente pathos storico» impresso nel «contrasto fra l'intimità del contenuto e la necessità della grande dimensione»¹³.

Nel passaggio dal clima postcubista a quello informale Ennio Morlotti è l'artista che catalizza la massima attenzione di Volpe, giocando un ruolo nodale nella sua prospettiva critica. Già nel 1952 egli riconosce al pittore di non

⁶ C. VOLPE, s.t., in Giovanni Ciangottini, Carlo Corsi, Pompilio Mandelli, Sergio Romiti, Ilario Rossi, Firenze, Il Fiore, 1956.

⁷ Si veda F. ARCANGELI, *Gli ultimi naturalisti*, «Paragone», V (1954), n. 59, pp. 29-43.

⁸ C. VOLPE, *Bruno Pulga*, in *Pulga*, Modena, Associazione Amici dell'Arte, 1958.

⁹ C. VOLPE, *Note sull'arte d'oggi* [1959], «Arte Antica e Moderna», III (1960), n. 10, p. 210.

¹⁰ Un aspetto centrale in tutta la prospettiva critica di Volpe, come dimostra L. AMENDUNI, *Sulla moralità dell'arte: la critica di Carlo Volpe*, «Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.», 2021, pp. 225-242.

¹¹ C. VOLPE, *Ribellione e smarrimento*, «Il Verri», V (1961), n. 3, p. 179.

¹² ID., *Una inclinazione decadente*, «Palatina», 21-22, 1962, p. 152.

¹³ ID., s.t., in Piero Ruggeri, Bologna, La Loggia, 1963.

essersi buttato, come altri, «subitaneamente alla mensa di Picasso con così poco ritegno» e di tornare a una «preistoria sentimentale» pronta a divenire «tanto lombarda da vedere tutto nelle luci»¹⁴. Secondo Volpe, a Morlotti spetta infatti il merito di avere sciolto le «sbarre perimetrali» del picassismo in «fiu-mane benigne» che scorrono «di pianura in pianura, secondo uno spazio breve, tutto offerto in superficie, così che l'orizzonte altissimo, tagliando fuori la copertura del cielo, è la volta che sormonta ogni cosa, come nelle prime cosmografie»¹⁵. È probabilmente questo incontro su un terreno comune, quello di un ritrovato naturalismo carico di risonanze lombarde, che induce Volpe a stendere dapprima il testo di presentazione per la personale di Morlotti alla Strozzi di Firenze nel 1953 e, esattamente dieci anni dopo, il volume sull'artista edito dalla Galleria Odyssia di Roma, pubblicato in occasione della mostra antologica tenutasi a Lecco nello stesso anno¹⁶. Si tratta dell'unica monografia pubblicata dallo studioso su un artista coevo che peraltro aveva già intercettato l'interesse di altri due amici e colleghi della scuola longhiana, il già citato Arcangeli e Giovanni Testori, alimentando un dibattito tutt'altro che armonico.

Filippo Milani ha studiato la «triangolazione informale» stabilitasi tra Arcangeli, Testori e Morlotti tra gli anni Cinquanta e Sessanta in un fitto susseguirsi di articoli, lettere e testi di presentazione per mostre personali. Da questa analisi emergono tre dissimili intendimenti del naturalismo basati sul diverso bilanciamento del rapporto tra l'uomo e la natura: la concezione "sentimentale" di Arcangeli, quella "partecipativa" di Testori e quella "romantica" dello stesso Morlotti. La prima sottolinea il disorientamento esistenziale del soggetto di fronte a una natura impossibile da cogliere appieno; la seconda vede nel neonaturalismo una metafora della difficoltà di vita nel contesto sociale della periferia lombarda; la terza persegue infine l'intimo rispecchiamento dell'io nella realtà. La principale divergenza tra le interpretazioni di Arcangeli e di Testori dell'opera di Morlotti risiede nell'orientamento della sua energia gestuale rivolta, per il primo, alla ricerca isolata di una simbiosi con la natura e, per il secondo, al contrasto con essa per una presa diretta sulla realtà storica. I due critici concordano tuttavia sulla peculiare "organicità" della pittura di Morlotti, cioè sul fatto che egli non astragga la materia da strutture preesistenti ma, al contrario, agisca mediante «la dialettica interna alla materia stessa»¹⁷, la forza intrinseca alla vita organica.

¹⁴ ID., *Cinque quadri e il gruppo dei toscani*, «Nuovo Corriere», 15 aprile 1952, p. 3.

¹⁵ ID., *Gara d'arte a Torino fra pittori italiani e francesi*, «Nuovo Corriere», 30 settembre 1952, p. 3.

¹⁶ *Mostra antologica di Ennio Morlotti*, Lecco, Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo, 1963.

¹⁷ F. MILANI, *Una triangolazione "informale": Morlotti, Testori, Arcangeli*, «Arabeschi», 9, 2017, pp. 92-103. Sullo stesso argomento si veda anche M.A. BAZZOCCHI, *Il senso del "due": Arcangeli, Testori (e Morlotti) di fronte alla natura*, in C. SPADONI (a cura di), *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, Milano, Electa, 2006, pp. 74-81. Per la collocazione di Morlotti nella situazione artistica milanese del secondo Dopoguerra si veda inoltre il fondamentale studio di F. GUZZETTI, *Ennio Morlotti e l'arte a Milano 1937-1953*, Milano, Scalpendi, 2020.

Volpe si inserisce in questo dibattito nel 1953 reiterando lo schema, già delineato da Arcangeli e da Testori, che vede Morlotti al culmine di una parabola naturalistica iniziata con Courbet, ma apporta anche qualche novità, segnalando l'influsso di Cézanne nella ristrutturazione generativa dello spazio e quello di Morandi nella mediazione delle forme naturali¹⁸. Nelle *Note* del 1959 Volpe scrive infatti:

non mi pare eccessivo [...] sceverare almeno una linea ideale "Courbet-Cézanne-Morandi" che aveva premuto già nella prima compagine visiva di Morlotti, come una gonfia vena crescente di pura anamnesi sentimentale, ma che scaturiva riconoscibile [...] anche nel furente languore di questo secondo tempo della sua disposizione naturale.

Per Volpe, Morlotti si pone infatti al vertice di una rivolta «contro la forma» condotta mediante «accumuli emozionali e divoranti dissipazioni» che si avvertono «nel crescendo pittorico della "materia"»¹⁹. Nella monografia del 1963 Volpe affida tutte queste meditazioni a un'analisi più sistematica e individua nell'erompere della materia organica sulla costruzione formale il segno di una rivolta contro la difficoltà insolubile della propria condizione esistenziale. Giorgio Mascherpa ha sottolineato l'importanza della monografia di Volpe per la comprensione dell'opera di Morlotti non solo rispetto a quanto prodotto fino ad allora, ma anche ai suoi sviluppi: dai nudi alle rocce, la sua pittura resta sempre contesa tra «passione e ragione», tra la tensione inquieta della materia e l'esigenza di corrispondervi un ordine mentale più volte evidenziata dal critico²⁰. È difficile dire se la lettura di Volpe abbia esercitato una qualche influenza sulla successiva attività dell'artista, così come è difficile comprendere in che misura le fotografie commissionate dallo stesso Volpe a Ugo Mulas già a partire dal 1953 e poste a corredo della monografia romana abbiano influito sulla sua lettura critica. Tuttavia, come rileva Luca Pietro Nicoletti, le immagini di Mulas [fig. 1] recano una visione volutamente ambigua della pittura di Morlotti, oscillante tra il piano verticale del "muro vegetale" e quello orizzontale del "campo arato", che Volpe accetta solo in parte, riconfermando motivi già emersi nel dibattito tra Arcangeli e Testori, dall'identità lombarda (idealizzata in presunte radici seicentesche) al dialogo con il naturalismo morandiano²¹.

¹⁸ Come rileva anche C. D'ANGELO, *Carlo Volpe e l'esperienza dell'arte contemporanea*, in M. PIGOZZI (a cura di), *Igino Benvenuto Supino e Carlo Volpe in dialogo con le arti*, Piacenza, Tip. Le. Co., 2012, p. 132.

¹⁹ C. VOLPE, *Note sull'arte d'oggi*, cit., pp. 208-209.

²⁰ Si veda G. MASCHERPA, *Morlotti, passione e ragione*, «Paragone», XXXVI (1985), nn. 419-423, pp. 308-311.

²¹ Cfr. L.P. NICOLETTI, *Su Ennio Morlotti. Promemoria in tre note*, in *Morlotti*, Milano, Galleria Marini, 2017, pp. 7-8.

A metà degli anni Sessanta l'interesse di Volpe per l'arte contemporanea si arresta in maniera pressoché definitiva²², lasciando il posto solo a quello per l'antico. La morte di Giorgio Morandi, avvenuta nel giugno 1964, segna evidentemente la perdita di un punto fermo nella visione delle progressioni storico-artistiche che Volpe aveva mutuato dal suo maestro Longhi²³, decretando la fine di una vicenda già da tempo minacciata dall'avanzare inarrestabile di soluzioni oggettuali e ambientali del tutto estranee alla tradizione pittorica. Una vicenda di cui solo Morlotti, insieme a Morandi, sembrava farsi carico. Evidentemente, Morlotti rappresenta per Volpe ciò che Morandi rappresentava per Longhi: non solo la riprova di un'avventura naturalistica ancora viva, con radici ben piantate nella tradizione, ma il riflesso della sua stessa visione dell'arte come bilanciamento tra i valori della forma e quelli della natura. A partire da queste osservazioni è lecito chiedersi se sussista una qualche relazione tra l'attività militante di Volpe e i suoi coevi studi sull'arte antica; e mi pare sia possibile affermarlo, rintracciando echi e risonanze della vicenda informale in talune espressioni linguistiche e soluzioni ecfastiche adottate negli stessi anni per il commento di varie opere del passato. Una simile ipotesi non appare forzata se si legge la seguente affermazione tratta dalle dispense, ancora inedite, del corso universitario che Volpe tiene nell'anno accademico 1967-68: «La rovina resta la rovina, il sepolcro sepolcro [...] se non è la coscienza del presente, della vita, che le restaura, che le sorpassa fino a vederle, e dunque a ricrearle con l'energia della vita»²⁴.

Bruno Toscano osserva che il linguaggio connotativo di Volpe nella prima fase della sua attività si caratterizzi proprio per «uno scavo spregiudicato di sentimenti» e per il ricorso a «una gamma di sentimenti avvertita come inso-

²² I pochi contributi di Volpe sull'arte contemporanea successivi a quell'altezza sono *Mostra dell'opera recente di Piero Ruggeri*, Milano, Galleria Il Milione, 1967; *Opere recenti di Dieter Wallert*, Parma, La Steccata, 1967; *Mostra di Osvaldo Licini*, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1969; *Landini*, Milano, Vinciana Galleria d'arte, 1969; *Vacchi*, Merano, Sala delle Esposizioni dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Cura, 1970; *Franz Radziwill*, Milano, Galleria d'arte Eunomia, 1971; *Sergio Vacchi*, Milano, Galleria d'arte Eunomia, 1971; *Mostra collettiva di pittori russi contemporanei*, Milano, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica Leonardo da Vinci, 1971; *Antonio Recalcati 1962-1972*, Milano, Riboldi, 1972; *Omaggio a Giorgio Morandi 1890-1964. Disegni, acqueforti, acquarelli, oli, dal 1908 al 1964*, Sasso Marconi, La Casa dell'Arte, 1977. Tra i precedenti contributi di Volpe sull'arte contemporanea che in questa sede non si ha spazio di commentare si segnalano inoltre *Virgilio Guidi*, Modena, La Saletta, 1949; *Duilio Barnabè. Cinque litografie originali*, Bologna, Cappelli, 1952; *Raccolta di disegni e stampe dell'Istituto di storia dell'arte presso l'Università di Bologna*, Modena, La Saletta, 1953; *Mandelli*, Modena, La Saletta, 1957; *Mandelli*, Teramo, Galleria d'arte Il Polittico, 1961; *Philip Guston*, «Arte Antica e Moderna», V (1962), n. 19, pp. XVII-XIX; *Antonio Saura*, «Arte Antica e Moderna», VI (1963), n. 21, p. II; *Guttuso*, «Arte Antica e Moderna», VII (1964), n. 25, pp. 8-10. Esulano tuttavia da questo elenco le numerose recensioni di mostre apparse sul «Nuovo Corriere» nei primi anni Cinquanta.

²³ Come si evince anche dalla lettura di C. VOLPE, *Morandi*, «La Biennale di Venezia», XIV, 55, 1964, pp. 3-4.

²⁴ Il brano è riportato in A. VOLPE, *Pietro da Rimini. L'inverno della critica*, Milano, Skira, 2016, p. 119.

lita» rispetto all'opera. «E l'operazione di scavo – precisa Toscano – è così determinata da superare ogni ostacolo contestuale o temporale», non si preoccupa cioè di rispecchiare «uno status oggettivo comprovabile» o di proiettare invece «l'attualità emozionale di colui che scava». Sempre a detta di Toscano, il giovane Volpe è attratto «dalle magie ecfrastiche del maestro, piuttosto che dai suoi scandagli nei contesti»²⁵. È lo stesso Longhi a dichiarare infatti che, una volta fissate le coordinate storiche dell'opera, sia necessario operare «una specie di trasferimento verbale», ossia individuare le «equivalenze verbali di certe visioni», ipotizzando il processo genetico delle loro forme²⁶.

La monografia su Morlotti è tempestata di espressioni che puntano a restituire verbalmente le tensioni gestuali e le corrosioni materiche proprie della sua pittura: il «gemere lungo e palpitante» dei *Paesaggi a Monticello* [fig. 2], mossi da «un'agonia gialla e nera», dai quali sgorga «una colata di sangue oscuro» che si «coagula sulle rive dure, sotto i dorsi macilenti». O ancora l'immagine naturale che «si incrina e svisisce per pietà e furore», il «fiato della materia rappresa» che «si fredda intorno ai detriti della nostra umana sorte», l'ombra che «imputridisce nelle morsure», la «dolcezza notturna e sulfurea» che «stagna sulla bocca verminosa». Espressioni simili ricorrono in vari punti degli studi sull'antico stesi negli anni immediatamente precedenti, anni nei quali Volpe è parimenti impegnato sul fronte dell'arte contemporanea e in un confronto assiduo con Morlotti. Qualche esempio può essere tratto già dai commenti alle opere di Ercole de' Roberti in *Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna* del 1958: le figure nate da «un oscuro umore della terra e della pietra», il «crepitio nero» della predella di Dresda, la «soglia incenerita» del *Battista* di Berlino²⁷. Commentando, sempre nel 1958, la copia dei *Santi Placido e Flavia* del Correggio realizzata da Lelio Orsi, Volpe scrive: «Le ferite che nel modello son tenere intaccature nella polpa della pittura, qui sanguinano davvero e danno strazio. [...] Le ombre del Correggio [...] qui si convertono in umidori rappresi, in muffe grigie e verdi, venefiche, nel sottobosco dove scorre una folata di silenzio sinistro»²⁸. Non meno intense sono le parole spese poi per le torsioni espressionistiche dell'Officina ferrarese nel saggio su Liberale da Verona del 1961. Così, la *Madonna con Bambino tra una santa (Maddalena?) e san Girolamo* (1455 ca.) di Cosmè Tura [fig. 3] converte «i nodi più complicati delle idee plastiche di Donatello in valori di movimento luminoso, avvinghiato e come martellato ed inciso nelle peripe-

²⁵ B. TOSCANO, *Coerenza e varietà nell'amore per l'arte*, «Paragone», LXIII (2012), nn. 101-102, pp. 104, 107.

²⁶ R. LONGHI, *Recensione a Enzo Petraccone, Luca Giordano*, Napoli, Ricciardi, 1919, «L'Arte», XXIII (1920), pp. 92-93, ora in Id., *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 455.

²⁷ C. VOLPE, *Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna*, «Arte Antica e Moderna», I (1958), n. 1, p. 28.

²⁸ Id., *Una copia da Correggio di Lelio Orsi* (1958), in Id., *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Cinque, Sei e Settecento*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi con la collaborazione di A. Volpe, Modena, Artioli, 1994, pp. 43-44.

zie crudeli della forma»²⁹. Allo stesso modo, Volpe attribuisce alle traduzioni squarcionesche di Michele Pannonio la capacità di rendere «arcana di forme elastiche e come slogate la gonfia spirale della *Cerere* di Budapest». E sempre nello stesso saggio, per il *San Giorgio* e la *Crocifissione* [tav. V] attribuite a Liberale e passate poi a Pannonio, scrive: «Qui, con Liberale, il furore si fa grido e stridore, risuona come metallo aggredito e percosso, è una colata rappresa di minerali indistruttibili»³⁰.

Toscano afferma come quest'ultima frase rechi «l'impronta della familiarità» di Volpe con alcuni aspetti dell'arte contemporanea, primo fra tutti l'Informale³¹. Lo stesso credo possa valere anche per le tre precedenti, così come per altre affini scritte negli stessi anni. Nel testo sull'Informale apparso sul «Verri» nel 1961, lo stesso anno del saggio su Liberale, l'autore utilizza un'analogia sonora, «il frastuono informe della propria diversa condizione», per alludere alla crisi del rapporto tra l'uomo e la realtà: un'immagine che ben si accosta al «grido e stridore» di Liberale, come pure all'evocazione chiassosa del movimento «martellato e inciso» del Tura. Volpe ricorre spesso a metafore sonore, sinestesie e analogie con il mondo organico e naturale non per restituire al lettore la vitalità «rappresentata» nell'immagine, ma per sollecitare nel corpo del lettore stimoli sensoriali e processi percettivi indotti da un contatto più diretto, secondo una modalità propria delle poetiche informali. Come il naturalismo informale esibisce i risultati di un'animazione della materia e del gesto sulla tela senza mediazioni figurative, così la scrittura di Volpe aggira i valori iconici delle immagini per evocare più immediate impressioni materiche e gestuali indotte dai loro dati morfologici. Tracce di una riflessione dello studioso attorno a questa modalità interpretativa ricorrono proprio in alcuni dei contributi critici già menzionati. Nel testo su Pulga del 1958, coevo a quello sulle vetrate ferraresi e sulla copia correggesca di Orsi, Volpe definisce la «parlata viva» dell'opera d'arte come «una difficile relazione, di puro gergo visivo [...] con il testo presente del reale» che rende labile la nozione di «figuratività dell'arte». Per Volpe la pittura è piuttosto un «tessuto vivente di 'materie' che esprimono, talvolta, assai più di un segno o di un appunto veramente descrittivo»³². Nello stesso testo l'autore esalta poi il «poetico potere analogico» della pittura nella mediazione dei sentimenti umani, un potere che egli stesso esercita mediante la scrittura per l'analisi delle opere di ogni epoca. Nella monografia su Morlotti, Volpe scrive inoltre che «la pittura, prima che un'idea, [...] è un atto e quasi una garanzia fisica da opporre alla minaccia dell'annientamento». Questo intendimento della pit-

²⁹ C. VOLPE, *L'apice espressionistico ferrarese di Liberale da Verona*, «Arte Antica e Moderna», IV (1961), nn. 13-16, p. 155.

³⁰ Ivi, p. 154.

³¹ B. TOSCANO, *Coerenza e varietà nell'amore per l'arte*, cit., p. 106.

³² C. VOLPE, *Bruno Pulga*, cit.

tura come «tessuto vivente» e come «atto» equivale a riconoscere alla pittura una capacità effettuale, o agentiva, per usare un termine oggi in voga nel campo degli studi visuali. È ciò che fa Henri Lefebvre appena due anni prima nella *Critica della vita quotidiana*, attribuendo all'immagine caratteri intenzionali, trasformativi sul piano sociale³³. L'effettualità dell'immagine però, per Volpe, è ben altra cosa e riguarda il rapporto frontale tra l'opera e l'osservatore, la capacità della pittura di restituire al corpo dello spettatore dinamiche, sensazioni e relazioni del corpo stesso. Sempre nella stessa monografia scrive infatti:

ciò che s'interpone tra noi e, poniamo, un dipinto di Morlotti è una fitta trama di trasposizioni vive della nostra presenza, fino a un punto e ad un grado di rigenerazioni visive dove il puro apparire è ancora un fatto che esclusivamente ci riguarda; dove si trasferisce e si accende in una temperatura superiore dei sensi e della mente la nostra volontà di esistere, ma dove in realtà il pittore è giunto prima di noi per apparecchiare l'illusione del nostro ingresso appassionato o felice, esaltante o patetico.

La concezione dell'opera come oggetto «relativo» dichiarata da Longhi nelle *Proposte* del 1950 assume qui una declinazione ben diversa dall'iniziale «rapporto con un'altra opera d'arte»³⁴ per divenire relazione di esistenza, contatto fisico tra osservatore e opera nell'ordine di un'alternanza, di un'intenzionalità reciproca.

Considerazioni di questo tipo risultano di non poca attualità se confrontate con una delle teorie di maggiore rilievo, oggi, nel campo degli studi visuali, quella dell'«atto iconico», formulata da Horst Bredekamp³⁵. Tale teoria si basa sul presupposto che le immagini abbiano la capacità di stabilire un'identificazione tra il corpo dell'opera e quello dell'osservatore sulla base di proprietà condivise. Bredekamp affranca l'immagine dal modello rappresentativo nella quale è convenzionalmente inscritta per analizzarne le qualità agentive: per l'autore, infatti, l'immagine non va intesa come mera illustrazione di un pensiero ma come soggetto attivo capace di stabilire un'interlocuzione con l'osservatore mediante la simulazione di qualità vitali in grado di interpellare il corpo umano e le sue attitudini. Questo rispecchiamento non si verifica soltanto nell'esemplificazione diretta di un gesto umano, ma anche e soprattutto nella scambiabilità tra immagine e corpo e nell'energia organica sollecitata dalle forme, anche quelle che si pongono all'estremo opposto di una mimesi icastica. A ben guardare, pare trattarsi proprio della «fitta trama di trasposizioni vive della nostra presenza» di cui parla Volpe, del trasferimento acceso

³³ H. LEFEBVRE, *Critica della vita quotidiana* [1961], trad. it., Bari, Dedalo, 1977, vol. II, p. 331.

³⁴ R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», I (1950), n. 1, p. 16.

³⁵ H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* [2010], trad. it., Milano, Raffaello Cortina, 2015.

in «una temperatura superiore dei sensi» che riafferma «la nostra volontà di esistere», per usare le sue stesse parole.

Lungi dall'essere una recente acquisizione degli studi visuali, l'idea dell'immagine come atto o come soggetto attivo, dotato di vitalità e di presenza, è uno dei più diffusi tropi della critica d'arte tradizionale. Lo rileva anche un altro autorevole teorico della cultura visuale, W.J.T. Mitchell, quando scrive: «Gli storici dell'arte possono anche *sapere* che le immagini che studiano sono soltanto oggetti materiali che sono stati segnati con colori e forme, ma spesso parlano e si comportano come se le immagini fossero dotate di volontà, coscienza, *agency* e desiderio»³⁶. Numerosi sono gli esempi che potremmo citare, dalle figure di Giovanni Bellini come «esistenze» per Bernard Berenson³⁷ all'animazione dei santi Stefano e Alberto nel *Trittico dell'Annunciazione* di Carlo Braccresco per Longhi³⁸. Nel caso di Volpe, l'assegnazione di qualità agentive all'immagine non passa però per una personificazione delle figure che resti all'interno della rappresentazione, dei soli dati figurativi, bensì per l'individuazione di equivalenze sensoriali, sommovimenti materici e processi organici che prescindono da essi per restituire in maniera diretta la corporeità pulsante emanata dalle immagini, per ricostruire a parole la «fitta trama di trasposizioni vive della nostra presenza» in esse e riaffermare così ogni scambio attivo tra l'opera e il mondo.

³⁶ W.J.T. MITCHELL, *Che cosa vogliono davvero le immagini?* [1996], in ID., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2017, p. 109.

³⁷ Le figure di Bellini sono per Berenson «esistenze», le quali senza esprimere sentimenti, senza compiere atti, senza nemmeno pregare, producono tuttavia un'impressione sovrumana mediante l'armonia del loro essere, la loro tonica presenza». B. BERENSON, *Piero della Francesca, o dell'arte non eloquente*, Firenze, Electa, 1950, p. 18.

³⁸ Osservando le due figure Loghi segnala «la vivace affabulazione delle quattro mani, [...] il piombare di una tonaca liscia e il crepitio leggero della goletta dei polsini [...]; poi quell'affabile intrepidezza del viso di Stefano che si fa viva nell'intacco all'orbita, nei riccioli compatti, nelle labbra soprammesse, quasi incollate; mentre nel Sant'Alberto un filo di voce sembra uscire dalla bocca schiusa, dall'alidore delle labbra come da uno scafo consunto; «levigato da fioca febbre» come nel mito ungarettiano». R. LONGHI, *Carlo Braccresco* [1942], in ID., *Lavori in Valpadana. Dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 273.



1. Ennio Morlotti, *Vegetazione*, 1958, collezione privata. Fotografia di Ugo Mulas, Collezione eredi Volpe, Bologna



2. Ennio Morlotti, *Paesaggio*, 1946, collezione privata. Fotografia di Ugo Mulas, Collezione eredi Volpe, Bologna



3. Cosmè Tura, *Madonna con Bambino tra una santa (Maddalena?) e san Girolamo*, 1455 ca., Ajaccio, Musée Fesch

LUCA PIETRO NICOLETTI

Giovanni Testori e la figurazione espressionista

L Giovanni Testori pubblicista e «corsaro»¹, che Pietro Ottone chiamò le 1975 a scrivere sul «Corriere della Sera», prendendo il posto rimasto vacante dopo la morte di Pier Paolo Pasolini, per molti aspetti non è più quello che aveva scritto su «Paragone» alcune pagine cruciali per la messa a punto della storia dell'arte fra Lombardia e Piemonte fra Cinque e Settecento². Da una parte, infatti, le oltre seicento recensioni di mostre scritte da quel momento fino a poco prima della morte nel 1993 gli avevano offerto un vastissimo raggio di azione e di commento a un sistema delle arti con cui non mancarono momenti di frizione, polemiche infiammate, partiti presi per artisti e poetiche che scavalcavano qualsiasi logica di schieramento in nome di un ideale più alto, insofferente alle classificazioni della critica della sua e delle generazioni successive. Fu questo a renderlo per molto tempo un personaggio scomodo, granitico ma isolato, non di rado oggetto di scherno e di giudizi violenti e impietosi³.

Del resto, la morte di Roberto Longhi pochi anni prima aveva mutato gli assetti della sua scuola e aperto la via a una pluralità di approcci e ridefini-

¹ La definizione è di A. GNOCCHI, *Testori corsaro*, Milano, La nave di Teseo, 2023. Si vedano in particolare ivi, pp. 59-63. Per una fonte diretta, seppure retrospettiva, sul rapporto di Testori con le arti: *Conversazione con Testori*, nuova edizione a cura di D. Dall'Ombra, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012, pp. 95-153.

² Su questo tema si veda B. PISCHEDDA, *Testori. «Sulla modernità che ha tramutato a rivoluzione in capitale e consumo, sputo»*, in ID., *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 212-265; D. DALL'OMBRA, *Giovanni Testori critico d'arte al «Corriere della Sera»*, in V. TRIONE (a cura di), *Armi improprie. Lo stato della critica d'arte in Italia*, Milano, Johan & Levi, 2024, pp. 239-244.

³ Cfr. G. AGOSTI, *Perché così*, in G. TESTORI, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2023, pp. XIII-XXVII. Si veda però anche il profilo di Testori tracciato in occasione della morte dello scrittore: G. AGOSTI, *Apocalisse lombarda*, «Il Manifesto», 17 marzo 1993. A questo, poi, si aggiunga ID., *Testori civile*, «Prospettiva», 155/156, luglio-ottobre 2014, pp. 180-185.

zioni della sua lezione al di là del mestiere del conoscitore e dell'aderenza letteraria ai fatti di stile. Un effetto dirompente, in questo senso, si era visto nei corsi universitari e negli ultimi, tormentati scritti di Francesco Arcangeli, prematuramente scomparso nel 1974: un articolo come *Lo spazio romantico* del 1971 sarebbe stato per esempio impensabile sulle pagine di «Paragone» sotto la direzione del maestro. In quello scorcio di anni Settanta, insomma, era possibile essere longhiani occupandosi di temi non longhiani, se non addirittura di opere e artisti oggetto degli strali di Longhi stesso, ma il cui studio non era ormai più rimandabile⁴.

Si può forse spiegare così l'interesse tardivo da parte di Testori cinquantenne per artisti che costituivano una nebulosa galassia espressionista, e per coloro che, fra gli italiani, furono più sensibili ai temi e problemi che verranno rubricati con l'etichetta di «Nuova figurazione». Per questi ultimi, infatti, salvo alcuni testi d'occasione – e alcune isolate eccezioni come Willy Varlin – egli non fu un compagno di strada della prima ora, ma un referente degli anni maturi, quando i giochi sembravano essere stati fatti e la fortuna volgere a loro sfavore, assistendo allo stesso tempo all'esordio di una generazione di giovani nati nel corso degli anni Cinquanta e che egli terrà come a battesimo fra i secondi anni Settanta e gli anni Ottanta, da Velasco Vitali a Giovanni Frangi, da Luca Crocicchi a Samuele Gabai e con particolare attenzione per Alessandro Verdi, in una geografia che spaziava fra Lombardia e Canton Ticino⁵. Testori non prese parte, a differenza di Arcangeli, a quell'acceso dibattito che si era aperto nei primi anni Sessanta intorno al superamento dialettico dell'Informale e alla possibilità di conservare qualcosa di quell'irruenza di gesto convogliandola verso contenuti di connotazione drammaticamente esistenziale: quella tensione, nel suo caso, si era riversata sui pittori di San Carlo, o nei saggi che sarebbero andati a comporre nel 1965 *Il gran teatro montano*. Ma da quelli al volume del 1975 sulla cappella del Santissimo Sacramento di Romanino e Moretto a Brescia⁶, o alle riprese fotografiche espressionisticamente caricate di quello su Beniamino Simoni da Cervo, la temperatura si sarebbe infiammata, complici da una parte la ripresa di un'intensa attività pittorica, lasciata a lungo a sedimentare dopo la militanza postcubista, dall'altra la concomitante ripresa con intensità crescente del discorso sull'arte contemporanea. È qui, nella temperie nuova, come la definì Carlo Bo, di una «violenza di natura profetica»⁷, e che ha quasi come spartiacque l'intensa e ispirata introduzione al volume dei «Classici dell'Arte» Rizzoli su Grünewald, che si vanno a fortificare antichi amori, grandi ritorni e nuo-

⁴ Cfr. D. DALL'OMBRA, *Giovanni Testori critico d'arte al "Corriere della Sera"*, cit., pp. 239-244.

⁵ Cfr. G. FRANGI, *Oltre il confine per contaminarmi: Testori e la Svizzera*, «Alias», 30 agosto 2015.

⁶ G. TESTORI, *Romanino e Moretto alla Cappella del Sacramento*, Brescia, Grafo, 1975; ID., *Beniamino Simoni a Cervo*, Brescia, Grafo, 1976.

⁷ C. BO, *Nella stanza della vita* [1974], in ID., *Testori. L'urlo la bestemmia il canto dell'amore umile*, a cura di G. Santini, Milano, Longanesi, 1995, p. 20.

ve folgorazioni, fra le stanze della milanese Compagnia del disegno di Alain Toubas e non solo. Ed è con questo Testori, in particolare, che si troverà in sintonia una parte della critica che avrà a cuore i destini della figurazione italiana a partire dagli anni Novanta⁸, dalle prime mostre di Marco Goldin – curatore di una esposizione di “ritratti” dello scrittore ad opera dei suoi artisti nel 1997⁹ – alle pagine intemperanti di Marco Vallora¹⁰ o del più mite Stefano Crespi¹¹.

Le ragioni di questa stagione sono esternate da Testori stesso nel 1978, presentando alla Compagnia del Disegno una mostra di Ennio Morlotti, poi transitata dalla galleria Bambaia di Gianluigi Rebesco a Busto Arsizio¹². Un testo denso e programmatico, che tracima dal caso particolare per urgenza morale, da intendere come un monito per chi si fosse apprestato alla visita: «Coloro i quali o, forse, trattandosi d'irreligiose mantidi, di travestite profetesse ferme ai cantoni dell'arte e della sua storia per prendere e far prendere il più possibile di cantonate [...]; coloro i quali o le quali van da tempo sostenendo che la pittura, la vera, grande pittura è morta e che l'agonia delle avanguardie (da loro medesimi o medesime ammessa) avrebbe fatalmente visto un rigurgito dell'altra pittura, la mediocre o cattiva, farebbero bene a mettersi addosso il saio della penitenza e varare le soglie, al tutto silenziose e segrete, della Galleria che ospita questa mostra»¹³.

È palese, qui, un vero e proprio partito preso per la pittura, un rifiuto dell'intromissione dei nuovi media, ma anche di quelle correnti che conducevano ad una disumanizzazione del processo creativo. Non si tratta di una scelta semplicemente figurativa – pur non nascondendo un sacro timore per l'astrazione in tutta l'estensione semantica del termine¹⁴ – ma di un rifiuto di quella tradizione in cui non fosse presente un carattere umano, sia in termini

⁸ È questa la via battuta da Giovanni Testori. *I segreti di Milano*, catalogo della mostra (Milano) a cura di A. Toubas, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003; si veda però soprattutto, per un inquadramento più fondato sulla pluralità degli interessi figurativi dello scrittore, *Miseria e splendore della carne. Testori e la grande pittura Europea*, catalogo della mostra (Ravenna) a cura di C. Spagoni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012 (e la lettura data da C. SPADONI, *Di paragone in paragone*, ivi, pp. 53-63).

⁹ *Ritratti a Testori*, catalogo della mostra (Trevise) a cura di M. Goldin, Venezia, Marsilio, 1997.

¹⁰ M. VALLORA, “Ecco i perforanti occhi a zaffiri del qui scrivente...”. *Lo sguardo di Testori “passato” per le tre V*, in *Ritratti a Testori*, cit., pp. 23-25; ID., *Il gran teatro della metafora teatrale*, in *Miseria e splendore della carne*, cit., pp. 81-97.

¹¹ S. CRESPI, *La frase infinita del volto*, in *Ritratti a Testori*, cit., pp. 17-20; ID., *I segreti di Milano*, in *Giovanni Testori. I segreti di Milano*, cit., pp. 54-57; ID., *Testori e l'arte del Novecento*, in *Miseria e splendore della carne*, cit., pp. 107-115. A Crespi si devono le prime due antologie degli scritti di Testori sulla pittura e la scultura del Novecento: *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2001 (con S. CRESPI, *Postfazione*, ivi, pp. 283-296); *La cenere e la carne. Scritti sulla scultura del Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002; *La cenere e il niente. Scritti per Varlin*, Firenze, Le Lettere, 2009 (con S. CRESPI, *Postfazione*, ivi, pp. 91-94).

¹² G. TESTORI, *L'orafo fedele e disperato* [1978], in ID., *La cenere e il volto*, cit., pp. 141-152.

¹³ *Ivi*, p. 142.

¹⁴ Cfr. L. DONINELLI, *La casa di Novate*, in ID., *Conversazione con Giovanni Testori*, cit., p. 9.

iconografici sia espressivi: «la pittura, la vera, grande pittura, non solo non è morta, ma procede umile di sé e insieme di sé superba, fasciata di dolori e insieme solare; e procede talmente da poter parlare in persona primissima e ponendosi come primissimo e centrale argomento, proprio lei, la morte»¹⁵.

Non era un incipit di poco conto, per quanto relegato a una sede editoriale di nicchia, ma sintomatico del ruolo paradigmatico che l'opera di Morlotti poteva assumere, ai suoi occhi, in una difesa oltranzista di una certa linea dell'arte contemporanea, nel momento in cui i giochi sembravano fatti e i riposizionamenti della critica avevano decretato un canone ufficiale, archiviando il passato recente e decretando una condanna per quei maestri su cui invece si era appuntata la sua attenzione. La sua, insomma, restava una battaglia isolata e solitaria, sbrigativamente tacciata di conservatorismo. Ma questo era lo spirito del Testori polemist, che dalle pagine del «Corriere» aveva innescato più di una miccia incendiaria, a partire dal programmatico articolo su *La cultura marxista non ha il suo latino* del 28 agosto 1977, con la coda di repliche e controrepliche che ne era seguita. In particolare, le «mantidi del contemporaneo» a cui si allude nel testo su Morlotti erano già state bersaglio del violento articolo con cui si era aperta pochi mesi più tardi la sua collaborazione alla pagina d'arte domenicale del quotidiano milanese, immediatamente prima che Franco Di Bella, nuovo direttore dal 1978, gli chiedesse di commentare anche fatti di cronaca e di costume. «Quello che, ora, ci si stende davanti», commentava ne *L'avanguardia nella rete del Potere*, con un tono e un piglio pasoliniano nell'analisi, «è un paesaggio infinito d'oggetti, e di cose prive d'ogni senso, d'ogni ragione e d'ogni nome, come se i cimiteri delle macchine avessero occupato tutto lo spazio che un tempo l'uomo si riservava per celebrare le sue glorie e le sue sconfitte, per trasferire in immagini gli atti più cari e straziati del suo passaggio; in una parola, per esprimersi. Sono cimiteri, questi, sui quali non vedremo mai vagare le piccole, sacre fiamme che indicano come, dentro le zolle, stia disfacendosi la carne d'un essere la cui anima pulsa ancora, ancora vive e splende di sé; cimiteri, insomma, che nessuno varcherà per recarsi a meditare, poiché accumulano tombe da cui l'uomo è sempre atrocemente espulso»¹⁶.

¹⁵ G. TESTORI, *L'orafo fedele e disperato*, cit., p. 141.

¹⁶ In un altro passaggio, lo scrittore puntualizzava ulteriormente: «Ecco il tema primo, il tema cardine, per una critica d'arte che intenda esser tale: un tema che, naturalmente, chiama in causa l'intera storia dell'arte contemporanea (accettata, invece, e imposta come e più d'un dogma); un tema che domanda una rilettura completa e impietosa, una completa e impietosa rimeditazione degli ultimi cento anni dell'arte figurative; per giungere a riconoscere il momento in cui s'è verificato lo stacco dalla totalità dell'uomo e della vita; il momento della disgiunzione; il momento da cui, gradino per gradino, fuoco d'artificio, dismissione per dismissione, catena per catena, schiavitù per schiavitù, siamo arrivati alla cosificazione, al cimitero, alle vergogne, alle vuote spoglie e alle vuote bare del presente» (G. TESTORI, *L'avanguardia nella rete del Potere*, «Corriere della Sera», 4 dicembre 1977).

Era un testo duro, violento, genericamente ostile a tutte le pratiche oggettuali del contemporaneo – a cui pure longhiani come Giuliano Briganti stavano prestando attenzione – in cui non si facevano nomi ma non pochi potevano sentirsi chiamati in causa, a partire dal suo immediato predecessore sulle colonne dello stesso giornale, Maurizio Calvesi, passato nel frattempo alle pagine de «l'Espresso», da cui avrebbe mosso una controffensiva veemente e frontale, stigmatizzando: «[...] Giovanni Testori, mio fulmineo successore al “Corriere della Sera”, i cui furiosi sfoghi contro l'arte moderna tutta in blocco, in uno stile tra Hitler e Virgilio Guzzi, continuano a far tanto rumore»¹⁷. «Non si può chiamare davvero un fulmine a ciel sereno», commentò con più misura su «La Repubblica» Briganti, che lo conosceva dai tempi di «Paragone», «e non tanto perché il cielo che ci sovrasta, a noi critici d'arte, sia tutt'altro che sereno, quanto perché ritengo che le idee di Testori, anche se ora come non mai radicalmente espresse, non possono aver colto nessuno alla sprovvista, come appunto un fulmine»¹⁸. Ma qui – dove la vera onta, più dell'iperbole filonazista, era il paragone con la critica greve e qualunquista di Guzzi – si consumava un contrasto tanto culturale quanto geografico sul ruolo della critica per i destini del contemporaneo: non potevano esserci punti di contatto fra l'esegesi di ispirazione letteraria comparsa di un'adesione territoriale alla pianura padana, e la militanza che teneva banco dalla cattedra della Sapienza. Calvesi, del resto, non era più quello della prima edizione de *Le due avanguardie* del 1966, riveduta e strategicamente decurtata nel 1971, ma quello che si apprestava a licenziare *Avanguardia di massa* per Feltrinelli: un vero e proprio vademecum di tutto quello che per Testori significava la deriva politica e culturale di un paese.

Le sue posizioni, però, non dovevano stupire più di tanto perché in fondo non erano mancate attestazioni di una programmatica “antistoria” dell'arte, per la quale aveva trovato una sponda in Luigi Carluccio. Fu il critico de «La Stampa», vera eminenza grigia delle politiche culturali della Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino negli anni Sessanta, a fargli conoscere il pittore ticinese Willy Varlin, oggetto di una immediata folgorazione, dichiarata a partire da un lungo testo dedicato proprio all'amico torinese nel 1968 in cui il pittore di Bondo era l'ultimo anello di una catena che partiva da Chaïm Soutine e passava per Francis Gruber e Francis Bacon¹⁹. Contro le classificazioni verticiste della storia dell'arte, contro i tentativi di collocare ogni artista entro una genealogia stilistica, Testori confessava «il sospetto e poi la sconsolata certezza che, in quelle divisioni, sia restata fuori, e a restar fuori

¹⁷ M. CALVESI, *Se l'estetica si veste di nero*, «l'Espresso», 25 dicembre 1977.

¹⁸ G. BRIGANTI, *Ma il critico può dire solo “viva” o “abbasso”?*, «La Repubblica», 14 dicembre 1977.

¹⁹ G. TESTORI, *L'opera buffa, golosa e tragica di Varlin* [1968], in ID., *La cenere e il niente*, cit., pp. 5-16. Su Testori e Bacon: F. PERFETTI, *Apostasia della carne. Fatica e liberazione della materia in Giovanni Testori e Francis Bacon*, «La Rivista di Engramma», 208, gennaio 2024, pp. 81-97; L.P. NICOLETTI, *Testori e Bacon*, in L.P. NICOLETTI, T. TORACCA (a cura di), *Giovanni Testori. Rilettura*, in c.d.s.

continui, troppa e troppo grande parte di vita»²⁰. Lo stesso poteva dirsi di Gianfranco Ferroni, tema di un lungo articolo sulle pagine di «Arte Illustrata», a commento di un ricco reportage a colori dei dipinti esposti alla Biennale di Venezia e presentati proprio da Carluccio: una delle prime occasioni di contatto fra lo scrittore di Novate e il maestro del Realismo Esistenziale, su cui sarebbe ritornato ripetutamente molti anni più tardi, quando questi aveva completamente cambiato pelle, abbandonando i temi di impegno politico per una maniera diafana e iperrealista.

Non era però solo Testori in questa battaglia, dato che i toni non sono molto diversi da quelli di Emilio Tadini, fra i difensori della prima ora degli artisti di Nuova Figurazione che si dibattevano tra Informale e Pop Art, e autore nel 1980 de *L'opera*, il romanzo giallo cresciuto sulle scrivanie del «Corriere» negli anni delle polemiche di Testori – con cui non sembra aver avuto contatti – con la sua pantomima di un critico d'arte che mirava a sostituirsi all'artista stesso²¹. Ma, soprattutto, era questo lo spirito che avrebbe animato, a breve distanza dal «ritorno alla pittura» di Achille Bonito Oliva che consacrava la Transavanguardia, una mostra dal titolo programmatico tenutasi a Parma e Milano nel 1982, all'insegna de *L'opera dipinta*: una difesa del diritto ad essere nel proprio tempo senza rinunciare al mestiere tradizionale e, al contempo, senza concedersi a una scadente qualità d'esecuzione²².

Il testo su Morlotti, però, costituisce in questo caso uno snodo importante anche per altri motivi. Da una parte illumina per via di rimandi interni un romanzo chiave di questa stagione come *La Cattedrale*, uscito da Rizzoli nel 1974: è sul pittore lecchese che Testori aveva esemplato l'orafo di Chiavenna, alla ricerca disperata di due lapislazzuli azzurri come gli occhi di un giovane per il quale aveva in mente – lo conferma il dettaglio impaginato in copertina da John Alcorn – il David biondo dipinto da Tanzio da Varallo. Il paragone era già stato proposto nel 1963 sulle pagine di «Settimo Giorno», stroncando l'antologica lecchese di Morlotti e mettendolo sotto le insegne non solo di Giorgio Morandi, ma anche di Mario Sironi e nel solco tracciato da Vincent Van Gogh – a quelle date letto da molti come un precursore dell'Informale – ma soprattutto affermando di «vedere un “correlativo” nello sfregamento continuo, nella pressione e ritorzione continua della materia, scocca il clangore sublime dei suoi ori, delle sue gemme, dei suoi impasti da cupo orefice

²⁰ Ivi, p. 5.

²¹ Cfr. *La “pillola anti-concettuale” e un romanzo di Emilio Tadini del 1980*, «Palinsesti», 11 (2022), pp. 52-67.

²² *L'opera dipinta 1960-1980*, catalogo della mostra (Parma-Milano), introduzione di C.A. Quintavalle, Parma, CSAC, 1982. Alla mostra, oltre a Ossola, partecipano: Enrico Della Torre, Renzo Ferrari, Attilio Forgioli, Alberto Gianquinto, Piero Guccione, Pierluigi Lavagnino, Romano Notari, Mario Raciti, Tino Repetto, Piero Ruggeri, Ruggero Savinio, Mario Schifano, Giacomo Soffiantino, Emilio Tadini, Lorenzo Tornabuoni, Tino Vaglieri, Valentino Vago.

“longobardo”²³. A risvegliare quel paragone, poi, una volta licenziato il romanzo del 1974, potrebbe essere stato l’annuncio della grande mostra su *I longobardi e la Lombardia* che si sarebbe tenuta in autunno al Palazzo Reale di Milano: nel suo caso, indifferente alle implicazioni politiche che avevano mosso l’amministrazione comunale²⁴, una mostra come quella poteva confermare un nesso fra arte del passato e arte del presente, e riallacciarsi a un radicamento territoriale non diverso da quello arcangeliano, ma spostato sulla direttrice che, come le “guide rosse” del Touring Club di allora, teneva uniti Milano e la regione dei laghi. Morlotti, insomma, era paradigmatico perché riassumeva e attualizzava tutta l’arte lombarda antica, in un percorso a ritroso che, prima di approdare all’orafo longobardo, passava ovviamente dalla pittura del Seicento²⁵, che è il vero termine di paragone di tutta la linea espressionista sostenuta in quegli anni.

Allo stesso tempo, però, era avvenuto un cortocircuito potenzialmente presente da sempre, ma ora giunto a deflagrare definitivamente. Non solo si stabilisce una continuità fra passato e presente, ma come osservò Carlo Bo a proposito del romanzo del 1974, la saldatura fra piano del contemporaneo e piano storico conduceva a una inestricabile compenetrazione²⁶, entro la quale oltretutto saltava una distinzione e modulazione della scrittura a seconda dei generi letterari e della destinazione editoriale. C’è sempre stata, in Testori, una compattezza di modi espressivi: la recensione diventava una pagina critica, a cui affidare intuizioni e interpretazioni al pari dei testi di presentazione per le mostre, o a quanto faceva in letteratura. La sua restava una pagina di critica tesa, veemente, persino violenta, coerente con il piglio morale che innervava i commenti ai fatti di cronaca: un episodio minimo diventava l’occasione per una riflessione profetica e monitoria, uno squarcio sulla decadenza dei costumi e la perdita di umanità e di *pietas*. Per questo non

²³ G. TESTORI, *Il “tesoro longobardo” di Morlotti*, «Settimo Giorno», 4 giugno 1963, pp. 56-60. Lo stesso concetto è ripreso e ampliato nel testo del 1978: «Lungo questo cammino o ertissima via, Morlotti è sceso ancor più giù, dentro la sua e nostra tradizione; e ha così toccato, sfiorato, amato, frugato e accarezzato, in un’estasi abbagliante e atterrita, proprio quei tesori barbarici che la liturgia cristiana aveva costruito e che il tempo ha poi chiuso dentro i grandi, sacri armadi con cui avevamo iniziato. Di quei lontanissimi, enormi, urlanti e sacrificali orafi, egli si è sentito così ultimo e disperato erede; talmente che quanto gli è uscito di mano può prendere posto, accanto alle loro croci e ai loro reliquiari, dentro quei fondi e negri armadi» (G. TESTORI, *L’orafo fedele e disperato*, cit., p. 151).

²⁴ Su questa mostra: V. LOCATELLI, *Tracce di un’eredità culturale: la mostra ‘I Longobardi e la Lombardia’*, in *Arte medievale in mostra. Modelli e progetti espositivi in Italia (1871-2022)*, atti del convegno (Parma, 16 maggio 2023) a cura di A. Acocella e G. Milanese, «Ricerche di S/Confine», dossier n. 8, 2023, pp. 121-136.

²⁵ «Attesa la sua vocazione “naturale”, la saliva dei Secenteschi è diventata in Morlotti sacro concime e letame; non per i vermi che, ormai, dentro la povera, umana testa han talmente pasteggiato d’averla tutta ripulita; ma perché proprio lei, la povera, umana testa splenda in altre zone e in altri regni; quelli di una straziata, religiosa pietà» (ivi, p. 150).

²⁶ C. Bo, *Nella stanza della vita*, cit.

si può fare a meno di tenere sullo sfondo delle pagine di critica gli articoli raccolti poi in *La maestà della vita*, il volume accolto nella collana de “I libri dello spirito cristiano” diretta da don Luigi Giussani. Qui, nell’incipit di un articolo del 1978, *Ridare un senso al dolore di tutti*²⁷, compare un tramonto che si sarebbe ritrovato nel 1993 nella visione apocalittica de *Gli angeli dello sterminio*, sul quale deve aver provocato un ulteriore cortocircuito la pittura di suo nipote Giovanni Frangi [figg. 4-5], alle cui vedute urbane dedicherà un testo di analogo tenore nel 1988.

È questa la linea attraverso cui Testori recupera alcuni artisti, come Giancarlo Vitali, un pittore che si identifica totalmente con la lettura datane dallo scrittore, che per lui aveva ravvivato i fasti del Seicento. Così come un artista più giovane, animatore della mostra di Parma, Giancarlo Ossola, che sarebbe arrivato a capire la sua identità stilistica a cinquant’anni, nel corso degli anni Ottanta²⁸, giungendo a elaborare l’idea di una possibile “contaminazione dell’Informale” in grado di abbracciare la pittura di tutti i tempi a partire da Alessandro Magnasco. Testori ne scrisse nel novembre 1983 recensendo una mostra alla galleria Appiani 32 presentata da Dante Isella²⁹, che suggeriva una lettura di quella pittura adattissima per ribattezzare l’artista come “pittore di lazzaretti”: «C’è aria, murmure, colore, spazio e dolore di penitenza, in questi desolati “interni-esterni” di Ossola. Quasi che dai secoli delle famose, laceranti pesti carliane e federiciane, dai secoli cioè di quello che il Borromeo, nel suo “memoriale ai milanesi”, aveva chiamato “estermínio”, il tempo si è mutato solo per cambiare (ma cambiare, poi, di molto?) l’apparenza di quei luoghi di segregazione, d’agonia e di morte. Negli “interni-esterni” di Ossola, che kafkianamente si infilano l’uno nell’altro, in una sinistra, grigia, talvolta sulfurea prospettiva senza esiti e fine, l’uomo è scomparso; gli appestati, o sono stati, ben più atrocemente di quel che si faceva ai tempi di Fra Cristoforo, tutti inceneriti e, dunque, ridotti a polvere; o, uno a uno, han lasciato il terribile immondezzaio nell’habitat umano sapendo cosa mai li avrebbe attesi»³⁰ [fig. 1].

La peste e san Carlo erano presenti da sempre nella letteratura testoriana – e l’«estermínio» sarà la parola chiave del suo ultimo romanzo – ma qui forse il cortocircuito era ancora più prossimo: non solo stava lavorando a *I Promessi sposi alla prova*, pubblicato nel gennaio 1984, ma nei mesi precedenti era uscita in tempo reale per Mondadori come *Nuovo memoriale ai Milanesi*, con sua

²⁷ G. TESTORI, *Ridare un senso al dolore di tutti* [9 aprile 1978], in ID., *La maestà della vita*, a cura di G. Frangi e D. Rondoni, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 32-35.

²⁸ Si veda L.P. NICOLETTI, *Pittura in un interno. Giancarlo Ossola negli anni Ottanta*, in *Doppio interno. Giancarlo Ossola a Villa Arconati*, catalogo della mostra (Castellazzo di Bollate) a cura di L.P. Nicoletti e F. Pensa, Paris, Éditions du Félin, 2018, pp. 53-72.

²⁹ D. ISELLA, *Gli “interni” di Giancarlo Ossola come metafore dipinte di segrete metamorfosi* [1983], in ID., *Amici pittori. Da Guttuso a Morlotti*, Milano, Archinto, 2018, pp. 135-139.

³⁰ G. TESTORI, *Dipingere i lazzaretti*, «Corriere della Sera», 2 novembre 1983.

introduzione, la raccolta dei discorsi tenuti da Giovanni Paolo II fra il 20 e il 22 maggio durante la visita pastorale ambrosiana.

Ma c'erano altre vedute sulla desolazione, oltre quella di Ossola, proposte da pittori che si erano fatti portatori di una disciplina quasi monacale, votandosi a un iperrealismo inaspettatamente nelle sue corde. È il caso di Ferroni, su cui era ritornato con nuovo slancio, negli anni in cui questi divenne insieme a Sandro Luporini il padrino di un gruppo di artisti più giovani uniti per pochi anni sotto l'insegna della "Metacosa"³¹. Bisogna leggere gli scritti su di lui in un'ottica teatrale: quelli che presenta Ferroni sono luoghi in cui si consuma la stessa desolazione, ambienti bloccati come se fossero la scena di un delitto, come scrisse più o meno negli stessi anni Giorgio Soavi³² [fig. 3; tav. VII].

Lo sguardo apocalittico e visionario che si accentua progressivamente mano a mano che si procede verso la fine degli anni Ottanta, però, arriva al culmine in un testo per un pittore bolognese assente fino a quel momento dalla galleria di artisti testoriani, Sergio Vacchi, che non è più soltanto l'artista difeso a più riprese da Enrico Crispolti e Renato Barilli – o da Calvesi negli anni Cinquanta – ma quello inserito da Briganti nelle battute finali, proiettate sul presente, de *I pittori dell'immaginario*, a sottolineare la radice inquieta e insofferente di un pittore visionario e sfuggente. Pur introducendo un volume di ritratti, Testori si sofferma soprattutto sul ciclo delle spettrali *Piscine* di Vacchi, che si prestavano a trasformarsi in possibili scenari per l'«estermio», in cui emergono presenze informi come faragioni al dissiparsi di una profonda coltre di nebbia, al termine di un ipotetico, catartico diluvio: «Una grigità impiastricciata e poltigliosa; una grigità che sta a mezzo fra quella delle perle morenti o, comunque, moriture, e quella dei pantani, delle nebbie e delle brume, ci si rivela ben presto come il tono, anzi, il colore, meglio ancora, come la reale e tangibile sostanza di cui quella palude è fatta; e, tramite i miasmi dolciastri e velenosi che ne salgono, di cui è fatto lo spazio che, in modi sempre imprevedibili, attorno e sopra quella palude, si costituisce; attorno, sopra ma, altresì, sotto»³³.

³¹ ID., *Ferroni, il silenzio della luce. Attorno al maestro, un gruppo di giovani*, «Corriere della Sera», 2 marzo 1980. Per un inquadramento Cfr. L.P. NICOLETTI, *La Metacosa nel contesto (1979-1984)*, in *I pittori della Metacosa. A quasi mezzo secolo dall'esordio al Palazzo Paolina di Viareggio*, catalogo della mostra (Viareggio) a cura di A.P. Baldi, con saggio critico di L.P. Nicoletti, Bologna, Pendragon, 2024, pp. 19-36.

³² G. SOAVI, *Lo studio di Ferroni*, in ID., *Il quadro che mi manca*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 26-31.

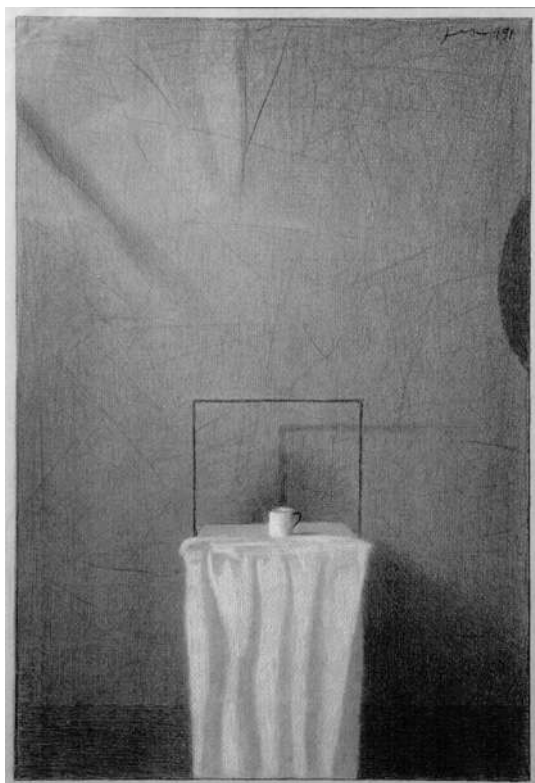
³³ G. TESTORI, *I loculi della palude*, in ID., *Volte face. Cinquantanove ritratti di Sergio Vacchi*, Milano, Fabbri, 1991.



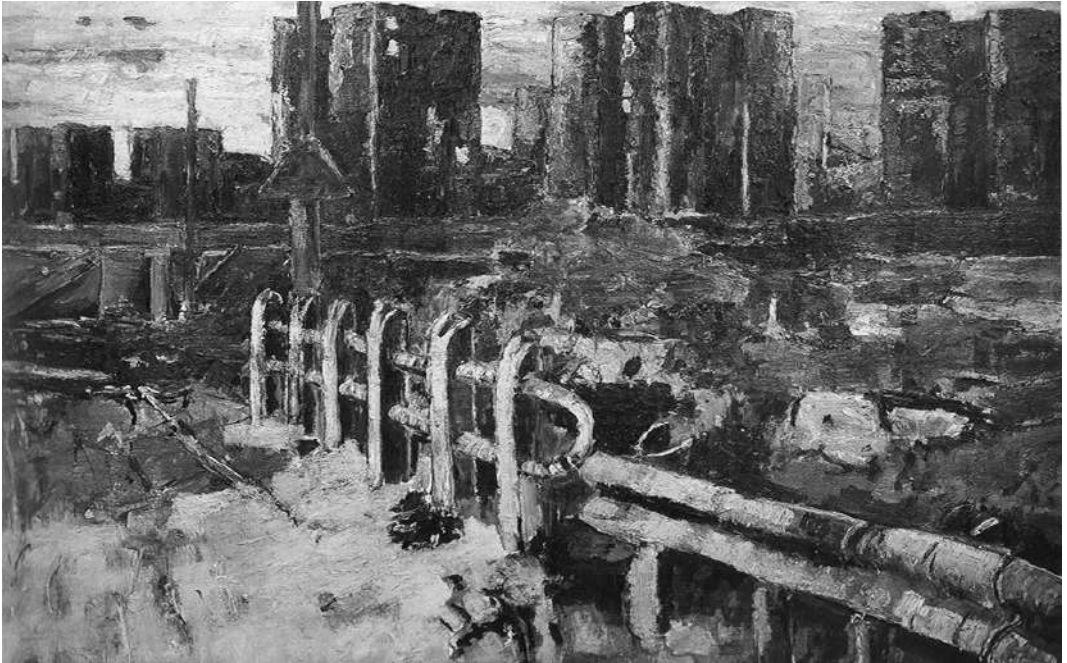
1. Giancarlo Ossola, *Interno*, 1979, Milano, Museo del Novecento



2. Franco Francese, *Donna che piange sulla strada*, 1960, Tenero, Collezione Matasci



3. Gianfranco Ferroni, *Altareno laico*, 1989



4. Giovanni Frangi, *Milano, Quartiere degli Olmi*, 1986



5. Giovanni Frangi, *Copertina per Giovanni Testori, Gli Angeli dello Sterminio*, Milano, Longanesi, 1992

FRANCESCO DE CAROLIS

Il cetriolo del Crivelli di Carlo Emilio Gadda

Nell'ampia produzione letteraria di Carlo Emilio Gadda, le arti visive – e in particolar modo la pittura – appaiono in varie occasioni, rivestendo sempre un ruolo significativo. Tale rapporto spesso si concretizza su due versanti: a volte lo scrittore milanese utilizza dei rimandi a un autore, un'opera o un particolare oggetto visto in un quadro per dare maggiore forza evocativa a un passaggio di un suo testo; in altri casi recupera direttamente un dipinto quale referente di una descrizione tanto minuziosa da dover coinvolgere le competenze stesse del lettore¹. Gadda dimostra dunque di essere osservatore attento delle arti, ma anche acuto lettore della critica specialistica a lui contemporanea. Non è passato infatti inosservato quanto sia stata importante la conoscenza dei testi di Berenson e Longhi per la descrizione del cavallo che conduce la carrozza di Donna Eleonora presente nel racconto *Al Parco, in una sera di maggio* del 1943, confluito l'anno dopo nella raccolta *L'Adalgisa*². In quest'ultima edizione, i lavori dei due studiosi si trovano espressamente richiamati da Gadda in nota al suo racconto³, quando egli mutua l'immagine dell'animale presente nel *San Giorgio e il drago* dipinto da Cosmè Tura nel 1469 per le ante dell'organo del duomo di Ferrara, richiamando alle definizioni date dai due critici:

¹ Un approfondito e imprescindibile studio sulla questione è quello di M. KLEINHANS, *'Satura' und 'pasticcio': Formen und Funktionen der Bildtheit im Werk Carlo Emilio Gadda*, Tübingen, Niemeyer, 2005. Si veda inoltre il recente studio di E. MORRA, *La lente di Gadda*, Milano, Electa, 2024.

² F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, p. 168.

³ In particolare lo scrittore cita le osservazioni di Berenson riportate nel catalogo della storica mostra ferrarese del 1933: N. BARBANTINI (a cura di), *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, catalogo della mostra (Ferrara), Venezia, Carlo Ferrari, 1933, pp. 46-47; R. LONGHI, *Officina ferrarese*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. V, Firenze, Sansoni, 1968 [I ed. 1934].

Era un cavallo araldico, uscito di mano a Cosmè Tura sullo sfondo della stessa luce fulgente: lussuriante nei toni della porpora, del dorato arancio. Adesso, povera bestia, la sua mitologica fuga si amareggiava dell'inesorabile inseguimento di che lo facevano oggetto quella carrozza dietro al culo, anzitutto, il cocchiere, la dama⁴.

In particolare, nella nota a questo passo Gadda rivela l'attenzione per le parole che Longhi spendeva su Tura in *Officina ferrarese*, dove a sua volta lo studioso cita le proprie parole sugli inizi del pittore estense già presenti nella *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco* del 1927⁵. In quel passaggio non manca di rievocare le «folle più feroci del Tura e del Crivelli, alla dolorosa eleganza del giovine Bellini, alla speciosamente rigorosa grammatica mantegnesca»⁶. Potremmo affermare che Gadda, autore molto affascinato dal brillare degli ori e dei gioielli, tanto da trovarli spesso presenti nel suo immaginario, non può che essere colpito dalle parole di Longhi riguardo le realizzazioni di Tura, come testimoniano le ulteriori citazioni in nota al racconto⁷. D'altra parte anche in situazioni dove non ci sono richiami espliciti alla pittura, la tecnica descrittiva di Gadda evoca lo stile longhiano. Si prenda il caso della descrizione del ciondolo di Liliana, oggetto dal significato ambiguo, in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, pubblicato nel 1957 ma ideato a partire dal 1945. Gadda in maniera ossessiva definisce l'oggetto tramite un'iterazione:

Era una specie di reliquario: ovale: una minuscola pace orologata e tenuta da una staffa d'oro, sì da poter altalenare e anzi revolverarsi affatto sotto quell'arco, pungendola ai fianchi due pernetti invisibili: oro, oro: tutta fu oro, oro pieno, oro zecchino, oro bello, oro rosso, oro giallo, su le nocchiate dita e su le panze secche de nonni, ciò che ad oggi l'è carta frusta e schifosa piena di miseria e di peste, o vuota ciancia nel vento⁸.

⁴ C.E. GADDA, *L'Adalgisa*, in R. RODONDI, G. LUCCHINI, E. MANZOTTI (a cura di), *Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Garzanti, 1988, p. 484.

⁵ R. LONGHI, *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco*, in *Saggi e ricerche 1925-1928. Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. II, t. II, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 77-98, già pubblicato in «Vita Artistica», 1926 [ma 1927], pp. 127-139. Vedi quindi C.E. GADDA, *L'Adalgisa*, cit., p. 505.

⁶ R. LONGHI, *Lettera pittorica* cit., p. 92. La citazione è riportata anche in ID., *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961*, in *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969. Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. X, Firenze, Sansoni, 1978, p. 146, già pubblicato in «Paragone», XIII (1962), n. 145, pp. 7-21.

⁷ In una nota al brano (C.E. GADDA, *L'Adalgisa*, cit., p. 505, nota 4) lo scrittore non esita a riportare le aggettivazioni con cui Longhi definisce ulteriormente Tura: «E più avanti [Longhi, n.d.a.] ragiona "della sua architettura che dà nell'assiro e nel salomònico", di "turbini impietrati", di "una natura stalagmitica", di "un'umanità di smalto e di avorio con giunture di cristallo", di "cieli di lapis azzurro", di "tramonti di croco ossificato". Leggi: te tu vedrai».

⁸ ID., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in G. PINOTTI, D. ISELLA, R. ROTONDI (a cura di), *Opere di Carlo Emilio Gadda*, Milano, Garzanti, 1989, p. 108.

Il passaggio e la modalità con cui l'oggetto viene presentato, non sono assai lontani da quanto lo storico dell'arte piemontese aveva scritto per il trittico di Carlo Braccesco al Louvre del 1942:

Apparizione d'oro e di avana, azzurro e grigio. Le carni lievemente aduste; quasi un sospetto di meticcciato. Sui visi più chiari le ombre d'ardesia. Le babucce di Sant'Alberto come olive nere. Toni caldi e toni freddi (che cosa importa?) da non distinguersi. Ori, ori: non però appiattiti sulla luce, anzi che smagliano nella luce, bruciati dalla penna nera dell'ombra. Sentimento degli ori. Coltivazioni degli ori. Civiltà degli ori lombardi (Monza, Treviglio, Lodi)⁹.

Da queste brevi premesse, il brano su Carlo Crivelli assume una posizione rilevante nel novero degli scritti di Gadda riguardanti la pittura. Già in una nota relativa al Poldi Pezzoli del citato racconto *Al Parco*, il pittore veneto veniva definito «Crivelli Carlo mio diletteissimo»¹⁰, indicando una passione antica che l'occasione della mostra veneziana del 1961 ha riacceso nell'animo dello stanco autore. Il testo, dal titolo *Il cetriolo del Crivelli*¹¹, nasce infatti dalle suggestioni suscitate dalla visita all'esposizione curata a Palazzo Ducale da Pietro Zampetti¹², nel quadro della sua collaborazione con il quotidiano «Il Giorno», avviata l'anno precedente per iniziativa di Pietro Citati. Come ricordato in una lettera, il richiamo veneziano dell'arte di Crivelli fu davvero eccezionale, tanto da andare al di là delle fatiche causate dal viaggio verso la Laguna:

⁹ Si tratta della conferenza tenuta alla Società del Giardino di Milano il 16 maggio 1942 e pubblicata in mille esemplari sotto gli auspici del Centro Nazionale di Studi sul Rinascimento e poi in R. LONGHI, *Carlo Braccesco*, in *Lavori in Valpadana dal Trecento al Primo Cinquecento 1934-1964. Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. VI, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 267-287: 271. Un'edizione critica è quella a cura di S. FACCHINETTI: ID., *Carlo Braccesco*, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda editore, 2008. Sul passo vedi anche A. ROSSI, *Longhi: il «Braccesco» o la grammatica dell'attribuzionismo*, in G. PREVITALI (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 223. Sulle affinità stilistiche tra Longhi e Gadda si rimanda a M. MARCHESINI, *Lo «stile» come «modo di conoscere»: Gianfranco Contini fra Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, in «Lettere italiane», 53, 2001, pp. 295-314; E. RAIMONDI, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, a cura di J. Sisco, Milano, Bruno Mondadori, 2003; S. FACCHINETTI, *Introduzione*, in R. LONGHI, *Carlo Braccesco*, cit., pp. X-XI; C. BOLOGNA, «Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire all'orizzonte...». Caravaggio, Manzoni, Gadda, Longhi, in «Lettere italiane», 65, 2013, pp. 193-237 e da ultimo B. TOSCANO, *Longhi, l'arte, la parola*, in «Paragone», LXXII (2020), nn. 153-154, p. 87 e l'*Introduzione* di S. FACCHINETTI a R. LONGHI, *Carlo Braccesco*, in ID., *Da Cimabue a Morandi*, Torino, Einaudi, 2024, p. 172.

¹⁰ C.E. GADDA, *L'Adalgisa*, cit., p. 506, nota 7.

¹¹ ID., *Il cetriolo del Crivelli*, in L. ORLANDO, C. MARTIGONI, D. ISELLA (a cura di), *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, Milano, Garzanti, 1991, pp. 1182-1187. Il brano era già stato inserito da Isella nella raccolta ID., *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, Milano, Adelphi, 1982, pp. 135-142. Isella ricorda che il titolo probabilmente fu proposto da Citati e che Gadda ne fosse allarmato. Vedi C.E. GADDA, *Scritti dispersi*, in L. ORLANDO, C. MARTIGONI, D. ISELLA (a cura di), *Opere di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 1367.

¹² Vedi P. ZAMPETTI (a cura di), *Crivelli e i crivelleschi*, catalogo della mostra (Venezia), Venezia, Alfieri, 1961.

Scrivere, camminare, viaggiare, ciarlare per *necessità* e avere gli *inevitabili* rapporti umani con la folla di questo ineffabile *manicomio-festival* che è l'Italia e un po' tutto il mondo, mi riesce penoso: e a momenti impossibile. [...] Ho tentato, dopo 5 anni, un viaggio in ferrovia: ho voluto vedere la Mostra di Carlo Crivelli a Venezia: la corsa mi ha affaticato¹³.

Crivelli ha quindi avuto un ruolo speciale nella creazione del gusto artistico di Gadda, tanto che *Il cetriolo* non è corretto definirlo una recensione alla rassegna, ma piuttosto un attento omaggio a un artista non comune, che nella sua arte possiede tutto il fascino di cui si caratterizza l'immaginario dello scrittore milanese. L'esposizione veneziana è il pretesto che Gadda adotta per aprire ai suoi interessi più profondi nei confronti della pittura. Tutto il brano si costruisce infatti su una solida base fatta di ricordi e di richiami alla visione di dipinti che alla mostra del 1961 non sono presenti. In particolare, *Il cetriolo* si concentra su due lavori di Crivelli: la cosiddetta *Madonna della Rondine* [fig. 1], commissionata dalla famiglia Ottoni ed eseguita per la chiesa di San Francesco a Matelica nel 1490 e oggi alla National Gallery di Londra, e il trittico per la chiesa camerinese di San Domenico del 1482, i cui scomparti centrali e due tavolette della predella sono conservati alla Pinacoteca di Brera, mentre i tabelloni dell'ordine superiore tra Francoforte e Zurigo¹⁴. Un'ulteriore riprova che Gadda usi la mostra di Palazzo Ducale come pretesto per la propria indagine su Crivelli è data dal passo dove velocemente ricorda la chioma «antiqua o gotica» della *Maddalena* di Amsterdam [tav. IX]. Si tratta dell'unico riferimento all'evento veneziano che si trova ne *Il cetriolo*, cui si aggiunga la precisazione relativa al particolare dello sguardo della santa quale immagine di copertina del catalogo¹⁵.

In apertura dello scritto, Gadda richiama le brevi e circostanziate pagine dedicate al pittore veneziano da Luigi Lanzi¹⁶. Tale scelta non si riduce a voler dare alcuni elementi storiografici che possano inquadrare la personalità di Crivelli, piuttosto è da collegare di nuovo a quanto mostrato dall'esempio longhiano nel *Piero della Francesca* fin dall'edizione del 1927¹⁷. In questa monografia veniva delineata la fortuna storica del maestro toscano attraverso un percorso critico fino ad allora poco tenuto in considerazione, ma che di-

¹³ C.E. GADDA, *Scritti dispersi*, in L. ORLANDO, C. MARTIGNONI, D. ISELLA, *Opere di Carlo Emilio Gadda* cit., p. 1367.

¹⁴ Per quanto riguarda le tavole di Francoforte, lo scrittore fa riferimento all'*Arcangelo Gabriele* e alla *Vergine annunciata*, mentre la tavola di Zurigo, tabellone centrale del complesso, rappresenta il *Cristo risorto*. Sull'opera vedi almeno la scheda di A. JOLLY, in E. DAFFRA (a cura di), *Crivelli a Brera*, catalogo della mostra (Milano), Milano, Electa, 2009, pp. 136-149, n. 1.

¹⁵ C.E. GADDA, *Il cetriolo* cit., p. 1186.

¹⁶ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, a cura di P. Pastres, con un saggio introduttivo di M. Rossi, vol. II, Torino, Einaudi, 2022, p. 17.

¹⁷ Vedi R. LONGHI, *Piero della Francesca 1927 con aggiunte fino al 1962*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. III, Firenze, Sansoni 1963, in particolare pp. 115-152.

verrà modello per i successivi interessi nei confronti della letteratura artistica quale mezzo di definizione dell'immagine attraverso cui ricostruire una personalità¹⁸. Allo stesso modo, non è trascurabile che lo scrittore si soffermi proprio sul rapido passaggio in cui Lanzi ricorda di aver visto la pala di Matelica¹⁹: infatti l'ecfrasi gaddiana ripercorre gli elementi più propriamente visivi della pittura di Crivelli, concentrandosi sui particolari che dimostrano il sapiente lavoro del maestro veneziano a coloro che non sono pratici di storia dell'arte come possono essere i lettori di un quotidiano a larga tiratura quale «Il Giorno»²⁰. La descrizione della tavola di Londra diventa perciò un'esemplare analisi della pittura crivellesca, che ha come obiettivo primario quello di smentire la critica che denigrava soprattutto gli aspetti compositivi delle sue opere, definendoli fiacchi. Partendo dalla caratterizzazione del volto della Madonna («Puro e pensoso») e del Bambino («dolce e mesto»), lo scrittore descrive la mela retta dal piccolo Gesù attraverso una personificazione («lievemente umorali grandezza e però peso di codesto frutto che siede a sua volta (che appoggia) sulla sinistra coscia del Bambino») che apre agli elogi di Gadda a frutti, fiori e altri particolari dipinti dal pittore²¹. Anche più avanti la descrizione dei vasi e della rondine posti sopra la Sacra Conversazione è continuamente caratterizzata dall'uso di parole tese a smentire possibili elementi di fiacchezza²². Gadda afferma il vigore inventivo di Crivelli attraverso l'uso dell'anadiplosi, che definisce l'alta fattura di esecuzione dei due contenitori («due vasi con erbe e fiori di vivido disegno: tanto vivido e vivo da riuscire ineguagliato a quegli anni») e l'ulteriore ripetizione di termini per legare la fattura della rondine a quella degli altri elementi sopra il piano di fondo («Ineguagliato per deciso vigore della collocazione, della rappresentazione») [fig. 2]²³. È probabile che lo scrittore veda la presenza costante di frutta e verdura nelle tavole del pittore come una sorta di ossessione rappresentativa, che tuttavia trova ampie corrispondenze nel suo mondo linguistico. In particolare, secondo l'autore proprio il cetriolo diviene oggetto che contraddistingue l'arte di Crivelli, perché chiave di lettura dei molteplici mondi presenti nella sua pittura. Partendo dalla convinzione, peraltro spesso presente negli

¹⁸ Su questo punto si ricordino le parole di E. CASTELNUOVO, *Nota introduttiva* a G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi*, Torino, Einaudi, 1989², p. XXIV.

¹⁹ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, cit., p. 17: «Di lui [Crivelli, n.d.a.] a San Francesco di Matelica vidi una tavola col suo grado». Su questo passaggio GADDA, *Il cetriolo* cit., p. 1182 scrive: «Alla Madonna della Rondine [...] ebbe a rivolgere viva attenzione il Lanzi [...] recuperandone il pregio de visu, nella chiesa di San Francesco di Matelica».

²⁰ *Ibid.*: «All'occhio del profano, che pur vorrebbe già filmata in una cronologia, in una biografia dell'autore tanto amato, la collocabilità de' dipinti nel tempo e nelle successive fasi di lavoro, l'originalità più propria del Crivelli maestro si palesa nella 'Rondine' ai temi, ai modi».

²¹ C.E. GADDA, *Il cetriolo* cit., pp. 1182-1183.

²² Parla espressamente di fiacchezza Anna Bovero commentando la *Madonna col Bambino* conservata al Walters Art Museum di Baltimora: A. BOVERO, *Tutta la pittura del Crivelli*, Milano, Rizzoli, 1961, p. 81, n. 129.

²³ C.E. GADDA, *Il cetriolo* cit., p. 1183.

studi su Crivelli²⁴, che il cetriolo sia una forma di zucca e dunque un'allusione alla resurrezione, poiché legato all'episodio del profeta Giona, il quale, rigurgitato dalla balena, trova riposo sotto l'albero di zucche, Gadda indaga a suo modo la presenza della pianta:

Curiosi la pera o mela di destra, e, più, il cetriolo pendulo a sinistra: quel cetriolo ch'è un poco una idea fissa del grande pittore: una costante insistita della minuzia realistica d'un pittore di genere, come taluno ha ritenuto di poter dire: imagine ovunque sorda all'idea «frutto», all'idea «ghirlanda», all'idea «trono della Madonna ad altare», eppur zucchescamente significativa d'un'umile campestre offerta esornante l'altare, per un addobbo amorosamente recato dalla campagna padovana o comunque irrigua e solare: e serenamente, pacatamente zucchifera²⁵.

Per Gadda il cetriolo è «zucchescamente» una sorta di segnale della nevrosi del pittore, al punto dall'essere svuotato da qualsiasi riferimento artistico e simbolico («image ovunque sorda»). Allo stesso tempo, lo scrittore presenta il cetriolo come forma barocca per eccellenza: infatti il passo citato prelude a quanto un paio d'anni più tardi egli aggiungerà nel saggio esplicativo *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore* posto in appendice alla pubblicazione de *La cognizione del dolore* sulla forma barocca delle zucche («[...] i fagioli, le zucche, i cocómeri oblunghi sono altrettante scorribande, verso il barocco, della entelechia delle zucche e dei cocómeri quali natura tuttavia li elabora»)²⁶. Crivelli ha avuto dunque il merito di cogliere la «baroccaggine» del mondo restituendone continuamente un ritratto, al pari di quanto fatto da Gadda nei suoi scritti²⁷. Le opere del pittore veneziano rappresentano quindi il manifesto di un mondo, in cui questi è riuscito a cogliere gli elementi che gravitano attorno a un modo di pensare, che coincide con quello di Gadda. Dai cetrioli dipinti da Crivelli, nel brano l'autore apre quindi al racconto vorticoso di ciò che era la realtà attraverso cui il pittore dà vita alle sue opere:

²⁴ In particolare la presenza del cetriolo quale elemento caratterizzante la produzione crivellesca è stata indagata da Thomas Golsenne. Si veda pertanto T. GOLSENNE, *Carlo Crivelli: Portrait of the Artist as Cucumber*, in S.J. CAMPBELL (a cura di), *Ornament & Illusion. Carlo Crivelli of Venice*, catalogo della mostra (Boston), London, Paul Holberton Publishing, 2015, pp. 78-93; ID., *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, pp. 194-198.

²⁵ C.E. GADDA, *Il cetriolo* cit., p. 1183. Su questo passaggio si veda anche quanto detto da M. KLEINHANS, 'Satura' und 'pasticcio' cit., pp. 167-168.

²⁶ C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, in R. RODONDI, G. LUCCHINI, E. MANZOTTI (a cura di), *Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e racconti* cit., p. 760. Sulla genesi dell'appendice, da collocarsi al 1952, vedi E. MANZOTTI, *Note ai testi*, ivi, p. 876.

²⁷ Cfr. E. RAIMONDI, *Barocco moderno* cit., pp. 16-18. Sul barocco come categoria estetica, che peraltro univa Gadda a Longhi, si rimanda anche al recente contributo di R.S. DOMBROSKI, *Gadda e il barocco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002 e L. MOURNE CECCHINI, *Baroque Futurism: Roberto Longhi, the Seventeenth Century, and the Avant-Garde*, in «Art Bulletin», 101, 2019, pp. 29-53.

Cucùrbite a pezzi, a novembre dicembre, nella delicata povertà delle minestre paesane, cetrioli di insalate estive, dono adeguato di poveri, d'infaticati ortolani, che inghirlandi a lato o sopra il fasto de' broccati e la preziosa lucidezza de' marmi lo schienale del trono della Madonna: e vi rechi i lumi gialli e dorati del settembre che matura colocinte, ossia zucche²⁸.

Gadda vede in Crivelli un atteggiamento barocco nella capacità di rappresentazione del mondo con cui egli stesso si identifica perfettamente. D'altra parte lo scrittore milanese, raccogliendo uno spunto ariostesco dalla *Satira VII*, il 2 giugno 1963 in una lettera ad Alessandro Bonsanti ricorda di essere «il pero e la zucca di me stesso», proprio a voler indentificare la forma della cucurbitacea con il crescere veloce del suo successo²⁹. Nell'insistito richiamo alla zucca e alla capacità di resa degli oggetti da parte del pittore, è quindi possibile ritrovare – almeno parzialmente – quali sono stati i testi sui quali Gadda ha approfondito la propria passione per Crivelli. L'espressione «minuzia realistica d'un pittore di genere» che viene riportata in un paio di occasioni ne *Il cetriolo* è infatti ripresa dal passaggio della *Storia dell'arte italiana* in cui Adolfo Venturi descrive la stanza della Vergine dell'*Annunciazione* del 1486 per Ascoli Piceno e oggi conservata alla National Gallery di Londra³⁰ [tav. VIII]. Si tratta di un aspetto significativo, dato che Venturi ripercorre la produzione crivellesca in un costante confronto con i caratteri compositivi del Rinascimento cui, secondo lo studioso, di volta in volta il pittore si adeguava. Non è dunque un caso che all'ironia continuamente sottesa tra le righe de *Il cetriolo*, Gadda accosti un'energica opposizione alla critica che con severità e snobismo mette al margine le capacità compositive di Crivelli, perché non consone ai canoni dei principali centri rinascimentali, riecheggiando in qualche modo le critiche mosse da Longhi alla monografia di Fiocco riguardo ai pittori squarcioneschi³¹. Con grande acume lo scrittore milanese vede nel

²⁸ C.E. GADDA, *Il cetriolo* cit., p. 1183.

²⁹ La lettera è riportata in A. BONSAANTI, C.E. GADDA, *Sono il pero e la zucca di me stesso. Carteggio 1930-1970*, a cura di R. Colbernaldo, Firenze, Olschki, 2020, p. 273, n. 301. Si veda in merito quanto detto dalla curatrice nella sua introduzione al volume: ivi, p. XXIX.

³⁰ Scriveva infatti A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento*, vol. VII, parte III, Milano, Ulrico Hoepli, 1914, p. 384: «Così la minuzia decorativa del Crivelli era divenuta la minuzia realistica d'un pittore di genere, non soverchiata, non messa in disparte dal classicismo che segna le candelabre de' pilastri con ornati svolgentisi su da un vaso poggiato una specie di tripode, fregia le cornici, colora genietti a chiaroscuro nel parapetto del loggiato e teste entro clipei ne' pennacchi dell'arcone». Si tenga inoltre presente che nelle pagine che Venturi dedica a Crivelli non si ricorda mai la *Madonna della Rondine*, cui Gadda invece adatta l'espressione letta nella *Storia dell'arte italiana*.

³¹ Sulla questione si rimanda ai riferimenti della nota 5. Si rimanda quindi all'*Introduzione* di G.A. CALOGERO a R. LONGHI, *Gli squarcioneschi*, in ID., *Da Cimabue a Morandi*, Torino, Einaudi, 2024, pp. 685-687. Non è forse un caso che lo stesso Fiocco riporti il passo longhiano della *Lettera* ricordato dallo stesso Gadda ne *Al parco, in una sera di maggio* in occasione della rinnovata edizione della sua monografia su Andrea Mantegna: G. FIOCCO, *L'arte di Andrea Mantegna*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1959, p.n.n.

lavoro dell'artista una via alternativa a quella dettata dall'arte toscana, cui si aggiungono una potenza e un fulgore da ricondurre a un modo di intendere la realtà in termini sostanzialmente barocchi. Che il mondo creato da Crivelli sia barocco nell'essenza, l'Ingegnere lo sottintende anche poco dopo, quando concentra il suo interesse sul manto della Madonna della *Pala della rondine*, facendo parlare lo stesso pittore:

«la Madonna è vestita di lusso, damasco e broccato a braccia non difettano d'entro il guardaroba del Cielo ov' ella siede su suo trono di marmo: suo devoto, io devo ben raffigurare cioè disegnare, colorare e trapungere, e mettere in drappo, e dargli peso e corpo, broccato di damasco: se voglio ben meritare di lei»³².

Come già ricordato da Kleinhans, la veste della Madonna è il centro delle attenzioni riversate da Gadda nella prima parte de *Il cetriolo*³³. Per lo scrittore infatti il «drappo» di Maria è elemento assoluto di modernità che può essere estratto dalla composizione e parlare da solo allo spettatore, attraverso il proprio carattere magnifico e fortemente decorativo, al punto da portare l'autore a ritenerlo preferibile a certe manifestazioni d'arte contemporanea. In accordo con il proprio modo di guardare il mondo, Gadda sostiene che l'arte di Crivelli è un continuo esercizio di materializzazione e allo stesso tempo di interpretazione del mondo tangibile, grazie a un'attenzione agli oggetti che ossessivamente il pittore rappresenta. Non stupisce quindi che, oltre a Crivelli, tra gli artisti maggiormente apprezzati dallo scrittore vi fosse Caravaggio; cioè una personalità che ha fondato la propria pittura sulla visione della realtà³⁴.

La fascinazione provata dallo scrittore nei confronti della *Pala della rondine* è inoltre dimostrata dalla descrizione successiva dei santi che affiancano la Madonna col Bambino. L'ecfrasi in questo caso è tutta giocata sulle qualità materiali degli abiti e dei gioielli dei santi, facendo dei personaggi delle rappresentazioni gaddiane vere e proprie. In particolare la descrizione del san Sebastiano è completamente definita sui tipici elementi di fisicità estetizzata che trova il culmine nella citazione de *Le città del silenzio* di D'Annunzio³⁵. In questo caso si vede, come peraltro in molte descrizioni presenti nei suoi racconti, quanto lo scrittore renda «la fisicità corporea» del personaggio grazie al sapiente uso di personali modelli letterari³⁶. In

³² C.E. GADDA, *Il cetriolo* cit., p. 1184. In calce si ricorda che anche VENTURI, *La storia dell'arte* cit., p. 370 richiama all'estro barocco nei drappi dei veli sopra le teste delle Madonne crivellesche.

³³ M. KLEINHANS, *'Satura' und 'pasticcio'* cit., p. 168.

³⁴ F. BERTONI, *La verità sospetta* cit., p. 169, vedi anche C. BOLOGNA, «*Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire all'orizzonte...*» cit., pp. 193-237.

³⁵ Si tratta della descrizione di Grifonetto in *Perugia*: «e Grifonetto, il figlio d'Atalanta, / senza elmo, come il Sole che l'abbronza / bello: valletti ha il Tradimento e l'Ira» (vedi G. D'ANNUNZIO, *Laudi*, Mondadori, Milano, 1939, p. 517). Si rimanda quindi a C.E. GADDA, *Il cetriolo* cit., p. 1185.

³⁶ A proposito della ripresa dei modelli ottocenteschi e nello specifico sull'attenzione alla resa corporea delle descrizioni gaddiane vedi I. CALVINO, *Carlo Emilio Gadda, Il «Pasticciaccio»*, in *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, p. 251, ma anche BERTONI, *La verità sospetta* cit., p. 68.

Gadda i santi sono oggetti quanto il cetriolo precedentemente richiamato: infatti tutto è parte del mondo che Crivelli ha ritratto. Lo stesso sistema di descrizione prosegue nella seconda parte de *Il cetriolo*, dove l'attenzione è posta sul trittico eseguito per la chiesa di San Domenico a Camerino [fig. 3]³⁷. Agli occhi di Gadda l'opera rivela gli stessi elementi già visti per la *Pala della rondine*, attraverso l'andamento iterativo della scrittura colto in precedenza: le figure centrali della Madonna col Bambino, il broccato della veste che è motivo costante e autonomo del linguaggio crivellesco³⁸, i fiori e i frutti delle ghirlande a decoro degli scomparti sono «cose» che assumono un'identità specifica nel trittico. Come precedentemente si era concentrato sul san Sebastiano di Londra, allo stesso modo l'attenzione di Gadda ricade su san Venanzio. È l'autore stesso che sottolinea le affinità dei due santi nella posizione di profilo a fianco del gruppo centrale³⁹, tuttavia il san Venanzio ha un atteggiamento più veristico, grazie all'andamento scapigliato di alcuni ciuffi della chioma. Nella descrizione Gadda paragona i capelli realizzati da Crivelli, la cui pesantezza e corporeità è evidente, a degli «spaghetti unguentati» che sono stati messi insieme uno dopo l'altro e che restituiscono il senso materiale degli oggetti, in cui tutto può essere colto nell'atto di vedere⁴⁰.

I personaggi descritti appaiono come entità composte da materiali tra loro poco coerenti, ma affatto definiti e caratterizzati, al punto da possedere al loro interno una sorta di dispositivo finalizzato alla visione. In questo modo appaiono anche i santi Domenico e Pietro dello scomparto laterale del trittico di Brera. In particolare, ciò che colpisce Gadda è la figura pontificale del primo dei discepoli, e la descrizione che ne viene fatta vuole proprio mettere in risalto l'aggregazione di oggetti che assieme definiscono Pietro [fig. 4]:

[...] lui, proprio lui! ma vestito da papa: con la tiara, con le chiavi, con la croce astile e papale, con un evangelone non di certo scritto da lui, che fa pensare a un mastro, con una patacca sul petto a guisa di fermaglio del gran manto⁴¹.

La caratterizzazione del personaggio cattura completamente Gadda e ben si spiega all'interno della continua attenzione (che spesso si traduce in vera e

³⁷ Gadda ricorda che le tavole sono disperse tra i musei di «Milano, Venezia, Francoforte, Zurigo». A questo complesso, contrariamente a quanto indicato da Gadda, non apparterebbero opere di Crivelli conservate a Venezia, mentre di recente è stato proposto di considerare l'*Ultima cena* conservata al Musée de Montreal quale elemento centrale della predella: vedi la scheda di R.B. SIMON, in *Crivelli a Brera* cit., pp. 150-153, n. 2.

³⁸ C.E. GADDA, *Il cetriolo* cit., p. 1184: «Il manto della Madonna, e anche questo è un tipico fatto crivelliano, diviene "tema" pittorico a sua volta».

³⁹ Ivi, p. 1186.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

propria ossessione) mostrata per la ricchezza delle vesti e degli attributi di san Pietro⁴².

A tal proposito è utile richiamare quanto Federico Bertoni ha evidenziato riguardo al potere ipnotico che hanno avuto i gioielli su Gadda⁴³. Essi sono elementi che supportano concetti, ricordi, espansioni di significato tipici dell'iterazione descrittiva dell'autore, e in effetti nella parte finale de *Il cetriolo* dedicata alla descrizione del san Pietro di Brera l'attenzione alle pietre preziose prende il largo. L'autore nel testo si sofferma sulla presenza di gemme incastonate nel fermaglio del piviale pontificale, che tuttavia nella realtà sono saltate dalla superficie pittorica, emergendo perciò dalla sua memoria⁴⁴. Gadda connota inoltre san Pietro dallo sguardo: in precedenza aveva rappresentato san Sebastiano «con solo il presagio della delazione e del martirio nell'occhio»⁴⁵, san Venanzio «giovin signore cattivello d'occhio intento e cerchiato»⁴⁶, infine san Pietro è un personaggio «dallo sguardo nero e scrutatore, dagli occhi fulminatori d'usuriere che paventa le grassazioni sistematiche: occhi annidati, incavernati sotto la fronte a esecrare e a maledire in anticipo tutti gli avversari del santo gruzzolo»⁴⁷.

È possibile quindi affermare che Crivelli si riveli un artista dell'infanzia trascorsa tra le sale di Brera, uno di quelli che lasciava sconcertato lo scrittore attraverso un singolare accumulo di oggetti e particolari naturalistici, ma anche grazie alla forza tagliente degli sguardi dei suoi personaggi. *Il cetriolo* è dunque un momento di alta letteratura ecfrastica definita attraverso le connotazioni più tipiche dello stile di Gadda, da affiancare alle descrizioni dei quadri di Caravaggio nella Cappella Cerasi di Santa Maria del Popolo a Roma, o della *Sacra Conversazione* di Giorgione nel duomo di Castelfranco Veneto⁴⁸. Come si è visto, nell'articolo egli tuttavia vuole essere critico d'arte nel senso più pieno del termine, dato che rifiuta l'idea di un artista provinciale e senza idee, ma tenta di affermarne la genialità sfuggente perché diversa dal dettato comune alla pittura rinascimentale. La forte autonomia identitaria del pittore è inoltre rivelata dal movimento circolare de *Il cetriolo*, che si apre

⁴² La rilevanza che gli elementi preziosi della decorazione hanno nel *Trittico di san Domenico* è stata di recente messa in evidenza da S.J. CAMPBELL, *On the Importance of Crivelli*, in ID. (a cura di), *Ornament & Illusion*, cit., p. 28.

⁴³ F. BERTONI, *La verità sospetta* cit., pp. 151-166.

⁴⁴ C.E. GADDA, *Il cetriolo* cit., p. 1187: «Me lo sognai e risognai la notte, dura fantàsima: vagante per i tetri ambulatori di Brera nell'ora ancor buia e silente, che il gallo già rompe le paure della notte. Bisogna dire che la tavola (scomparto del trittico, in forma di pala) ha ori e gemme in risalto; e in risalto, se ben rammento, sono la cornice e gli artificiosi capitelli e colonne. Il dipinto è "incrostato" d'ori e di gemme, di pietre rare o preziose: granati, opali, topazi o qualche cosa di simile».

⁴⁵ Ivi, p. 1185.

⁴⁶ Ivi, pp. 1185-1186.

⁴⁷ Ivi, p. 1187.

⁴⁸ C.E. GADDA, *Apologia manzoniana*, in L. ORLANDO, C. MARTIGNONI, D. ISELLA (a cura di), *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit., p. 681 e ID. *Il viaggio delle acque*, ivi, p. 208. L'importanza dei due pittori per Gadda è stata ribadita da E. MORRA, *La lente* cit., pp. 18-23.

con la citazione della firma spesso presente nei suoi lavori e si chiude con il medesimo richiamo al nome, cognome e luogo d'origine.

Gadda trova nella ripetizione di ghirlande composte da frutti e verdure gli elementi di una creatività poetica certo un po' campestre, ma autentica quanto quella richiamata spesso dalla lirica leopardiana («Tanto varrebbe chiamar "minuzie realistiche d'un pittore di genere" le rose e le viole del leopordiano sabato; o la gallina tornata in su la via»). Lo scrittore associa acutamente l'attenzione crivellesca agli elementi del mondo naturale a quella di Leopardi, che nella sua tendenza all'astrazione lirica ricalca i particolari naturalistici del pittore veneziano, al punto da far sembrare che la dimensione popolare marchigiana sia il terreno d'incontro tra il pittore giunto da Venezia e il grande poeta. È interessante come su questo punto lo scrittore milanese si distacchi dalle pagine di Longhi, che ancora nella sua recensione del 1962 alla stessa mostra veneziana circoscriveva i meriti del pittore soprattutto alla stagione iniziale, dove nelle Madonne col Bambino di destinazione privata e nei polittici realizzati fino al 1473, anno in cui Crivelli firmava e datava il lavoro per l'altar maggiore del duomo di Ascoli, si rivelava maggiormente la lezione squarcionesca, mentre ricordava con ironia il modo del tutto automatico di rendere i frutti nella ghirlanda della *Madonna della candeletta*⁴⁹. Quello di Gadda è un giudizio che vuole perciò estrarre Crivelli dal suo tempo e inserirlo in una dimensione assoluta, fatta di Madonne col Bambino, rondini e soprattutto cetrioli; una dimensione fantastica e per questo affascinante.

⁴⁹ R. LONGHI, *Crivelli e Mantegna* cit., p. 150: «fra le troppe mele della interminabile ghirlanda della "Madonna della candeletta", opera tarda, ve n'è più d'una appesa alla rovescia, perché, tanto, 'nessuno se ne accorgerà'».



1. Carlo Crivelli, *Madonna della Rondine (pala Ottoni)*, 1490, Londra, National Gallery



2. Carlo Crivelli, *Madonna della Rondine* (dett.)



3. Carlo Crivelli, *Trittico di San Domenico*, 1482, Milano, Pinacoteca di Brera



4. Carlo Crivelli, *Trittico di San Domenico* (dett. del pannello sinistro)

MAURO MINARDI

Un'attribuzione di Swann

Ora che aveva ripreso il suo studio su Vermeer, [Swann] avrebbe avuto bisogno di tornare per qualche giorno almeno all'Aia, a Dresda, a Brunswick. Era persuaso che una *Diana al bagno* acquistata dal Mauritshuis alla vendita Goldschmidt come un Nicolas Maes fosse in realtà di Vermeer. E avrebbe voluto studiare il quadro sul posto per rafforzare la sua convinzione¹.

In un'epoca in cui le riproduzioni delle opere d'arte non avevano raggiunto la definizione e la diffusione che avrebbero assunto nel corso del XX secolo e in cui le firme false abbondavano nei quadri dei grandi maestri mettersi in viaggio per analizzare un dipinto dal vero era una esigenza sempre più avvertita. Non solo Giovanni Morelli ne aveva fatto un principio programmatico del proprio metodo; Théophile Thoré, ossia William Bürger, lo scopritore di Vermeer, affermava nel suo saggio monografico del 1866 di avere percorso centinaia di leghe lungo tutta l'Europa centrale per vedere le tele del pittore e speso follie per acquisirne le immagini². In breve tempo anche i non esperti se ne sarebbero resi conto e lo stesso Marcel Proust, in un passo di recente edito risalente al 1907-08, scorge la differenza qualitativa tra la conoscenza «solo in foto» di un «quadro di Ver Meer di Delft» e la visione «in tutti i suoi colori»³. Il futuro autore della *Recherche* si rifaceva alla propria esperienza: nell'autunno del 1902 aveva compiuto con Bertrand de Fénélon una breve escursione in Belgio e nei Paesi Bassi, finalizzata essenzialmente alla visita

¹ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, ed. diretta da L. De Maria, annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria, Milano, Mondadori, 1983-93, I, p. 427 (*Dalla parte di Swann*).

² W. BÜRGER [T. Thoré], *Van der Meer de Delft*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXI (1866), pp. 297-330, 458-470, 542-575: 299.

³ M. PROUST, *I settantacinque fogli e altri manoscritti inediti*, testi trascritti e commentati da N. Mauriac Dyer, a cura di D. Galateria, Milano, La nave di Teseo, 2022, p. 82.

della mostra sui primitivi fiamminghi apertasi a Bruges⁴, e due anni più tardi ringraziava l'amico per avergli gentilmente inviato alcune «belle riproduzioni» delle opere di Vermeer⁵: egli avrà certamente apprezzato il dono, ma avrà altresì trovato conferma della distanza con ciò che aveva penetrato con i suoi occhi profondamente indagatori.

Nel corso di questa trasferta i due amici non avevano forse visto molte tele di Johannes Vermeer, giacché non tutte quelle che oggi abbelliscono i musei dell'Aia e di Amsterdam avevano raggiunto la propria sede definitiva: la *Veduta di Delft* [tav. X] e la *Diana al bagno* (o *Diana e le ninfe*) della Maurits-huis [fig. 1, tav. XI], nonché l'*Allegoria della Fede* al tempo esposta in quel museo⁶; la *Ragazza in blu che legge una lettera* e la *Lettera d'amore* del Rijksmuseum⁷. Mentre Rembrandt figura tra gli artisti amati dal giovane Proust, è solo da questo momento che ha inizio la passione per il maestro di Delft, il cui nome non compare ne *I piaceri e i giorni* e nel *Jean Santeuil*. Il primo dipinto a essere espressamente citato da Proust nei suoi testi letterari è la *Serva addormentata* [fig. 2], fugacemente inserita in un brano del *Carnet 1* del 1909⁸. Passata circa due anni prima nelle mani di un consorzio di mercanti capeggiato da Joseph Duveen dopo essere appartenuta alla collezione parigina di Rodolphe Kann, non fu mai vista dallo scrittore: in una lettera del 1912 questi ricordava all'antiquario René Gimpel di aver ottenuto da lui in passato il permesso di visitare l'eccezionale raccolta, ma di non averne approfittato a causa della salute malferma⁹, mentre un anno prima gli aveva scritto di avere

⁴ J.-Y. TADIÉ, *Vita di Marcel Proust*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 423-425.

⁵ P. KOLB (a cura di), *Correspondance de Marcel Proust*, Paris, Plon, 1970-93, IV, p. 368.

⁶ *La Ragazza con l'orecchino di perla* entrò definitivamente nel museo tra il 1902 e il 1903, ma risulta altresì presente nel 1900 (G. GEFFROY, *Le Musées d'Europe. La Hollande*, Paris, Librairie Nilsson, s.d. [1900], pp. 118-119; B. BROOS, A.K. WHEELLOCK JR., in A.K. WHEELLOCK JR. [a cura di], *Johannes Vermeer*, catalogo della mostra [Washington-L'Aia], ed. it. Milano, Skira, 1995, p. 168), sicché è possibile che Proust abbia visto questo quadro. L'*Allegoria della Fede* fu esposta tra il 1899 e il 1923 quale prestito del direttore Abraham Bredius, al quale apparteneva a quel tempo, prima di confluire nelle collezioni del Metropolitan Museum of Art di New York.

⁷ Era la seconda visita di Proust ad Amsterdam, dopo la veloce trasferta del 1898, effettuata in occasione della straordinaria esposizione dedicata a Rembrandt presso lo Stedelijk Museum (J.-Y. TADIÉ, *Vita di Marcel Proust*, cit., p. 341). Non sappiamo se nel 1902 lo scrittore abbia avuto modo di incontrare le opere di Vermeer e Rembrandt custodite nella collezione Six della stessa città, in particolare la *Lattaia* e la *Stradina* del primo artista, illustrate in un paio di volumi sui musei olandesi che poteva conoscere (G. LAFENESTRE, E. RICHTENBERGER, *La peinture en Europe. La Hollande*, Paris, Société française d'Éditions d'Art, s.d. [1897 ca.], p. 326; G. GEFFROY, *Le Musées d'Europe*, cit., pp. 61-62).

⁸ M. PROUST, *Essais*, édition publiée sous la direction d'A. Compagnon, avec la collaboration de C. Pradeau et M. Vernet, Paris, Gallimard, 2022, p. 1082.

⁹ R. GIMPEL, *Journal d'un collectionneur, marchand de tableaux*, Paris, Calmann-Lévy, 1963, p. 215; P. KOLB (a cura di), *Correspondance de Marcel Proust*, cit., XI, p. 308. Questa è la ragione principale per cui appare improbabile che Proust abbia visto il quadro di Vermeer, mentre per K. YOSHIKAWA, *Proust et l'art pictural*, Paris, Champion, 2010, pp. 83-84, la cosa può ritenersi certa. Oggi sappiamo che il ruolo di Gimpel nell'acquisto della raccolta Kann fu secondario rispetto a quello rivestito dai fratelli Duveen, suoi futuri cognati, e che la *Serva addormentata* (oggi esposta al Metropolitan

sotto gli occhi i volumi del catalogo del 1907, che lui gli aveva prestato e in cui l'opera era riprodotta¹⁰.

Nel suo studio del 1866 Thoré aveva segnalato che fino a circa dodici anni prima il nome della «sfinge» Vermeer era quasi sconosciuto ai francesi¹¹. L'unica opera a fare il suo ingresso nei musei nazionali entro lo scadere del secolo sarebbe stata la *Merlettaia*, entrata al Louvre nel 1870. Eppure vari decenni più tardi, scrivendo nel 1919 a Walter Berry, Proust affermava che, malgrado quest'opera «squisita», la personalità dell'autore era ancora pressoché ignota ai suoi compatrioti¹². Era sincero, ma nel giusto? Oltre a vari articoli, dai tempi di Thoré era uscita in Francia la monografia di Henri Havard (1888), poi quella del belga Gustave Vanzye (1908)¹³, che lo stesso Proust si sarebbe in seguito procurato¹⁴. Nelle collezioni francesi era custodita la maggior parte delle tele illustrate da Thoré, alcune tra le quali avevano arricchito la piccola mostra vermeeriana contenuta all'interno dell'esposizione di dipinti prestati da raccolte private allestita nel *Salon* del 1866: ben undici attribuite all'artista (una, peraltro, gratificata di una firma falsa), di cui solo quattro oggi ritenute autografe¹⁵. Vi è, inoltre, un altro aspetto. Negli ultimi anni del secolo e al principio del XX il maestro balza al centro degli interessi del mercato internazionale, prima nel solo campo europeo, quindi nei movimenti verso l'America. Le sue quotazioni salgono con un ritmo esponenziale,

Museum of Art di New York) non fu mai nelle sue mani. Sappiamo, inoltre, che l'hôtel Kann fu aperto a un pubblico di visitatori selezionati tra l'estate 1907 e i primi mesi del 1908: nell'elenco degli ospiti ammessi al tour guidato della ricchissima collezione non risulta il nome di Proust. Il ricordo di quest'ultimo, nella lettera del 1912, riguardante l'autorizzazione concessa da Gimpel è coerente con quanto affermato dal mercante nel 1910, ossia di essere stato subissato di richieste per visitare la collezione, nei mesi in cui questa fu a disposizione di curiosi, amatori, studiosi e mercanti (su tutto ciò si vedano D.J. KOSTYRKO, *The Journal of a Transatlantic Art Dealer. René Gimpel, 1918-1939*, London-Turnhout, Harvey Miller, 2017, pp. 80-83; P. PREVOST-MARCILHACY, *Rodolphe (1845-1905) and Maurice Kann (1839-1906). Two collectors who conquered the fin-de-siècle Parisian art market*, in «Journal of the History of Collections», XXXIV [2022], pp. 481-493: 490).

¹⁰ P. KOLB (a cura di), *Correspondance de Marcel Proust*, cit., X, p. 320. Il riferimento di Proust ai «catalogues» induce a ritenere che egli stesse consultando il catalogo dei dipinti, edito in due volumi in occasione della vendita della raccolta a Duveen nel 1907, e non quello del 1900. Per il quadro di Vermeer, si veda *Catalogue de la collection Rodolphe Kann*, Paris, Charles Sedelmeyer, 1907, I, p. 90 n. 89.

¹¹ W. BÜRGER [T. Thoré], *Van der Meer de Delft*, cit., p. 300.

¹² P. KOLB (a cura di), *Correspondance de Marcel Proust*, cit., XVIII, p. 321.

¹³ H. HAVARD, *Van der Meer de Delft*, Paris, Librairie de l'art, 1888; G. VANZY, *Vermeer de Delft*, Bruxelles, Librairie Nationale d'art & d'histoire G. van Oest & C^{ie}, 1908. Il volume di Havard contiene l'articolo edito in due parti nel 1883 (H. HAVARD, *Johannes Vermeer (Van der Meer de Delft)*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXVII [1883], pp. 389-399, XXVIII [1883], pp. 213-224), con l'aggiunta del catalogo sommario delle opere autografe.

¹⁴ È riconoscibile in essa l'«ouvrage belge» sull'artista che nel 1922 Proust afferma di aver acquistato (P. KOLB [a cura di], *Correspondance de Marcel Proust*, cit., XXI, pp. 292, 293 nota 9), giacché la monografia era stata riedita nel 1921.

¹⁵ Si veda, nello specifico, F. SUZMAN JOWELL, *Vermeer and Thoré-Bürger: Recoveries of Reputation*, in «Studies in the History of Art», LV (1998), pp. 34-57: 35-42.

i magnati d'oltreoceano – da Marquand a Gardner, da Frick a Morgan ad Altman – vogliono aggiudicarsi almeno uno tra i suoi rari cimeli. Da pittore prezioso e di nicchia riabilitato da Thoré (che è la visione sostanzialmente fatta propria da Proust) egli si tramuta nell'arco di pochi decenni in punta di diamante del collezionismo tra le due sponde dell'Atlantico¹⁶. Ciò, tuttavia, non implica che il suo nome fosse egualmente diffuso presso il grande pubblico, alla stregua di Rembrandt, Leonardo o Tiziano, ed è questo che sottintende Proust con le sue parole.

All'epoca in cui Swann aveva ripreso il lavoro incompiuto su Vermeer, questi era uscito dalla nicchia, ma non era ancora la mirabile gemma ambita da un manipolo di grandi musei e mecenati. Il primo volume della *Recherche* è edito nel 1913, ma l'amore che vi si narra tra il collezionista, intenditore e uomo di mondo Charles Swann e la *cocotte* di lusso Odette de Crécy, in cui è descritto lo studio che il protagonista aveva ripreso in mano, dopo anni di abbandono, sul pittore, si può circoscrivere nel settennato della presidenza di Jules Grévy (1879-1885)¹⁷. Proust cala così il suo personaggio nel periodo del graduale recupero della personalità artistica del maestro di Delft e lo associa, come vedremo, a uno tra i casi esemplari della *connoisseurship* europea del maturo XIX secolo. Veniamo quindi alla questione della *Diana al bagno*. Nel 1875, alla morte di Neville Davison Goldsmid, un imprenditore di origine inglese che si era arricchito con le forniture del gas, l'opera, conservata nella sua collezione all'Aia e giudicata, in virtù della firma leggibile, di Nicolas Maes, passò alla vedova, che nell'anno seguente la mise all'asta a Parigi insieme agli altri pezzi, occasione in cui venne acquistata dallo Stato olandese e destinata, come segnala puntualmente Proust, alla Mauritshuis¹⁸. Nel 1885

¹⁶ Cfr. E. QUODBACH, *Collecting Vermeer, 1887-1919*, in EAD. (a cura di), *Holland's Golden Age in America. Collecting the Art of Rembrandt, Vermeer, and Hals*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2014, pp. 94-107.

¹⁷ La cronologia interna di *Un amore di Swann* non si può restringere a uno stretto giro di anni, in quanto, malgrado i riferimenti a opere e fatti datati, Proust intervenne sul testo con cambiamenti che mutarono l'originaria coerenza e cadde talvolta in contraddizioni, come visibile nei successivi volumi della *Recherche*. Pertanto la datazione al 1877-78 (K. YOSHIKAWA, *Proust et l'art pictural*, cit., p. 87) o al 1879-81 (W. HACHEZ, *La chronologie d'À la recherche du temps perdu et les faits historiques indiscutables*, in «Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray», 35 [1985], pp. 363-374: 364-365; B. ROGERS, J.-Y. TADIÉ, in M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, publié sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, 1987-89, I, p. 1186) poggia su criteri di rigidità. Per una griglia temporale più ampia, estesa agli anni ottanta, cfr. G. DANIEL, *Temps et mystification dans «À la recherche du temps perdu»*, Paris, Nizet, 1963, pp. 60-67; A. BERETTA ANGUISOLO, in M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., I, pp. 1232-1233.

¹⁸ Cfr. *supra* e la nota 1. Per i dettagli dell'acquisto, si veda B. BROOS, A.K. WHEELLOCK JR., in A.K. WHEELLOCK JR. (a cura di), *Johannes Vermeer*, cit., pp. 96-101. Philip Kolb (P. KOLB [a cura di], *Correspondance de Marcel Proust*, cit., XVI, p. 329 nota 2) erra nell'identificare la collezione Goldschmidt citata da Proust in quella di Léopold Goldschmidt. Prima dell'acquisto della *Diana al bagno* la Mauritshuis possedeva un solo dipinto di Vermeer, la *Veduta di Delft*, e uno solo ascrivito a Nicolas Maes (*Notice historique et descriptive des tableaux et des sculptures exposés dans le Musée Royal de La Haye*, La Haye, Nijhoff, 1874, pp. 72-74).

– ossia nel giro d'anni in cui Swann manifesta il suo interesse per il quadro – iniziò ad affacciarsi nei cataloghi del museo la possibile attribuzione a Vermeer, ma solo nel 1892 gli esami condotti sull'iscrizione rivelarono che il monogramma «N.M.» era stato aggiunto sull'originaria firma «J V Meer»¹⁹. Tale scoperta non persuase il direttore Abraham Bredius, secondo quanto registrano il catalogo del 1891²⁰ e quello del 1895²¹, e la tela, che peraltro si caratterizzava per la non ottima conservazione²², venne reputata dell'omonimo Vermeer di Utrecht. Troppo accentuate erano infatti le referenze stilistiche italianeggianti, di contro all'immagine che si aveva al tempo della pittura di Vermeer. Fu solo nel 1901, allorché lo stesso Bredius esaminò a Londra il *Cristo in casa di Marta e Maria* (oggi a Edimburgo, National Galleries of Scotland), corredato di una firma autografa, che la *Diana al bagno* poté essere rivendicata al primo periodo dell'artista²³, come sanciranno in maniera ormai definitiva i cataloghi del 1904 e del 1910²⁴. In mezzo a ciò si situa il giudizio di Wilhelm von Bode, uno dei protagonisti degli studi vermeeriani a cavallo tra i due secoli, il quale aveva conosciuto in gioventù Thoré, avviato la carriera di Bredius e di altri specialisti del maestro, ed era colui che in quel frangente poteva vantare la maggior conoscenza *de visu* dei dipinti del pittore olandese²⁵. Nel volume su Rembrandt e i suoi contemporanei del 1906 egli affermava che Vermeer era all'opposto di Maes e che la *Diana al bagno*, per le caratteristiche del colore e della luce, non poteva che spettare alla sua giovinezza²⁶. Queste poche righe ratificavano da parte di un esponente dell'alta *connoisseurship* internazionale un riconoscimento che era da alcuni anni nell'aria e che veniva ribadito da Cornelis Hofstede de

¹⁹ B. BROOS, A.K. WHELOCK JR., in A.K. WHELOCK JR. (a cura di), *Johannes Vermeer*, cit., p. 100.

²⁰ A. BREDIUS, *Catalogue sommaire des tableaux et sculptures du Musée Royal de Tableaux (Mauritshuis) à La Haye*, La Haye, Nijhoff, 1891, p. 33.

²¹ *Musée Royal de La Haye (Mauritshuis). Catalogue raisonné des tableaux et des sculptures*, La Haye, Nijhoff, 1895, pp. 447-449. Sulle vicende critiche anteriori al 1900, cfr. G.H. STEEL, *Chronology and time in «À la recherche du temps perdu»*, Genève, Droz, 1979, pp. 107-108.

²² Solo le analisi compiute nel 1999-2000 hanno rivelato che la porzione di cielo visibile in alto a destra costituisce un'aggiunta posteriore e che la tela era in origine più ampia a destra di circa 12-15 cm (cfr. la bibliografia citata alla nota 50). Essa è qui riprodotta nello stato attuale, mentre nel mio precedente lavoro (M. MINARDI, *Come la bestia e il cacciatore. Proust e l'arte dei conoscitori*, Roma, Officina Libraria, 2022, p. 58) l'immagine edita è coerente con le condizioni in cui la vide Proust nel 1902.

²³ Cfr. la nota 18.

²⁴ *Abridged Catalogue of the Pictures and Sculpture in the Royal Picture Gallery (Mauritshuis) The Hague*, The Hague, Nijhoff, 1904, p. 92; *Beknopte Catalogus der Schilderijen en Beeldhouwwerken in het Koninklijk Kabinet van Schilderijen (Mauritshuis) te 's-Gravenhage*, s.l., 1910, p. 94.

²⁵ E. QUODBACH, *Wilhelm Bode and Johannes Vermeer: Creating a Taste and a Market*, in J. SMALCERZ (a cura di), *Wilhelm Bode and Art Market. Connoisseurship, Networking and Control of the Marketplace*, Leiden-Boston, Brill, 2023, pp. 67-96.

²⁶ W. BODE, *Rembrandt und seine Zeitgenossen. Charakterbilder der grossen Meister der holländischen und vlämischen Malerschule im Siebzehnten Jahrhundert*, Leipzig, Seemann, 1906, p. 50 (II ed., Leipzig, Seeman, 1907, pp. 51-52).

Groot²⁷, il quale era stato vicedirettore della Mauritshuis e aveva affiancato Bredius nell'analisi della firma, e dal sopra citato Vanzype²⁸.

Proust era al corrente per sommi capi delle tortuose vicende attributive vissute dalla *Diana al bagno*²⁹. Il suo viaggio in Olanda del 1902 corrisponde esattamente al momento in cui, con la scoperta del *Cristo in casa di Marta e Maria*, prende avvio il processo di decisiva restituzione a Vermeer ed è possibile che il quadro della Mauritshuis lo abbia intrigato, inducendolo poi ad acquisire alcune informazioni sulla sua storia. Non sappiamo se durante quella visita avesse consultato, oltre a *Les Maîtres d'Autrefois* di Eugène Fromentin³⁰, anche la bella edizione di Gustave Geffroy dedicata ai musei olandesi, in cui la *Diana al bagno* era riferita all'artista³¹. Ma quale è la fonte dei dettagli sulla vendita Goldsmid che gli preme specificare a proposito delle ricerche di Swann? Penso che un indiziato potrebbe essere il sopra citato René Gimpel, la cui amicizia con lo scrittore – egli scrive nei suoi diari – era iniziata a Cabourg nell'estate del 1907, sotto il segno di Vermeer³², giacché in ragione della sua professione si era spesso imbattuto, in raccolte private e sul mercato antiquario, nelle opere dell'olandese³³. Nessuna meraviglia se, come faceva solitamente con amici e altri informatori negli anni della creazione del suo romanzo, Proust gli avesse chiesto alcune notizie specifiche su un dipinto atipico di Vermeer che, per mettere in luce le doti di esperto di Swann, avrebbe voluto citare nella *Recherche*; un dipinto che nel periodo in cui scriveva *Dalla parte di Swann* aveva ormai ricevuto il suo battesimo definitivo, ma

²⁷ C. HOFSTEDE DE GROOT, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, I, Esslingen-Paris, Neff-Kleinberger, 1907, pp. 588-589. Nondimeno, lo studioso non taceva il proprio dubbio sull'attribuzione del dipinto a Vermeer.

²⁸ G. VANZYPE, *Vermeer de Delft*, cit., pp. 39-40, 52, 89. L'autore – e prima di lui G. LAFENESTRE, E. RICHTENBERGER, *La peinture en Europe*, cit., p. 90 – segnala che fu Victor de Stuers, che acquistò la tela per lo Stato olandese (B. BROOS, A.K. WHEELOCK JR., in A.K. WHEELOCK JR. [a cura di], *Johannes Vermeer*, cit., p. 96), il primo a proporre l'attribuzione a Vermeer, affermazione di cui non ho trovato altri riscontri nella più recente bibliografia su di essa. Tale attribuzione ricompare in G. DREYFOUS, *L'oeuvre de Jan Vermeer de Delft dit van der Meer de Delft (1632-1675)*, Paris, H. Floury, 1912, pp. 11-12, 29.

²⁹ Come osserva K. YOSHIKAWA, *Proust et l'art pictural*, cit., p. 87.

³⁰ J.-Y. TADIÉ, *Vita di Marcel Proust*, cit., p. 423.

³¹ G. GEFFROY, *Le Musées d'Europe*, cit., p. 119.

³² R. GIMPEL, *Journal d'un collectionneur*, cit., pp. 194-195, 197, 277.

³³ Un'altra possibile fonte possono essere stati i cataloghi della Mauritshuis editi in francese (come quello del 1895, qui citato alla nota 21) ed eventualmente consultati durante il viaggio del 1902, mentre ritengo improbabile che Proust conoscesse il volume di de Groot (cfr. la nota 27), pubblicato sia in tedesco sia in inglese. Per quanto riguarda la monografia di Vanzype, che specificava le informazioni circa la vendita Goldsmid, come sopra rilevato (cfr. la nota 14) egli se la procurò solo più tardi. In questo volume, ad ogni modo, l'antico possessore viene indicato come Goldschmidt, che è effettivamente la dizione, non corretta, adottata da Proust. Gimpel conosceva Vanzype (e il suo libro su Vermeer) almeno dal 1921 (ivi, pp. 191-192), ma non sappiamo da quanto tempo. Anche nel volumetto di G. DREYFOUS, *L'oeuvre de Jan Vermeer*, cit., p. 29, si specifica che la tela venne acquistata alla «Vente Goldschmidt», ma solo dopo ascritta a Nicolas Maes, indicazione che non è esatta.

che sino alla fine dell'Ottocento era rimasto al centro di discussioni, in quanto destabilizzante per l'idea che si aveva dell'artista. Nel 1907 Bode poteva esprimere la propria opinione a valle del ritrovamento del monogramma di Vermeer e del *Cristo in casa di Marta e Maria*, ma Swann, che non disponeva di tali conoscenze, era giunto ad accertare la paternità vermeeriana solo sulla base di una fotografia o della visione del quadro all'asta del 1876. Ovvero, in qualità di *connoisseur* del pittore Swann avrebbe potuto dire, come si diceva dei romanzi di Bergotte: «Non c'è bisogno di vedere la firma, si capisce subito che è la sua penna»³⁴. L'occhio gli era bastato.

Come si legge nel proseguo del libro il viaggio non venne intrapreso e il saggio su Vermeer, che avrebbe contenuto, se convalidata dalla visione in presa diretta, l'attribuzione della *Diana al bagno*, venne probabilmente accantonato e mai dato alle stampe, sia che si fosse trattato di un libro piuttosto che di un articolo destinato alla *Gazette des Beaux-Arts*, come era stato nel caso degli scritti di Thoré e Havard. In questo modo Proust salva il rapporto tra la finzione letteraria e la realtà storico-artistica, permettendo che la tela sia restituita al pittore dagli specialisti che ebbero modo di occuparsene. Questo rispetto per la verosimiglianza del palinsesto narrativo è per lui importante, come rivelano in molti esempi le informazioni circostanziate allegate alle citazioni di luoghi, opere, personaggi ed eventi storici, genealogie nobiliari, raccolte attraverso la consultazione di una mole di libri e le richieste indirizzate a numerosi corrispondenti. Mentre, ad esempio, Balzac aveva inventato possessori di quadri più o meno celebri da parte dei suoi personaggi³⁵, generando attribuzioni e situazioni romanzesche, Proust vuole mantenere la credibilità del suo racconto, cosa che, quando parla di artisti reali, lo pone nella necessità di essere a conoscenza dei fatti essenziali che li riguardano. Se quindi menziona, a fianco di quelli dell'Aia, i Vermeer di Dresda e Brunswick [figg. 3-4], lo fa sapendo che al tempo di Swann essi erano già pervenuti a quei musei.

Intorno a queste ricerche che abbracciano il campo della storia dell'arte vi è, nel caso specifico, il significato che lo scrittore intende conferire alla *connoisseurship* di Swann applicata a Vermeer. L'esempio della *Diana al bagno* dimostra che colui che non avrebbe «“prodotto” nulla», come il Narratore afferma ne *La Prigioniera*³⁶, aveva un occhio di prim'ordine³⁷, in grado di anti-

³⁴ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., I, p. 121 (Dalla parte di Swann).

³⁵ Penso ad esempio ai quadri di Giorgione e Tiziano, non chiaramente identificabili con opere realmente esistenti, citati ne *Il cugino Pons* (H. DE BALZAC, *La commedia umana*, scelta e introduzioni di M. Bongiovanni Bertini, Milano, Mondadori, 1994-2013, III, p. 173).

³⁶ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., III, p. 601.

³⁷ Lo ha notato G. MACCHIA, *L'angelo della notte*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 190. Per il critico, d'altronde, con tali doti Proust «indulge ancora alla detestabile abitudine decadente di immergere il personaggio tra le immagini d'arte dotandolo di una competenza un po' posticcia» (ivi, p. 191). Ritengo invece che la scelta dello scrittore vada invertita di segno e concepita nella volontà di indicare, con un riferimento nascosto, l'intelligenza e l'acume di Swann, sciaguratamente sprecati.

cipare i tempi della vera storia dell'arte. Occorre puntualizzare che ciò resta assolutamente nascosto se il lettore non va un poco a fondo nella fortuna critica del dipinto, se non pone a confronto le date reali con quelle fittizie in cui vive Swann. Proust si limita a dichiarare la convinzione cui era giunto il suo personaggio, senza spiegare le questioni aperte, all'epoca e dopo, sull'attribuzione e sulla firma; lascia oppure vuole che sia il lettore a scoprirle. In altre parole, qui come in altri punti è in gioco la rilevanza del sistema dei riferimenti nella *Recherche*: tale apparato, visibile in superficie nel velo di notazioni diffuse nel racconto, dà piena soddisfazione a chi legge solo dopo aver scavato e penetrato il mondo sotterraneo che contiene indicazioni specifiche e supplementari, sebbene talvolta un po' libresche e secondarie, su quei riferimenti³⁸. Proust chiede al suo lettore un atteggiamento attivo, uno sforzo nell'interrogare il testo e impegnarsi in un po' di ricerca. Ciò fa della *Recherche* un'opera profondamente complessa e intimamente criptica, fatta tanto di immagini evidenti quanto di significati latenti. Per chi non indaga la storia della restituzione della *Diana al bagno* a Vermeer il valore, in potenza e fallimento, dell'intelligenza di Swann, di colui che conosciamo come l'esteta erudito ma inconcludente, resta vago e al fine misconosciuto.

L'attribuzione di Swann mostra, inoltre, che Proust sapeva cosa significasse essere il primo a formulare un nuovo giudizio di paternità. Egli dava importanza alla *connoisseurship* e non ne ignorava i rudimenti, d'altronde divenuti moneta corrente negli ambienti culturali di primo Novecento, come rivela *La dama che ha perduto il suo pittore* di Paul Bourget (1910), lo scrittore che in quegli anni aveva stretto amicizia con un intenditore del calibro di Bernard Berenson³⁹: oltre a quello dei falsi artistici, il tema centrale di questo romanzo breve è infatti la pratica dell'attribuzione. Uno dei suoi personaggi, il conoscitore George Courmansonel, seguace del verbo di Giovanni Morelli, afferma infatti che i quadri più dubbi sono proprio quelli firmati⁴⁰ e il caso della *Diana al bagno* avrebbe trovato concorde Swann. D'altronde, Proust si era reso conto che talune ascrizioni accettate senza essere vagliate dall'amato Ruskin erano invecchiate e già nel tardo Ottocento non avevano più corso⁴¹.

Sempre in merito alla centralità del sistema dei riferimenti, si potrà osservare, come ha fatto Alberto Beretta Anguissola, che le gallerie di Bruns-

³⁸ Come è noto, tale è il metodo su cui si regge l'edizione della *Recherche* ne "I Meridiani" Mondadori (cfr. la nota 1), con la selva di importanti puntualizzazioni critiche che la distingue.

³⁹ E. SAMUELS, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, Cambridge-London, Belknap Press of Harvard University Press, 1987, pp. 88, 160, 168, 182.

⁴⁰ P. BOURGET, *La dama che ha perduto il suo pittore*, a cura di C. Pizzorusso, Firenze, Giunti, 1993, p. 54.

⁴¹ In tal senso ho posto l'attenzione sul caso del Cappellone degli Spagnoli a Firenze, che nel 1906 stimola Proust a lanciare una frecciata sulle errate indicazioni fornite da Ruskin (M. MINARDI, *Come la bestia e il cacciatore*, cit., p. 125).

wick e Dresda conservano dei quadri parlanti per un geloso come Swann⁴². La *Fanciulla con bicchiere di vino* del primo museo (nota nel secondo Ottocento anche come *La coquette*)⁴³ [fig. 3] e la *Mezzana* del secondo⁴⁴ [fig. 4] mettono in scena situazioni galanti e di corteggiamento, che avrebbero riproposto a Swann il quadro dei tormenti causatigli dalla vita segreta di Odette. Forse anche per questa ragione si decise a non andare a vederli. In un passo de *La parte di Guermantes* Robert de Saint-Loup spiega al Narratore come alcuni dettagli «apparentemente insignificanti» abbiano un senso se interpretati nel giusto verso, come fa l'esperto (in tal caso soprattutto lo studioso di iconografia) con le opere d'arte, ad esempio quelle ove «non è sufficiente notare che il personaggio regge un calice, ma bisogna sapere perché il pittore gliel'ha messo in mano, che cosa simboleggia»⁴⁵. Ritengo che, con tale richiamo, Proust pensasse a uno dei vari dipinti di Vermeer in cui la protagonista esibisce questo particolare attributo: quello di Brunswick, dove la giovane, accettando il bicchiere di vino e il suadente invito ad avvicinarlo alle labbra, non ricusa implicitamente le *avances* rivolte dal suo corteggiatore⁴⁶, o quello in tal senso ancora più evocativo di Dresda, in cui è la *cocotte*, palpata da un cliente, a prendere il denaro con una mano e a impugnare il calice con l'altra. Nelle scene di genere del Seicento olandese il bicchiere di vino rinvia quasi sempre alle debolezze umane e alla difficoltà nel saper resistere ai vizi e agli appetiti della carne, come rivela un'altra tela che Proust poteva conoscere, la *Bevitrice* di Pieter de Hooch [fig. 5], che alle soglie del secolo era, insieme all'*Astronomo* di Vermeer, nella collezione del barone Alphonse de Rothschild a Parigi⁴⁷ (prima

⁴² A. BERETTA ANGUSSOLA, in M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., I, pp. 1228-1229, seguito da L. KELLER, «C'est ainsi que j'aurais dû écrire...». Proust devant Vermeer, in «Marcel Proust Aujourd'hui», 7 (2009), pp. 9-29: 13.

⁴³ W. BÜRGER [T. Thoré], *Van der Meer de Delft*, cit., pp. 316, 327, 547 n. 6. Lo studioso (ivi, p. 572 n. 63) giudicava di mano di Vermeer un secondo quadro del museo di Brunswick, il *Paesaggio sabbioso* (inv. 397).

⁴⁴ A questo quadro, che Thoré, ivi, pp. 313, 544 n. 1, aveva intitolato *La Courtisane*, si aggiunge la *Ragazza che legge una lettera davanti a una finestra*, ugualmente conservato nella Gemäldegalerie.

⁴⁵ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., II, pp. 130-131. Sull'importanza dei dettagli e degli accessori nell'interpretazione dei quadri di Vermeer si era pronunciato già W. BÜRGER [T. Thoré], *Van der Meer de Delft*, cit., p. 360; essi sono giustamente ritenuti tra le ragioni della passione di Proust per la pittura olandese da L. KELLER, «C'est ainsi que j'aurais dû écrire...», cit., p. 23.

⁴⁶ L'atmosfera galante della scena era già stata colta da W. BÜRGER [T. Thoré], *Musées de la Hollande*, II, Bruxelles-Ostende-Paris, Claassen-Renouard, 1860, pp. 73-75. A proposito di dettagli iconografici che rinviano a specifici significati, nel dipinto di Brunswick la finestra, come ne *Il bicchiere di vino* della Gemäldegalerie di Berlino, contiene uno stemma di famiglia che include alcune redini con il morso, allusive alla moderazione (in questo caso dagli eccessi del bere): A. BLANKERT, *Tradizione e temi moderni in Vermeer*, in A.K. WHEELLOCK JR. (a cura di), *Johannes Vermeer*, cit., pp. 31-45: 37; B. BROOS, A.K. WHEELLOCK JR., ivi, pp. 114-119; W. LIEDTKE, in W. LIEDTKE, M.C. PLOMP, A. RÜGER, *Vermeer and the Delft School*, catalogo della mostra (New York-Londra), New Haven-London, Yale University Press, 2001, p. 378.

⁴⁷ È possibile che il giovane Proust abbia incontrato la moglie di Alphonse de Rothschild nel salotto di Madame Straus, che ella frequentava (J.-Y. TADIÉ, *Vita di Marcel Proust*, cit., p. 92). La baronessa è d'altronde citata più volte nella *Recherche*: si veda, in particolare, M. PROUST, *Alla ricerca del tempo*

di confluire al Musée du Louvre): qui la donna più matura che partecipa all'incontro viene solitamente identificata in una mezzana, cosa che conferma i latenti sottintesi erotici della scena⁴⁸.

Tirando le somme, ciò che vale per il calice vale, su un piano generale, per la messe di rimandi disseminata nella *Recherche*: non basta rilevare che Proust ha abbinato a un personaggio questo o quel quadro (o un'opera musicale, un libro, un luogo particolare, ecc.), ma occorre capire a quali fini lo ha fatto, che cosa tale connessione rappresenta. In questo modo l'interpretazione del testo diviene più articolata, non senza antinomie con ciò che esso pare significare di primo acchito, come quelle opere di Vermeer [fig. 3] ove il tema del bere associato alla rilassatezza dei costumi viene come contraddetto, ovvero sublimato, dalle briglie che, in trasparenza, brillano nel vetro della finestra, quale allusione alla temperanza⁴⁹.

A paragone dei due Vermeer di Dresda e Brunswick la *Diana al bagno* [fig. 1] appare quasi una sorta di allegoria della castità. A differenza di altre formulazioni seicentesche del tema, la vergine cacciatrice e le sue compagne siedono non seminude, ma pressoché completamente vestite in una radura: il gesto di una tra queste di lavare un piede alla dea richiama il tema evangelico della lavanda dei piedi⁵⁰. Swann avrebbe guardato il dipinto dell'Aia, con la sua innocua rappresentazione di intimità femminile, come un acquietamento delle sue fantasie sui rapporti di Odette con altre donne. Eppure, poche pagine dopo la citazione del quadro dalla quale siamo partiti egli interroga l'amata su tali relazioni ed ella ammette di essere stata sedotta da una sua vecchia conoscenza, una sera, al Bois de Boulogne, il grande parco in cui si animava il teatro della mondanità della Belle Époque e che il Narratore definisce come «il Giardino delle donne [...] frequentato

perduto, cit., III, p. 423 (*La Prigioniera*), per «gli Alphonse de Rothschild [...], dreyfusisti fin nel midollo». Alphonse era fratello di Gustave de Rothschild, del quale, a detta di R. GIMPEL, *Journal*, cit., pp. 197, 403, Proust adorava i Rembrandt.

⁴⁸ Cfr. P.C. SUTTON, *Pieter de Hooch, 1629-1684*, catalogo della mostra (Londra-Hartford), New Haven-London, Yale University Press, 1998, pp. 112-113; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010063553> (consultato nel gennaio 2024). Anche in questo caso un elemento dello sfondo – la porzione di un quadro raffigurante *Cristo e l'adultera* – fa da contrappeso iconografico ai significati della scena che si svolge in primo piano. L'unica citazione del pittore nella *Recherche* («...come in quei quadri di Pieter de Hooch cui la stretta cornice di una porta socchiusa conferisce maggiore profondità, da molto lontano, con un diverso colore, nel vellutato di una luce schermata»: M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., I, p. 265) può altresì adattarsi a quadri come quello oggi al Louvre.

⁴⁹ Cfr. la nota 46.

⁵⁰ Cfr. la nota 18. Per l'individuazione di Callisto nella figura retrostante, in piedi, si veda W. LIEDTKE, *A View of Delft. Vermeer and his Contemporaries*, Zwolle, Waanders, 2000, p. 193. Sul dipinto, cfr. anche ID., in W. LIEDTKE, M.C. PLOMP, A. RÜGER, *Vermeer and the Delft School*, cit., pp. 359-363; E. BUIJSEN, *Vermeer's Early Career*, in E. BUIJSEN (a cura di), *The Young Vermeer*, catalogo della mostra (L'Aia-Dresda-Edimburgo), Zwolle, Waanders, 2010, pp. 18-53: 26-29. Per un resoconto aggiornato della bibliografia, cfr. B. FRISSEN, in R. ROELOFS, G.J.M. WEBER (a cura di), *Vermeer*, catalogo della mostra (Amsterdam), London, Thames & Hudson, 2023, pp. 274-275.

da Bellezze celebri» e da passeggiatrici⁵¹: «Venite dietro la piccola roccia a vedere l'effetto del chiaro di luna sull'acqua», la invita l'adescatrice; «Lei mi ha assicurato che non c'era mai stato un chiaro di luna così bello»⁵². La luna nel Bois e la luna sul capo di Diana nella tela di Vermeer, ma anche il bosco e la piccola roccia: come non pensare a un'allusione e alle interferenze tra i due passi del libro? Nella *Recherche* l'Olanda rimarrà legata agli amori femminili e negli ultimi volumi è ad Amsterdam che sono collegati alcuni tra i sospetti del Narratore intorno alle avventure saffiche di Albertine⁵³. Con questa rete di riferimenti la luce tersa e pura di Vermeer si tinge di riflessi sensuali ed equivoci.

Dunque più che nelle fotografie sarebbe stato l'incontro con questi quadri a sancire agli occhi di Swann la verità su Odette, sull'amore per lei e sull'impossibilità di trattenere a sé un essere in fuga dal suo possesso morboso. Quell'accidia che ha impedito a Swann di superare il suo estetismo e di scendere a fondo nel significato che le opere d'arte avrebbero potuto dare sulla vita dello spirito lo ha distolto dal compiere quel viaggio. Per innamorarsi di Odette, una donna di una bellezza mediocre che non era il suo tipo, egli aveva dovuto associarne il volto a quello di Sefora, dipinto da Botticelli sui muri della Cappella Sistina, ma aveva pagato tale piacere estetico, tanto inseguito dai discepoli del decadentismo, con le angosce di una felicità irrealizzabile. Mettendo da parte il suo lavoro sul pittore di Delft e i propositi di recarsi a vedere le sue opere, Swann aveva sacrificato il suo amore artistico Vermeer a Botticelli⁵⁴.

Al fallimento estetico di Swann corrisponde quello intellettuale. Lo studio interrotto ne è la prova, così come la scelta di sprecare le proprie qualità, in una sorta di degradazione della sua «erudizione in materia d'arte»⁵⁵ e delle doti di intenditore, nella *connoisseurship* mondana, dando consigli alle signore del gran mondo sull'acquisto di quadri e pezzi di arredamento, nel riconoscere a colpo d'occhio il grado di eleganza di un ricevimento e nel piacere alle donne. Questi occhi, «benché raffinati amatori di pittura», e la sua mente, «benché sottile osservatrice di costumi», recavano «per sempre la traccia indelebile dell'aridità della sua vita»⁵⁶. Per questo, nel mio recente saggio, ho definito Swann il conoscitore inutile⁵⁷, mentre non lo è come personaggio, in quanto è il protagonista della *Recherche* a rendersi conto, ormai in conclusione, come dalla strada di Swann si siano diramate tutte le vie che hanno dato

⁵¹ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., I, p. 504 (*Dalla parte di Swann*).

⁵² Ivi, p. 442.

⁵³ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., III, pp. 805-806 (*La Prigioniera*), IV, p. 20 (*Albertine scomparsa*).

⁵⁴ Su Swann collezionista e amatore d'arte, cfr. T. ASAMA, *Proust et les amateurs*, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 253-285.

⁵⁵ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., I, p. 233 (*Dalla parte di Swann*).

⁵⁶ Ivi, p. 288.

⁵⁷ M. MINARDI, *Come la bestia e il cacciatore*, cit., pp. 56-59.

luogo alla materia della sua esistenza⁵⁸. Quella strada sarebbe divenuta, nel destino dello stesso Swann, un vicolo cieco, nel momento in cui, profanando i suoi natali, la figlia Gilberte, la sua sola vera creazione, avrebbe mutato nome prendendo quello di uno tra i rivali del padre, Forcheville⁵⁹, annullando quindi qualsiasi aspirazione alla sopravvivenza nel nome di coloro cui si è data la vita; e più oltre la figlia di Gilberte avrebbe sposato un letterato sconosciuto, disgregando d'un colpo tutta la fortuna sociale faticosamente acquisita dall'ebreo Swann, l'amico del principe di Galles, miracolosamente ammesso nel faubourg Saint-Germain, e facendola ricadere a un punto più basso rispetto a quello da cui si erano elevate le sue fondamenta⁶⁰.

La morte di Bergotte e quella di Swann sono collocate a poche pagine di distanza, ne *La Prigioniera*, entrambe sotto la luce diretta o indiretta di Vermeer⁶¹. Lo scrittore si confronta con la *Veduta di Delft* [tav. X] e, al termine di una vita consacrata alla letteratura, in un giudizio finale che chiama a testimone ciò che ha creato e ciò in cui ha mancato, trova nel *petit pan* un sigillo per la sopravvivenza nella posterità. Col grande talento di Swann nel riconoscere l'autografia della *Diana al bagno* Proust scava un fossato abissale tra le sue potenzialità e i risultati: «egli – si legge nel necrologio pubblicato nel *Gaulois* – sarà unanimemente rimpianto negli ambienti artistici e letterari, dove l'avveduta finezza del suo gusto lo faceva sentire a suo agio e apprezzare da tutti»⁶². Ma niente di più. Con l'oblio del suo nome impostogli da Gilberte possiamo dire che Swann fosse morto due volte. E risparmiato dal completo oblio solo grazie all'opera di conservazione compiuta dal Narratore: «se si ricomincia a parlare di voi, e forse vivrete, è perché quello che, probabilmente, ritenevate un piccolo imbecille ha fatto di voi l'eroe del suo romanzo»⁶³.

Vi era, d'altronde, in Swann una natura portata alla non affermazione di sé, a un vergognoso riserbo forse dovuto alle sue origini ebraiche, al rimanere dietro le quinte della vita, di cui il saggio incompiuto su Vermeer è solo una tra le molte testimonianze. Fin dall'inizio del romanzo il Narratore osserva la sua tendenza a non esporsi in giudizi netti, a rispondere evasivamente alle domande che lo avrebbero costretto a prendere decisamente partito su una questione, a stimare come cose dappoco le sue passioni: egli si limitava così a produrre ragguagli specifici su un tema, un dipinto, un'opera, «che avessero un qualche valore per se stessi e gli permettessero di non dare alcuna misura di sé»⁶⁴. Sicché, si chiede il Narratore, «per quale altra vita si riservava di dire

⁵⁸ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., IV, pp. 601-602 (*Il Tempo ritrovato*).

⁵⁹ Ivi, pp. 200-206 (*Albertine scomparsa*).

⁶⁰ Ivi, p. 737 (*Il Tempo ritrovato*).

⁶¹ Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., III, pp. 584-588, 600-601. Su questa associazione, cfr. le osservazioni di K. YOSHIKAWA, *Proust et l'art pictural*, cit., pp. 91-92.

⁶² M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., III, p. 600.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., I, p. 256 (*Dalla parte di Swann*).

finalmente con serietà quel che pensava delle cose, di formulare dei giudizi da non mettere tra virgolette, di non abbandonarsi più con puntigliosa cortesia a occupazioni che nello stesso tempo sosteneva essere ridicole?»⁶⁵.

Eppure il personaggio di Swann, con il suo diletterismo e i suoi limiti, era necessario, come sappiamo, all'economia dell'opera, all'emergere della funzione del Narratore, artista e non più esteta, decifratore accanito di segni sparsi ovunque e non più saltuario esperto d'arte che si compiace nel ravvisare le somiglianze tra le sue conoscenze e i ritratti di Tintoretto e Bellini⁶⁶. Dalle ceneri di Swann nasce il protagonista della *Recherche*. La vita non vissuta dal primo è quella scelta dal secondo. Pur avendo ricevuto lezioni di gusto e di bellezza da lui, quest'ultimo non è figlio della sterile *connoisseurship* dell'amatore e del raffinato collezionista, ma delle capacità intuitive della serva Françoise, applicate con maturata intelligenza non più ai quadri quanto a quel «libro dai caratteri figurati»⁶⁷ che, in un quadro più vasto e totale, è il mondo delle apparenze e la vita degli uomini⁶⁸.

⁶⁵ Ivi, pp. 120-121.

⁶⁶ Ivi, pp. 119, 271.

⁶⁷ ID., *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., IV, p. 559 (*Il Tempo ritrovato*).

⁶⁸ Su questo aspetto, si vedano M. BONGIOVANNI BERTINI, *Proust e la teoria del romanzo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 150-207; M. MINARDI, *Come la bestia e il cacciatore*, cit., pp. 53-82; R. CAPOTORTI, *Leggere Proust*, Roma, Carocci, 2022, pp. 75-83.



1. Johannes Vermeer, *Diana al bagno o Diana e le ninfe*, L'Aia, Mauritshuis



2. Johannes Vermeer, *Serva addormentata*, New York, Metropolitan Museum of Art



3. Johannes Vermeer, *Fanciulla con bicchiere di vino*, Brunswick [Braunschweig], Herzog Anton Ulrich-Museum



4. Johannes Vermeer, *La mezzana*, Dresda, Gemäldegalerie



5. Pieter de Hooch, *La bevitrice*, Parigi, Musée du Louvre

FILIPPO MILANI

Le invisibili spine della realtà: ecfrasi di un cactus morandiano

Le nature morte e i paesaggi di Giorgio Morandi (1890-1964) sono caratterizzati da un apparente naturalismo nella raffigurazione dei soggetti che in realtà cela qualcosa di invisibile che rimanda ad una condizione esistenziale non solo individuale ma collettiva. Pur nell'essenzialità compositiva, la pittura tonale morandiana consente di alludere a qualcosa che non c'è sulla tela ma che ogni essere umano può cogliere, una vacuità esistenziale che invade chiunque abbia vissuto in un'epoca di crisi (come la prima parte del Novecento, caratterizzata da due guerre mondiali) o chi abbia intrapreso un profondo percorso di autocoscienza. Bottiglie, vasi, barattoli e altri oggetti d'affezione raffigurati nelle nature morte riescono a trattenere frammenti di vita quotidiana, tanto sereni quanto dolorosi, nel fluire inarrestabile del tempo e nella continua variazione di luci e ombre.

Si tratta di una metafisica dell'oggetto quotidiano che non solo si configura come correlativo oggettivo della condizione umana – già Longhi aveva istituito il paragone con la poesia montaliana¹ – ma inoltre non esclude la relazione affettiva che si è stabilita tra esseri umani e oggetti, dato che in un'epoca di sfiducia nei confronti dell'umanità la memoria del tempo perduto e delle emozioni vissute diventa l'unico valore intangibile e fuggevole a cui aggrapparsi. In merito a "l'immagine dell'assenza" nell'opera morandiana durante il periodo della Seconda guerra mondiale, Marilena Pasquali ha sottolineato che il nodo critico si configura – recuperando la riflessione barthesiana sulla fotografia² – nella capacità di tradurre in immagine il sen-

¹ Vedi G.P. BIASIN, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1985.

² Vedi R. BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.

timento di quel tempo, «il *punctum* di una esperienza umana e culturale che lì doveva necessariamente giungere e che da lì sarebbe ripartita con una coscienza ancor più acuminata della fatica di vivere e con l'assunzione ad imperativo etico del proprio destino d'artista»³.

Questo nodo critico permea tutta la pittura di Morandi fin dalle opere di primo Novecento, quando stava ancora maturando una poetica personale, svincolata da qualsiasi movimento d'avanguardia. In questa prospettiva, risulta interessante prendere in considerazione un soggetto assai particolare all'interno dell'opera morandiana, ovvero la *Natura morta con vaso di cactus*, che viene raffigurato una prima volta in un disegno a matita nel 1918 [fig. 1] e poi in un olio su tela nel 1918-19 (Vitali n. 34) [fig. 2, tav. XII]. Si tratta di un soggetto apparentemente stravagante e minore, che sembra esulare dagli elementi che compongono le nature morte del periodo "metafisico", caratterizzate da manichini, bottiglie, cubi, sfere e altri oggetti di forma geometrica. In realtà, questo soggetto esplicita la crescente necessità di Morandi di ritrovare un rapporto sempre più intimo con la natura, con le piante che osserva nei cortili di Bologna, con i paesaggi collinari di Grizzana.

In questo senso, sembra proficuo mettere a confronto due ecfrasi del quadro messe in atto da due amici bolognesi di Morandi, con sguardi diversi sull'arte: lo scrittore Giuseppe Raimondi (1898-1985), amico di vecchia data del pittore fin dal 1916, autore di numerosi articoli e racconti su Morandi e anche di una sorta di biografia narrativa nel 1970; lo storico dell'arte Francesco Arcangeli (1915-1974), allievo di Longhi, amico di Morandi dagli anni Trenta e autore di una delle principali monografie sul pittore nel 1964. Entrambi tentano con le loro parole di far emergere dalle opere dell'amico pittore quella riflessione muta che egli ha intrattenuto per tutta la vita con i soggetti raffigurati e con la materia pittorica: il primo avendo la possibilità di assistere direttamente alla realizzazione delle opere nella camera-studio della casa al n. 36 di via Fondazza; il secondo dedicando assiduamente gran parte della propria attività di critico d'arte all'analisi dell'opera morandiana.

Il rapporto di amicizia tra Morandi e Raimondi si instaura a partire dal 1916, quando il giovanissimo aspirante critico d'arte viene presentato al pittore (di 8 anni più grande) dai fratelli Mario e Riccardo Bacchelli, l'uno pittore e l'altro scrittore, e si sviluppa per circa 40 anni con assidua e intensa frequentazione. Tra i due si instaura subito una sincera amicizia che si caratterizza per un fitto dialogo sulla pittura, sulla letteratura e in generale sulle nuove possibili prospettive culturali a livello nazionale e internazionale, alle soglie del primo conflitto mondiale. Raimondi ritorna più volte in articoli, saggi e racconti su quei momenti trascorsi con l'amico pittore nella camera-studio, cercando di restituire in modo frammentario il dialogo muto

³ M. PASQUALI, *Introduzione* a EAD. (a cura di), *Giorgio Morandi. L'immagine dell'assenza*, Milano, Edizioni Charta, 1994, p. 11.

o appena accennato tra il pittore e le sue opere; come sintetizza in *Anni con Giorgio Morandi*, il memoriale scritto per omaggiare il loro lungo sodalizio:

Mi sono trovato, negli anni, nel momento in cui il pittore aveva dipinto un suo quadro. [...] È una pittura, quella di Morandi, che non richiede gli spontanei, improvvisati commenti, anche di ammirazione. Solo il pittore ne era giudice. [...] Egli ascoltava le mie prudenti osservazioni. Forse le contestava dentro di sé, continuando a sogguardare il quadro dall'alto della sua statura. Illuminato e fermo nella luce di un'idea da cui io ero lontano dall'accostarmi, e che non avrei finto di voler toccare⁴.

Raimondi è una delle poche persone alle quali il pittore permette di assistere al proprio lavoro, ma non fornisce alcuna spiegazione sui quadri che sta realizzando e anzi preferisce parlare d'altro. Così, ogni tanto l'amico si lascia sfuggire un commento, che il pittore ascolta senza interrompere l'attività, concentrato nel trasferire sulla tela la propria idea di pittura, che negli anni Dieci è ancora in fase di elaborazione.

Il rapporto con Raimondi è anche fondamentale per far conoscere Morandi a livello nazionale, prima grazie alla piccola rivista «La Raccolta» (1918-19), fondata a Bologna da Raimondi e Bacchelli, e poi grazie al suo trasferimento a Roma che gli consente di lavorare all'interno della redazione de «La Ronda» (1919-23) – con Baldini, Cardarelli, Cecchi e gli altri rondisti –, e di mettere in contatto l'amico pittore con i collaboratori della nuova rivista «Valori Plastici» (1918-21), fondata da Mario Broglio per promuovere la poetica del movimento metafisico (Carrà, De Chirico, De Pisis, Savinio). Infatti, è proprio sulla rivista di Raimondi che viene pubblicata per la prima volta la riproduzione di una natura morta morandiana, ovvero la *Natura morta* del 1915, per corredare un articolo di Raffaello Franchi (n. 2 del 15 aprile 1918).

Poche settimane prima, era stato pubblicato il primo articolo in assoluto dedicato all'opera di Morandi, scritto da Riccardo Bacchelli il 29 marzo 1918 su «Il Tempo», quando il pittore era pressoché «ignoto» al grande pubblico e aveva dipinto alcune nature morte, in cui cominciava ad ibridare l'estetica futurista a quella cubista con alcune influenze della pittura di Cézanne e Derain. Lo scrittore coglie un aspetto che sarà fondamentale per i successivi sviluppi della poetica morandiana, ovvero la capacità di trasferire sulla tela un senso di desolazione totale ma senza esasperazione: «La sua sensibilità, non esasperata, non coltivata ad arte, anzi rattenuta e sorvegliata, consiste in una certa desolazione e nudità, in un colore asciutto in un'aria che nega la luce e ammette soltanto forme e colori. [...] Egli spoglia e sceglie la sensazione per farsi dei motivi»⁵.

⁴ G. RAIMONDI, *Anni con Giorgio Morandi*, Milano, Mondadori, 1970, p. 28.

⁵ R. BACCHELLI, *Giorgio Morandi*, «Il Tempo», 29 marzo 1918, s.p.

In questa medesima prospettiva si inserisce anche l'interpretazione del giovane Raimondi, interessato a tutti i movimenti d'avanguardia primonovecenteschi ma anche alle tendenze classiciste (come quella rondista), nel suo primo articolo su Morandi che viene pubblicato su «il Nuovo Paese» il 12 aprile 1923. Innanzitutto, è necessario notare che la loro amicizia si sia consolidata molto prima che Roberto Longhi, il 25 febbraio 1935, durante la nota prolusione d'apertura del suo primo corso per la cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna all'Università di Bologna, individui ufficialmente in Morandi l'ultimo esponente della tradizione pittorica emiliana, da Vitale da Bologna fino ai paesaggisti dell'Ottocento. Aver conosciuto Morandi a ridosso della Prima guerra mondiale e averlo supportato nel difficile primo dopoguerra, consente a Raimondi di intrattenere un rapporto personale molto più intimo e sincero rispetto allo stesso Longhi (a cui Morandi darà sempre del "lei") e ai suoi allievi che lo avvicinano per motivi di studio. Tale prossimità si evince anche dal modo in cui Raimondi mette in evidenza la peculiarità "materica" della pittura di Morandi nella raffigurazione di oggetti e paesaggi urbani, anche nelle opere realizzate nell'immediato primo dopoguerra, ancora ascrivibili alla poetica metafisica di Carrà e De Chirico per la volontà di attenuazione della luce solare:

La luce del sole, nelle pitture e nelle stampe di Morandi, fino a una certa epoca, è sempre tenuta lontana, come impedita da un velo trasparente di profonda pace, nelle sue cose che ritraggono luoghi tranquilli della città, le strade, i muraglioni di cinta, una siepe, un muro, al di là del quale sembra inesistente la vita degli uomini. È la quiete, finalmente, che impasta insieme le cose e gli uomini (che non si vedono) in un unico vasto sentimento. La qualità degli oggetti, degli aspetti, è di una sola sostanza, dove entra qualcosa come l'affetto umano d'una posseduta verità. Una semplice ma reale verità⁶.

Le nature morte "metafisiche" sono caratterizzate dall'assenza di luce naturale e della figura umana (che viene evocata solo dai manichini), eppure riescono comunque ad esprimere la «semplice ma reale verità» degli oggetti raffigurati, grazie al particolare sentimento di quiete evocato dai colori filtrati da un velo trasparente. Sembra che solo gli oggetti siano ancora in grado di conservare la carica affettiva che l'umanità ha perduto durante la guerra. Anche Raimondi prova a trasporre sulla pagina l'armonia compositiva di oggetti, luce e colori, pur consapevole che la parola a differenza della materia pittorica non è in grado di restituire la materialità degli oggetti, perché in qualche modo è sempre separata dalla realtà⁷. Ad ogni modo, lo scrittore sa cogliere un elemento costante della pittura morandiana, ovvero l'attrazione

⁶ G. RAIMONDI, *Anni con Giorgio Morandi*, cit., pp. 17-18.

⁷ Sul rapporto tra parola letteraria e arti visive vedi M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

per ogni minimo elemento della quotidianità, che però viene filtrata attraverso la pittura per attenuare l'effetto delle "spine" della realtà:

La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère dice Rimbaud di se stesso. Per Morandi, fin dal principio, quando prevede e decide di destinarsi al lavoro della pittura, il problema e il pensiero dovettero essere quelli di come trascorrere in mezzo alle forme della realtà evitando di farsi troppo pungere dalle spine della realtà. [...] Il problema di un artista è sempre stato quello di non farsi pungere dalle spine della realtà. Ma c'è chi lo risolve nel punto in cui egli deve trasporre i tratti, il volto e direi l'anima della realtà dentro il linguaggio e il carattere artistico del suo lavoro, dell'opera che ha sotto mano⁸.

Tramite il riferimento all'incipit del poema in prosa *Bottom* incluso nelle *Illuminations* (1886) di Rimbaud, lo scrittore individua il fondamento della poetica di Morandi, che in quanto uomo schivo e sensibile ha bisogno di porre attraverso la pittura una certa distanza tra sé e il mondo, conservando la capacità percettiva del suo sguardo e della sua mano d'artista. Inoltre, il poeta francese si era configurato (insieme a Leopardi e ai moralisti francesi del Seicento) come punto di riferimento fondamentale per affrontare la tragedia bellica e per immaginare nuove prospettive per la cultura italiana negli anni Venti.

Il faticoso tentativo di Morandi di tenere la realtà ad una giusta distanza pur rimanendone immerso, allontanandosi dalle facili vie di fuga espressive e compositive – che gli venivano offerte dall'arte metafisica –, viene individuato da Raimondi già in alcune nature morte del primo dopoguerra, con una particolare attenzione per quel quadretto con il vaso di cactus. Se ne occupa già nel suo primo articolo morandiano del 1923, in cui sottolinea quanto in quelle nature morte ancora "metafisiche" gli oggetti risultino non solo isolati ma quasi «impazziti di solitudine»:

Gli oggetti sono isolati, abbandonati nella luce, intorno ad essi non pare che sia possibile il circolare dell'aria, dell'atmosfera. Sono come impazziti di solitudine in un cielo rarefatto. Anche un piccolo acquerello con un vaso di cactus ha l'assolutezza atmosferica, le linee taglienti, le ombre nette dell'altra cosa. Fuori, sui davanzali di pietra delle finestre, dove dei vasi dalle foglie verdi spinose sono immobili, il cielo brillante di una vernice blu ha la durezza e la risonanza del metallo, i colli verso Roncaglia risplendono nitidi esatti e freddi oltre la porta di Strada Maggiore⁹.

Qui si assiste ad un primo esercizio ecfrastico del dipinto con cactus del 1918-19 [fig. 2], che sembra "impazzito" e "abbandonato" nella luce che genera linee e ombre nette. Raimondi parla di immobili «foglie verdi spinose», ma

⁸ G. RAIMONDI, *Anni con Giorgio Morandi*, cit., pp. 45-46.

⁹ G. RAIMONDI, *Giorgio Morandi*, «Il Nuovo Paese», 1923.

in realtà le spine si intuiscono appena e risaltano le foglie carnose che diventano quasi metalliche nell'alternanza di luci e di ombre. Già in questa ecfrasi lo scrittore mette in evidenza quello che non c'è, ma che lui conosce perché ha visto i vasetti di piante grasse sul davanzale della finestra di casa Morandi.

Raimondi ritorna su questo quadro anche nel capitoletto quinto di *Anni con Giorgio Morandi*, ideato dopo la morte dell'amico e scritto nel 1969, cercando a distanza di molto tempo di collocarlo con maggiore cognizione di causa all'interno della produzione pittorica morandiana. Infatti, l'amico scrittore – ormai settantenne – rievoca i momenti trascorsi insieme davanti alle tele ancora *in fieri*, sulle quali Morandi trasponessa con meticolosa puntualità le composizioni di oggetti posti davanti ai suoi occhi, preferendoli a qualsiasi soggetto umano: «Può darsi solamente che nell'astenersi dalla scelta della figura umana fosse in lui come un maggior ritegno per un *contenuto di qualcosa* che trascendeva la semplice e inerte realtà dell'oggetto da raffigurare. Quasi che in lui fosse dominante il concetto e il sentimento di una superiore realtà che, in codesti motivi, non si potesse esprimere fino in fondo con i soli mezzi della pittura»¹⁰. Gli oggetti sembrano essere portatori di un maggiore sentimento della realtà rispetto agli esseri umani, ma sono anche membrane per filtrare il doloroso rapporto con la realtà. Infatti, ciò emerge nell'ecfrasi più dettagliata del vaso di cactus [fig. 2]:

Si può osservare che un ritratto o un vaso di fiori dipinti da Morandi vengono alla luce e si offrono come entità pittorica, nella loro nuova realtà imposta al quadro, attraverso un tessuto e un grumo di tratti, di segni della forma che sono i medesimi venuti sotto il pennello nella concezione e raffigurazione di un quadro di natura morta o di paesaggio. Se ripensiamo al dipinto del Cactus del 1918 ci sembra quasi di avvertire l'eguale sostanza di sentimento che poteva sostenere il pittore in cospetto di un ritratto di persona umana, anche se qui non vivono che le uniformi costole verdi della pianta e l'argilla del vaso di terra rossa. L'immagine di questo Cactus misterioso e silenziosamente clamante indica in qualche modo come la realtà del modello si sia spinta in uno spazio di trascendenza superiore alla realtà visibile. Nella figura impassibile di natura vegetale della pianta e nel suo sostegno di coccio palpita, silenzioso e appena da noi avvertito, l'animo di una creazione di poesia in pittura che si rivolge al pensiero costante di chi non poteva creare "oggetti" che non avessero un rapporto nascosto con il sentimento di tutta la natura circostante, dove l'uomo vive e pensa¹¹.

La verde piantina di cactus nel suo vaso di argilla rossa rimanda ad una immagine latente, che si può intuire con lo sguardo ma non si può restituire a parole. Raimondi sa che quel piccolo cactus «misterioso e silenziosamente clamante» è per il pittore l'emblema di una realtà trascendente, dell'abisso

¹⁰ G. RAIMONDI, *Anni con Giorgio Morandi*, cit., capitolo V, p. 60.

¹¹ Ivi, capitolo V, pp. 60-61.

conoscitivo dell'uomo di fronte alla natura e anche dell'atto creativo in sé. Lo scrittore definisce quest'aura invisibile come «una creazione di poesia in pittura», perché si tratta di quella fusione tra materialità pittorica ed evanescenza percettiva che sfocia nell'indicibile: sulla tela l'occhio vede anche quello che non c'è, perché l'artista è riuscito a immettere in quel semplice oggetto quotidiano tutto il sentimento di solitudine e desolazione che l'essere umano prova nei confronti di una Natura – leopardianamente – indifferente.

L'animo dell'artista è troppo sensibile per venire a contatto con le spine della realtà, perciò gli oggetti delle nature morte si configurano come superfici sulle quali proiettare la dolente percezione della condizione umana. Per questa ragione, Raimondi compara più volte le nature morte morandiane ai canti leopardiani, in quanto accomunati dalla stessa «aura di stupefatto dolore» che si estende dall'essere umano a tutti gli oggetti che lo circondano, in una sorta di dolore universale che deteriora ogni cosa con il passare del tempo; come diventa ancora più evidente nell'ultima produzione di Morandi, in particolare una *Natura morta* del 1963:

Sono i suoi soliti oggetti: tre vasi e un barattolo. Ma il corpo, la sostanza materiale di questi oggetti sono come consunti dal tempo, che li ha resi una materia ossificata, arti e carcasse cariati dal dolore della vita. Dipinto per il quale, giustamente, il pensiero è ricorso al confronto di un canto leopardiano. L'abbraccio profondamente intimo, geloso e commosso in un'aura di stupefatto dolore, di queste povere cose, ormai come svuotate di un sangue che fu umano, è quello di esseri che furono e restano uniti al di là del tempo terreno¹².

La pervasiva condizione di «stupefatto dolore» ingloba tutti gli oggetti delle nature morte in una luce ossessiva che fa emergere senza pietà la «materia ossificata» di cui sono costituiti, quasi smaterializzata dall'effetto inesorabile del tempo. Così, quella sopravvivenza di vitalità che Raimondi poteva ancora cogliere nel vaso di cactus si va man mano dissolvendo per l'erosione del tempo e per la fatica di stare al mondo che l'artista percepisce quotidianamente. Col passare degli anni, gli oggetti si ricoprono sempre più di polvere impalpabile ma implacabile, che corrisponde al faticoso tentativo del pittore di non farsi trafiggere troppo dalle «spine» della realtà, vivendo immerso in un mondo sempre più arido, dove ogni barlume di vitalità sembra svanito. Invece, l'arte può ancora riuscire a riattivare segni di vita sotto la coltre di polvere:

L'artista si rianima, muove i suoi passi solitari. Intorno a lui si è depositata, ha rivestito ogni cosa di un velo che basterà il pensiero dell'artista a dissipare fra la meraviglia del mondo, qualcosa come uno spessore di polvere. È la

¹² G. RAIMONDI, *Anni con Giorgio Morandi*, cit., p. 59.

polvere di un tempo vicinissimo, ma che in verità è della natura medesima di quella procurata dagli spazi di un tempo lontanissimo¹³.

La polvere si configura come metafora dell'asfittica condizione dell'uomo moderno, ma affonda le proprie radici in un'angoscia esistenziale ancestrale che trascende le difficoltà contingenti. Per Raimondi, che è cresciuto e lavora dentro l'officina di stufe di famiglia in piazza Santo Stefano, la polvere assume un valore particolare perché è concretamente legata al lavoro manuale, alla polvere di ferro che si deposita sulle mani e sui libri. Anche la parola letteraria nasce sempre da un contatto concreto con la realtà circostante, così la fatica di trasformare in parole il mondo sensibile corrisponde alla fatica di qualsiasi altro mestiere:

Nasce in me la parola, non senza fatica, oppure in maniera improvvisa e irrazionale, al contatto, o dall'urto dello spirito con un aspetto della realtà figurata. Un'immagine subito concreta quella che mi possiede. [...] La parola si fa cosa. [...] La realtà mi sta intorno; ne sento il peso, lo cerco, a costo di restarvi sotto¹⁴.

Secondo Clelia Martignoni, il complesso rapporto ecfrastico di trasfigurazione dell'immagine visiva in verbalità e viceversa accomuna Raimondi allo stile di Longhi e Cecchi, che per primi hanno condotto la critica d'arte verso una "paradossale emulazione" della pittura: «Tale talento e gusto trasfigurante produce di continuo il tentativo mimetico, sottilmente condiviso tra i tre, di raccontare verbalmente l'arte non verbale, o di tradurre in immagini visive la verbalità: con la "paradossale emulazione" tra pittura e scrittura di cui parlò Cecchi per Longhi, ma di cui si può parlare per Cecchi stesso, nonché per Raimondi»¹⁵. Per lo scrittore bolognese, che si è interessato alla prosa d'arte delle avanguardie di primo Novecento, lo sguardo e la scrittura sono inscindibili, nonostante un'epistemologica discrepanza: l'occhio è caratterizzato da immediatezza percettiva; mentre la parola scritta può solo tentare di tradurre quell'immediatezza sulla pagina, conservando una traccia della vividezza di colori e forme incamerate dallo sguardo¹⁶.

¹³ Ivi, p. 85.

¹⁴ G. RAIMONDI, *Giuseppe in Italia*, Milano, Mondadori, 1949; qui si cita dall'edizione Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 42. Il testo viene pubblicato a puntate nel 1947 sulla rivista «Immagine» di Cesare Brandi.

¹⁵ C. MARTIGNONI, *Giuseppe Raimondi*, in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna. Dall'Ottocento al contemporaneo*, a cura di P. Pieri e L. Weber, Bologna, CLUEB, 2010, vol. 2, p. 38. Sugli interessi leopardiani di Raimondi vedi anche M.A. BAZZOCCHI, *Leopardi in officina*, in *Giuseppe Raimondi: carte, libri, dialoghi intellettuali*, Bologna, Patron, 1998, pp. 161-178.

¹⁶ Su questi stessi temi vedi: M. CARBONI, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano, Jaca Book, 2002; P.V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005; G. PATRIZI, *Narrare l'immagine*, Roma, Donzelli, 2000; C. SEGRE, *Discorso letterario e discorso figurativo*, in *La pelle di San Bartolomeo*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 80-108.

Per questa ragione, Raimondi nei suoi scritti sottolinea costantemente il forte legame tra sguardo e memoria, grazie al quale il soggetto non solo osserva il mondo che gli scorre davanti agli occhi ma deve anche essere pronto a cogliere gli stimoli esterni che riattivano la memoria del mondo sensibile immagazzinata negli anni. Perciò, la scrittura ecfrastica si configura come trasposizione sulla pagina della relazione tra la percezione fenomenologica del mondo esterno e l'impressione di tale percezione per come è stata conservata nella memoria. Si tratta di un atto di allontanamento dalle cose che produce però un avvicinamento dello sguardo verso i processi inconsci della propria sensibilità nella vertigine di un'aporia insanabile¹⁷.

Anche Arcangeli, nella sua sofferta monografia su Morandi (cominciata a metà degli anni Cinquanta ma pubblicata solo nel 1964 per l'opposizione di Longhi e del pittore stesso¹⁸), sottolinea come nelle nature morte morandiane «ogni oggetto sembra nascere davanti a noi come “figura” nel punto d'incontro tra un platonismo geometrico d'ordine tutto mentale e il tremito infinito e segreto della visione naturale»¹⁹. Gli oggetti appaiono come sospesi nel tempo, perché vengono collocati in una condizione spazio-temporale di distanza dal soggetto che li contempla, riuscendo così a proiettare su di essi la propria dolorosa condizione di stare al mondo che in qualche modo viene attenuata o almeno filtrata. Attraverso la sua analisi che ibrida storia dell'arte e biografia intellettuale, Arcangeli intende cogliere la matrice unitaria dell'arte di Morandi, mettendo in evidenza quanto per il pittore la solitudine si configuri non come fuga dalla realtà ma come strategia per proteggere e valorizzare la propria sensibilità percettiva dal caos del mondo contingente.

Per riuscire a individuare il nucleo creativo dell'arte morandiana, Arcangeli sceglie una prospettiva d'indagine che lo porta a non separare mai l'uomo dal pittore perché «entrambi riaffermano quotidianamente, nella vita e nell'arte, il senso d'un limite spontaneamente accettato, della profondità, felicità e tristezza di questo limite»²⁰. Morandi ha il deciso ma pacato coraggio di mettere sotto gli occhi dell'osservatore i limiti conoscitivi dell'essere umano, in una immobilità di trattenuta sofferenza volta alla dolorosa accettazione quotidiana del limite.

Di conseguenza, nature morte e paesaggi appenninici sono il risultato di uno sguardo attento e intenso sul mondo da un osservatorio protetto (di solito all'interno di una stanza o attraverso una finestra), riuscendo così a far

¹⁷ Vedi in merito M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, I ed. 1966, Milano, Rizzoli, 2009; M. MERLEAU-PONTY, *Il dubbio di Cézanne*, in ID., *Senso e non senso*, I ed. 1948, Milano, il Saggiatore, 2016.

¹⁸ Per una ricostruzione di questa vicenda vedi le *Lettere per una storia editoriale* in appendice a F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita*, a cura di L. Cesari, Torino, Allemandi, 2007, pp. 641-694.

¹⁹ F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, Milano, Edizioni del Milione, 1964; qui si cita dall'edizione Torino, Einaudi, 1981, p. 55.

²⁰ Ivi, p. 35.

sopravvivere alcune tracce di senso e di umanità in una realtà in progressivo disfacimento. Allora, ogni variazione di luce che colpisce gli oggetti e proietta le loro ombre sul tavolo di lavoro e ogni variazione di tonalità di verde delle colline di Grizzana possono accendere la speranza di un rinnovato legame con la natura e con i ricordi che sono legati a quell'ambiente familiare.

Per affrontare questo argomento fin dagli esordi della produzione morandiana, Arcangeli si richiama soprattutto alle informazioni che ricava dagli scritti di Raimondi su Morandi e dal dialogo diretto con l'amico, perché è lo scrittore bolognese – insieme a Bacchelli – a fornire le principali notizie sugli anni Dieci e Venti. Arcangeli sceglie di riportare numerose citazioni dagli scritti raimondiani a sostegno del suo discorso critico fondato sull'impossibilità di scindere il pittore dall'uomo, l'arte dalla biografia, al fine di delineare il nucleo espressivo della pittura di Morandi.

Quindi, anche Arcangeli si impegna nell'ecfrasi dell'opera con il cactus, in quanto significativa di una ricerca pittorica che attraversa l'estetica metafisica ma si dirige già verso altre direzioni espressive del tutto personali. Così, lo storico dell'arte si focalizza sul piccolo disegno del 1918 [fig. 1]:

Già nel luglio tuttavia, Morandi, anche se non è ancora convinto di “metafisica”, nell'affrontare la forma singola del cactus entro il vaso ci fa sentire che i panneggi lunghi, appuntiti, liberi della figura femminile si sono ormai stringati entro una lucida morsa mentale. Sottile, ma inevitabile, è il disegno che incide, costola a costola, il chiaroscuro che modella, ombra a ombra, la carnosa compagine della pianta grassa; e l'ombra del vaso è acuminata da uno stacco che è accaduto entro la mente e s'è comunicato alla mano. Come se, insomma, entro le raggere dei petali, entro le mirabili cannulature delle bottiglie, delle fruttiere del 1916, un soffio improvviso ma lento gonfiasse ogni superficie, alla ricerca, forse, di quel “secondo spazio” cui aveva accennato Carrà²¹.

In modo analogo a Raimondi, anche Arcangeli sottolinea la forte alternanza chiaroscurale dell'opera «che modella, ombra a ombra, la carnosa compagine della pianta grassa», tracciando linee sottili e nette che dividono la piantina in parti geometriche precise. Inoltre, egli rileva come l'ombra del vaso non sia di origine naturale ma sia il prodotto di una osservazione tutta mentale degli effetti di luce che la mano riporta sul supporto con spigolosa determinazione. Ma aggiunge un'osservazione con la quale tenta di mettere in evidenza quell'elemento invisibile che sembra dare vita alla composizione, che definisce come «un soffio improvviso ma lento» che gonfia «ogni superficie, alla ricerca, forse, di quel “secondo spazio”». Recuperando la definizione che Carrà ha dato dell'arte metafisica, Arcangeli prova a identificare quello spazio ulteriore che si nasconde al di sotto dell'immagine visibile, paragonandolo

²¹ Ivi, pp. 179-180.

ad un “soffio” che si insinua tra una costola verde e l'altra del cactus, che pur rimanendo immobili sembrano espandersi verso un indefinito altrove.

Si tratta di quell'elemento che segnala – come aveva giustamente colto Cesare Brandi nella monografia del 1942²² – il passaggio dell'arte di Morandi dalla metafisica ad una poetica personalissima, grazie all'influsso della pittura di Chardin, Cézanne e Derain. Quel “soffio”, infatti, si diffonde in tutte le nature morte successive, trasponendo sulla tela attraverso l'accostarsi sapiente dei toni una spinta vitale quasi impercettibile tra i petali dei fiori (secchi o finti) o tra le scanalature dei vasi ondulati. Nello sviluppo dell'arte morandiana, questo “soffio” luminoso aumenta e inonda la scena a tal punto da dissolvere pian piano l'esigua linea che separa forma e informe:

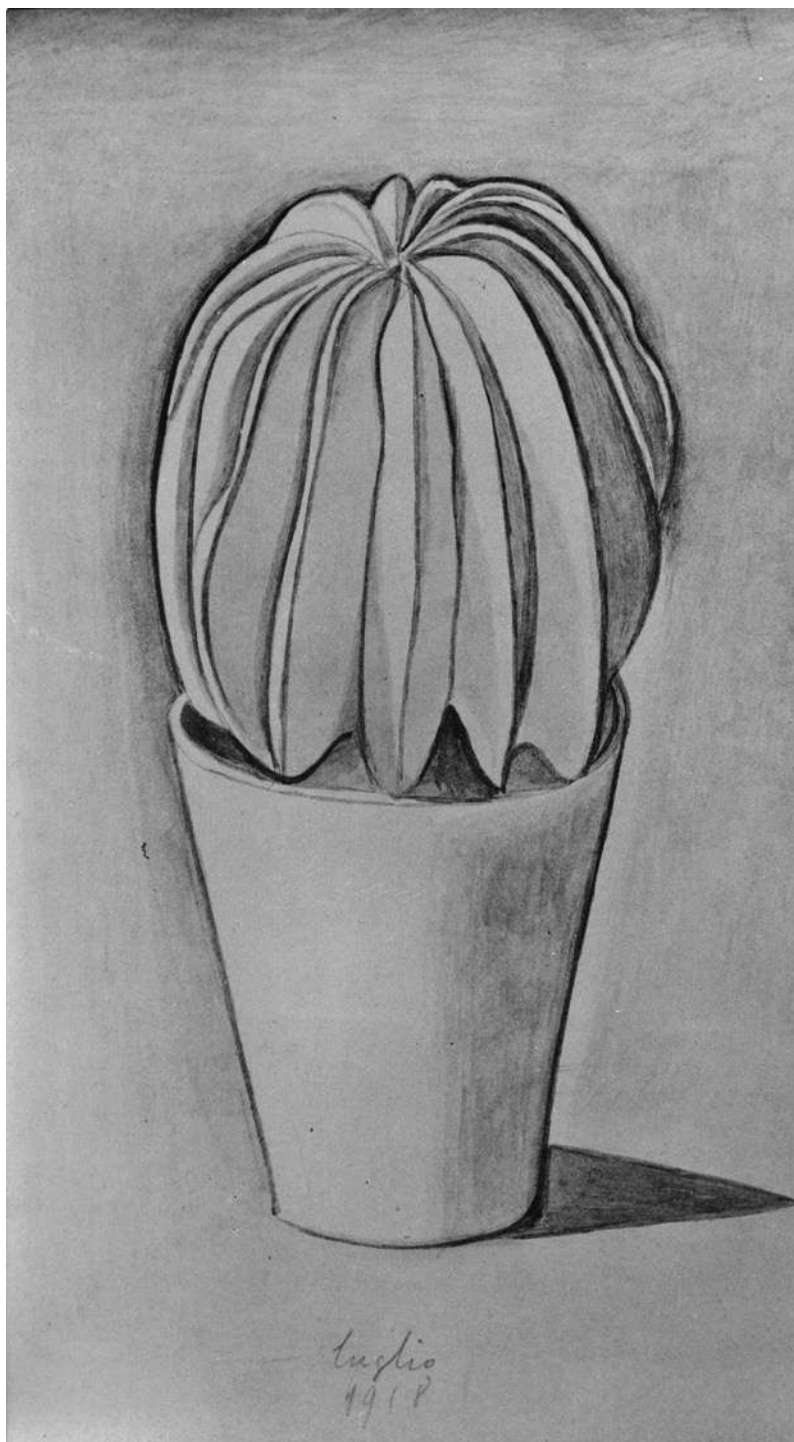
I problemi della composizione svaporano entro questo soffice magma, dove la materia è sognante crisalide, la forma sfuma inesorabilmente nell'informe, e l'informe riaffiora appena, in una estrema percettibilità, al formato [...]. Morandi sperimentò in se stesso, con muto ma non meno forte dramma, la lotta, angosciata per un latino, tra la forma e l'informe²³.

Arcangeli si impegna a trovare soluzioni verbali per riuscire a rilevare una doppia corrispondenza: tra il particolare sguardo dell'artista sul mondo e l'immagine a cui dà vita sulla tela; ma anche tra la meditazione interiore dell'uomo e la proiezione sulla tela dei propri turbamenti. Il critico d'arte si assume il compito di far emergere il lavoro occulto che determina ogni faticosa scelta artistica, il fragile equilibrio che si viene a stabilire tra la realtà esterna, lo sguardo e la mano dell'artista e le pennellate sulla tela.

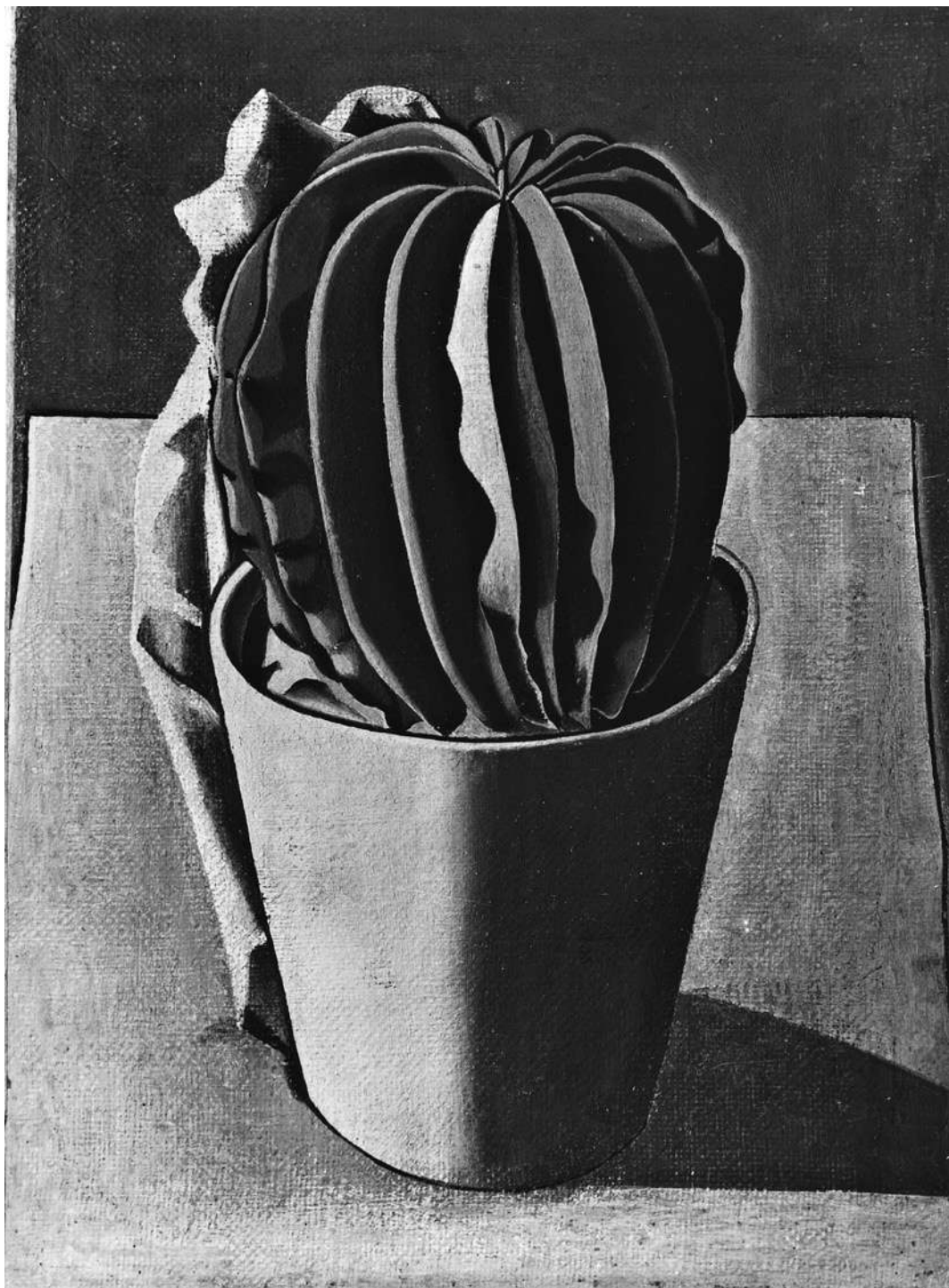
In entrambe le ecfrasi del piccolo cactus attuate da Raimondi e Arcangeli viene resa esplicita la capacità di Morandi – acquisita con un lavoro meticoloso e costante – di trasporre sulla tela in forma concreta e allegorica le dolorose “spine” della realtà. Con estrema sensibilità, il pittore si avvicina poco alla volta a sovrapporre immagine visibile e immagine latente, lasciando intuire in ogni suo dipinto la discrepanza tra il proprio mondo interiore e la contingenza della vita quotidiana.

²² Vedi C. BRANDI, *Cammino di Morandi*, 1942, in V. BRANDI RUBIU (a cura di), *Morandi lungo il cammino*, Roma, Castelvocchi, 2014, pp. 17-39. Scrive Brandi: «Cominciava così, per gradi e proprio dall'accezione più semplice, quel che figurativamente costituisce, risolta in modo sempre più complesso, la ricerca fondamentale di Morandi: la composizione di due modi figurativi che sembravano opposti, l'uno rivolto alla costruzione volumetrica e architettonica, l'altro inteso a riassorbire nel colore e nella luce tutte le relazioni spaziali. Lo sviluppo infatti prosegue armonicamente», p. 22.

²³ Ivi, pp. 177-178.



1. Giorgio Morandi, *Natura morta con vaso di cactus*, 1918, disegno, collezione privata



2. Giorgio Morandi, *Natura morta con vaso di cactus*, 1918-19, olio su tela, Milano, collezione privata

TOMMASO MOZZATI

Sandro Penna, poeta e mercante d'arte (con qualche postilla morandiana)

La mostra *Un mare tutto fresco di colore. Sandro Penna e le arti figurative*, inauguratasi nell'ottobre 2023 alla Galleria Nazionale dell'Umbria, ha riportato alla luce un tesoro nascosto, elucidando aspetti rilevanti per la parabola biografica ed esistenziale di Sandro Penna¹.

Il poeta, nato a Perugia nel 1906 da una famiglia di piccoli commercianti, intonò la propria giovinezza a una mobilità irrequieta, divisa fra l'Umbria, le Marche, Milano e alcune trasferte romane: proprio nella capitale ebbe però a stabilirsi alla fine degli anni Trenta, al seguito della madre Angela Antonione Satta, trovando residenza nell'appartamento da questa occupato in via della Mola de' Fiorentini. Il modesto stabile, a pochi passi da Ponte Vittorio Emanuele, era in realtà di proprietà del Comune ma l'avrebbe ospitato continuamente, fino all'improvvisa scomparsa il 21 gennaio 1977, offrendosi da scenario per la sua lunga convivenza col compagno Raffaele Cedrino².

Si tratta di un domicilio reso leggendario dalle molte testimonianze – tanto letterarie, quanto fotografiche e video – sulla vita che il poeta condusse sin dall'arrivo nella capitale: l'appartamento, situato all'ultimo piano del palazzo, includeva, oltre alla sua camera da letto [fig. 1], la stanza della madre, quella già riservata al fratello Beniamino, la sala da pranzo con la cucina, una loggia a vetri e il gabinetto esterno³.

¹ La mostra *Un mare tutto fresco di colore. Sandro Penna e le arti figurative* (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 6 ottobre 2023 – 14 gennaio 2024) è stata curata da Roberto Deidier, Tommaso Mozzati, Carla Scagliosi. Per il catalogo si v. R. DEIDIER, T. MOZZATI (a cura di), *Un mare tutto fresco di colore. Sandro Penna e le arti figurative*, catalogo della mostra (Perugia), Arezzo, Magonza, 2023.

² Per un'utile scheda biografica del poeta si veda R. DEIDIER, *ad vocem* "Penna, Alessandro", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1960-2020, LXXXII, 2015, pp. 213-217.

³ L'organizzazione degli ambienti della casa è desumibile da E. PECORA, *Sandro Penna: una cheta follia*, Torino, Frassinelli, 1984, p. 170 [ripubblicato come ID., *Nel dolce rumore della vita. Biografia di*

In questi ambienti, Penna aveva allestito un vero e proprio spazio espositivo che – meticcando vita privata e attività mercantili – serviva da sfondo, oltre che per una quotidianità viepiù reclusa, pure per un commercio d'arte, intrapreso nei mesi della Liberazione e destinato a sostituire il suo impegno nella scrittura, quando – dalla metà degli anni Cinquanta – l'ispirazione lirica (a detta dello stesso poeta) era andata affievolendosi assieme al dialogo con gli editori, disinteressandolo progressivamente alla stesura di nuovi versi⁴.

Per questo motivo (oltre che per il particolare statuto proprietario dell'abitazione) era stato necessario, alla sua scomparsa, sgombrarne i locali, in tutta fretta, dalle cianfrusaglie, dall'immondizia, dai tesori e dai vecchi giornali, di cui era andato riempiendosi in un'ansia di accumulo celebre fra amici e conoscenti. Al compito si sarebbero dedicati il nipote, Paolo Coppotelli (figlio della sorella), con l'aiuto di Elio Pecora e di Bruno Corà, ai quali spettò l'onere di stilare un primo inventario dei beni, fra autografi, tele, sculture e volumi di pregio⁵.

Da quel momento, tuttavia, le opere rimaste nell'appartamento sarebbero scomparse dal radar degli studi, a differenza di quanto successo con le carte del poeta (riunite da Pecora e poi indicizzate da Roberto Deidier)⁶. Solo di recente, grazie alla figlia di Paolo, Letizia, si sono viste riconsegnate alla curiosità di un pubblico ampio, messe a disposizione per ulteriori approfondimenti: a seguito di quest'apertura, è stato infatti possibile organizzare l'evento perugino, mostrando per la prima volta parte del "museo" trovato in casa Penna, ultima fotografia di un impegno sul mercato dell'arte capace di monopolizzarne i giorni nella seconda parte della vita.

Tale accessibilità ha portato a una serie di conferme, oltre che a singolari scoperte e a sorprese insperate. Ha infatti permesso di ricongiungere, in lettura sinottica, i singoli pezzi già in via della Mola (e oggi in proprietà degli eredi) alle numerose testimonianze sulla raccolta riunita da Penna, risalenti per lo più agli ultimi anni della sua esistenza (dalla biografia di Pecora, pub-

Sandro Penna, Vicenza, Neri Pozza, 2023, p. 145]. Elio Pecora, alla morte del poeta, avrebbe prodotto anche una mappa dell'abitazione, ad attestare l'importanza di quegli spazi per l'esistenza di Penna; ID., *Manoscritti e altri materiali lasciati da Sandro Penna*, in R. ABBONDANZA, M. TERZETTI (a cura di), *L'epifania del desiderio*, atti del convegno (Perugia, 24-26 settembre 1990), Perugia, Provincia di Perugia, 1992, p. 177.

⁴ Su questo tema si veda in ultimo T. MOZZATI, *I doni del Re Magio. Sandro Penna, la sua collezione, le arti a Roma dal dopoguerra agli anni Settanta*, in R. DEIDIER, T. MOZZATI (a cura di), *Un mare tutto fresco di colore*, cit., pp. 37-53.

⁵ Oltre alla biografia di Pecora (E. PECORA, *Sandro Penna*, cit.) cfr. B. CORÀ, *Penna, i pittori, l'arte*, in R. ABBONDANZA, M. TERZETTI (a cura di), *L'epifania del desiderio*, cit., pp. 230-235; E. PECORA, *Manoscritti e altri materiali lasciati da Sandro Penna*, in R. ABBONDANZA, M. TERZETTI (a cura di), *L'epifania del desiderio*, cit., pp. 175-178; B. CORÀ, *Nella casa-magazzino di Penna per un inventario*, «Trasparenze», 14 (2002), pp. 35-38; E. PECORA, *L'ultima giornata con Sandro Penna*, «Trasparenze», 14 (2002), pp. 29-33; B. CORÀ, *Duchamp, Schifano, Penna, «Mozart»*, 9 (2016), pp. 86-87.

⁶ Per un censimento delle carte Penna si veda R. DEIDIER, *Le parole nascoste. Le carte ritrovate di Sandro Penna*, Palermo, Sellerio, 2008.

blicata nel 1984, ai ricordi di Enzo Giannelli, sino ai contributi di Corà, per citare le voci di maggior rilievo)⁷. Si è trattato di un'operazione implicante pure l'iconografia della casa (disseminata in scatti fotografici, in video e in contributi giornalistici), confermando la forza suggestiva esercitata su chi soleva frequentarla o ne aveva appena varcato la soglia. La corrispondenza fra fonti tanto eterogenee e il patrimonio sopravvissuto alla scomparsa del letterato è risultata palmare, comprovando la presenza di quadri «di Mafai, Spazzapan, di Antonietta Raphaël, di molti artisti della scuola romana, di Gentilini, di De Pisis, di Arturo Martini e di Maccari, ma anche alcune tele di Turcato [...], di Nuvolo, [...]; numerosi dipinti e disegni dei più giovani; tele di Franco Angeli, acrilici di Schifano, smalti di Tano Festa e [...] moltissime grafiche, [...] di Vespignani, di Twombly, [...] di Magnelli, [...] e poi acqueforti di Marino, Fattori e Matta, [...] persino un multiplo di Man Ray e uno di Christo»⁸.

Proprio quest'ultima occorrenza – il Christo – è fra le maggiormente esemplari, nel contesto di una casistica ricca e articolata.

Giannelli lo menziona nel suo volume dedicato a Penna, che raccoglie *souvenirs* nutritisi sulla metà degli anni Settanta, e cioè in anticipo ridotto rispetto alla morte del poeta. Nella labirintica mappa dell'appartamento, lo colloca nel vano adibito a salotto-cucina, sopra un vecchio elettrodomestico: «Mi guidò verso la stanza [...], che in origine doveva essere stato un tinello. E adesso, come tutti gli altri locali [...], un museo di relitti. [...] Sul frigorifero [...] un oggetto di forma fallica alto circa cinquanta centimetri ricoperto di plastica grigio perla e legato come un salame [...] con un sottile cordoncino bianco, forse di cotone. «È una scultura di Christo. Mi hanno detto che vale un sacco di soldi, ma come sia capitata in casa mia non lo so.»»⁹.

Lo stesso assetto è confermato dal *récit* di Corà, che aveva potuto ammirare il multiplo nei suoi sopralluoghi sul gennaio-febbraio 1977: «nella cucina [...] rinvenimmo [...] una strana forma legata come un salame, che [...] identificammo come opera progetto di Christo. Ricordo che poggiando quel modellino [...], accanto a delle stoviglie, [...] restai colpito più che dall'opera, dalla coltre di muschio che si era prodotta accanto ai rubinetti» nella «tana del poeta»¹⁰.

In effetti, la scultura – da leggersi forse in rapporto all'installazione dell'artista per la Documenta di Kassel del '68¹¹ – si ritrova ancora oggi fra i beni

⁷ Per Pecora si veda la già citata biografia di Penna, E. PECORA, *Sandro Penna*, cit. Per Giannelli si veda E. GIANNELLI, *L'uomo che sognava. La leggenda di Sandro Penna*, Roma, Quetzal, 1984. Per Corà si veda nota 5.

⁸ L'elenco è incluso in un ricordo che Corà ha dedicato ai giorni trascorsi in casa Penna, subito dopo la morte del poeta, per stilare un inventario delle opere presenti nell'appartamento; cfr. B. CORÀ, *Penna, i pittori*, cit., p. 231.

⁹ E. GIANNELLI, *L'uomo che sognava*, cit., p. 235.

¹⁰ B. CORÀ, *Nella casa-magazzino*, cit., p. 37.

¹¹ Ringrazio Lorenzo Martinelli per questa segnalazione.

custoditi dalla pronipote¹²: una verifica in questo senso permette di comprendere quanto il riscontro puntuale delle memorie nutritesi attorno a via della Mola aiuti a chiarire le abitudini di Penna, il suo impegno mercantile, a un tempo fornendo chiavi necessarie per ricostruirne le relazioni e per interpretarne l'*oeuvre* in versi.

Tuttavia, un simile episodio non esaurisce le prospettive d'indagine aperte dalla mostra.

Assieme alle opere, infatti, è stato possibile individuare una serie di materiali utilizzati dal poeta per le proprie transazioni, da un registro di acquisti e vendite (tenuto fra il 1958 e il 1971) a un disordinato album di fotografie, i cui scatti documentano pezzi entrati in suo possesso ma non più rintracciabili fra quelli in mano agli eredi¹³. Si tratta di stampe con sul retro, oltre a *expertise* o valutazioni economiche, giudizi vergati da Penna, in un'antologia di opinioni che offre squarci inediti sul suo gusto per il contemporaneo.

Proprio un *corpus* tanto ricco d'informazioni e una sequenza di risorse a tal punto differenziate aiutano a colmare le lacune costituite dalle attuali assenze, misurabili sul metro del già noto alla bibliografia.

L'attestazione più eclatante è quella che riguarda il passaggio in casa di alcune grafiche attribuibili a Giorgio Morandi, circostanza evocata *in primis* – e come cosa risaputa – da Pecora nell'84, in un brano fitto di notizie – non tutte riscontrabili e in parte contraddette dalla bibliografia sul pittore – ma utili, nel loro insieme, per mettere a fuoco la questione: «Fu [Enzo] Dalla Chiesa a far luce su alcuni disegni di Morandi acquistati da Sandro [Penna] [...]. Risultò che quei disegni, assai simili ma non identici agli altri eseguiti dal pittore per illustrare *Il sole a picco* di [Vincenzo] Cardarelli e che erano andati sicuramente persi, Morandi li aveva rifatti per le insistenze di Leo Longanesi»¹⁴.

Non stupisce un interesse siffatto. Il collezionismo morandiano, in anni corrispondenti al maggior impegno di Penna sul mercato, s'era imposto fra i più attrattivi per critici, conoscitori e *amateurs*. Senza scomodare il nome di Roberto Longhi (che aveva, dalla sua, il viatico di una solida amicizia col pittore), ci si può riferire a una figura come quella di Tito Balestra, poeta ben inserito nell'ambiente romano e conosciuto da Penna¹⁵ (con cui condi-

¹² R. DEIDIER, T. MOZZATI (a cura di), *Un mare tutto fresco di colore*, cit., tav. 158.

¹³ Su questi materiali cfr. T. MOZZATI, *I doni del Re Magio. Sandro Penna, la sua collezione, le arti a Roma dal dopoguerra agli anni Settanta*, in R. DEIDIER, T. MOZZATI (a cura di), *Un mare tutto fresco di colore*, cit., pp. 46-53.

¹⁴ E. PECORA, *Sandro Penna*, cit., p. 204 [ripubb. come E. PECORA, *Nel dolce rumore*, cit., p. 172].

¹⁵ Sui rapporti fra Balestra e Morandi cfr. in ultimo T. MOZZATI, *Una visita a Morandi: alcuni pensieri sulla collezione di Tito Balestra*, in R. DEIDIER (a cura di), *Tito Balestra poeta contemporaneo tra arte e letteratura del Novecento*, atti del convegno (Roma-Longiano, Biblioteca Nazionale Centrale-Fondazione Tito Balestra, 21 settembre e 19 ottobre 2023), Longiano, Fondazione Tito Balestra, 2024, pp. 86-105.

videva la smania d'acquisto, stando a un vivace ricordo di Ugo Pirro)¹⁶, o alle ambizioni "in versi" di un altro amico del letterato umbro, e cioè Pier Paolo Pasolini, il quale ne *Il mio desiderio di ricchezza* avrebbe così immaginato una pinacoteca domestica:

Nella camera da letto [...]
 appenderei la mia collezione
 di quadri che amo ancora: accanto
 al mio Zigaina, vorrei un bel Morandi,
 un Mafai, del quaranta, un De Pisis,
 un piccolo Rosai, un grande Guttuso...¹⁷

Come si diceva, i fogli menzionati da Pecora non sono oggi presenti in raccolta.

Uno di essi compare tuttavia nel documentario su Penna diretto nel 1968 da Jean-Claude Biette, autore francese vicino a Pasolini (aveva collaborato, l'anno precedente, a *Edipo Re* in veste di attore e aiuto regista, frequentando assiduamente la casa del letterato in via Eufrate, assieme a un giovane Adriano Aprà) e che aveva appena girato una video-intervista con Attilio Bertolucci, anch'essa prodotta dalla IDI Cinematografica di Gian Vittorio Baldi. Il film si riteneva perduto, complici alcune confidenze fatte da Biette a Hervé Joubert-Laurencin, stando alle quali non era stato possibile riacquistare i positivi dallo sviluppatore che li aveva lavorati; durante la preparazione per la mostra perugina si è invece riusciti a rintracciarlo presso l'archivio della Cineteca Nazionale di Roma¹⁸.

Fra le molte chiacchiere consegnate alla macchina da presa, accolta nelle stanze del suo appartamento, è nella prima sequenza in camera da letto che Penna si sofferma su un disegno, racchiuso in bella cornice, appoggiato contro la pediera del suo giaciglio fra un mucchio di quadri ordinati di taglio: «ad esempio questo è un disegno di Morandi, antico, che è molto prezioso perché è stato pubblicato, appunto, con il più grande poeta che era ritenuto allora, Cardarelli, oggi un po' dimenticato, perché fa parte di quel momento che si chiama della poesia ermetica... A parte che Cardarelli non era affatto ermetico, a me mi piaceva abbastanza proprio per la sua semplicità; ma era l'... la stessa epoca di Quasimodo, che a me non è mai piaciuto, perché, insomma, lui è il tipico ermetico, è lui; ermetico anche Montale, ma Montale lo è in

¹⁶ Per l'intrecciarsi delle vicende di Balestra e Penna sulla scena romana del secondo dopoguerra si veda U. PIRRO, *Osteria dei pittori*, Palermo, Sellerio, 1984, pp. 23-24.

¹⁷ P.P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961, p. 45 [ripubblicato in ID., *Tutte le poesie*, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003, I, p. 928].

¹⁸ Sul documentario cfr. *Sezione 5*, in R. DEIDIER, T. MOZZATI (a cura di), *Un mare tutto fresco di colore*, cit., pp. 272-273. Sulla storia del documentario cfr. T. MOZZATI, *Sandro Penna di Jean-Claude Biette: un documentario ritrovato*, in «Il viaggiatore insonne. Quaderni internazionali di studi su Sandro Penna», 2024, pp. 41-59.

maniera che piace senza che uno si renda conto del perché, un po' come un Mallarmé, insomma, piace...» [fig. 2]¹⁹.

Il documentario conferma, almeno nella parte essenziale, quanto sostenuto da Pecora; anzi, rende “visibile” uno dei fogli entrati in casa del poeta. Il confronto con la prima edizione de *Il sole a picco*, quella uscita per L'Italiano nell'autunno del 1929²⁰ [fig. 3], consente infatti, fra le ventidue illustrazioni in stampa, di associarlo al capotesto de *Il buffet della stazione*, racconto che inizia a pagina 91 [fig. 4].

Tuttavia, i fotogrammi non risolvono appieno gli interrogativi posti dalla biografia dell'84, che fa riferimento, pur con una certa indeterminatezza, ad «alcuni disegni di Morandi»²¹.

Sappiamo che Penna aveva cominciato a ricercare prove del pittore sin almeno dalla fine degli anni Cinquanta, non limitandosi alle grafiche ma inseguendone anche gli olii. Nel già menzionato registro di acquisti (tenuto con cura contabile; il letterato si era infatti diplomato come ragioniere) compare una prima notizia, datata al '59, relativa alla compera di un'acquaforte «con cornice», valutata la bella cifra di 85.000 lire. Il pittore ritorna poi a più riprese nel medesimo bilancio fra il 1961 e il '65: ad esempio, attorno alla fine del 1959, Penna gestisce la vendita dell'acquaforte, prezzata sempre a «85.000 lire»; nel dicembre 1962 cede invece a Franco Montanari un'acquaforte «intatta» del '28; nel febbraio del 1964 ne riceve una del '32 «da Frisoli» (forse lo scrittore, Pietro Frisoli); nel 1965 si occupa di un disegno²².

¹⁹ L'articolo di T. MOZZATI, *Sandro Penna di Jean-Claude Biette*, cit., contiene una trascrizione completa dei dialoghi del documentario.

²⁰ V. CARDARELLI, *Il sole a picco*, Bologna, L'Italiano, 1929. Su queste grafiche, le uniche realizzate dall'artista per servire a illustrazione di un volume di altro autore, cfr. *Ventidue disegni di Giorgio Morandi per illustrare “Il sole a picco” di Vincenzo Cardarelli*, Lugano, La Ticinese, 1969; *Il sole a picco*, in E. TAVONI (a cura di), *Morandi. Disegni*, 2 voll., Sasso Marconi, La casa dell'arte, 1984, II, pp. 189-198. Vedi anche, circa il contesto editoriale nel quale il libro venne pensato, P. PACI, *Gli anni giovanili di Leo Longanesi a Bologna*, «Filologia e critica», XIII, (1988), pp. 362-375. Utili a ricostruirne la prima concezione e la stampa sono le informazioni contenute in V. CARDARELLI, *Epistolario*, a cura di B. Blasi, 3 voll., Tarquinia, Ebe, 1987, II, pp. 845-847, n. 669; p. 882, n. 696; pp. 903-905, n. 711; pp. 923-924, n. 725; p. 925, n. 727; pp. 927-928, n. 729; pp. 928-930, n. 730; pp. 957-958, n. 756. Si veda anche V. CARDARELLI, *Assediato dal silenzio. Lettere a Giuseppe Raimondi*, a cura di C. Martignoni, Montebelluna, Amadeus, 1990, p. 68, n. 27.

²¹ Il corsivo è di chi scrive.

²² Roma, Collezione e Archivio Sandro Penna (le pagine del registro non sono numerate; il volume contiene inoltre una serie di appunti affidati a fogli volanti, inseriti fra le pagine secondo un pur approssimativo ordine cronologico). Nell'autunno del '61 Penna aveva trattato anche un “olio” del pittore. È interessante notare come, stando a un articolo di Dino Buzzati sul «Corriere della Sera» (D. BUZZATI, *Compera un Manzù ma poi avverte che non ha un soldo*, «Corriere della Sera», 16-17 novembre 1962, p. 3), Penna avrebbe comprato, a un'asta Brerarte del novembre 1962, «un evanescente disegnano di Morandi per la cifra, [...] addirittura folle, di duecentosettanta [mila lire]» (assieme a dei “tagli” di Fontana per 320 mila lire). L'asta in questione va riconosciuta in quella tenutasi a metà mese nella galleria lombarda, il cui catalogo è il seguente: *300 dipinti e disegni di maestri contemporanei in vendita*, catalogo dell'asta (Milano, Brera Galleria d'Arte, 13-15 novembre 1962), Milano, Tipografia del Libro, 1962. In esso compaiono diverse opere di Morandi:

Nessuna di queste opere, tuttavia, viene messa in relazione con l'impegno dell'artista per il volume di Cardarelli.

Fra le ricevute d'acquisto, parte anch'esse dell'archivio Penna, si conserva invece in copia il dattiloscritto di un'*expertise* di Anna Morandi, sorella del pittore, datata al 5 febbraio 1968, e cioè ai mesi in cui, stando al visto-censura (concesso il 4 luglio 1968), il documentario di Biette poteva essere in lavorazione. Nel giudizio rilasciato a Dino Prandi, proprietario dell'omonima libreria antiquaria di Reggio Emilia, l'interlocutrice fa riferimento proprio allo schizzo per *Il sole a picco* pubblicato a pagina 91 [fig. 4], assieme però a una seconda illustrazione: «Dichiaro di aver esaminato oggi, dietro richiesta del Signor Dino Prandi [...], due disegni a penna eseguiti al tratto su carta per lucidi da mio fratello. Detti disegni appartengono alla serie di 22 usati per illustrare il volume *Il sole a picco* [...]: e precisamente sono: uno, riprodotto [...] quale testata del racconto *Il buffet della stazione*, l'altro a pagina 155 per *l'Insonnia* [...]»²³ [fig. 5].

Il Prandi, mercante di volumi antichi ma soprattutto di incisioni e disegni (a partire almeno dalla metà degli anni Cinquanta), è nome assai presente fra le carte penniane; se, sin dal 1962, il poeta richiede l'invio dei cataloghi periodici pubblicati dalla libreria, è nel corso dello stesso decennio che si stringono i primi affari, censiti dal registro con ordine puntiglioso²⁴. In una fitta rete di contatti, assume però rilevanza la nota del 25 gennaio 1968 – per la prossimità al messaggio della Morandi – in cui Penna ricorda di aver ricevuto «da Dino Prandi» «2 dis[egni] Morandi exp[erti]se Arcangeli, Vivaldi, Buscaroli (doppia) e cornici doppio nastro 1.000[.000]»²⁵.

È evidente come un simile “dare” vada messo in rapporto con la missiva scritta dalla sorella del pittore, già resa nota da Efrem Tavoni (in esemplare diverso dal testimonio rinvenuto tra i documenti Penna)²⁶. Si può quindi ri-

n. 24 (*Natura morta*, acquerello); n. 85 (*Natura morta*, acquerello); n. 93 (*Natura morta*, olio); n. 113 (disegno su due facciate: *Natura morta e composizione*; *Natura morta*); n. 136 (*Natura morta*, olio); n. 193 (*Natura morta*, olio); n. 215 (*Natura morta*, disegno). Sebbene sia difficile determinare con esattezza quale opera fosse stata acquistata da Penna, andrebbe probabilmente riconosciuta in uno dei disegni corrispondenti ai nn. 113 e 215. Non si può neppure escludere che quest'«evanescente disegno» sia quello menzionato in alcune note sciolte contenute nel registro di vendita di Penna, databili a dopo il 20 dicembre 1962 (sempre legato a un valore di 150/200); cfr. Roma, Collezione e Archivio Sandro Penna. Nello stesso catalogo di vendita Brerarte compaiono molti Fontana (nn. 20, 55, 121, 182, 220, 236): gli unici «tagli» sono però quelli di *Attese*, riprodotto al n. 220.

²³ Roma, Collezione e Archivio Sandro Penna.

²⁴ Roma, Collezione e Archivio Sandro Penna. Alcuni messaggi epistolari fra il Prandi e Penna erano già stati resi noti in *Le lettere*, in F. DALL'AGLIO (a cura di), *I Prandi, librai, editori, mercanti d'arte*, Milano, Scheiwiller, 1987, pp. 243-244. Il volume contiene anche un saggio sulla storia della libreria (G. ANCeschi, *La Libreria Prandi, 1926-1986*, pp. 19-27) e sulle vicende biografiche del suo proprietario (L. BALSAMO, *Dino Prandi, libraio antiquario, bibliofilo, editore*, pp. 29-38).

²⁵ Roma, Collezione e Archivio Sandro Penna. I cognomi contenuti nell'appunto vanno evidentemente identificati con Francesco Arcangeli, Cesare Vivaldi e Rezio Buscaroli.

²⁶ Cfr. *Il sole a picco*, in E. TAVONI (a cura di), *Morandi. Disegni*, cit., p. 190. La presenza della lettera della sorella di Morandi fra le carte Penna si spiega col fatto che il poeta aveva ottenuto una

tenere che le grafiche in suo possesso fossero quelle servite come capotesta ai due racconti, tratte a loro volta da acqueforti più antiche, e cioè *I camini dell'Arsenale* e i *Tre alberi di Vimignano*²⁷. Del resto, proprio il messaggio di Anna, in cui si nega ai «lucidi» qualsiasi valore di «opera d'arte», trattandosi di disegni di mano del maestro realizzati per l'«esecuzione di cliché» di stampa, avrebbe suscitato la reazione del poeta, comunicata ancora una volta al Prandi. Così recita la sua lettera, datata al 23 marzo: «Carissimo Prandi, [...] potrei avere la cattiva *expertise* della sign[ori]na Morandi? Secondo me è più utile che dannosa ed io non sono tipo che se vendo quei Morandi non dica, in tutto come stanno le cose: in quanto al dar loro poco valore, questo lo deve decidere l'amatore... Se può mandarmela gliene sarò grato [...]. Io ho la fotocopia, quindi è meglio che le abbia entrambe. Ho anche un'idea fissa: penso che Lei un giorno mi richiederà questi disegni»²⁸.

Il letterato temeva un simile esito, vista la reazione innescata in Prandi dall'*expertise* della «signorina». Nel registro, d'altronde, il valore di 1.000.000 esborsato per i lucidi è registrato di nuovo a suo credito il 15 marzo, in rapporto a una lista di nuovi acquisti effettuati presso il libraio²⁹. Con ogni evidenza, Prandi – in rapporti amichevoli con la famiglia del pittore – non rimase sordo alle rimostanze della sorella, consonanti d'altronde con altre, simili osservazioni ricevute da Bologna nel quadro di una relazione longeva e confidenziale. Non sorprende, allora, che scegliesse di restituire a Penna la somma esborsata per i lucidi, liberandosi dal peso di aver commercializzato opere giudicate severamente dagli eredi dell'artista³⁰. D'altra parte, una medesima prudenza gli aveva suggerito, sin dall'inizio, di non includerli nei cataloghi di vendita della sua libreria, che, di fatto, fra il 1967 e il 1968 non recano traccia delle due grafiche³¹. Perfino il prezzo pagato da Penna sugge-

fotocopia dell'*expertise*, come attestato dalla lettera del 23 marzo 1968 al Prandi; vedi *Le lettere*, in *I Prandi, librai, editori*, cit., p. 243 (cfr. *infra* nel testo, nota 28).

²⁷ M. CORDARO (a cura di), *Morandi. Incisioni, Catalogo generale*, Milano, Electa, 1997, pp. 12 n. 1921 7, 21 n. 1923 3.

²⁸ *Le lettere*, in F. DALL'AGLIO (a cura di), *I Prandi, librai, editori*, cit., p. 243.

²⁹ Roma, Collezione e Archivio Sandro Penna.

³⁰ Non è possibile stabilire, attraverso i documenti a nostra disposizione, se i lucidi rimasero in mano al poeta o se vennero invece restituiti al Prandi. Non offre risposta a un interrogativo siffatto neppure il *tournage* del documentario, la cui cronologia rimane incerta: le riprese – secondo ogni verosimiglianza – poterono effettuarsi infatti fra la fine dell'inverno 1968 e l'inizio della seguente primavera, secondo un calendario che non contraddirebbe un'eventuale restituzione delle grafiche al Prandi, dopo il marzo di quell'anno (mese a cui risale lo scambio epistolare fra Penna e il libraio reggiano, che le attestava ancora in possesso del letterato; cfr. nota 28).

³¹ Dallo spoglio dei cataloghi della libreria usciti nel biennio 1967/69 (pubblicazioni editate con regolarità, secondo una scadenza annuale), non pare infatti di evincere che Prandi avesse deciso di proporre i lucidi ai propri clienti, attraverso una più ampia pubblicizzazione (né che, dopo la risoluzione dell'affare con Penna, si fosse risoluto a reimmetterli sul mercato). Altre opere di Morandi compaiono al contrario, in quegli anni, nei volumi prodotti dalla Libreria: *Catalogo n. 142. Incisioni originali italiane e straniere dell'800 e moderne (1967-1968)*, Reggio Emilia, Libreria Antiquaria Prandi, s.d. [ma ottobre 1967], pp. 37-38 (prezzi oscillanti fra le 550.000 lire e il milione

risce che Prandi fosse consapevole della loro natura problematica: si tratta di una cifra più bassa – di almeno un terzo – rispetto a quelle che, negli stessi mesi, il mercante chiedeva per altri autografi³².

Di certo, una stima tanto favorevole spinse il poeta a concludere l'affare; è tuttavia significativo che – nell'ampia selezione di disegni morandiani in disponibilità del Prandi – si risolvesse ad acquistare proprio una coppia "rara" di grafiche, servita all'illustrazione del volume di un collega letterato – e cioè Cardarelli – che Penna stimava (ma solo «abbastanza», come confidato a Biette), ritenendolo una voce spenta, sostituita, nel canone novecentesco della lirica italiana, dal suo stesso, smilzo canzoniere.

In quest'ottica, la compera può venir letta nella forma di un'appropriazione bell'e buona, tesa a rivendicare "per sé" le immagini di un maestro del Novecento, riconfermato perfino dalla morte recente in un olimpo d'intoccabile autorevolezza. Tale suggestione è amplificata dal fatto che, nel documentario, il passaggio dedicato a Morandi sia preceduto da un lungo commento a quello che lo stesso Penna considerava il suo risultato più eletto, e cioè la poesia *La vita... è ricordarsi di un risveglio*, risalente al 1928/29 e descritta come la sua prima prova in versi. Certo le sequenze sono divise da un evidente stacco, denunciando la loro contiguità come frutto di montaggio; tuttavia – a giudicare dal girato – appare verosimile che nella fluviale conversazione penniana i temi si susseguissero l'un l'altro attorno alla *chaise longue* della camera da letto, stringendosi in un coeso nucleo concettuale: «mi ricordo che ero al mare, una cosa un po' già nota nelle antologie, io l'ho detto... ero al mare, e... siccome di notte mi svegliai... e questo poi l'ho saputo dopo, perché trovai in un angolo di un giornale delle parole scritte che erano una poesia, che è la mia forse rimasta più bella... eh... poi ricostruii il fatto: io, essendoci le zanzare, non potevo accendere la luce, ero al mare, e allora scrissi questa poesia proprio come dettata da una semi-insonnia, così... eh... questa purtroppo, direi per me, rimane forse la più bella, forse perché era la più ispirata. [...] e così dopo la ritrovai, mi ricordo che la copiai a macchina vicino a una celebre di Cardarelli; poi me le leggevo e dicevo: "ma, non è mica tanto più brutta la mia, forse eh". Ecco, così, non mi vorrei vantare... ma... così, dico».

Che Penna fosse consapevole della grandezza di Morandi è un dato certo. Al di là dell'implicazione nel mercato e al conseguente inserimento in dinamiche favorevoli alla fama dell'artista, lo suggerisce – quasi come evento inaugurale – la frequentazione giovanile, durante le estati adriatiche di umbro in trasferta, con Acruto Vitali e, per suo tramite, con Osvaldo Licini, iniziatori

e 200.000); *Catalogo n. 146. Incisioni originali italiane e straniere dell'800 e moderne (1967-1968)*, Reggio Emilia, Libreria Antiquaria Prandi, s.d. [ma ottobre 1968], pp. 36-37 (prezzi oscillanti fra le 625.000 lire e il milione e 900.000); *Catalogo n. 148. Incisioni originali italiane e straniere dell'800 e moderne (1967-1968)*, Reggio Emilia, Libreria Antiquaria Prandi, s.d. [ma settembre 1969], p. 38 (prezzi oscillanti fra le 900.000 lire e il milione).

³² Vedi nota precedente.

del poeta ai linguaggi più aggiornati della pittura. La conoscenza data già alla fine degli anni Venti³³: è un tempo in cui i due marchigiani discettano dell'arte di Morandi, che aveva condiviso accesi anni di studio con Licini all'Accademia di Belle Arti di Bologna³⁴. Si pensi, ad esempio, al messaggio indirizzato da quest'ultimo a Vitali, il 5 gennaio 1928: «Carissimo Acruto, ti ringrazio di 30 lire che mi hai mandato per la Befana! O Galantuomo! [...] Perché non mi mandi *Bella* di Girardoux e l'altro libro di Morandi? [...] Buona Pasqua!»³⁵.

Il periodo a cavallo fra terzo e quarto decennio è d'altra parte un momento d'intensa attività per il pittore, sia nell'acquaforte che sulla tela, e coincide colla fase di massima ispirazione per il letterato umbro (giunto alla prima raccolta nel 1939)³⁶. Sebbene, dunque, la biblioteca di Morandi non contenga libri di Penna (più giovane di una generazione)³⁷, è legittimo chiedersi quanto i versi di quest'ultimo – tanto concentrati sul dato visivo – possano aver intrattenuto un dialogo, magari sommerso, con l'*exemplum* morandiano.

La bibliografia – ad esempio quella, particolarmente accorta, di Marilena Pasquali³⁸ – ha censito con cura le relazioni del maestro bolognese coi versi di Leopardi, Campana e perfino di Montale. Crediamo tuttavia che la coniugazione ossessiva, da parte di Penna, di un “unico” soggetto, e cioè il tema del fanciullo (l'adolescente in età verde, colto in momenti di sfaccendata occupazione), serva da pietra di paragone preferenziale per quanto il pittore andava meditando nel declinare il dispositivo modernista della “ripetizione”,

³³ Su queste relazioni e sul loro valore per Penna vedi E. PECORA, *Sandro Penna*, cit., pp. 23, 145-146; E. PECORA, *Cronologia*, in S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, a cura di R. DEIDIER, Milano, Mondadori, 2017, p. CIX. Resta una lettera di Licini a Penna, datata al 6 marzo 1934 e inviata da Monte Vidon Corrado, in cui si cita proprio Morandi («Se Lei verrà quest'estate al mare di Porto San Giorgio non dimentichi di venire a passare qualche giorno a casa mia. Vedrà che il mio paese non è malvagio: troverà il divino silenzio, un bel panorama, aria fina, un quadro di De Pisis, un quadro di Morandi, e tagliatelle»); cfr. R. DEIDIER, *Le parole nascoste*, cit., p. 170. La lettera è stata esposta alla mostra perugina; v. R. DEIDIER, T. MOZZATI (a cura di), *Un mare tutto fresco di colore*, cit., tavv. 106-108.

³⁴ Al riguardo si veda in ultimo M.G. MAZZOCCHI, *Osvaldo Licini nella Bologna cruciale 1908-1914*, in E. PONTIGGIA, E. TORELLI LANDINI (a cura di), *Osvaldo Licini. La stagione figurativa, il rapporto con il territorio marchigiano*, catalogo della mostra (Monte Vidon Corrado), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, pp. 41-48; M. PATTI, *Verso la modernità: Licini, Morandi e la mostra dell'Hotel Baglioni*, in M. PASQUALI, D. SIMONI (a cura di), *Licini Morandi. Divergenze parallele*, catalogo della mostra (Fermo), Pistoia, Gli Ori, 2011, pp. 73-87.

³⁵ Per la lettera cfr. O. LICINI, *Errante, erotico, eretico. Gli scritti letterari e tutte le lettere*, a cura di G. BARATTA, F. BARROLI, Z. BIROLI, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 122. Per la relazione tra Licini e Morandi si veda M. PASQUALI, *Sul filo del rasoio. Morandi e Licini in equilibrio fra “trazione del reale” e tensione dell'astratto*, in M. PASQUALI, D. SIMONI (a cura di), *Licini Morandi*, cit., pp. 17-27; D. SIMONI, *Licini e Morandi: “libertà è rigore”*, ivi, pp. 29-64.

³⁶ S. PENNA, *Poesie*, Firenze, Parenti, 1939.

³⁷ Ringrazio Lorenza Sella per una conferma in tal senso. Sul patrimonio librario di casa Morandi cfr. L. SELLERI, *La biblioteca di Morandi*, in EAD. (a cura di), *Museo Morandi. Catalogo generale*, Milano, Silvana Editoriale, 2004, pp. 49-76.

³⁸ Si veda M. PASQUALI, *Morandi e Montale. Un itinerario di piani poetici*, Roma, Succedeoggi, 2022, oltre ad alcuni degli studi raccolti nel volume M. PASQUALI, *Giorgio Morandi. Il sentimento delle cose*, Pistoia, Gli Ori, 2019 (in particolare pp. 205-218, 219-226).

attorno al genere della natura morta; *d'après* Cézanne soprattutto, ma in continuità ideale col magistero, di poco più antico, delle serie metereologiche di Monet³⁹.

La coscienza da parte di Penna della propria fedeltà, coriacea, a un soggetto privilegiato – «Poeta esclusivo d'amore/m'hanno chiamato. E forse era vero», versi degli anni Quaranta; o gli altrettanto celebri «Sempre fanciulli nelle mie poesie! / Ma io non so parlare d'altre cose»⁴⁰ – fa il paio con l'attaccamento di Morandi a una selezione ristretta di fiori o soprammobili, di utensili o stoviglie; così come la proposta di collocare i propri giovani sotto a diverse condizioni di luce, in un caleidoscopio di situazioni atmosferiche e di chiarori artificiali (dalla taverna fumosa al cinema elettrico), appare in fondo un'opzione assonante con quanto il pittore, dal suo studio in via Fondazza con la finestra sul cortile, andava orchestrando attorno a un mondo chiuso, affettuoso, a un caro *bric-à-brac* di conchiglie e bottiglie, vasi e caraffe. Perfino l'idea di distanziare sistematicamente la “presa diretta” su un universo di ragazzi fissati come fossero *still lives*, scomparsi alla vista e ricordati in una stretta catena di desiderio e reminiscenza (seguendo insomma l'azione della memoria su un immaginario solo all'apparenza vivace, presente), coincide con la patina del tempo distesa da Morandi sulle sue “relique”, composte con cura in studio, a formare equilibri di *trouvailles* e presenze familiari, consuete, sotto alla luce filtrata dall'esterno.

Del resto la ripetizione, per gli esperimenti modernisti, ha sempre a che fare con l'idea di Tempo e col problema – conseguente – della visibilità (legato, spesso, alla natura di una vera e propria epifania): come sottolineato da Michel Foucault, nel tentativo di riassumere il fenomeno nel *Theatrum philosophicum* del 1970, «à contempler bien en face cette monotonie sans limite, ce qui soudain s'illumine, c'est la multiplicité elle-même – sans rien au centre, au sommet, ni au-delà – crépitement de lumière qui court encore plus vite que le regarde»⁴¹.

Con questo non si vuole costruire una dipendenza diretta dei versi di Penna dal progetto di figurazione morandiana. S'intende semmai suggerire che il

³⁹ Sull'attenzione specifica per Cézanne del giovane Licini, probabile “vettore” nei confronti di Penna anche di curiosità siffatte, cfr. M. PATTI, *Tra i Sibillini, la montagna Saint-Victoire e la lezione di Cézanne*, in D. SIMONI (a cura di), *La regione delle madri. I paesaggi di Osvaldo Licini*, catalogo della mostra (Monte Vidon Corrado), Milano, Electa, 2020, pp. 157-165.

⁴⁰ Per i primi versi si veda S. PENNA, *Stranezze*, Milano, Garzanti, 1976, p. 38 [ripubblicati in S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., pp. 557, 1204]; per i secondi (databili al 21 maggio 1938) cfr. S. PENNA, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1970, p. 347 [ripubblicati in ID., *Poesie, prose e diari*, cit., pp. 274, 1131].

⁴¹ Si tratta di una recensione al volume *Différence et répétition* di Gilles Deleuze, uscito nel 1970 per le P.U.F.; cfr. M. FOUCAULT, *Theatrum philosophicum*, «Critique», 282 (1970), pp. 885-908: 903. Sul concetto di “ripetizione” come dispositivo modernista si veda il catalogo del recente allestimento del Centre Pompidou-Metz: É. DE CHASSEY (a cura di), *La répétition dans les collections du Centre Pompidou*, catalogo della mostra (Metz), Vottem, SNEL, 2023.

poeta e il pittore si costituiscano – l'uno in poesia, l'altro sulla tela (o nell'incisione) – fra gli interpreti più puri di una figura moderna tanto fortunata, a tal punto continentale e rilevante per le estetiche primo-novecentesche, riaffermando la portata ampia, ben più che nazionale, dei loro lessici.

Sulla conoscenza da parte di Penna dell'*oeuvre* di Morandi, d'altronde, non ci sono dubbi; non si può quindi nemmeno escludere che una qualche eco di quella lezione, severa e rigorosa, ne avesse colpito l'immaginario, invitandolo a variazioni ironiche, più esplicite ma non meno terse, sulla struttura stessa del ritorno a un soggetto unico, elemento organizzatore di una serie innumerevole di esercizi formali.

Il letterato avrebbe del resto ribadito, in mesi di poco successivi al *tourna-ge* di Biette, la natura visiva del suo poetare, radicando al concetto di quadro la nascita dei propri versi. Così si sarebbe espresso davanti a un'altra telecamera, quella di Mario Schifano, uno dei tanti amici pittori, commentando nel film d'artista *Umano non umano* (presentato al Festival di Venezia del 1969) [tav. XIII] il senso di alcuni suoi testi: «si capisce cos'è, si comincia coi quadri no?, dopo gli antichi almeno...»⁴².

⁴² *Umano non umano*, regia: Mario Schifano, Italia, produzione: Mount Street Film/Ettore Rosboch, 1969.



1. Sandro Becchetti, *Sandro Penna nella sua casa di via della Mola de' Fiorentini*, 1972

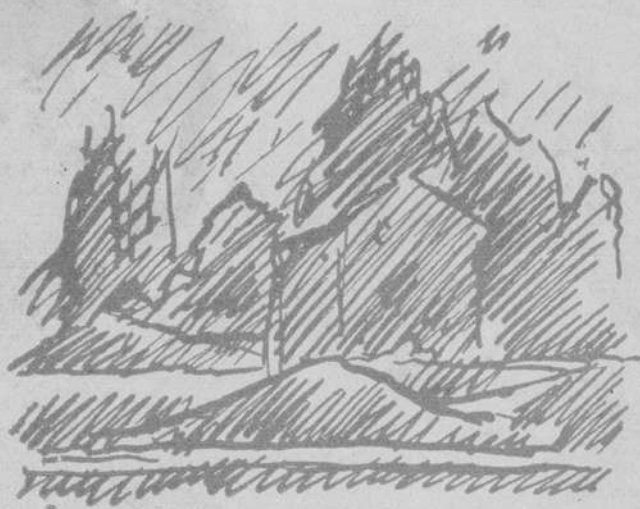


2. *Sandro Penna*, regia: Jean-Claude Biette, Italia, produzione: IDI Cinematografica, 1968, fotogramma

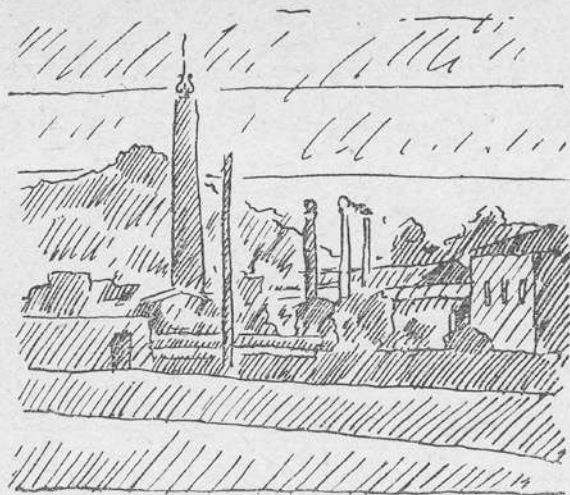
IL SOLE

A PICCO

di Vincenzo Cardarelli



L'ITALIANO EDITORE IN BOLOGNA



Il buffet della stazione

UNA delle passioni più singolari di mio padre fu sempre la ferrovia. Per un curioso destino, qualunque cosa si buttasse a fare nella vita, alternando, come soleva, un mestiere all'altro o esercitandone in una volta più d'uno, il suo campo d'azione era sempre giù di lì, nei pressi della strada ferrata. Da giovane aveva guidato i cavalli della diligenza della stazione che giace iso-



Insonnia

ALLA fine d'ogni sua giornata, è per l'insonne sempre come se mancasse qualchecosa che doveva accadere e non è accaduto, qualchecosa ch'egli sa benissimo che non avverrà mai perchè non esiste. Purtuttavia l'aspetta. Aspetta il sole di mezzanotte. Una vaga scontentezza lo assale sul punto di andare a letto. E si meraviglia della docilità e della fretta con cui gli uomini, in generale, ubbidiscono alla necessità del riposo. Vede le persone, di sera,

CLAUDIA TATASCIORE

Dipinti latenti e modi della descrizione nella prosa breve di Zsófia Bán

Da qualche tempo mi interrogo su come si possa costruire una narrazione non convenzionale attraverso l'utilizzo di fotografie. [...] Esaminando il rapporto tra immagini e testo, è interessante per me quando i testi non parlano delle immagini ma nascono a proposito delle immagini, quando, per così dire, nascono dietro le foto. E quindi nei testi si ritrovano elementi che probabilmente non compaiono nelle fotografie, eppure derivano da esse e sono riconoscibili¹.

Cosa accade tra due batter d'ali di una farfalla?
Cosa succede lì, in quella striscia fugace che divide due fotogrammi?

Papà, cosa fa il vento quando non soffia? Mi ascolti?²

Nei due brani citati Zsófia Bán tematizza – con due linguaggi diversi, quello dialogico dell'intervista e quello metaforico-letterario di un racconto – l'interesse per uno *spazio intermedio* tra il testo e l'immagine, tra quelle due sfere che si trovano in un rapporto né ancillare né del tutto agonale tra loro e che, irriducibili l'una all'altra, producono appunto uno spazio terzo. Si tratta di uno *stare-tra* che l'autrice deriva da uno spazio intermedio

¹ Zs. BÁN, *Szöveg és kép határan* [Al confine tra testo e immagine]. Intervista di Adrienne Szöllösi, «Szépirodalmi figyelő», 3, 3 (2004), pp. 85-90: 86. Orig.: «Egy ideje az foglalkoztat, hogyan lehetne fényképek felhasználásával rendhagyó narratívát felépíteni. [...] A képek és a szöveg viszonyát tekintve számomra az az érdekes, ha a szövegek nem a képekről szólnak, hanem a képek kapcsán születnek, mintegy a képek mögött jönnek létre. Tehát a szövegekben olyan elemek szerepelnek, amelyek vélhetően nincsenek a képeken, mégis következnek belőlük, felismerhetők». Se non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

² Zs. BÁN, *Keep in touch*, in EAD., *Amikor még csak az állatok éltek* [Quando vivevano solo gli animali], Budapest, Magvető, pp. 164-184: 164. Orig.: «Mi történik egy pillangó két szárnyacsapása között? // Mi történik ott, abban a villanásnyi sávban, ami két filmkockát elválaszt? // Papa, mit csinál a szél, amikor nem fúj? Figyelsz?». Il racconto era stato pubblicato precedentemente con il titolo *Papafilm*, sulla nota rivista di letteratura, politica e società «Élet és irodalom» [Vita e letteratura], 47, 34 (22 agosto 2003), <https://www.es.hu/cikk/2003-08-25/ban-zsofia-/papafilm.html> (7/2024).

ancora più vasto, originario: la tensione produttiva tra dicibile e indicibile, con l'intento programmatico di provare, attraverso la scrittura letteraria, a dire l'indicibile, a superare il noto paradigma di Wittgenstein. «No, cari miei, non è così. Di ciò di cui non si può parlare, forse bisognerebbe provare a parlare, no?», scrive Bán già nel suo volume di esordio letterario, nel racconto *La madonna del Mantegna si butta giù (canto popolare per l'attesa del bambino)*³. Questa spinta è da intendersi sia come questione cardine della rappresentazione letteraria, sia più specificamente come *impegno* all'interno del dibattito culturale dell'Ungheria attuale. Zsófia Bán, che non è una scrittrice del canone letterario ungherese ma che tale canone lo frequenta e interroga costantemente, è una figura di intellettuale particolarmente interessante attraverso cui guardare e provare a comprendere le istanze culturali e sociali dell'Ungheria degli anni Duemila, istanze che sono il portato della complessa esperienza novecentesca, marcata notoriamente dal Quarantennio socialista, ma anche dai traumi delle due guerre e dell'Olocausto⁴.

Bán nasce nel 1957 a Rio de Janeiro da genitori ebrei ungheresi. Nell'allora capitale del Brasile il padre di Zsófia, László (1908-1990), si era trasferito con la moglie Éva Bolgár (1924-1985), la madre di Zsófia, nel 1955, vale a dire dopo la fine dell'era Rákosi e prima della rivoluzione del 1956, con l'incarico di istituire l'ufficio di commercio estero ungherese della città di Rio. Durante la Seconda guerra mondiale il padre di Bán era stato deportato in un campo di lavoro in Ungheria. Vittima della Shoah fu la sua prima moglie, della cui esistenza Bán apprende solo in età adulta. Anche il resto della famiglia di László Bán fu sterminato, in vita rimasero solo due cugini. Éva Bolgár fu deportata a Bergen-Belsen e poi a Terezín. I genitori di Bán si conobbero dopo la guerra e si sposarono nel 1952. Dell'esperienza della madre nei campi di concentramento il portato più forte nella biografia della scrittrice è il *tacere*: la madre non parlava della sua deportazione, e uno dei racconti che affronta in maniera più diretta questo silenzio è proprio quello citato in epigrafe, *Keep in touch*.

Tornata con la famiglia a Budapest nel 1969 all'età di 12 anni, è lì che Bán vive tutt'ora con la compagna e una figlia, ed è lì che ha costruito la sua figura di intellettuale impegnata. Per la propria esperienza biografica e di accademica, Bán ha una formazione plurilingue. È americanista, è stata professoressa associata all'Università Eötvös Loránd di Budapest dal 2001 al 2022, interessata in particolare agli studi di genere e alla cultura visuale, oltre che

³ Zs. BÁN, *A Mantegna Madonna ledobja magát (gyermekváró népdal)*, in EAD., *Esti iskola. Olvasókönyv felnőtteknek* [Scuola serale. Libro di lettura per adulti], Budapest, Kalligram, 2007, pp. 133-139: 136. Orig.: «Nem, édeseim, nem úgy van az. Amiről nem lehet beszélni, arról talán meg kéne próbálni beszélni, nemde [...]».

⁴ Una panoramica lucida e appassionata della storia ungherese del Novecento si trova nel volume di recente pubblicazione di S. BOTTONI, *Storia dell'Ungheria dagli Asburgo a Viktor Orbán. Il passato come prigione*, Brescia, Scholé, 2024.

agli studi sulla memoria. Pubblica regolarmente sulle principali riviste letterarie ungheresi. È insomma una figura poliedrica e, proprio come accade con i prismi, le sfaccettature della sua opera permettono di scomporre un fascio di luce nelle sue distinte parti cromatiche ma anche, viceversa, di ricondurre le parti in un tracciato principale, un discorso dominante in cui confluiscono gli altri discorsi.

Nella frequentazione dei suoi testi ho individuato tale dominante nel binomio *memoria e dissenso*⁵: lo *stare-tra* si declina anche nella riflessione sulla condizione esistenziale dell'uomo, che vive tra presente e passato (*memoria*), mentre la posizione *dissenziante* è quella che invita – come derivato anche dell'esperienza dittatoriale in Ungheria – a una critica costante delle politiche e culture della memoria e a un esercizio di memoria libera e non eterodiretta. Non approfondirò tali aspetti in questa sede: quel che importa segnalare qui subito è che il binomio appena tracciato è strettamente legato all'altro binomio che fa da sfondo concettuale al presente contributo, oltre che a tutto il volume di atti: *testo e immagine*.

L'esordio letterario di Bán, cui ho già accennato, è piuttosto tardivo: nel 2007, all'età di cinquant'anni, pubblica la sua prima raccolta di racconti, *Scuola serale. Libro di lettura per adulti*⁶. Il libro fa seguito a un'ampia produzione saggistica e accademica, e si presenta come parodia del genere dei manuali scolastici. Raccoglie una quantità di testi ibridi, con la sperimentazione di numerose strategie narrative e l'interazione costante con la sfera del visuale, anche nella collaborazione con l'artista Ágnes Eperjesi. Alla raccolta del 2007 ne seguono altre due, *Quando vivevano solo gli animali* (2012) e *Possiamo respirare!* (2018)⁷. Nell'ambito del discorso sul rapporto tra testo narrativo e sfera del visuale sono rilevanti anche le sue raccolte di saggi⁸. Appassionata sperimentatrice di generi, Zsófia Bán ha pubblicato anche due libri per ragazzi⁹, mentre da un racconto dedicato all'attrice, cantante e diva Katalin Karády – la Marlene Dietrich ungherese – ha tratto un monologo teatrale che tutt'ora viene portato sulle scene¹⁰.

La presenza della sfera del visuale è praticamente costante nei testi di Bán. Dai rimandi a opere pittoriche al riferimento, nelle forme più varie,

⁵ A tale binomio, nelle sue varie declinazioni, ho dedicato la mia ricerca di dottorato, cfr. C. TATASCIORRE, *Memoria come dissenso, memoria del dissenso. Zsófia Bán tra scrittura letteraria e saggistica critica*, Università di Firenze, 2024. La riflessione che propongo nel presente contributo è parte integrante di quella più ampia confluita nella dissertazione.

⁶ Zs. BÁN, *Esti Iskola. Olvasókönyv felnőtteknek*, cit.

⁷ Zs. BÁN, *Amikor még csak az állatok éltek*, cit.; EAD., *Lehet lélegezni!* [Possiamo respirare], Budapest, Magvető, 2018.

⁸ Zs. BÁN, *Próbacsomagolás* [Valigia di prova], Bratislava, Kalligram, 2008; EAD., *Turul és dínó* [Il turul e il dinosauro], Budapest, Magvető, 2016.

⁹ Zs. BÁN, *Vagánybagoly és a harmadik Á avagy mindenki lehet más* [Gufofigo e la III A ovvero tutti possono essere diversi], Budapest, Pagony, 2019; EAD., *Vagánybagoly és a negyedik Á avagy mindenki láthat mást* [Gufofigo e la IV A ovvero tutti possono vedere diversamente], Budapest, Pagony, 2022.

¹⁰ Zs. BÁN, *El! Karádyáda* [Via! Karadiade], regia di Réka Pelsőczy, Budapest, Ormai Produció, 2019.

alla fotografia, al cinema, ai filmi privati, perfino alla prima immagine a raggi-X realizzata dal fisico Wilhelm Röntgen, nel racconto *La mano della signora Röntgen*¹¹. Sono testi di prosa breve, spesso con una scrittura a metà tra racconto e saggio. Uno degli autori di riferimento di Bán, è facile intuirlo, è W.G. Sebald, mentre in ambito ungherese tra i riferimenti più importanti rispetto al discorso del visuale che si intreccia con quello sulla memoria c'è sicuramente Péter Nádas. All'interno di questa produzione, sono sei i racconti legati in maniera più diretta a opere pittoriche, in virtù della messa in campo di strategie narrative ecfrastiche: *Le due Frida (Scuola oltre la frontiera)*¹², *Olympia (Une folie sentimentale)*¹³, *La madonna del Mantegna si butta giù (canto popolare per l'attesa del bambino)*, *Las Meninas*¹⁴, *Ida*¹⁵, *Uomo che fa il bagno a un leone*¹⁶.

Le ecfrasi di Bán coinvolgono anche icone che hanno attraversato gli studi visuali del Novecento, così che l'autrice necessariamente si misura non soltanto con l'immagine in sé, ma con tutto il portato ermeneutico di cui l'immagine reca memoria. Michele Cometa sottolinea che in tali casi non si tratta soltanto di «studiare le modificazioni che le immagini producono sulla dimensione narrativa», ma anche «di segnalarne il significato culturale, in quanto icone disponibili all'immaginario moderno e costantemente presenti nella scrittura, soprattutto romanzesca»¹⁷. Nel presente contributo non mi soffermerò soltanto sulle retoriche dell'ecfrasi. Proverò a evidenziare anche il derivato poetico ed ermeneutico della scelta di immagini che portano con sé il carico di una tradizione ecfrastica la quale, nel sistema culturale di appartenenza (nel nostro caso la cultura occidentale del secondo Novecento), ha espresso «la contesa profonda che s'instaura tra il verbale e il visuale in un determinato regime scopico»¹⁸. Lo farò soffermandomi nel dettaglio su tre dei sei racconti indicati sopra: *Le due Frida*, *Olympia* e *Ida*.

Il racconto *Le due Frida* è un testo esplicitamente autobiografico che si riferisce allo shock culturale vissuto dalla dodicenne Bán al suo arrivo nella scuola ungherese dell'era Kádár, dalla scuola americana che frequentava a Rio. Attraverso il sottotitolo del racconto, *Scuola oltre la frontiera*, attraverso cioè il riferimento a un'opera fondamentale del secondo Novecento unghere-

¹¹ Zs. BÁN, *Frau Röntgen keze*, in EAD., *Amikor még csak az állatok éltek*, cit., pp. 9-19.

¹² Zs. BÁN, *A két Frida (Iskola a határon túl)* [Le due Frida (Scuola oltre la frontiera)], in EAD., *Esti Iskola. Olvasókönyv felnőtteknek*, cit., pp. 39-46.

¹³ Zs. BÁN, *Olympia (Une folie sentimentale)*, in EAD., *Esti Iskola. Olvasókönyv felnőtteknek*, cit., pp. 123-130.

¹⁴ Zs. BÁN, *Las Meninas*, in EAD., *Amikor még csak az állatok éltek*, cit., pp. 101-115.

¹⁵ Zs. BÁN, *Ida*, in EAD., *Lehet Lélegezni!*, cit., pp. 90-94.

¹⁶ Zs. BÁN, *Oroszlánt fürdető férfi*, in EAD., *Lehet Lélegezni!*, cit., pp. 30-38.

¹⁷ M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 163.

¹⁸ *Ibidem*.

rese, il romanzo dello scrittore ungherese Géza Ottlik *Scuola sulla frontiera*¹⁹, l'autrice introduce non soltanto un immediato riferimento alla scuola ungherese, ma aggiunge anche il motivo della frontiera. Al centro di questo racconto (che è anche una satira dell'educazione scolastica ai tempi del socialismo) c'è infatti la questione dell'identità – il motivo dello specchio, del gemello, dell'Altro, come derivato appunto dal quadro di Kahlo [fig. 1] – formulata nella dimensione transculturale dell'esperienza migratoria. Dal punto di vista della narrazione ecfrastica, la retorica dominante è quella della *dinamizzazione*, la descrizione non delle immagini ma delle azioni che hanno condotto al «*punctum tēporis* prescelto dall'artista»²⁰. Ciò avviene attraverso una risemantizzazione, la *Nacherzählung*, con cui «le immagini si vivificano e si risemantizzano dinanzi allo spettatore il quale, letteralmente, segue con gli occhi un'altra storia, sempre nuova, spesso appunto radicalmente modificata rispetto al *topos* originale»²¹.

Nel racconto l'ecfrasi si struttura in tre momenti, sulla base della tecnica retorica della prosopopea. A narrare è infatti una delle protagoniste del quadro:

Possiamo dirlo: non è una bella cosa essere nuovi a scuola. Ti scrutano di continuo. Soprattutto se siete in due. E a maggior ragione se in due siete une. Provammo a rimediare alla cosa vestendoci diversamente. Frida portava un vestito lungo, bianco, con le maniche a tre quarti, il busto ricamato con un ricco merletto, la balza decorata con un delicato motivo di fiorellini rossi, io invece un top giallo e blu su una gonna lunga verde oliva, ornata con un volant bianco (i gioielli purtroppo erano vietati, per cui ci sembrava sempre di andare in giro nude). Eppure continuavano a confonderci²².

Come si vede, nella prima citazione abbiamo una descrizione statica dell'abbigliamento delle due protagoniste, che coincide perfettamente con gli abiti del quadro, rappresentazione simbolica delle due identità di Frida-Bán. L'inciso sul divieto di indossare gioielli è da leggersi come l'irruzione della cultura socialista nel precedente assetto sudamericano. Nella citazione che segue c'è invece la dinamizzazione vera e propria, la narrazione dell'esperimento

¹⁹ G. OTTLIK, *Iskola a határon* [Scuola sulla frontiera], Budapest, Digitális Irodalmi Akadémia, [1959] 2011, <http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA731> (7/2024). Trad. it. di B. Ventavoli, *Scuola sulla frontiera*, Roma, E/O, 1992.

²⁰ M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, cit., p. 91.

²¹ *Ibidem*.

²² Zs. BÁN, *A két Frida*, cit., p. 39. Orig.: «Mondhatjuk: nem jó dolog új gyerekek lenni. Mindenki folyton téged vizslat. Főleg ha ketten vagytok. És még inkább, ha ketten vagytok egyek. Ezen úgy próbáltunk segíteni, hogy másképp öltöztünk. Frida felül gazdagon csipkézett, hosszú, fehér, háromnegyedes ujjú ruhát hordott, aminek az alsó szegélyét helyes kis piros virágminták díszítették, én pedig olajzöld, alul fehér fodros, hosszú szoknyához kéksárga topot (ékszer használni sajnos tilos volt, amitől mindig úgy éreztük magunkat, mintha meztelenül mennénk ki az utcára). Mégis folyton összekeverték minket».

delle due bambine, che le conduce allo stato in cui compaiono nel quadro, i cui dettagli sono puntualmente evocati e “spiegati”:

Rubammo dalla borsa del medico un bisturi e una pinza vascolare e non appena lui si fu allontanato ci ritirammo in bagno e ci accingemmo a legare i nostri cuori l'uno all'altro. [...] E a rincarare la dose, solo allora ci accorgemmo che dal pizzo bianco di Frida le spuntava fuori non solo il cuore aperto, ma anche i seni, cosa questa severamente proibita dal regolamento. Per giunta, non era riuscita a chiudere perfettamente le estremità delle arterie con la pinza vascolare e così sul suo splendido vestito bianco come la neve era gocciolato del sangue che, per quanto si sposasse magnificamente con il colore del fine motivo floreale ricamato sulla balza, dava pur sempre un'impressione di disordine, altra cosa che non si addiceva a un pioniere²³, figuriamoci per la foto di gruppo. Anche se il top giallo-blu dell'altra di noi era rimasto intatto, non eravamo riuscite a risolvere la storia del cuore in altro modo che lasciando tutto in bella mostra sul tessuto, una procedura senza dubbio poco ortodossa [...]. C'era però una cosa che non si era rivelata una soluzione troppo fortunata, non solo da un punto di vista estetico ma anche pratico, perché l'arteria che collegava i nostri due cuori avevamo dovuto infilarla sotto la manica della blusa e così mi si era attorcigliata al braccio e m'impediva nei movimenti²⁴.

Nella terza parte cogliamo infine il momento in cui il fotografo entra nel gioco diegetico. Bán pone così l'accento sulla retorica dell'«anti-dinamizzazione»²⁵ e sulla tecnica fotografica, con una diretta implicazione ermeneutica:

²³ Pionieri: membri dell'organizzazione comunista degli studenti delle scuole medie di secondo grado.

²⁴ Ivi, pp. 42-43. Orig.: «Elloptunk az orvos táskájából egy szikét és érfógót, majd távozása után bevonultunk a fürdőszobába, és nekiláttunk összekapcsolni a szívünket. [...] A bajt csak tétezte, hogy most vettük csak észre, hogy Fridának a fehér csipke alól nem csak a feltárt szíve, hanem a mellei is kilátszik, ami pedig a rajszabályzat szerint szigorúan tilos volt. Ráadásul nem tudta elég jól elszorítani az érfógóval az artériánk végét, és ezért a hófehér, gyönyörű ruhájára csöpögött a vér, ami ugyan meglepően jól passzolt a ruhája alsó szegélyére hímzett apró virágminták színével, mégis rendetlen benyomást keltett, és ez üttörőhöz szintén méltatlan volt, de fényképezkedéskor különösen. A másikunk kék-sárga felsőrésze ugyan érintetlen volt, de nem tudtunk ezt a szív-dolgot másképp megoldani, mint hogy az anyagon kívülre hozzuk, ami kétségtelenül kissé szokatlan eljárás [...]. Ám volt valami, ami nem csak esztétikai, hanem gyakorlati szempontból sem volt éppen szerencsés megoldás, a kettőnk szívét összekötő artériát át kellett bújítani a felsőrész uja alatt, ez aztán rátekeredett a karomra, és akadályozott a mozgásban».

²⁵ Sull'anti-dinamizzazione val la pena citare il riferimento che Michele Cometa fa a Mengaldo: «In qualche modo Mengaldo sfiora la questione quando, in uno dei passaggi più istruttivi sulla dinamizzazione delle immagini, si rende conto che l'ekphrasis può narrativizzare l'immagine fissa ma può anche fissare quello che è la risultante di un movimento presupposto. [...] Mengaldo lascia ad altri il compito di sviluppare questa intuizione, anche perché, probabilmente, per lui si tratta di aver segnalato un'altra possibile variante retorica della dinamizzazione. Ma proprio qui [...] va iniziato un altro discorso. È infatti evidente che questa trasformazione “del moto in quiete” (Mengaldo, 2005, p. 66) diviene tanto più possibile quanto più si sviluppa la tecnica fotografica e che questa forma di “anti-dinamizzazione” diviene tecnicamente possibile e immensamente diffusa nell'epoca della fotografia. Bisognerà dunque imparare a distinguere [...] le epoche dell'ekphrasis

fa entrare in campo l'aspetto della memoria autobiografica, il discorso della memoria individuale come strumento di costruzione identitaria. Infatti, la scrittura della didascalia da parte della madre non soltanto ci fornisce un elemento concreto per una lettura autobiografica (l'anno in cui Bán si trasferisce a Budapest) ma, sostituendosi alla denominazione dell'opera reale, rimanda ai gesti di archiviazione delle fotografie di famiglia che implicano necessariamente la trasmissibilità transgenerazionale:

In verità non era una buona giornata per le foto, il cielo era minaccioso, grigio-argento e nero, si preparava alla pioggia. Il fotografo ci fece segno di sederci sulla panchina su cui in genere prende il sole il bidello. Che ci mettessimo comode, come più ci piaceva, per lui l'importante era solo che guardassimo dritte dentro l'obiettivo. Così ci sedemmo, ci prendemmo per mano e guardammo dentro l'obiettivo. La mamma attaccò la foto nell'album di famiglia e affianco, con la sua finissima grafia nervosa, scrisse: Frida e Frida, VI B, 1969. Eccola.

Ci fece particolarmente piacere che anche Diego fosse uscito nella foto. *Viva la fotografia. Viva la vida*²⁶.

Rimanendo all'interno della raccolta *Scuola serale*, altri due racconti contengono una descrizione esplicita di dipinti celebri: *Olympia* (*Une folie sentimentale*) e il già citato *La madonna del Mantegna si butta giù* (*canto popolare per l'attesa del bambino*). Qui mi occuperò di analizzare il primo.

Il racconto *Olympia* è un atto ecfrastico di particolare pregio che mette in scena numerosi modi della descrizione e si confronta con Manet. Quel Manet che Foucault ha descritto come «colui che per la prima volta nell'arte occidentale, almeno dal Rinascimento, almeno dal Quattrocento, si è permesso di utilizzare e di far giocare, in un certo modo, all'interno dei suoi stessi quadri, all'interno di quel che rappresentano, le proprietà materiali dello spazio su cui dipingeva»²⁷, come colui che, cioè, «ha fatto risorgere [...] proprio all'interno di quel che era rappresentato nel quadro, quelle proprietà, quelle qualità o quelle limitazioni materiali della tela che la pittura, la tradizione pittorica, fino ad allora aveva avuto come missione di sfuggire, di masche-

a partire dalle esperienze medialità che la tecnologia rende possibili» (M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, cit., pp. 45-46). Cometa si riferisce nello specifico a P.V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

²⁶ Zs. BÁN, *A két Frida*, cit., p. 46. Orig.: «Tulajdonképpen nem volt szerencsés nap a fényképezkedéshez, az ég fenyegetően ezüstszürke és fekete volt, esőre állt. Intett, hogy ülünk le arra a kispadra, amin a padellus szokott sütkérezni a napon. Helyezkedjünk el, ahogy jólesik, neki csak az a lényeg, hogy nézzünk egyenesen bele a kamerába. Így hát leültünk, megfogtuk egymás kezét, és belenézünk a kamerába. Az elkészült képét édesanyánk beragasztotta a családi albumba, és ideges gyöngybetűvel ezt írta mellé: Frida és Frida, 6./b, 1969. Ime. // Annak külön örültünk, hogy a képen Diego is rajta van. *Viva la fotografia. Viva la vida*».

²⁷ M. FOUCAULT, *La pittura di Manet*, a cura di M. Saison, con uno scritto di C. Talon-Hugon, trad. di S. Paolini, Milano, Abscondita, 2005, pp. 20-21.

rare»²⁸. Non mascherare l'essere costruito dell'opera d'arte, e più in generale della cultura, della memoria culturale, è un imperativo cui risponde anche Bán con la propria scrittura e, in parte, proprio con l'uso che fa dell'ecfrasi.

A narrare in *Olympia* è Manet stesso, ma vi ha voce soprattutto la sua modella Victorine Meurent. Con i modi della «dinamizzazione del processo compositivo»²⁹ al lettore si offrono contemporaneamente le storie della composizione di *Olympia* (1863) e di *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), cui si intreccia una narrazione riconducibile allo schema della biografia del pittore. Allo stesso tempo è presente nel procedimento ecfrastico quella che Cometa chiama «dinamizzazione dello sguardo»³⁰ – in una forma tutta peculiare, perché lo sguardo che viene dinamizzato, vivificato, non è né quello del pittore, né quello del narratore o del lettore, ma è quello del soggetto ritratto, lo sguardo di Victorine. Entrambi i quadri sono inseriti in bianco e nero all'interno del testo, in posizione illustrativa, quando cioè nella narrazione si accenna al compimento dell'opera.

In questo racconto, l'interazione tra parola e immagine tematizza quindi il rovesciamento dei meccanismi di genere proponendo una storia dell'arte *alternativa*³¹ in cui la donna, la modella, non è semplice oggetto della rappresentazione artistica dell'uomo, non è schiacciata dal suo sguardo ma è lei stessa a possedere uno sguardo (artistico) e contribuisce concretamente alla composizione dell'opera, mentre al pittore non resta che essere l'esecutore materiale della sua volontà creativa. Il messaggio è veicolato da una ironia dissacrante che vede entrambi i protagonisti invischiati in una *folie sentimentale*. A perdere l'aura è – necessariamente – il demone artistico, considerato tradizionalmente prerogativa maschile. Tutti gli elementi citati fin qui sono percepibili sin dall'incipit:

Ricordo: Victorine è stesa sul canapè e guarda. Guarda molto. Perché sa guardare, questa piccola donna. Questa donnina. Questa donnucola. Questa Victorine Meurent, o forse Meurend o Meurand, una così chi lo sa come si chiama di preciso, e certo io cosa sto qui a parlare, anch'io vengo confuso sempre con quel cane di Monet (perché non cambia nome o non scompare dalla faccia della terra?). Questa sa guardare come nessun'altra. Per questo dipingo lei e non altri. Ma il modo in cui mi guarda oggi, non so perché, non riesco a sopportarlo. Mi guarda sotto la pelle questa donna, questa Victorine³².

²⁸ Ivi, p. 22.

²⁹ M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 100.

³⁰ Ivi, p. 107.

³¹ Come tutti gli altri racconti della raccolta che, come si è detto, parodizza il genere del manuale scolastico, anche questo è associato a una materia scolastica, nel caso specifico «Disegno e storia dell'arte».

³² Zs. BÁN, *Olympia*, cit., p. 123. Orig.: «Emlék: Victorine fekszik a kanapén, és néz. Nagyon néz. Mert nézni, azt tud ez a kis nő. Ez a nőcske. Ez a nőci. Ez a Victorine Meurent, esetleg Meurend vagy Meurand, ki tudja egy ilyennél, pontosan hogy hívják, persze én mit dumálok, engem is mindig összekavarnak azzal a dög Monet-val (miért nem változtat már nevet, vagy kopik le a föld

La retorica della dinamizzazione del processo compositivo, che tradizionalmente si concretizza nelle istruzioni al pittore, è proposta qui come capriccio scandalistico della modella, che diventa artefice del successo di Manet: la gelosia di Victorine per la relazione del pittore con Szuszi (Suzanne Leenhoff) la spinge a chiedere conto al pittore della verità, e quando lui ammette la sua relazione, mentre i due sono all'aperto ad aspettare la luce giusta affinché Manet possa dipingere quello che nel 1863 sarebbe diventato *Colazione sull'erba*, lei fa una vera e propria scenata di gelosia:

Al che Victorine, come una furia, balzò su dall'erba e si strappò tutti i vestiti di dosso, e intanto gridò, tanto forte che risuonò in tutto il parco: "Dai, bastardo, dipingimi, eccola la tua maledetta luce!" E in effetti proprio in quel momento il sole brillò attraverso le fronde penetrando proprio in quell'angolo e la luce filtrava proprio con l'intensità che avevamo aspettato per tutto quel tempo. Un'illuminazione perfetta, quasi ultraterrena. Feci ancora un flebile tentativo: "Non farmi questo, Victorine..." Ma quella mi gridò contro al punto da farmi male alle orecchie: "Non io! Tu hai fatto questo, Edouard!" E nuda com'era sprofondò sull'erba tra i due uomini attoniti. Intanto, vi dico, si riversava su di noi quella luce inverosimilmente setosa, benedetta, del primo pomeriggio e dopo essermi molto trattenuto, forzandomi soltanto per rispetto verso Victorine, adesso la situazione andava oltre ogni mio limite di resistenza: mi misi a dipingere. I due tizi quasi non potevano credere alla loro fortuna, ma non sapevano che farsene di quella situazione straordinaria e chiacchieravano tra loro rivolgendo imbarazzati lo sguardo di lato. Io dipinsi tutto il giorno come se non ci fosse un domani e posso dire che dentro di me si smossero sensazioni che non ero nemmeno sicuro di provare davvero. Il quadro lo finii quella notte stessa e la mattina dopo corsi a portarlo al Salon, dove ovviamente fui cacciato a pedate con entrambi i piedi, ma almeno potei esporlo sul lato opposto della strada, al Salon des Refusés³³.

felszínéről?). Ez úgy tud nézni, mint senki más. Azért is festem őt, ugye, és nem mást. De ahogy ma néz, azt valahogy nem bírom elviselni. A bőröm alá néz ez a nő, ez a Victorine».

³³ Zs. BÁN, *Olympia*, cit., pp. 126-127. Orig.: «Erre a Victorine, mint egy fúria, felpattant a fűről és mind egy szálalig letépte magáról az összes ruhadarabját, miközben azt üvöltötte, hogy az egész park visszhangzott tőle: "Na gyere, te aljadék, fessél le, itt van az a rohadt fényed!" És valóban, ebben a pillanatban átragyogott a lombokon a nap, épp abban a szögben dőlt be s épp olyan erősséggel sugárzott föl a fény, ahogy azt egészen addig vártuk. Tökéletes, szinte földöntúli világítás volt. Még tettem egy elhaló kísérletet: "Ne csináld ezt, Victorine..." De az meg visszahordított, hogy belesajdult a fülem: "Nem én! Te tetted ezt, Eduárd!" És erre, úgy ahogy volt, pucéran visszahuppant a fűre a két döbönt férfi közé. Közben, mondom, ömlött ránk ez a valószínűtlenül selyemes, áldott, koradélutáni fény, és a sok önmegtartóztatás után, amit kizárólag a Victorine iránti tiszteltből erőltettem magamra, ez már valóban több volt annál, mint aminek ellen tudnám állni: nekiláttam festeni. A két pasas alig akart hinni jószerecséjének, de kezdeni se nagyon tudtak semmit a kivételes helyzettel, zavartan félrenézve beszélgettek egymással. Én meg úgy festettem egész nap, mint aki nem éri meg a holnapot, s mondhatom, olyan érzések kavargtam bennem, hogy nem is voltam biztos benne, nem így lesz-e. A képet még aznap éjjel befejeztem, és másnap rohantam vele a Szalonba, ahonnan persze páros lábbal rúgtak ki, de legalább az utca túloldalán, az Elhajtottaknál kiakaszthattam».

L'ironia di Bán funziona proprio perché fa riferimento a tutti i punti essenziali della ricezione del dipinto di Manet, da quella immediata alla lettura che ha ricevuto nel corso del Novecento, ad esempio da parte di Foucault nelle sue conferenze, in particolare in quella di Tunisi del 1973³⁴: la questione della luce, la questione degli sguardi, la provocazione e il rifiuto al Salon. Peraltro, è proprio alla fine della citazione appena riportata che viene inserita l'immagine del quadro, a suggerire una sovrapposizione tra lo spazio espositivo alternativo al canone del Salon des Refusées e lo "spazio espositivo" offerto dal testo di Bán. L'ecfrasi assume qui una chiara funzione metapoetica: sancire il ruolo della letteratura di dare voce al notturno, agli aspetti *refusées*, ai rimossi della nostra cultura, anche servendosi del confronto irriducibile con il linguaggio della rappresentazione visuale.

Più avanti nel racconto ci viene offerta anche una versione alternativa della composizione del quadro *Olympia*, in cui la scelta scandalosa di una modella prostituta, che segnò la storia della pittura dell'epoca, viene rovesciata e presentata come una provocazione decisa da Victorine stessa:

Passati due mesi, tre settimane, due giorni, tredici ore e ventisette minuti finalmente acconsenti. Ma pose delle condizioni. Disse che potevo dipingerla, ma solo come voleva lei. Non serve dire che fu uno schiaffo enorme alla mia integrità di artista, ma ero pronto a tutto purché tornasse a fare la modella per me, purché potessi vedere di nuovo la sua pelle d'alabastro, la peluria rosastra, le morbide ciglia, le piccole e dolci lentiggini. Fai di me quel che vuoi, oppio della mia vita. Al che la mia unica e sola Victorine ordinò: "Potrai lavorare soltanto nel mio atelier (nel suo "atelier"!), dunque le sedute si svolgeranno esclusivamente da me e devi procurarti i seguenti accessori: 1 bracciale d'oro, 1 mazzo di fiori di grandi dimensioni, 1 domestica nera e 1 animale domestico a piacimento. Il titolo del quadro sarà Olympia". Ma ascolta, sciagura della mia vita, le dissi implorante, io volevo dipingere un quadro di Venere, mentre Olympia è il nome che si dà alle cortigiane, così non solo sarà di nuovo uno scandalo, ma in più tutti crederanno che anche tu sei una di quelle. È proprio così, risponde Victorine, sarà uno scandalo e non solo crederanno che sono una puttana, ma tout précisément che sono la tua puttana, mio caro, e non si sbaglieranno di molto. [...]

Adesso però è tutto come voleva lei [...] eppure mi guarda con uno sguardo così penetrante e freddo che a malapena riesco a prendere in mano il pennello. [...] Che problema può avere adesso? E allora feci l'errore fatale di chiederglielo. Al che la mia Victorine, tranquilla, appoggiò mollemente la schiena sulla ottomana (o sul canapè? quante parole ci sono, per fortuna che il mio compito è districarmi con i colori), incrociò le gambe e posando il palmo sinistro intenzionalmente sulla coscia destra mi trapassò gli occhi con lo sguardo per poi rispondere con voce calma e uniforme: "Io non ho nessun problema. Tu invece ne avrai molti più di questo. Non ti libererai mai più di questo qua-

³⁴ M. FOUCAULT, *La pittura di Manet*, cit.

dro, rimarrà di tua proprietà fino a che non morirai. Scanderà ogni tuo giorno, e ogni giorno ti pentirai di averlo dipinto. Sarai famoso ma infelice per tutta la tua vita. Ti prenderai la sifilide da una puttana vera in cui cercherai me, all'età di cinquantuno anni, il diciannove aprile 1883 ti amputeranno la gamba sinistra e il trenta aprile morirai". Dopodiché non mi rivolse più parola. Inutile dire che andò tutto come lei aveva predetto³⁵.

Nel dispiegamento del rapporto agonale tra verbale e visuale sembra prendere il sopravvento il visuale, mentre il narratore è in una posizione narrativa debole che rimanda al narratore-pittore del già citato *Scuola sulla frontiera*, Bébé: per lui la contrapposizione tra fedeltà e infedeltà della narrazione rispetto ai fatti realmente accaduti si pone come contrapposizione tra pittura e scrittura, laddove è la pittura ad aggiudicarsi il primato – eppure, quello che è in mano al lettore ungherese è un romanzo, e non un quadro³⁶. Il topos

³⁵ Zs. BÀN, *Olympia*, cit., pp. 128-130. Orig.: «Két hónap, három hét, két nap, tizenhárom óra és huszonhét perc elteltével végre engedett. De feltételei voltak. Azt mondta, lefeshetem, de csak úgy, ahogy ő akarja. Művészi integritásomnak ez, kell-e mondanom, óriási pofon volt, azonban bármire kész voltam, csak hogy újra modellt üljön nekem, csak hogy újra nézhessem alabástrom bőrét, vöröslő szőrényét, puha pilláit, édes kis széplőit. Rendelkezz velem, életem ópiuma. Erre a következőket mondta az én egyetlen Victorine-om: "Csakis az én műtermemben dolgozhatsz (az ő "műtermében")!", tehát kizárólag nálam lesznek az ülések, és a következő kellékeket kell beszerezned: 1 arany karperec, 1 nagyméretű virágcsokor, 1 szerecsen szolgálólány és 1 tetszőlegesen választható háziállat. A kép címe pedig Olympia lesz". De hát, életem megrontója, mondtam én könyörgőre fogva, én egy Vénusz képet akartam festeni, és Olympiának a kurtizánokat szokták nevezni, így nemcsak hogy megint botrány lesz belőle, de ráadásul mindenki azt fogja hinni, hogy te is az vagy. Pontosan így van, válaszolta a Victorine, botrány lesz belőle, és nem csak azt fogják hinni, hogy kurva vagyok, hanem tout précisément azt, hogy a te kurvád vagyok, drágám, és nem is fognak nagyot tévedni. [...] Most azonban minden úgy van, ahogy ő akarta [...] és mégis úgy néz rám, olyan áthatóan és hidegen, hogy alig bírom fogni az ecsetet. [...] // Most már ugyan mi baja lehet? Ekkor elkövettem azt a végzetes hibát, hogy ezt a kérdést fel is tettem neki. Mire az én Victorine-om nyugodtan, lazán hátradólt a kereveten (vagy kanapén?, annyi szó van, még szerencse, hogy nekem csak színekkel kell bibeledődnöm), lábat keresztbe vetette, s bal tenyerét határozottan a jobb combjára helyezve a szemembe fúrta a tekintetét, majd nyugodt, egyenletes hangon így válaszolt: "Nekem már semmi bajom nincsen. Neked azonban annál több lesz. Soha többé nem fogsz tudni szabadulni ettől a képtől, halálodig a birtokodban lesz. Minden napodat meg fogja határozni, és minden nap meg fogod bánni, hogy megfestetted. Sikeres, de boldogtalan leszel egész életedben. Szifliszt fogsz kapni egy igazi kurvától, akiben majd engem keresel, s ötvenegy éves korodban, 1883. április tizenkilencedikén le fogják vágni a bal lábadat, majd április harmincadikán meghalsz". Ezután soha többet nem szól hozzám egy szót se. Kell-e mondanom – minden úgy lett, ahogy mondta».

³⁶ Si veda il famoso brano che si trova nelle prime pagine del romanzo: «Sono costretto a interrompere il manoscritto di M. cioè di Gábor Medve, visto che ormai ho rivelato il suo nome. Ovviamente è possibile che non parli esattamente di sé, in terza persona, quando chiama M. il suo personaggio principale. Una volta Miklós Szebek mi spiegò che i romanzieri costruiscono i loro eroi in modo complicato, utilizzando se stessi e un mucchio di conoscenti vivi e morti. Ma io sono un pittore, non uno scrittore, e riesco a completare, a smussare il manoscritto di Medve solo a modo mio. Per questo sono costretto a interromperlo e a inserire qualche altro fatto. Il ritratto non è riuscito bene. // Chiunque abbia voluto rappresentare con questo M., io riesco a intenderlo solo come un autoritratto, e d'ora in avanti lo ritoccherò proprio in questo senso. Forse interferisco grossolanamente nella sua opera ma, in fin dei conti, lui mi ha scritto di farne l'uso che volevo.

delle “difficoltà della narrazione” viene rimodulato qui peraltro in chiave mitchelliana, perché si ammicca all’ipotesi che la contrapposizione tra verbale e visuale sia un rispecchiamento della contrapposizione tra maschile e femminile, una ribellione dell’immagine alla tradizionale contrapposizione tra l’uomo come portatore dello sguardo e la donna, appunto, come immagine. In tal senso il racconto di Bán può essere letto come un esperimento letterario che vuole non tanto rispondere quanto rilanciare – con la concretezza della finzione narrativa – la domanda: «Cosa vogliono le immagini?»³⁷. La volontà di Victorine-Olympia (l’immagine) si esprime con tale intensità che le parole della donna diventano, nell’ultima parte del brano sopra citato, quelle di un oracolo: nella sua narrazione ecfrastica Bán recupera così una figura del mito, rimandando alle origini dell’ecfrasi, una delle principali strategie retoriche utilizzate per narrare, appunto, il mito.

L’ultimo racconto che propongo per l’analisi è contenuto nella raccolta *Posiamo respirare!*. Si tratta di un testo molto breve in cui la retorica dell’ecfrasi è utilizzata per affrontare il discorso della memoria della Shoah, mentre il dipinto, coinvolto ma non direttamente denominato nel testo, è *Il Giorno dei Morti* (1882) di Jules Bastien-Lepage, conservato al Museo di Belle Arti di Budapest [fig. 3, tav. XIV]. La protagonista narra un episodio accaduto insieme alla nonna Minka: attuando numerose digressioni ricostruisce con brevi tratti il passato della donna in una Ungheria prebellica, l’amicizia di Minka con un’altra donna di nome Ida, la loro comune passione per la pittura, la collezione di quadri del barone Adolf Kohner, padre di Ida. Il racconto si apre al Museo delle Belle Arti di Budapest, dove Minka vuole entrare per guardare rapidamente un quadro ben preciso, mentre la narratrice-nipote preferisce in un primo momento aspettare fuori. Da questa situazione iniziale si dipana una narrazione molto densa e asciutta, fatta di salti temporali, in cui Bán riesce a restituire contemporaneamente una storia familiare e di amicizia, la storia dell’Ungheria e soprattutto della Shoah ungherese, e infine la storia della comunità di pittori ebreo-ungheresi distrutta dall’Olocausto. La Ida che dà il titolo al racconto è Ida Kohner (1895-1945), pittrice, figlia del barone Adolf Kohner (1866-1937, imprenditore, mecenate e collezionista d’arte) e moglie del pittore István Farkas (1887-1944). Ida Kohner era stata allieva di Adolf Fényes (1867-1945) presso la colonia artistica di Szolnok.

Elemento cardine della narrazione è l’ecfrasi del quadro di Jules Bastien-Lepage, ma che si tratti proprio di quel quadro il lettore lo scopre solo

Secondo il mio sguardo da pittore, il ritratto è molto infedele» (G. OTTLIK, *Scuola sulla frontiera*, cit., pp. 29-30). Ottlik è stato considerato il “padre putativo” dalla generazione di scrittori postmoderni ungheresi. Tra questi Péter Esterházy, che per il settantesimo compleanno di Géza Ottlik, dal 10 dicembre 1981 al 15 marzo 1982, ricopiò a mano su un solo foglio l’intero romanzo: un gesto postmoderno che intesse, di nuovo, una relazione tra testo e immagine [fig. 2].

³⁷ Cfr. W.J.T. MITCHELL, *What do pictures want. The lives and loves of images*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2005.

alla fine. Si tratta di una delle tele della collezione del barone Kohner che, dopo il fallimento dell'imprenditore e l'asta di molti dei suoi quadri svolta presso il Museo Ernst di Budapest nel 1934, oggi si trova appunto presso il Museo delle Belle Arti della capitale ungherese. Alle storie della gioventù di Minka, raccontate più volte alla nipote-narratrice, appartengono le descrizioni dei quadri di proprietà del barone:

Entrambe avevano i loro [quadri] preferiti, sia Ida, sia lei, e Minka spiegava sempre in ogni minimo dettaglio l'aspetto di ciascuno. Io non ne vidi mai uno, eppure sembravano così reali, come se fossero stati appesi alla parete della mia stanza. A volte non ricordava il nome del pittore, ma il quadro lo aveva sempre ben nitido davanti agli occhi.

C'era un quadro francese di piccole dimensioni, del XIX secolo, Minka lo amava molto. Era l'unico di quel pittore nella collezione del barone, nulla di particolare, in una strada rurale un signore anziano cammina tenendo per mano i due nipoti, una bambina e un bambino, accanto alla strada c'è un cimitero, sullo sfondo edifici industriali con una ciminiera da cui esce del fumo. Nel quadro, diceva Minka, è come se il nonno si arrestasse di colpo guardando fisso davanti a sé, la nipote, la bimba più grande, alza lo sguardo verso di lui ed è come se volesse incalzarlo, ma il vecchio sembra essere fuori dal momento – o forse vi è appena entrato, come chi si rende conto all'improvviso di qualcosa che non può condividere con i bambini. Ogni volta che lo vedeva, diceva Minka, era impressionata da come qualcuno fosse stato capace di rappresentare in maniera apparentemente così insignificante la tardiva consapevolezza che davvero siamo destinati a morire³⁸.

Dai racconti di Minka apprendiamo che la famiglia Kohner cade in disgrazia cosicché, in seguito all'asta del 1934, tutti i quadri del barone vengono venduti, compreso il quadro francese di piccole dimensioni. Poi arriva la Seconda guerra mondiale, e arrivano le deportazioni degli ebrei. Le sorti di Ida e della sua famiglia ci vengono riportate attraverso il racconto che Minka fa alla nipote, racconto asciutto, anzi asciugato, in cui con pochi elementi si descrive la distruzione di una famiglia. Dopo queste digressioni narrative, l'ultima

³⁸ Zs. BÁN, *Ida*, cit., p. 93. Orig.: «Mindkettőjüknek voltak kedvencei, Idának is, neki is, és Minka mindig aprólékosan elmagyarázta, melyik hogy nézett ki. Én egyiket sem láttam soha, mégis olyan valóságos tűntek, mintha a saját szobám falán lógtak volna. A festő nevére néha már nem emlékezett, de a képet mindig tisztán maga előtt látta.

Volt egy kis méretű, XIX. századi francia, azt Minka nagyon szerette. A báró úr gyűjteményében ez volt az egyetlen kép ettől a festőtől, semmi különös, falusi úton egy idős férfi kézen fogva megy a két unokájával, egy kislánnyal meg egy kisfiúval, az út mellett temető, a háttérben gyárépületek füstölő kéménnyel. A képen, mondta Minka, a nagyapa mintha épp megtorpanna, mereven maga elé néz, a nagyobbik unoka, a kislány meg felnéz rá és mintha noszogatni akarná, de az öreg láthatóan kívül került a pillanaton – vagy talán épp akkor került bele, mint aki hirtelen ráeszmélt valamire, amit a gyerekekkel nem oszthat meg. Valahányszor látta, mondta Minka, mindig lenyűgözte, miként képes valaki ilyen látszólag semmitmondóan ábrázolni azt a későn jövő felismerést, hogy tényleg meghalunk».

scena è di nuovo nel presente del racconto, al Museo delle Belle Arti di Budapest. La narratrice-nipote decide di entrare per cercare Minka. La trova nella seconda sala del museo proprio perché riconosce da lontano il quadro mai visto ma di cui ha ascoltato tante volte la descrizione: «mentre mi avvicinavo senza far rumore alle sue spalle, mi tornò in mente anche il nome del pittore: Jules Bastien-Lepage. Un quadro di piccole dimensioni. Francese»³⁹.

L'ecfrasi de *Il Giorno dei Morti* ha un ruolo chiave nello sviluppo della diegesi, è il quadro che Minka vuole rivedere all'inizio del racconto e che alla fine vede (funzione di cornice). La descrizione statica di ciò che si vede nel quadro – fatta a memoria – è integrata da una spiegazione del significato dei gesti, delle espressioni. Tale spiegazione è sia la lettura tutta personale di Minka, sia un'interpretazione con funzione metanarrativa, di premonizione. Tale premonizione è contemporaneamente universale – esce dalla cornice del racconto per dire qualcosa sulla natura umana – e particolare. La premonizione particolare, quella che interessa la comunità di pittori ebreo-ungheresi, avviene per quella che si può definire una «integrazione associativa»: «la peculiarità di questa modalità», scrive Cometa, «sta nel fatto che l'ermeneutica si basa sulla pura esperienza dell'immagine, sull'associazione libera delle immagini di cui può disporre una certa cultura o l'ipotetico lettore»⁴⁰. In questo racconto l'associazione libera delle immagini riguarda sicuramente la ciminiera delle fabbriche sullo sfondo, con la colonna di fumo che si leva nel cielo e che ha appunto un sinistro carattere premonitore.

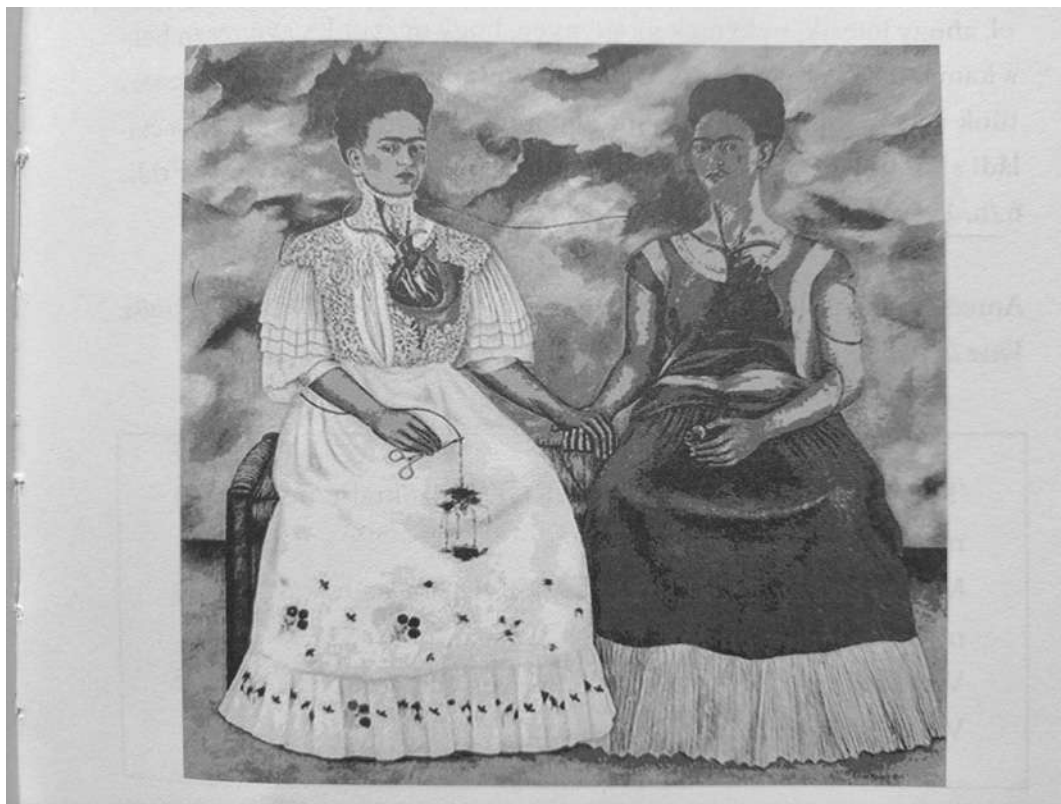
Un'ultima osservazione deve esser fatta sulla denotazione finale. Scrive Cometa: «Tra le pieghe della referenzialità e dell'allusione si annidano scelte ecfrastiche particolarmente mature. Basta infatti modificare (o anche occultare) uno dei tre termini – quelli tipici della forma catalogo apparentemente referenziale e descrittiva per definizione – per produrre effetti di senso che modificano profondamente il referente (sia esso reale o fittizio)»⁴¹. In questo caso l'elemento che viene omesso, dalla narratrice come da Bán, è il titolo del quadro, che non viene nominato in nessun punto del testo. Esso pare dunque sostituito dal titolo del racconto, che è appunto *Ida*. Sembra che l'invito implicito al lettore – quello cioè di condurre una breve indagine e ricollegare gli elementi noti (primo tra tutti la collocazione al Museo delle Belle Arti di Budapest) per risalire al titolo del quadro – diventi anche un invito a ricostruire la storia di Ida, cioè della pittrice Ida Kohner, e di tutte le figure di artisti che le hanno ruotato intorno. Diventa, cioè, un invito alle generazioni successive a quella delle vittime dell'Olocausto a seguire le tracce, gli indizi e le suggestioni ricevuti dalle narrazioni e a curare costantemente e così rendere viva la memoria del passato.

³⁹ Ivi, p. 94. Orig.: «Ahogy hangtalanul háta mögé léptem, a festő neve is beugrott: Jules Bastien-Lepage. Kis méretű. Francia».

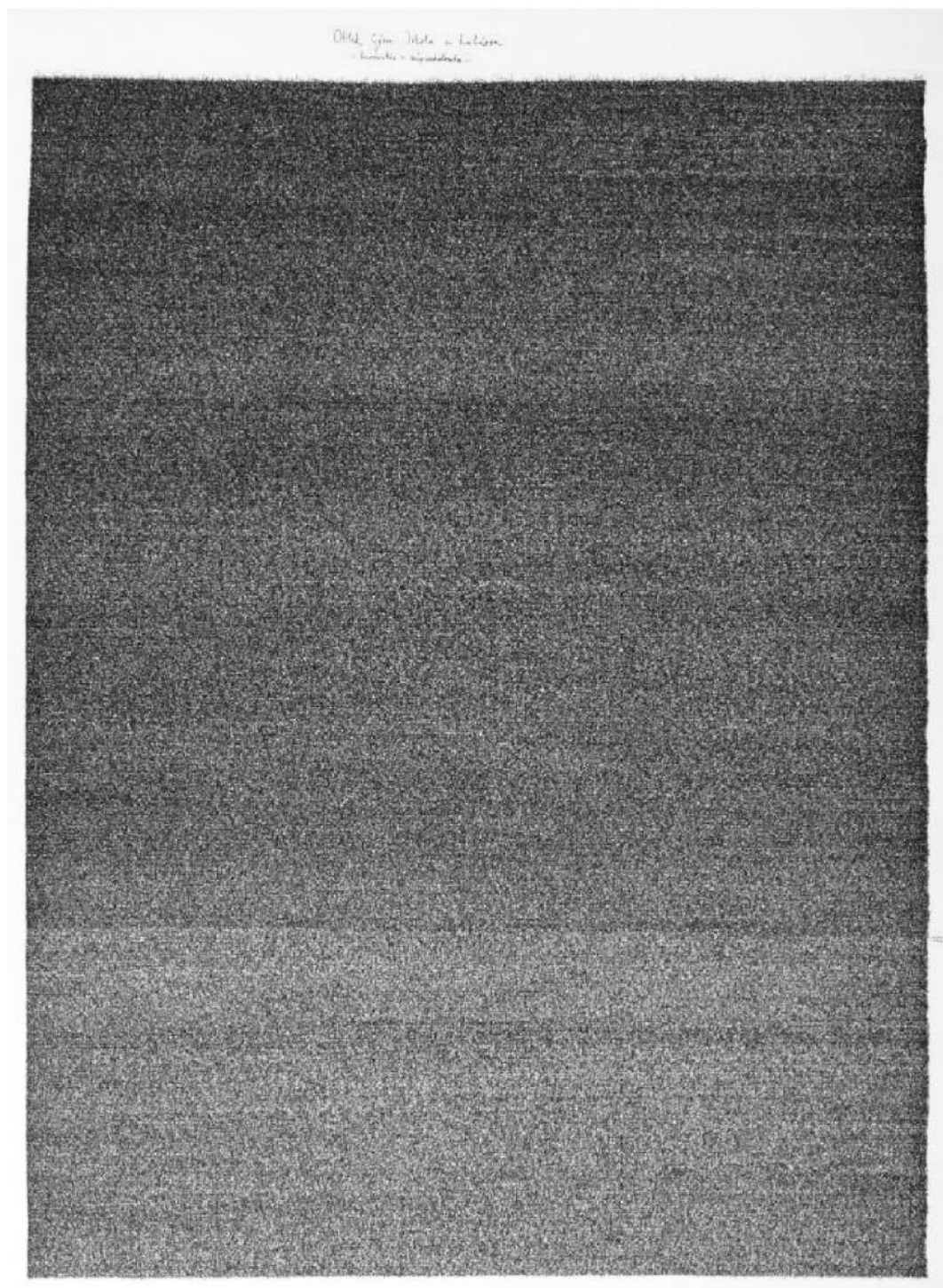
⁴⁰ M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 131.

⁴¹ Ivi, pp. 86-87.

Come ho mostrato attraverso gli esempi analizzati, la presenza delle immagini nei testi di Bán (qui in particolare nella forma ecfrastica) svolge una funzione costantemente provocatoria, intende cioè indirizzare l'attenzione sul non detto, sul rimosso, su ciò che nella nostra cultura (in generale, e nello specifico nella cultura ungherese) tendiamo a trasformare in tabù. Nemmeno la rappresentazione visuale viene totalmente in soccorso là dove la rappresentazione verbale non arriva, ma l'interazione tra queste due forme porta a uno spazio terzo in cui non ci si può adagiare.



1. Fotografia in bianco e nero del dipinto *Le due Frida* di Frida Kahlo (1939) riprodotta all'interno dell'edizione originale dell'omonimo racconto di Zsófia Bán (in *Esti iskola. Olvasókönyv felnőtteknek*, Budapest, Kalligram, 2007)



2. Il testo di *Scuola sulla frontiera* di Géza Ottlik interamente ricopiato su un unico foglio da Péter Esterházy (1982)



3. Jules Bastien-Lepage, *Il Giorno dei Morti*, 1878, Budapest, Museo di Belle Arti

CHIARA PORTESINE

«Giudicando secondo categorie pittoriche».

La “critica d’arte letteraria” di Gianfranco Contini

La decodifica dell’immagine a cavallo tra prosa d’arte e critica letteraria è uno dei temi categorialmente più intricati del Novecento italiano. Per di più, la figura di Gianfranco Contini introduce alcune difficoltà ulteriori e specifiche, legate intanto a una “onnipresenza in sordina” del figurativo nella saggistica e nella filologia testuale. In questa sede¹ eviterò di soffermarmi su quei «frequenti paralleli con i modi pittorici» che Contini, in uno dei suoi *Esercizi di lettura*, riconosceva proiettivamente alle pagine di Emilio Cecchi² e che, a mo’ di complementare specchio, estenderà poi allo stile di Longhi e alle sue «metafore letterarie introdotte per dichiarare fatti pittorici»³. Sul tema del “Contini figurativo” incombe, poi, la doppia spada di Damocle degli studi di Dante Isella⁴ e di Massimo Ferretti⁵, nonché lo spettro sincronico di Ro-

¹ Cinque anni fa avevo cominciato a indagare l’approccio di Contini al figurativo privilegiandone, invece, la focalizzazione letteraria, ossia compiendo uno spoglio lessicale dei termini tecnici e delle similitudini tra scrittori e artisti disseminate nei testi continiani: cfr. C. PORTESINE, «Parificando inchiostri e colori»: Gianfranco Contini e la seduzione del figurativo, «Letteratura&Arte», 17, 2019, pp. 109-122. Ringrazio per i generosi consigli Domenico Scarpa che, già nel 2019, mi aveva suggerito di estendere le ricerche proprio ai due casi di studio che saranno al centro di questa analisi; con un ritardo di qualche anno, spero di aver finalmente risposto a quella preziosa sollecitazione.

² G. CONTINI, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un’appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, p. 99.

³ Roberto Longhi. *Discorso commemorativo pronunciato dal linceo Gianfranco Contini nella seduta ordinaria del 13 gennaio 1973*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1973, p. 12.

⁴ D. ISELLA, *Contini e le arti figurative*, in ID., *Un anno degno di essere vissuto*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 117-151.

⁵ Mi riferisco alla relazione di M. FERRETTI (*Per un “nostalgico della critica d’arte”. Contini e il campo figurativo*) a un convegno organizzato presso la Scuola Normale dal 10 al 13 dicembre 2012 (*Gianfranco Contini 1912-2012*), e disponibile all’indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=NZ_6h3cv4fk.

berto Longhi⁶, da cui cercherò qui di prescindere il più possibile, per evitare sovrapposizioni e sconfinamenti di competenze. Per suggerire un approccio alternativo, proverò a invertire i termini dell'argomentazione e a non ricercare il figurativo nel letterario ma, al contrario, il letterario nelle (poche) pagine di effettiva critica d'arte isolabili nella produzione di Contini. Nonostante il brusio continuo di citazioni e allusioni a quadri, le analisi artistiche occupano un settore quantitativamente minoritario, anche per una certa riottosità di Contini a occuparsi di faccende esterne al proprio campo specialistico. I riferimenti all'inadeguatezza e a una – presunta⁷ – tara dilettantistica precedono quasi tutte le “scappatelle” figurative di Contini, in un'iterazione in bilico tra l'*excusatio* cautelare e una certa civetteria dell'intelligenza critica. Il discorso commemorativo per Longhi tenuto all'Accademia Nazionale dei Lincei il 13 gennaio del 1973 inizia, ad esempio, con questa premessa: «È propriamente una bizzarria che a pronunciare l'elogio del massimo storico dell'arte, del sovrano intenditore della pittura italiana, sia deputato non un cultore della sua invidiabile specialità, bensì un praticante di filologia e di critica»⁸. In questi casi⁹, Contini addossa volentieri la responsabilità alla committenza – qui rappresentata dall'«inaspettato, ottimistico invito» rivolto (e quasi imposto) dalla Presidenza dei Lincei. Eppure, vedremo come questa circospezione professionale si trasformi, in realtà, in uno strumento operativo e fondante della “prosa d'arte letteraria” di Contini. A cominciare dalla *Presentazione dell'Opera completa di Simone Martini*, inaugurata proprio da un *transfert* disciplinare: «Si condoni a un modesto frequentatore di Dante e del Petrarca di aver acconsentito a presentare come non addetto ai lavori quel grande loro contemporaneo che fu Simon Martini»¹⁰. Contini *acconsente* retoricamente, e quasi su ingiunzione istituzionale, a vestire i panni del critico d'arte. Facciamo un passo bibliografico indietro; si tratta intanto di un testo che verrà pubblicato nella collana dei “Classici dell'Arte” Rizzoli nel 1970. Una sede editoriale anomala, di divulgazione altamente qualificata, che doveva te-

⁶ Sulla questione Longhi-Contini, mi limito a segnalare gli interventi di M. MANFREDINI, *Lo “stile” come “modo di conoscere”: Gianfranco Contini fra Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, «Lettere Italiane», 53, 2 (2001), pp. 295-314; EAD., *Scrittori in funzione d'altro: Longhi, Contini, Gadda*, Modena, Mucchi, 2005.

⁷ «Il Contini che deferisce alla competenza professionale dei critici, scusandosi puntualmente delle sue saltuarie invasioni di campo, è tutt'altro che un generico uomo di gusto, un timido degustatore di piaceri estetizzanti» (D. ISELLA, *Contini e le arti figurative*, cit., p. 190).

⁸ Roberto Longhi. *Discorso commemorativo*, cit., p. 3.

⁹ Analogamente, nella *Prefazione* al libro *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, pubblicato nello stesso 1973, l'operazione editoriale sarà rivolta al «lettore non specialista, qual è anche il collettore di queste pagine, il lettore che sia per cultura generale almeno un dilettante di arti figurative, ma il cui nutrimento quotidiano sia la letteratura» (Milano, Mondadori, 1973, p. XII). Cfr. anche *Due parole d'allarme per Guido Gonzato*, in *Amicizie*, Milano, Scheiwiller, 1991, pp. 71-76: 71 («Tropo sarebbe contrario al galateo [...] che un critico letterario usurpasse la competenza dei critici d'arte»).

¹⁰ *L'opera completa di Simone Martini*, presentazione di G. CONTINI, Milano, Rizzoli, 1970, p. 5.

nere insieme la presentazione di una riconosciuta personalità culturale e gli apparati storico-filologici di un esperto della materia¹¹. In queste pagine, Contini non nasconde di muoversi tra le immagini con un certo strabismo congenitamente libresco: «Ogni lettore di Petrarca sa che Simone fu "in Paradiso" per ritrarre Laura [...]. E sempre nei rapporti con Petrarca si vede Simone, e proprio il Simone avignonese»¹². Questa divagazione letteraria, però, non è soltanto prudenza di incipit, ma diventerà il motore stesso dell'argomentare: «Sta però di fatto», Contini si appella a una base oggettiva, «che la sua prima opera offre una congiunzione letteraria alquanto diversa» da Petrarca¹³. Infatti, come spiega subito dopo, nella *Maestà* del Palazzo Pubblico di Siena l'umanista Guido Mazzoni aveva rilevato un'iscrizione «di gusto tutto dantesco» – la prima, peraltro, a *Commedia* non ancora ultimata, a esercitare «un influsso decisivo nell'ambito di una rappresentazione civile»¹⁴. Nell'avvio del saggio continiano, l'affresco diventa dunque il documento, la vidimazione figurativa di un moto culturale più vasto e, comunque, a trazione letteraria.

Nelle righe che seguono Contini si concentrerà su questa scritta danteggiante, giocando con la filologia attributiva (è uno stile che «somiglia parecchio a Francesco da Barberino») e i parallelismi tra le terzine plastiche di Martini e la *Vita nova*. Contini si aggrappa alla lettura di qualsiasi contenuto verbale leggibile sulla superficie, dalle iscrizioni ai cartigli, procrastinando l'osservazione e scambiandola con un'analisi del testo prestata all'immagine¹⁵.

Ad ogni modo, soltanto dopo questa incorniciatura letteraria Contini sembra *vedere* finalmente l'opera. Pur spostando l'obiettivo dai libri idealmente "gemellati" con Martini all'affresco vero e proprio, Contini si acquatta comunque ai bordi, descrivendo un altro fatto extra-figurativo, ossia il talento civile ed *engagé* di Martini, che sarebbe riuscito precocemente a dare una «laica celebrazione di valori supremi», una «sintesi di civile e di sacro» che si staglia, come un murales *ante litteram*, dai «muri comunali» del Palazzo¹⁶. I meriti del Martini vengono poi enfatizzati dal confronto differenziale e quasi agonistico con i pittori della sua generazione, in particolare il «precedente vicino di Duccio». La disposizione stessa dei personaggi della *Maestà* viene ricondotta alle «schiere raccolte di tipologia duccesca», anche se questo inser-

¹¹ In questo caso, gli apparati verranno affidati a Maria Cristina Gozzoli, ma si possono ricordare, tra queste "strane coppie" editoriali, almeno il *Cézanne* di Alfonso Gatto e Sandra Orienti e l'*Angelico* di Elsa Morante e Umberto Baldini.

¹² *L'opera completa di Simone Martini*, cit., p. 5.

¹³ Peraltro, in *Arte italiana e arte tedesca* di Longhi (il primo testo antologizzato da Contini in *Da Cimabue a Morandi*), Simone Martini verrà definito proprio «questo Petrarca della linea» (cit., p. 4).

¹⁴ *L'opera completa di Simone Martini*, cit., p. 5.

¹⁵ Cfr. ad esempio la pagina successiva: «Si noti come l'istituto dell'iscrizione in terzine varrà ancora per il robusto vicino di Simone in Palazzo Pubblico, per Ambrogio Lorenzetti, non qui naturalmente, ma nell'*Eva* a Montesiepi, anch'essa studiata dal Mazzoni» (ivi, p. 6).

¹⁶ Ivi, p. 5.

to da “bignami” di storia dell’arte viene bruscamente interrotto da un altro rigurgito letterario: «Questa sintesi sacro-civile assunta dalla città-stato ha veramente il precoce colore della prima diffusione di Dante, col suo senso gerarchico dei vari elementi del mondo, ed è tanto più antico dell’uso che farà Petrarca della terzina in quei *Trionfi*» che, scrive Contini con una puntualizzazione filologica forse innecessaria in questo contesto, «sembrano postulare la mediazione boccaccesca»¹⁷. Il critico esplicherà l’approccio faziosamente angolato della propria analisi, dichiarando che «si potrebbe andare avanti un pezzo, cercando di analizzare i dipinti di Simon Martini in rapporto alla sua cultura e alle abitudini del lettore di poesia letteraria»¹⁸. Ma anche fuori da questa coazione al letterario, la tendenza a osservare l’opera dai bordi e dai suoi dettagli minori (e deterritorializzati rispetto all’immagine)¹⁹ sarà una costante di questa *Presentazione*. Per fare soltanto qualche esempio, a proposito dell’affresco su *Guidoriccio da Fogliano all’assedio di Montemassi* [fig. 1, tav. XV], Contini polemizza contro l’«andazzo di ritagliare gli estremi del paesaggio» nelle riproduzioni in uso, lamentando la propria stessa esperienza scolare: «Così chi scrive ricorda come il paesaggio gli venisse al liceo propinato mutilo a questo modo»²⁰, secondo una distorsione ottica spesso accolta, sfortunatamente, anche dalla critica ufficiale. Lo sguardo di Contini sembra terrorizzato dal descrivere l’oggetto in sé, rimbalzando piuttosto dalla sponda del letterario a quella, sociologica e massmediale, della ricezione.

Le poche affermazioni di gusto, poi, sono schiacciate su un piano così personale da evadere a priori qualsiasi rischio di scavallare nel giudizio critico. «E certo se di una tanta macchina si volesse portar via un pollice quadrato di particolari», scrive Contini sulle *Storie di san Martino* in Assisi, «io quanto a me non esiterei: qualcuno di quei torti quadrangoli in cui si flettono ventilate le linee della stoffa»²¹ – quasi a voler arredare una propria pinacoteca virtuale di dettagli piuttosto che suggerire un discorso generalizzabile sulla qualità o sull’importanza storica di una forma.

Nel *Breviario di ecdotica*, mettendo a confronto filologia e critica d’arte, Contini affermava che quest’ultima «non solo si realizza in parte rilevante quale attribuzionismo, [...] ma si assetta in forma attribuzionistica e congetturale seriando le opere in fitto reticolato di consecuzioni culturali; un libro

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 6.

¹⁹ Al contrario, secondo D. ISELLA la lettura di Contini non si «attarda in preamboli evasivi, non elude i problemi specifici, ma avvolge subito il proprio oggetto in una rete di rilievi e di riflessioni convergenti verso una impegnata definizione critica» (*Contini e le arti figurative*, cit., pp. 190-191) – al punto che queste pagine si potrebbero definire «dei veri e propri “esercizi di lettura su autori contemporanei” in campo figurativo» (ivi, p. 194).

²⁰ *L’opera completa di Simone Martini*, cit., p. 6. Peraltro, l’iniezione di elementi realistici nell’«astrazione suprema» di questo quadro, secondo Contini, «si potrebbe chiamare petrarchesca ma per anticipo» (*Ibidem*).

²¹ Ivi, p. 7.

di storia dell'arte assomiglia [...] più a un libro di storia letteraria che a un libro di critica letteraria»²². Qui Contini conferma, sul piano teoretico, quella tendenza a inserire i pittori in un reticolo comparativo, tra la storia del costume e la cronologia delle opere, che abbiamo visto operativa nelle pagine dei "Classici dell'Arte". Tuttavia, ci sono dei momenti in cui riesce a dismettere letteratura, diacronia e ricezione e a considerare il manufatto che gli sta di fronte. Anzi, facendo un bilancio tra la presentazione di Simone Martini e le altre pagine plastiche su cui ci soffermeremo tra poco, è possibile individuare alcune costanti, se non delle vere e proprie traiettorie che direzionano gravitazionalmente lo sguardo di Contini, che da letterato diventa osservatore e narratore di immagini.

Intanto, si può notare una certa insistenza sulle figure umane, trattate come se fossero dei personaggi letterari, dei «tipi» di cui indagare la fisionomia ricucendo con le parole le storie mancanti – le trame latenti, come insegna il demone immemorabile dell'ecfrasi. I profili umani prendono forma dalle relazioni spaziali che si instaurano tra le diverse zone del quadro. Sono quasi delle vite "posizionali", ritagliate dalla gestazione di un contesto. Nel caso di *Guidoriccio da Fogliano*, Contini prende la parola per ventriloquia di Longhi, citando la sua definizione di profilo «numismatico»²³. Poi però procede in autonomia nel caratterizzare un personaggio disegnato, letteralmente, dal paesaggio e dalle sue invisibili griglie spaziali. Guidoriccio, infatti, si «isola tra scorci potenti di paesaggi senesi», quasi ne costituisse l'ideale prolungamento. Il suo corpo si «bilancia» tra i due colli (e viceversa)²⁴, nella costruzione di una figura totale a cui partecipano indistintamente paesaggio, personaggi, pennellate e cromature. È come se Contini volesse attraversare globalmente l'immagine, guidando l'osservatore nel sorprendere l'armonia di tutte le micro-corrispondenze interne. Per questo, forse, la sua prosa d'arte deraglia verso una deissi continua, che si sbraccia nell'indicare traiettorie («a sinistra», «a destra», «in alto» e «in basso»). L'analisi dell'affresco diventa il quadrante di una bussola impazzita e, al tempo stesso, fedele fino al fanatismo all'immagine. I bilanciamenti tra colline, elementi architettonici e panneggi del cavaliere formano una sorta di quadrato magico, un «perimetro dell'azione» in cui il protagonista «resta liberamente in prigionia». In generale, è come se Contini individuasse un punto focale del disegno, una mèta prospettica a cui i singoli dettagli inesorabilmente tendono: «anche le pieghe asimmetriche formate dalle losanghe della gualdrappa equina concorrono al

²² G. CONTINI, *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1986, p. 55.

²³ «Basti accennare all'interpretazione naturalistico-rinascimentale già avanzata e al suo smontaggio per le impietose mani di Roberto Longhi. Non certo che sarà mancata plausibilità fisionomica a questo personaggio che ha tanto di certo notevole del quadripartito, condensato sul suo profilo che sempre Longhi definisce "numismatico"» (*L'opera completa di Simone Martini*, cit., p. 6).

²⁴ *Ibidem*.

medesimo risultato», ossia dare l'impressione che l'immagine «digradi» da destra a sinistra («cioè dal lato dove la finestra spalanca la sua luce») ²⁵. Anche dopo Contini ribadisce che «di lì viene anche l'aria che tende le bandiere alle spalle del cavaliere», come se ci fosse un buco nero che attrae energeticamente tutti i dettagli dell'affresco.

Sull'accuratezza quasi da macro fotografico con cui Contini si sofferma sui personaggi, si possono citare alcune righe tratte dal commento alla predella del *Polittico di Santa Caterina* conservato presso il Museo di San Matteo a Pisa. Con una certa voluttà linguistica che sarà tipica di altre pagine d'arte, Contini descrive l'iconografia di san Tommaso d'Aquino sottolineando che «il suo libro gli esplode sul petto [...] nella deflagrazione addirittura distruggendogli le mani» ²⁶. E poco dopo, con *verve* ispiratamente programmatica, aggiunge: «E una volta presa l'abitudine di guardare, emergono infinite e pur decisive sottigliezze negli attributi dei santi, nel loro rapporto con la cornice, nei gesti delle mani che costituiscono una straordinaria *variatio*» ²⁷. Contini segnala i raccordi e le ripetizioni figurative che costruiscono sinergicamente l'immagine – ad esempio, la figura del Battista che solleva la mano destra proprio come la prima figura a sinistra sotto la cuspide. Se tracciassimo un immaginario orizzonte, addirittura «le linee che costituiscono simmetria fra coppie e terne si intreccerebbero con non meno organico intrico di quanto non facciano nei grandi testi poetici coevi le corrispondenze formali, di allitterazioni, di masse sillabiche, di valori ritmico-semantiche ecc.: un mondo che detta legge a se medesimo e che realizza il legamento con suprema libertà» ²⁸. Per Contini, dunque, i corpi e gli elementi naturali si dispongono negli affreschi come cellule prosodiche, concorrendo, anche nei loro gesti apparentemente più minuti e accidentali, alla leggibilità sincretica del tutto.

Questa tendenza a identificare la struttura radiale attorno cui si dispongono i moti interni a un quadro ricorre in altre sedi editoriali. Ad esempio, in *Due parole d'allarme per Guido Gonzato* (1947) Contini osserva che, «in un mondo dai volumi perfettamente gerarchizzati», i rapporti cromatici intervengono a creare una rete che «è a sua volta assunta in un ritmo più generale e distante e grave, in un'immobile unità di disegno» ²⁹. Quindi, identificare il ritmo e i fattori di unità di un oggetto artistico diventa la missione primaria del Contini figurativo.

Tornando a Simone Martini, Contini passa poi a commentare l'*Annunciazione* [fig. 2], l'opera in generale «più frequentata anche dal dilettante che qui

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 8.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ G. CONTINI, *Amicizie*, cit., pp. 74-75. Poco dopo Contini ribadirà che gli oggetti disposti sulle tele di Gonzato «dissolvono la loro sostanza e le loro forme in una danza e fantasia di toni, si riassorbono in un'atmosfera cromatica» (*ivi*, p. 76).

scrive»³⁰. Si può notare lo stesso dispiego di istruzioni spaziali, a cominciare dall'orientamento «a destra» del quadro, antitetico a quello «sinistro» del *Guidoriccio*. In generale, Contini pone a colloquio serrato opere diverse dello stesso artista, creando una sorta di parete museale fittiziamente continua, a uso e consumo del filologo (e del suo lettore-osservatore, "teleguidato", così, nella ricostruzione di una retrospettiva totale). In questo caso, l'andamento destrorso dell'opera assume una connotazione morale e simbolica giacché «la rappresentazione segue l'ordine 'naturale' delle cose, il procedere degli astri, [...] le scritture del mondo occidentale»³¹. Anche qui torna l'idea di un vettore a cui tutti gli oggetti, volenti o nolenti, puntano: «il dipinto è orientato verso il bersaglio poiché tutte le forze si appuntano contro la Vergine»³². L'incanalarsi segue un polo di attrazione (la Vergine) e uno complementare di repulsione (quel «temibile vuoto» che si apre alle sue spalle). L'opera d'arte è un delicato gioco di contrappesi, un campo energetico in cui le figure rappresentano dei semplici veicoli di visualizzazione dei flussi. Il lembo del mantello, il segnalibro e il trono diventano dei pretesti per mostrare il «peso dell'immobilità» che «grava» (verbo ripetuto anaforicamente quattro volte) sugli oggetti. E, conclude Contini in questa teleologia delle immagini, «tutti i particolari dell'ebanisteria *coadiuvano* questo effetto»³³. A un piano di sinergia dinamica si contrappone l'antagonismo dei movimenti esclusi da questo stesso ordine geometrico: in questo caso, a una «schiacciata immobilità si oppone tutta l'agitazione, la spirazione che coinvolge l'intera metà sinistra»³⁴, in un conflitto che conferma, come raccomanda ogni galateo dimostrativo, la regola iniziale.

Anche di fronte al *Polittico di Santa Caterina d'Alessandria* [fig. 3], l'attenzione di Contini si concentra sui rapporti tra forze polarizzate – quella «fondamentale orizzontalità enumerante» mitigata «in senso verticale» da cuspidi, loculi e finestrelle³⁵. L'insistenza su questa «simmetria-asimmetria» prosegue, come di consueto, con l'individuazione del punto focale, «rappresentato da una Madonna col Bambino ovviamente declinata a destra verso il prodigioso infante che per tangenzialità della parte interna dell'aureola ai suoi ricci scattanti ne ricava una solarità irrecusabile»³⁶. Il fatto che, nella predella, la Madonna si volti invece verso sinistra («fuori del quadro» e «verso lo spettatore») porta a «invertire il ritmo di sopra», creando un controcanto sdoppiato e produttivamente contraddittorio, una reazione centrifuga che, come sempre, conferma, l'ordine superiore delle linee³⁷.

³⁰ *L'opera completa di Simone Martini*, cit., p. 6.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 7.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, pp. 7-8.

³⁷ *Ivi*, p. 8.

La stessa dialettica tra sinistra/destra e stasi/movimento si ritrova a qualche riga di distanza, quando Contini scrive che «Gabriele è inginocchiato ma tutto dietro di lui tradisce ancora la palpitazione e il vortice del movimento». Subito dopo, viene specificato anche il dettaglio del giglio che «partecipa alla inclinazione dello Spirito verso destra», anzi le «anse» stesse del vaso che lo contiene «alludono a questa convergenza»³⁸. Questo delicato lavoro di smontaggio e di auscultazione dei movimenti sottesi alla tela viene fatto poi rientrare da Contini in un regime di controllo letterario. Aggrappandosi alla particolare colorazione delle «penne angeliche di pavone», Contini ammette di non conoscerne la trama figurativa ma cita comunque la ripresa del tema, «meno di due decenni dopo», nella *Vita di Dante* raccontata dal Boccaccio³⁹.

Insomma, quando evita di ricorrere all'immunità letteraria, Contini riesce a scavare negli affreschi un percorso dello sguardo, di cui siamo portati a seguire ogni più piccola deviazione o scorciatoia prospettica. Trasformandosi in un ausiliare del traffico figurativo, Contini costruisce un'ecfrasi motoria che orienta gli spazi e i rapporti reciproci tra i personaggi e gli oggetti come se li sfogliasse in diegesi. La letterarietà della prosa d'arte di Contini non si riduce, dunque, all'esplicitazione un po' goffa o pretestuosa delle proprie competenze letterarie, ma nel trattamento "libresco" delle stesse superfici. Potremmo azzardare che, quando Contini si libera dalle imbracature extradisciplinari, manipola l'intera immagine come se fosse un testo, articolandone gli elementi in sequenze narrative riconducibili a una vera e propria trama, un *plot* per figure. Gli elementi del quadro diventano agenti di una comunicazione segnaletica che, prescindendo dalle discipline di partenza, può essere trattata come uno stesso linguaggio. «Qui finalmente nasce il sospetto che critica figurativa e critica letteraria non siano che applicazioni di una legittimità comune»⁴⁰: con queste parole plenarie si chiude la *Presentazione* a Simone Martini.

Per fare un secondo esempio oltre ai "Classici dell'Arte", si può citare infine la *Lettera sul pannello di Velate*, uscita nel «Bollettino della Galleria "Il Milione"», in occasione di una personale milanese di Renato Guttuso, e poi ripubblicata nel 1971 in un fascicolo monografico di «Galleria» [fig. 4]. La *Lettera* ci consente di indagare un secondo approccio all'immagine, legato più miratamente ad artisti contemporanei, che passa attraverso un'extralocalità e un esilio volontario dalla prosa d'arte. Il genere scelto è, infatti, quello delle lettere, dei biglietti e delle poesie. In questo specifico sottogruppo, Contini rivendica inizialmente un filtro amicale, come si vede fin dall'incipit:

Caro Guttuso, mi assegni un compito ben arduo, nel chiedermi di ricostruire lo stato d'animo che mi provocò, una non dimenticabile mattina dello scorso

³⁸ Ivi, p. 7.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, p. 8.

settembre, la rivelazione del tuo pannello, non ancora ultimato, in quel tuo studio di Velate, alto, anzi verticale e dominante come una specola. L'oggetto mi entusiasmava, e l'entusiasmo inattesa produceva, a intermittenze e per epigrammi, qualche cosa che si sarebbe detto simile all'eloquenza⁴¹.

Nella produzione di questi "cartoncini" ecfraistici, Contini enfatizza quindi la conoscenza personale dell'artista, che spesso gli consente di vedere l'opera in anteprima e nell'intimità a-museale dello studio. Certo, non manca anche qui il ricorso prudenziale al letterario: Contini paragonerà un dettaglio lacunoso del pannello⁴² a «quell'eventuale "non poesia" che dalle nostre parti letterarie collabora all'installazione della poesia», assumendo un'«intenzionalità decisiva per la composizione»⁴³. Nonostante queste (letterali) licenze poetiche, colpisce il riferimento alla reazione emotiva (lo «stato d'animo», quell'«entusiasmo» che «inattesa produceva» un oggetto che «mi entusiasmava»)⁴⁴, in una coloritura sentimentale che tornerà spesso, anche nelle corrispondenze, quando Contini rievoca le proprie avventure figurative. Per fare soltanto un esempio, si può citare una memoria per il «compagno perduto» Fausto Arrigò, in cui Contini ricorda che si incontravano «a qualche rito da celebrare in comune, di solito la visita d'una mostra, ed era lì, affiancando i nostri *entusiasmi* davanti alle sculture di Martini o alle tele di De Chirico, che imparavamo a conoscerci [...] e stabilivamo la nostra correità»⁴⁵.

Nonostante il registro soggettivistico ed epistolare, anche in questa *Lettera* ritornano alcuni elementi già discussi per la *Presentazione* su Simone Martini. Intanto, la necessità di ricondurre tutti gli elementi (anche quelli sbagliati o dipinti male) all'«esegesi dell'insieme», di cui ogni parte e ogni rapporto reciproco costituisce una «insostituibile riprova»⁴⁶. Ad esempio, scrive Contini, «della curvatura del pannello tu approfitti per opporre all'apertura albale (e primigenia e meridionale) della finestra l'altra [...] notturna (e urbana e settentrionale)»⁴⁷. Ancora una volta, insomma, Contini stabilisce un'organicità differenziale (di colori e di valori) tra due porzioni del quadro, in un'architettura per antinomie che confermano, paradossalmente, la struttura. Il prosieguo del passo è interessante perché, come nell'iconografia del *Polittico* Contini si era divertito a identificare dei principi pseudo-letterari di *variatio* dei santi (quasi da "varianti e altre agiografie"), qui riconosce nell'«omaggio all'eterno femminile» di Guttuso una «suite di variazioni» «in cui

⁴¹ G. CONTINI, *Lettera*, «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura», fascicolo dedicato a R. Guttuso, a cura di N. Tedesco, XXI, 1-5, gennaio-ottobre 1971, p. 93.

⁴² Si tratta di un'opera di grande formato (nove metri per tre), intitolata in catalogo *Donne stanze paesaggi oggetti*.

⁴³ Ivi, p. 94.

⁴⁴ Ivi, p. 93.

⁴⁵ G. CONTINI, *Amicizie*, cit., p. 60.

⁴⁶ ID., *Lettera*, cit., p. 93.

⁴⁷ Ivi, pp. 93-94.

l'esemplare umano ha dismesso la psicologia», riducendo i corpi a «frazioni di fisionomie e di sguardi», fino ad arrivare, sulla destra, a un «manichino luminoso» in cui il viso si è ormai «diluito» nella corporeità, come nella statuaria greca⁴⁸.

Per concederci una breve pausa da Guttuso, si può citare anche l'epistola in versi scritta per introdurre *Le maschere di Gonzato* (1950) [fig. 5], aggirando, anche in questo caso, la forma chiusa della prosa. Il genere poetico incrementa, com'è ovvio, la già forte tensione lirica del Contini «epistolografo d'arte», con l'addizione di aggettivi preziosi e di giochi linguistici (dai «razzi di festa e di fasto» alla sequenza allitterante «*buffe, bautte...biacche...casacche*»)⁴⁹. Come nel testo per Simone Martini, poi, natura e anatomia si costruiscono a vicenda: gli oggetti vengono «buttati attorno a un tronco detto figura umana» e il «registratore indefatigato di paesaggi | e di nature morte consente a ricettare [...] | quest'unico remoto ricordo | della nostra anatomia»⁵⁰. Il carnevalesco di Gonzato si concentra soprattutto sulle comparse, «i suoi supposti attori, il suo gregge fittizio», dimidiato «fra natura e geometria». I personaggi, dai «manichini luminosi» di Guttuso, si rimpiccioliscono qui a «larve d'uomo, o non piuttosto di boleto, di amanita | di agarico», in un'indistinzione tra umanesimo e micologia.

Di fronte all'«eloquenza euganea» e allo «sguardo di lacca» di Gonzato, Contini ammette che «non esiste segreto (non esiste ricetta di segreto) | altro dal nostro stupore di ammirare come un uomo riesca | a fornire sino al termine la sua carriera vitale | [...]». È la Sua gioia una chiave sufficiente, non cerchi oltre»⁵¹. Ricompare la questione dell'entusiasmo che, scalzando le competenze dell'osservatore e la qualità artigianale dell'osservato, diventa la chiave sotterranea di qualsiasi osservazione plastica⁵².

Per tornare a Guttuso, in questo catalogo di *silhouette* femminili (secondo Dante Isella, «di vago sapore gaddiano»⁵³) Contini si sofferma sempre sugli «equilibri» che regolano l'insieme. Ad esempio, la ragazza che si infila la calza «suggerisce un continuo movimento di torsione, coadiuvato» (verbo reiterato dall'*Annunciazione* di Martini, in cui «tutti i particolari dell'ebanisteria coadiuvavano l'effetto» generale⁵⁴) dalla fuga «sempre più «allegra» di curve nelle poltroncine, nei trespolti, [...] finché la rotazione si comunica

⁴⁸ Ivi, p. 94.

⁴⁹ G. CONTINI, *Amicizie*, cit., p. 183.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, pp. 183-184.

⁵² Nel *Breviario di ecdotica* (cit., p. 12) si leggeva che «un incoraggiamento alla considerazione poetica» di certi materiali poteva venire dalle arti figurative, «che negli ultimi decenni hanno aggiunto alle da sempre stimate serie di disegni o schizzi per un'opera l'esposizione delle sinopie accanto agli affreschi strappati, fonte (come al Camposanto di Pisa) di nuove sicure emozioni».

⁵³ D. ISELLA, *Contini e le arti figurative*, cit., p. 194.

⁵⁴ *L'opera completa di Simone Martini*, cit., p. 6.

allo stesso prodotto pittorico e lo inflette, [...] per sottolineare che il punto di vista richiesto non è centrale ma si sposta in parallelo al campionario delle giovani catturate dall'obiettivo»⁵⁵. Anche in questo caso, non soltanto i corpi umani ma anche gli elementi «ortogonali» del paesaggio partecipano a questa stessa co-costruzione di una forma. Nel «paesaggio notturno di quasi-grattacieli» che si vedono dalla finestra a destra, la giustapposizione dei colori puri e il loro «connubio cromatico» assume una «facoltà di "richiamo" identica a quella muliebre delle figure»⁵⁶. Tutto concorre, simultaneamente, alla fabbricazione di un'emozione pittorica: anche dopo, con la solita fantasia proiettiva che Contini si concede nel linguaggio plastico, «Donne di doccia, di telefono, di giradischi, donne di ebaniti e di nichel, a questi attrezzi così datati esse conferiscono una portata di "attributi"», sicché, nel finale, «limite amoroso, limite ambientale, limite pittorico procedono di conserva»⁵⁷.

In forma non di lettera ma comunque di «biglietto» è strutturato anche il testo per l'artista svizzero Pietro Salati, pubblicato nell'*Almanacco delle Arti* 1945 e poi confluito nelle *Pagine ticinesi*. Dopo l'entrata filosofica (Contini esordisce dicendo di avere tra le mani l'*Estetica* di Hegel e, con chiosa piuttosto *fané*, aggiunge: «non stupirti troppo, mi vieni in mente tu»), segue il ricordo di una *preview* amicale dell'«affresco che stavi elaborando sulla facciata della Fiera»⁵⁸, come se, anche qui, la frequentazione amicale del pittore compensasse il suo supposto diletterismo professionale. Oltre all'amicizia, anche il citazionismo letterario interviene, come sempre, a ritardare il contatto con le opere, stavolta con una digressione guinizzelliana: «"Siando l'anima mia a lui davante": Masaccio, il Pollaiuolo, De Pisis starebbero nell'atteggiamento di Guido Guinizzelli, secondo la famosa chiusa della canzone-programma, davanti al gran Trono»⁵⁹.

Nel testo per Salati la creatività plastica di Contini si fa ancor più marcata, con tinte di protagonismo da scrittore:

Era quasi la fine dell'estate, e sulla riva del Cassarate regnavano il mezzogiorno a picco e non so quale desolazione domenicale, quella squalidità lombarda angosciata e insostituibile che per i sottoboschi e le brughiere [...] risale fin nel Ticino. Tu ti accontentavi di gagliardamente sudare; gocce immense scendevano lungo le tue chiome etiopiche e il tuo volto di imperatore romano della decadenza⁶⁰.

⁵⁵ G. CONTINI, *Lettera*, cit., p. 94.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 94-95.

⁵⁸ R. BROGGINI (a cura di), *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, Bellinzona, Edizioni A. Salvioni, 1986, p. 164.

⁵⁹ *Ivi*, p. 165.

⁶⁰ *Ivi*, p. 164.

In questo registro biblico-espressionista, anche il ragguaglio storico e i parallelismi con gli altri pittori vengono governati dall'estro associativo piuttosto che da rigorosi precetti disciplinari. Contini, infatti, si limita a nominare quei pittori che, nella storia dell'arte, hanno rappresentato dei «pesciolini» colorati, adottando dunque un criterio schiettamente tematico trattato, per di più, con divertita ironia. Contini immagina che «tutti i pesci dipinti della storia» si costituiscano «parte civile» contro i pittori che li hanno raffigurati, dall'anguilla di Renoir al pesce di Braque, dalle carcasse delle nature morte olandesi a Courbet, definito, con il solito vizietto letterario, «questo Flaubert della pittura»⁶¹.

Per concludere, potremmo domandarci se, facendo il giro del mondo continiano e uscendo dalle regioni di effettiva critica d'arte (epistolare, extravagante, smorfiosamente letteraria ma, comunque, plastica), non si possa ricavare anche qualche costante di funzionamento valida per il versante filologico della scrittura di Contini. Questa ostinazione a far quadrare l'affresco individuandone i centri e i movimenti interni di attrazione e repulsione trova delle conferme nel lavoro «diurno» del critico? Lascio questa ipotesi provocatoriamente aperta, riportando soltanto, per omaggio speculare al testo su Simone Martini da cui eravamo partiti, un esempio tratto dai *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, usciti per la prima volta su «Paragone» nell'aprile del 1951. Qui, parlando di «un qualsiasi discorso» critico rivolto a «un qualsiasi autore», un Contini in livrea programmatica scriveva: «Investito da un riflettore unico, piazzato in un sol punto, con le sue enfatiche sproporzioni di luci e di ombre, è però tutto l'autore a essere colpito»⁶². L'osservatore-critico deve allora occupare un «terreno tattico dove gli sia professionalmente consentito, o anzi obbligatorio, [...] metterlo in relazione con altri punti»⁶³. E in questa petizione unificatrice di principio naturalmente non può mancare il nome-amuleto di Roberto Longhi⁶⁴. Persino i saggi letterari, se guardati con le lenti regolatrici del critico, convergono ecumenicamente e «si compongono» mirando a un sol punto. Anche se i testi, rispetto ai quadri, sembrerebbero vivere un'esistenza più conservativa e orizzontale, tra le mani (e negli occhi) di Contini diventano dei campi altrettanto sismici. A poche pagine di distanza, Contini riproporrà la consueta dialettica e antitesi costruttiva tra l'«assenza di moto» e

⁶¹ Ivi, p. 165.

⁶² G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 169.

⁶³ *Ibidem*. Cfr. p. 173, quando Contini nota come anche «saggi così disparati» non possano «comparire che in un punto trascendente. Come le composizioni orizzontali dell'arte figurativa di accento bizantino, [...] l'enciclopedia e dottrinale e stilistica di Dante può trovare un centro solo all'infinito».

⁶⁴ «Per qualificare tale esperienza, unitaria, esauriente, perciò stesso autolimitata entro stabili confini, nulla giova meglio d'una rapida e massiccia opposizione di queste due, come le chiamerebbe Roberto Longhi, "persone prime" del nostro linguaggio poetico», ivi, p. 171.

la «concentrazione dei movimenti più elementari»⁶⁵ che animava il ritmo poetico in un modo del tutto sovrapponibile a quello visto nelle pagine su Martini, Guttuso e Salati.

Insomma: tornare al letterario dopo aver seguito l'orbita di un figurativo sempre inchiostrato di letteratura, di carta e di scritture significa verificare concretamente che le due metodologie sono comunque, per Contini, «applicazioni di una legislatività comune». I testi si visualizzano, gli affreschi si leggono e la critica letteraria si fa, citando uno degli *Esercizi di lettura*, «giudicando secondo categorie pittoriche»⁶⁶.

⁶⁵ Ivi, p. 179.

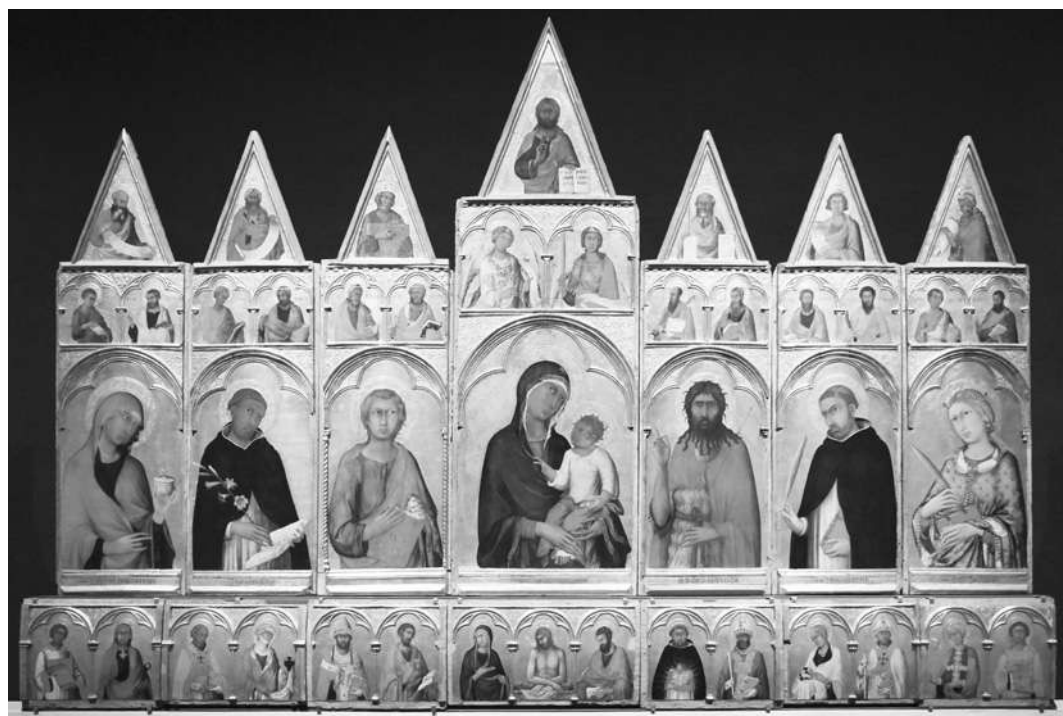
⁶⁶ G. CONTINI, *Esercizi di lettura*, cit., p. 326.



2. Simone Martini, *Annun-
ciazione*, Firenze, Gallerie
degli Uffizi



1. Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi*, Siena, Palazzo Pubblico



3. Simone Martini, *Polittico di Santa Caterina d'Alessandria*, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo



4. *Guttuso*, fasc. monografico di «Galleria», Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 1971, copertina



5. Gianfranco Contini, *Le maschere di Gonzato*, Como, Nosedà, 1950, copertina

CHIARA MURRU

«Uno spettacolo continuo di squadernata natura»: lessico e letteratura nella scrittura di Roberto Longhi

1. *Il rapporto tra parola e immagine nella scrittura longhiana*

Nell'ambito di una riflessione che verte sul rapporto tra codice visivo e linguaggio letterario può risultare proficua un'indagine di natura storico-linguistica e specificamente lessicale che consenta di esaminare come i meccanismi della letteratura possano incidere sull'operato degli storici dell'arte.

Lo specifico oggetto dell'indagine proposta è uno dei più alti esempi di critica d'arte pura – la critica d'arte a cui non appartengono più gli stessi pittori, architetti, scultori, bensì figure erudite che fanno della critica d'arte il proprio mestiere¹ –, cioè la scrittura di Roberto Longhi, senza dubbio uno dei maggiori critici dell'arte e scrittori del Novecento².

¹ «Quando cioè chi scrive non è più artista, o letterato, che riflette sulla propria o sull'altrui opera, ma diviene critico di mestiere, e si avvale di una lingua variegata, aperta alla coniazione di parole o sintagmi» (M. BIFFI, *Arte e critica d'arte, lingua dell'*, in *Enciclopedia dell'italiano*, diretta da R. Simone, 2 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2010-11, vol. 1, 2010, pp. 106-108, cit. p. 107). Cfr. anche A. FELICI, V. RICOTTA, *La lingua dell'arte e della critica d'arte: un percorso tra antico e moderno*, in «KRITIKÉ», Firenze, Olschki, vol. III, 2022, pp. 1-23.

² Per gli studi su Longhi, limitatamente ai contributi di ambito linguistico, si vedano almeno P.V. MENGALDO, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana Editrice, 1970, pp. 491-531; C. MONTAGNANI, *La prosa giovanile di Roberto Longhi e l'antica storiografia artistica*, in «Studi di Filologia Italiana», n. 39, 1981, pp. 201-214; EAD., *Glossario longhiano*, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Pisa, Pacini, 1989; C. MURRU, «Con parole conte ed acconce». Osservazioni sul lessico degli «Scritti giovanili» di Roberto Longhi, in «Studi di Lessicografia Italiana», vol. XXXV, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 289-319; EAD., *Tra Piero della Francesca e Caravaggio. Studio sul lessico di Roberto Longhi*, Milano, FrancoAngeli, 2022. Tra gli studi che concernono in generale la lingua dell'arte e della critica d'arte ricordiamo almeno T. DE MAURO, *Il linguaggio della critica d'arte*, Firenze, Vallecchi, 1965; F. FERGONZI, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica d'arte contemporanea*, Pisa, Centro di ricerche informatiche per i beni culturali, Accademia della Crusca, Scuola Normale Superiore, Pisa, 1996; V. DELLA VALLE, «Ci vuol più tempo che a far le figure». Per una storia del lessico artistico italiano, in *Le parole della scienza: scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII-XV)*, Atti del Convegno (Lecce, 16-18 aprile 1999), a cura di

Secondo la celebre periodizzazione proposta da Gianfranco Contini, la scrittura longhiana si sviluppa in tre fasi: la prima è quella giovanile, definita tradizionalmente “vociana” (dal nome della rivista «La Voce»), la seconda è la fase “manieristica” e la terza è quella “classica”, che si sviluppa dagli anni Quaranta in avanti.

In questa evoluzione stilistica è possibile ravvisare un continuo mutamento nel modo di descrivere l'opera d'arte, secondo una ben individuabile direzione che va da una modalità “impressionistica” a una “narrativa”. La prima modalità consiste nel fermare sulle pagine le singole sensazioni suscitate dall'opera d'arte, le quali compaiono su un piano sincronico costituendo l'espressione della reazione emotiva dello spettatore e realizzandosi linguisticamente in una serie di catene nominali paratattiche, proposizioni brevi e collegate tra loro asindeticamente, veri e propri frammenti che, visti poi nell'insieme, potranno restituire l'opera nella sua interezza; il secondo modo prevede la descrizione di tutto ciò che si osserva nel dipinto, in una sorta di traduzione della somma dei singoli elementi dell'opera, che si esplica specialmente nella sintassi nominale. La terza modalità vede invece il quadro trasposto entro la dimensione del linguaggio, che implica per sua natura temporalità: l'opera viene così raccontata tramite la disposizione sintattica di ciò che in essa si vede. Quest'ultima tecnica determina l'attenuazione della paratassi e del frammento e la creazione di una sorta di narrazione, costruita con tutti gli elementi temporali del linguaggio. Secondo questa linea evolutiva, l'impressione va mutando in una struttura più articolata, in cui l'opera d'arte viene ricostruita adoperando gli strumenti tipici della narrazione.

La scrittura longhiana nella sua prima fase³, riflettendo il rifiuto nei confronti del linguaggio critico tradizionale e il legame con i critici ‘dilettanti’ inglesi e francesi e con l'ambiente de «La Voce», presenta una vivace attività nel settore della formazione delle parole, che si accompagna alla predilezione per i periodi medio-lunghi e alla successione, prevalentemente asindetica, di proposizioni principali; al fine di evitare e, dove possibile, sostituire le formulazioni critiche eccessivamente tecniche e paludate, si ricorre spesso a veri e propri sistemi metaforici.

La seconda maniera longhiana trova la sua massima realizzazione nella grande monografia dedicata a Piero della Francesca del 1927, in cui la scrittu-

R. Gualdo, Galatina (Lecce), Congedo editore, 2001; V. CASALE, P. D'ACHILE (a cura di), *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia: dissimmetrie e intersezioni*, atti del III Convegno ASLI-Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Roma, 30-31 maggio 2002), Firenze, Franco Cesati editore, 2004; M. BIFFI, *Italianismi delle arti*, in *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, a cura di G. Mattarucco, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 52-71. Sul rapporto tra lessico comune e lessico settoriale si vedano almeno i fondamentali studi di P. BAROCCHI, *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, in *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 1-3 dicembre 1980), pp. 1-37 e G. NENCIONI, *Verso una nuova lessicografia*, in *Id.*, *Saggi di lingua antica e moderna*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1989, pp. 407-421.

³ Cfr. anche C. MURRU, «Con parole conte ed acconce», cit.

ra è improntata al preziosismo stilistico e all'eleganza sintattica, e nel grande capolavoro del 1934, *Officina ferrarese*, in cui tramite una minuziosa ricerca lessicale l'attenzione si rivolge alla mimesi del contesto storico-pittorico e linguistico.

Dagli anni Quaranta in poi, infine, divengono preponderanti le descrizioni storico-documentarie: si assiste al definitivo abbandono dell'espressionismo in favore della dimensione narrativa, che dà espressione a un'indagine critica e quasi filologica, il dettato è più piano e semplice, la sintassi è regolare, priva delle continue inversioni, del lungo periodare e degli estremismi linguistici caratteristici della prima maniera e ancora non esauriti nella seconda.

Al fine di far emergere i tratti distintivi di queste fasi della produzione longhiana, si è rivelato particolarmente utile selezionare un corpus di testi che permettesse di studiare la lingua di Longhi e che consentisse altresì un confronto in diacronia, cioè un'analisi dell'evoluzione di questa lingua. I risultati complessivi di questa indagine a tutto tondo del lessico longhiano sono oggi disponibili nel volume *Tra Piero della Francesca e Caravaggio. Studio sul lessico di Roberto Longhi*⁴, da cui sono tratti gli esempi seguenti e a cui si rimanda per uno studio più approfondito.

Il corpus è costituito dagli scritti relativi a Piero della Francesca e a Caravaggio, due artisti a cui Longhi consacrò numerosi interventi, più volte rivisti e riediti con significative modifiche. Questi scritti ricoprono nel complesso un arco cronologico di più di cinquanta anni; per questo motivo il corpus può dirsi rappresentativo della scrittura longhiana nelle sue varie fasi; offre inoltre la possibilità di porre a confronto diverse redazioni degli stessi testi, mostrando il continuo lavoro di riflessione e rimaneggiamento che caratterizza la scrittura di Longhi.

Il corpus in esame risulta quindi così costituito:

- *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* (prima edizione su «L'Arte», 1914; seconda edizione Firenze, Sansoni, 1961, in *Opere complete*, vol. I);

- *Piero della Francesca* (prima edizione per «Valori Plastici», Roma, 1927; terza edizione, con aggiunte fino al 1962, Firenze, Sansoni, 1963, in *Opere complete*, vol. III);

- *Piero in Arezzo* (pubblicato su «Paragone», 1950);

- *Il Caravaggio* (Milano, Martello, 1952);

- *Caravaggio* (Roma, Editori Riuniti, 1968).

2. Lo studio del lessico

Il lessico longhiano è particolarmente ricco, eterogeneo, di non facile classificazione; si dilata verso direzioni diverse ed opposte e tende a oscillare tra tecnicismi artistici, necessari per una definizione univoca del referente,

⁴ C. MURRU, *Tra Piero della Francesca e Caravaggio*, cit.

e vocaboli attentamente scelti da altri ambiti per rispondere a necessità di ordine vario.

L'utilizzo dei tecnicismi è sempre accompagnato da equivalenti metaforici, ai vocaboli astratti vengono accostati vocaboli semanticamente più concreti, in una costante ricerca di equilibrio.

La descrizione delle opere è affidata alle "parole dell'arte" (i tecnicismi della pittura, della scultura, dell'architettura, della critica artistica), ma si completa con una serie di altri repertori lessicali, da cui si traggono le "parole per l'arte", provenienti da altre discipline e settori scientifici: il lessico dell'arte, della letteratura, dell'archeologia, dell'araldica, il lessico della linguistica, grammatica ed enigmistica, il lessico della musica, dell'anatomia e della medicina, della fisica e dell'astronomia, della geografia e dell'agronomia, della matematica e della geometria, il lessico della zoologia, dell'entomologia e della botanica; arricchiscono ulteriormente il vocabolario longhiano, infine, i vocaboli che Longhi crea, risemantizza o che utilizza secondo nuove accezioni, cioè i veri e propri longhismi.

Una dimostrazione della ricchezza di questo lessico può essere offerta da tre esempi, il longhismo *cromico* e i termini *logogrifo* e *astragalo*, provenienti rispettivamente dal lessico dell'enigmistica e della scultura.

Cromico è una neoformazione longhiana che ha il significato di 'che si riferisce ai colori'.

Occorre in vari luoghi del *Piero della Francesca*:

Egli indagava cautamente, ad esempio, i possibili rapporti che gli educati ritmi formali dei classicisti avrebbero potuto intrattenere, se sottoposti ad una qualche riforma, con la preventiva naturalezza del mondo di Masaccio; ma, accorto egualmente della profonda lezione racchiusa nella fatale agrimensura del mondo creata da Paolo Uccello, innamorato ad un tempo della trasfigurata naturalezza del lume di Domenico, interessato alle dislocate larghezze *cromiche* di Masolino, ma anche ai più puntuali e preziosi grani di pittura, attento persino alle nuove insistenze lineari, andava alla fine in cerca di un'arte che poeticamente sublimasse tutti quegli impulsi in un universale rigorosamente sintattico e pure ampiamente corale⁵.

Allora tutta la scala *cromica* della natura si squaderna nel quadro, adocchiata con una intierezza di pigmenti che, nella estrema chiarezza del lume, riesce ad arricchirsi delle variazioni minime della naturalezza e di alcune intimità ornamentali...⁶

E si potrebbe estendere l'osservazione, rilevando come la massa minore dei perdenti a petto di quella dei vincitori, si dilati e riguadagni terreno, in equi-

⁵ R. LONGHI, *Piero della Francesca*, «Valori Plastici», Roma, 1927, p. 26.

⁶ Ivi, p. 30.

librio *cromico*, per via delle bandiere che nella fuga vengono a maggiormente esporsi...⁷

Ed ecco nell'«Incontro di Salomone e della Sabea», ecco nell'«Invenzione della Croce» una maggior pienezza nella sutura dei volumi e, d'accordo con questa, un maggior dispiegamento *cromico*...⁸

Si sarebbe tentati a dire che l'ampiezza dei suoi campi *cromici* fosse desunta dalla misteriosa scienza araldica solita a escogitare, a somma efficacia visibile, le più vaste imprese emblematiche per le nazioni o per le più durabili genealogie...⁹

L'aggettivo *cromico* esiste nel linguaggio della chimica, dove assume il significato 'di composto del cromo trivalente, e anche di quello esavalente': deriva dunque, in questo caso, da *cromo*. Più che una nuova accezione del vocabolo, l'uso longhiano dimostra che si tratta di una vera e propria neoformazione, poiché non deriva da *cromo* bensì da *cromia*, e fa parte dunque di quei neologismi longhiani che ben ne dimostrano la creatività lessicale¹⁰.

Per *logogrifo*¹¹ si intende un 'gioco enigmistico che consiste nello scomporre una parola e rimescolare alcune sue lettere per ottenere altre parole di lunghezza inferiore e significato differente'. Questo significato viene piegato da Longhi in due diverse direzioni, entrambe di grande potenza semantica: a) uno schema pittorico che consiste nel riproporre in posizioni e forme differenti lo stesso colore o la stessa figura e b) una frase artificiosa e oscura, nei contesti che riporto di séguito:

a) In quella pressura dei gesti si veggono [...] i gesti brevi, angolati o in dirittura, incastrarsi insieme, e così fermi, coi finimenti e con le livree, come simili quote cromatiche, e discenderne frammenti di ritaglio quasi a *logogrifo*: là, per esempio, dove tra un braccio che vibra il colpo e l'uomo che ricade sgozzato, appare, impassibilmente emblematica, la curva lunata del cavallo bianco e, di sopra, l'impresa delle bandiere [tav. XVI]¹².

Veggasi, come pura bellezza d'intersezione di forme colorate, al centro, quel *logogrifo* dei calzari che si chiarisce, tuttavia, nell'istante che, distaccandosi in parte dal suolo, essi vi rilasciano impresse le lunghe solette dell'ombra [fig. 1]¹³.

⁷ Ivi, p. 60.

⁸ Ivi, p. 73.

⁹ Ivi, p. 75.

¹⁰ Cfr. C. MURRU, *Tra Piero della Francesca e Caravaggio*, cit., pp. 96-97 e 164-196.

¹¹ Cfr. ivi, pp. 149-150.

¹² R. LONGHI, *Piero della Francesca*, cit., p. 67.

¹³ Ivi, p. 81.

La battaglia è, in altri termini, 'finita' nel momento che, nello stile di Piero, poteva costituire l'acme dell'azione; specie di *logogrifo* colorato che procede dall'incrocio, dalla saldatura, dall'incastro continuo delle cose: cielo, nubi, terra; armi, imprese, figure¹⁴.

b) con tali parole, avendo altra volta inteso ad esprimere, e sia pure per via di un *logogrifo* verbale troppo romantico, l'effetto che discende da quel grande dipinto¹⁵.

*Astragalo*¹⁶, invece, è un tecnicismo dell'architettura (indica infatti la modanatura di sezione semicircolare disposta tra il fusto della colonna e la base o il capitello).

Il contesto longhiano in cui questo termine occorre è la descrizione del Bambino nella *Madonna Benson* di Antonello da Messina [fig. 2]:

Farci concepire l'azione di queste carni invetrate, e persino le passività che ne risulterebbero! Comprimate leggermente il pollice all'angolo delle orbite del bimbo se volete sentire rigirarsi in cavità il globo oculare come un *astragalo* di cristallo venato: ponetegli una cuffietta tonda ma senza una piega, ch  aderisca: e non abbiate paura di lasciarlo solo: i suoi deliziosi piedistalli dopo qualche oscillazione tremula sul parapetto lo terranno ritto da solo, per sempre! E gli darete da giocare, – cosa mai se non un pallottoliere di giardino froebeliano, o il rosario a chicchi tondi ch'egli lasci  cadere sui gradi del trono nel polittico di Messina¹⁷?

Se si guarda all'uso di *astragalo* nella prospettiva multisettoriale tipica del vocabolario longhiano   chiaro che la polisemia del termine, appartenente anche al lessico anatomico (dove indica l'osso corto situato nella parte superiore del tarso) pu  aver giocato un ruolo importante nel risultare interessante agli occhi di Longhi, specie se si nota che il vocabolo deriva originariamente dal lessico anatomico, poi viene mutuato all'architettura e infine viene utilizzato per evocare l'immagine di un globo oculare, rientrando in questo modo nell'ambito dell'anatomia. Il vocabolo, inoltre, occorre anche nella *Fedra* di D'Annunzio e ci  fa s  che abbia anche una preziosa attestazione letteraria.

3. Lessico longhiano e letteratura

I vocaboli adoperati da Longhi e attestati in letteratura sono un nucleo consistente, che permette di indagare almeno in parte la ricchissima esperienza letteraria del critico.

¹⁴ R. LONGHI, *Piero in Arezzo*, cit., p. 14.

¹⁵ R. LONGHI, *Piero della Francesca*, cit., p. 58.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 107.

¹⁷ R. LONGHI, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, «L'Arte», 1914, p. 216.

Nel domandarsi a quali autori un lettore colto e vorace come Longhi possa aver attinto e quali, specialmente, siano le riprese lessicali intenzionali, bisogna tenere in considerazione molti fattori che spingono a una certa cautela. Esiste tuttavia un nucleo lessicale di particolare interesse, costituito dai vocaboli attestati entro un novero di scrittori che ricorrono sistematicamente tra le possibili ispirazioni di Longhi: troviamo ad esempio lemmi adoperati da Boccaccio, Ariosto, Nievo, Verga, Pascoli; fanno parte della rete dei riscontri letterari anche i protagonisti del dibattito culturale dell'epoca e, soprattutto, non stupisce la presenza degli scrittori in vario modo legati al mondo de «La Voce», come Papini, Soffici e Cecchi, fino a Boine, Jahier e Serao.

Tra i riscontri che occorrono con maggiore frequenza spicca il già citato D'Annunzio, che rappresenta uno dei casi di più difficile soluzione.

Se, infatti, la prima prosa di Longhi riporta effettivamente alla matrice dannunziana, è bene ricordare la testimonianza di Tempesti:

Una volta che gli raccontavo le appassionate, testarde letture dannunziane della mia adolescenza, Longhi mi guardò con severo disgusto. Mi affrettai a rassicurarlo che, quasi in quegli'anni, avevo letto anche Proust ("oisive jeunesse", sempre provocatoria e un po' vile). Domandarsi quanto di manierismi, ma anche di libertà dannunziane, Longhi attingesse direttamente agli scritti del pescarese e quanto invece respirasse "nell'aria", negli scritti dei letterati e in quelli dei suoi maestri già intinti di D'Annunzio, è una di quelle domande inutili destinate, una volta tanto, a restare senza risposta. Una risposta albeggia, forse, se ci si domanda come, per via congetturale, Longhi leggesse D'Annunzio. Se è difficile immaginarlo intento a leggere i romanzi dannunziani, altrettanto difficile è immaginarlo indifferente alle *Faville del Maglio* che D'Annunzio venne pubblicando sparse in giornali per lunghi anni, suscitando quella vasta eco che è testimoniata ne *Le lettere* di Renato Serra – che sono del '14¹⁸.

D'altronde, un'approfondita ricerca lessicale porta alla luce numerosi vocaboli in comune tra i testi longhiani e le opere del pescarese (per citarne solo alcuni: *adergere, cagliato, elitra, estrarre, granire, inazzurrare, meato, nitore, ombria, primevo, sepalo, serpeggiamento*).

Si veda, a titolo esemplificativo, il caso del verbo *inazzurrare*, che, col significato di 'tingere d'azzurro', occorre in due luoghi del corpus longhiano:

Altrettanto avviene in primo piano: dei due giovani che, coi piccoli scudi ad umbone, stanno impegnando una specie di ludo gladiatorio, quel di destra è di minor sottigliezza pittorica che non sia l'altro e, più al centro, l'episodio del cristiano che afferra il barbaro, implorante nel classico gesto dello Scita sottomesso, sebbene gratissimo per quel rustico sentore che, *inazzurrando* d'ombra

¹⁸ F. TEMPESTI, *In margine a Longhi scrittore*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, vol. IV, 4, pp. 1607-1632: 1630-1631.

canicolare il viso del territoriale attempato sotto la bianca bacinella dell'elmo, lo assimila, con un tropo invincibile, ad un contadino umbro che attenda ai lavori dei campi, è, tuttavia, come soluzione pittorica, alquanto più rozzo che mai ci si debba attendere da Piero¹⁹.

Ma la libertà viabile con che avvertiamo tutte codeste figure esser venute a trovare stallo in uno spazio la cui sublime illusione ci è data, sia per misura, nell'istante che ci sentiamo collocati come spettatori all'entrata di un tempio a pianta centrica, sia per lume, da quel flutto glauco che va *inazzurrando* egualmente diafano le varie edificazioni di carne o di marmi, è tale libertà che procede oltre tutta l'arte italiana di quei giorni, la fiorentina in particolare, e predice piuttosto, e dappresso, la misurata profonda sontuosità con cui le architetture absidali accoglieranno fra breve le figure, nell'arte veneziana; dalla pala di San Cassiano dipinta da Antonello pochi anni dopo, alla serie memorabile di quelle iniziate da Giovanni Bellini con l'esemplare di Pesaro²⁰.

Questo verbo, pur essendo adoperato anche da altri autori, presenta una significativa concentrazione nei testi dannunziani, sia in poesia, sia in prosa; è attestato, infatti, nell'*Alcyone* (*La tenzone e Ditirambo II*), nel *Notturmo*, nel *Forse che sì, forse che no*, ne *La Leda senza cigno* e in *Maia*²¹.

Se per il legame con D'Annunzio si possono avanzare delle ipotesi, più o meno avvalorate dalle coincidenze lessicali, ben diverso è il caso rappresentato da Dante: non stupisce, infatti, che si manifesti con evidenza nei testi longhiani la profonda conoscenza di Dante e della sua opera, che si esplicita nella presenza di vocaboli danteschi e, in alcuni casi, di veri e propri dantismi intenzionali.

4. Longhi e Dante

L'opera dantesca è senza dubbio una delle principali fonti letterarie longhiane: ciò non può sorprendere dal momento che, come è noto, nelle sue *Proposte per una critica d'arte*, uscite per la prima volta nel 1950 nel primo numero di «Paragone» e in seguito ripubblicate singolarmente, Longhi attribuisce a Dante e a quelle «carte che ridono» del canto XI del *Purgatorio* l'atto fondativo della critica d'arte²²:

Sui primi del Trecento un uomo che guarda certi fogli di un libro di diritto, miniati da un pittor bolognese del tempo, si avvede che quelle carte «ridono». Dante, perché si tratta di lui, fonda con quella frase, e proprio nel cuore del suo poema, la nostra critica d'arte. Lasciamo stare il peso sociale del passo,

¹⁹ R. LONGHI, *Piero della Francesca*, cit., p. 68.

²⁰ Ivi, p. 101.

²¹ Vd. S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002 (d'ora in poi *GDLI*), s.v. *inazzurrare*; cfr. anche C. MURRU, *Tra Piero della Francesca e Caravaggio*, cit., p. 140.

²² R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», I (1950), n. 1, pp. 5-19, poi ristampato in volume singolo con prefazione di G. Agamben, Pesaro, Portatori d'acqua, 2014 (da cui si cita).

dove, per la prima volta, nomi di artisti figurativi son citati alla pari accanto a nomi di grandi poeti. Conta di più l'astrazione intensa dai soggetti di quelle carte ch'erano, c'è da presumerlo, scene atroci di torture legali, eppure le carte «ridono» nella rosa dei colori. Conta altrettanto il rapporto posto, per dissimiglianza, tra Franco e Oderisi che già afferma il nesso storico fra opere diverse, nega cioè l'isolamento metafisico e romantico dell'«unicum», distrugge il mito del capolavoro incomunicante e imparagonabile. Conta, più di tutto, che Dante abbia subito qualificato quei colori con un sentimento di gioia ridente²³.

Appare evidente come Dante e la sua *Commedia* siano una presenza costante nell'*ekphrasis* del critico in citazioni come le seguenti:

Nella lunga tradizione realistica, da quando fu detto in versi: «...sì che di lontano / conobbi il tremolar della marina», e cioè da Dante in qua, il paesaggio, anche in pittura, è cosa piccola, lontana; la figura, soprattutto ove sia protagonista (il Farinata di Dante), è incombente, vicina ed esige la piena misura, quel che si diceva da noi «grande come il naturale», in Francia 'grandeur nature', in Ispagna 'tamaño natural')²⁴.

Già dalla veduta generale d'una delle pareti vi è facile intuire la grandiosità epica del racconto di Giusto, la giustezza della partizione come in canti successivi; ma quel che più difficilmente s'immagina è la potenza lirica del colore, che già al primo entrare nel Battistero di Padova assorbe lo spettatore nella sua gamma ascendente verso un luminoso pallore, su dominanti di bianchi e di azzurri; un tentativo analogo a quello di Dante nel Paradiso, ma realizzato con il linguaggio più proprio all'impresa²⁵.

Non è dunque assurdo sospettare che qui venisse l'opportunità di tacere sui Pisani nel canto seguente; e tanto più che il poeta aveva già progettato un séguito a quella sua mostra di scultura, con gli stacciati terragni del XII canto. Di tale progetto non è neppure irriverente supporre che Dante ebbe presto a disamorarsi, forse per non ingenerare monotonia in una composizione per eccellenza politonale come la sua; se, in effetti, nei canti seguenti, fino al XXII, il «visibile parlare» delle sculture «divine» si riduce a voci, a visioni, a fumo con voci, a sogni che «piovono» «entro l'alta fantasia»²⁶.

Le tracce dell'influsso dantesco nella produzione longhiana si manifestano in varie forme, che vanno dalla riflessione sul rapporto tra il poeta e l'arte

²³ Ivi, p. 29.

²⁴ R. LONGHI, *Scritti sull'Otto e Novecento: 1925-1966*, in ID., *Opere complete*, vol. XIV, Firenze, Sansoni, 1984, p. 77.

²⁵ R. LONGHI, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento: 1934-1964*, in ID., *Opere complete*, vol. VI, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 3-90: 86.

²⁶ R. LONGHI, *Apertura sui Trecentisti umbri*, in ID., *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Vicenza, A. Mondadori, pp. 242-259: 243-244.

figurativa alla vera e propria citazione, fino ai cosiddetti dantismi, cioè ai vocaboli di chiara ispirazione dantesca.

Come ho dimostrato in altra sede²⁷, sono numerosi i lemmi attestati nella *Commedia* che si ritrovano anche nei testi longhiani; all'interno del corpus in esame, ad esempio, ricorrono i verbi *alluminare*, *adergere*, *pausare* e *squadernare*, il sostantivo *velame* e l'aggettivo *serotino*.

Non per tutti questi lemmi è possibile parlare di veri e propri dantismi intenzionali: alcuni di essi consentono di mostrare un significativo confronto tra il lessico dantesco e quello longhiano, senza che però si possa affermare con certezza che veicolino una effettiva memoria dantesca.

È il caso dell'aggettivo *serotino*, che viene adoperato da Longhi col significato di 'relativo alla sera, serale', in *Piero in Arezzo*:

E non si nega che un desiderio di favole *serotine* o notturne fosse già stato fin dai tempi 'gotici', dalle vetrate rosse e viola delle cattedrali, ai miniatori di Borgogna, ai Van Eyck; ma qui è tutto nuovo il modo in cui Piero fa passare in natura il miracolo, come dicesse: che cosa di più miracoloso che un plenilunio in una notte serena dell'Umbria?²⁸

Serotino è attestato, oltre che nel *Convivio* (II II 1; IV II 10)²⁹, nel *Purgatorio* (XV 141)³⁰, ma ha una lunga tradizione in letteratura e persino nella critica d'arte, per cui non si può effettivamente considerare una esplicita ripresa dantesca³¹.

Ben diverso è il caso del verbo *squadernare*, che nel corpus longhiano occorre con due differenti significati, a) 'aprire (con riferimento a un libro)' e b) 'mostrare in maniera evidente, rivelare':

a) Escono così, in questi suoi mesi estremi di Roma, il «San Gerolamo» adusto, avvolto nel manto rosso spiegazzato, mentre scrive spedito un parallelo fra il proprio cranio calvo e il teschio che, sulla sinistra, fa «natura morta» macabra coi vecchi volumi *squadernati* e l'asciugatoio penzolante dal tavolo...³²

²⁷ Il rimando è a C. MURRU, «Quasi dopo un viaggio dantesco». *Le parole di Dante negli scritti di Roberto Longhi*, «Studi di Lessicografia Italiana», n. XXXVIII, pp. 319-346. Si veda anche EAD., *Eppure le carte «ridono». Roberto Longhi e la Commedia di Dante*, in *Lingua italiana*, Treccani, 22 aprile 2021, consultabile all'indirizzo https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_315.html.

²⁸ R. LONGHI, *Piero in Arezzo*, «Paragone», I (1950), n. 11, p. 10.

²⁹ L'edizione di riferimento è D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995.

³⁰ L'edizione di riferimento è D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994 (I ediz.: Milano, Mondadori, 1966-67).

³¹ Per le numerose attestazioni di *serotino* in letteratura vd. *GDLI* s.v. *serotino*. Cfr. anche C. MURRU, *Tra Piero della Francesca e Caravaggio*, cit., pp. 142-143.

³² R. LONGHI, *Il Caravaggio*, Milano, Martello, 1952, p. 41.

b) Domenico era, forse attraverso la conoscenza delle miniature settentrionali sul genere, per verità sublime, di quelle delle «Ore di Milano», l'erede vero della santa semplicità naturalistica dei Lorenzetti, ma, ora, *squadernata* all'aperto, e dove, scacciata l'ombra dagli angoli, ove è sogno ch'essa nidifichi, ogni storia viene a cantarsi in una veracemente luminosa contrada³³.

Si noti, infatti, che a codesta sua umanità d'apparenza arcaica Piero perveniva non già coll'intenzione di creare simulacri singoli, statue e idoli, anzi proprio nel momento e in quanto egli cercava quale metrica i limiti dei corpi dovessero assumere per murarsi accanto ed insieme agli intervalli di spazio in una sola sintesi prospettica di forma e di colore e in uno spettacolo continuo di *squadernata natura*...³⁴

Allora tutta la scala cromica della natura *si squaderna* nel quadro, adocchiata con una intierezza di pigmenti che, nella estrema chiarezza del lume, riesce ad arricchirsi delle variazioni minime della naturalezza e di alcune intimità ornamentali, pur rimanendo ad ogni zona un che di immacolato e di terso³⁵.

L'occhio dello spettatore guidato qui, come si conviene, proprio di fronte al pressato registro delle modanature che il cornicione del tempietto policromo, per via di prospettiva, forma sul fianco, vede da quel mazzo fittissimo di raggi visuali, che l'architettura è maestra a creare, *squadernarsi* come in un teorema complesso, a sinistra un emiciclo di uomini entro un emiciclo di colline colmato dal modulo di una vecchia cittadetta nostrana...³⁶

Ma quando, a una seconda decifrazione, anche la forma viene a spiegarsi chiara e solenne, s'intende meglio che quei colori sono 'quantì', sono superfici misurate ed estese di una natura completa che si va *squadernando* dal profondo sotto il lume naturale³⁷.

Nella prima occorrenza, tratta da *Il Caravaggio*, il verbo *squadernarsi* è riferito ai «vecchi volumi» aperti sulla superficie di un tavolo nel *San Girolamo scrivente*, opera in cui il santo scrive, chino sullo scrittoio, tenendo con la mano sinistra un volume aperto mentre la mano destra, che afferra la penna, sfiora un secondo libro lasciato aperto [fig. 3]. Tutte le altre occorrenze, invece, hanno il significato figurato di 'mostrare in modo evidente', 'rivelare', proprio come un volume, una volta aperto, mostra ciò che si trova al suo interno. Questo significato mantiene anche l'idea dell'unione di varie molteplicità, proprio come in un volume i vari quaderni, fascicoli, o pagine, sono tenu-

³³ R. LONGHI, *Piero della Francesca*, cit., p. 23.

³⁴ Ivi, p. 27.

³⁵ Ivi, p. 30.

³⁶ Ivi, p. 62.

³⁷ R. LONGHI, *Piero in Arezzo*, cit., p. 7.

ti insieme: si tratta dunque dello stesso significato della celebre occorrenza dantesca del verbo:

Oh abbondante grazia ond'io presunsi / ficcar lo viso per la luce etterna, / tanto che la veduta vi consunsi! / Nel suo profondo vidi che s'interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo *si squaderna*: / sostanze e accidenti e lor costume / quasi conflati insieme, per tal modo / che ciò ch' i' dico è un semplice lume (*Par.*, XXXIII, 87).

In questi versi, nel profondo della «luce etterna», dove osò «ficcar lo viso», il pellegrino vede che si racchiude in una unità tutto ciò che nel molteplice dell'universo appare separato, disperso (il mistero dell'unità del molteplice), esattamente come i vari fascicoli sono riuniti a costituire un solo volume.

Parte di questo significato si mantiene nelle occorrenze longhiane del verbo, poiché in esse si mantiene l'immagine del disvelamento e di una molteplicità che si mostra, dischiudendosi alla vista e alla cognizione.

Si squaderna infatti, dal «mazzo fittissimo di raggi visuali» creato dall'architettura, un ripetersi di emicicli, composti nella parte bassa del dipinto (il *Ritrovamento e verificaione della Vera Croce*) da uomini, poco più in alto dalle colline.

Nel *Battesimo di Cristo* è la natura, in uno «spettacolo continuo» nel quale Piero ambisce a «murare» insieme corpi e intervalli di spazi entro la sua «sintesi prospettica di forma e colore», a essere *squadernata*; infine *si squaderna* nel quadro la scala cromica («adocchiata con una intierezza di pigmenti che, nella estrema chiarezza del lume, riesce ad arricchirsi delle variazioni minime della naturalezza e di alcune intimità ornamentali, pur rimanendo ad ogni zona un che di immacolato e di terso»: ecco tornare molteplicità e unità) [fig. 4].

Alla straordinaria forza visiva dei testi di Longhi contribuiscono l'attenta selezione del lessico e la continua sollecitazione della lingua, comune, artistica, scientifica e letteraria.

La pratica ecfraistica longhiana, è noto, tende a recuperare l'intera tradizione che abbia tentato di tradurre quella stessa immagine in precedenza e ciò comporta non solo il coinvolgimento del lessico tecnico, ma anche il ripescaggio antiquario e la citazione diretta delle fonti.

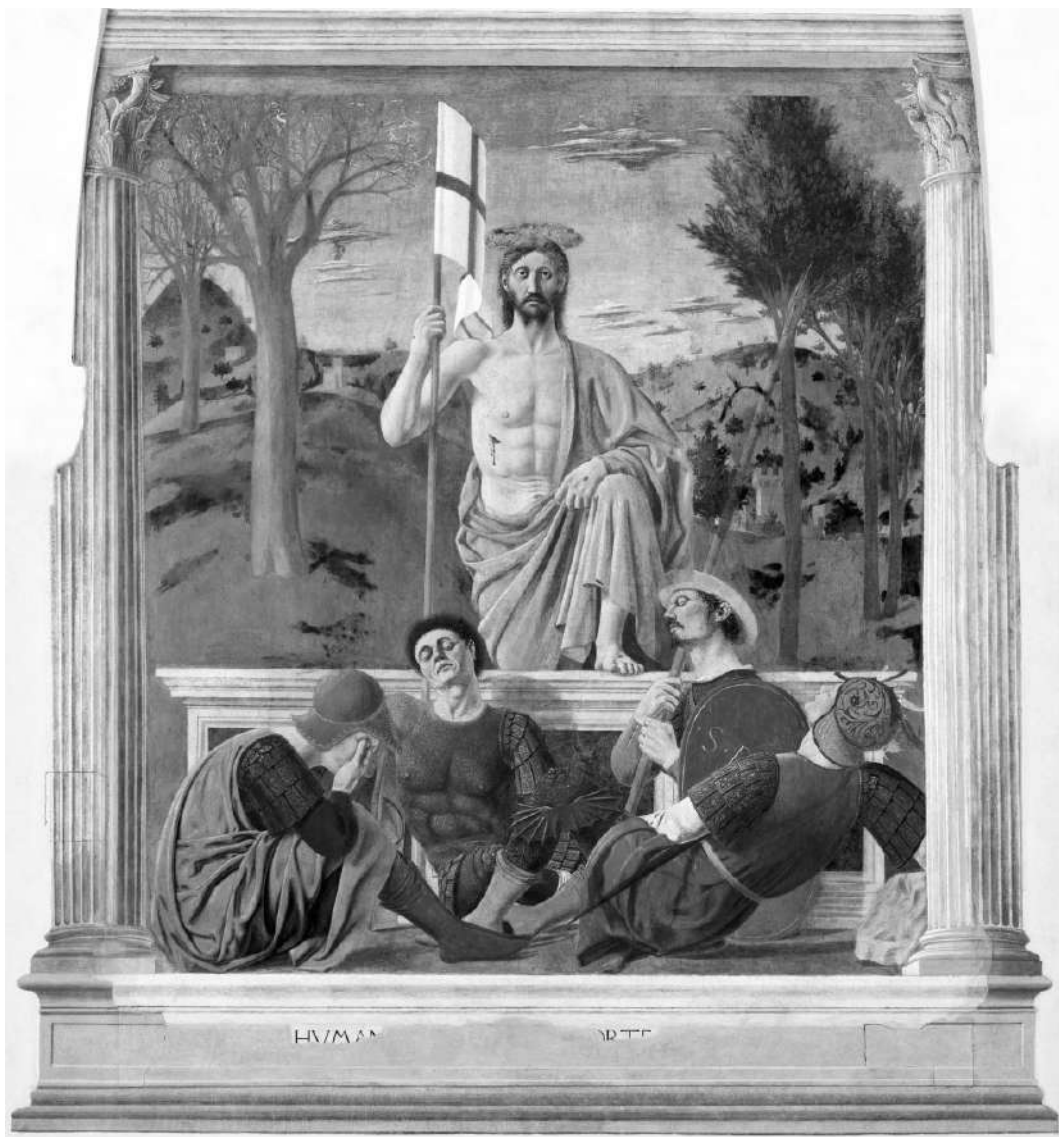
Ciò avviene, in parte, anche con la letteratura: e il rapporto tra critica d'arte e letteratura nell'opera di Longhi si manifesta proprio nella selezione di vocaboli provenienti dalle fonti letterarie, che in virtù di questo dialogo, a volte lungo secoli, veicolano un potenziale visivo straordinario che Longhi mette sapientemente al servizio della propria scrittura.

Nello specifico, la lingua letteraria è attentamente selezionata da Longhi per rispondere alle necessità poste dall'ecfrasi e si manifesta sia come citazio-

ne colta sia, più di frequente, come ripresa lessicale puntuale che porta con sé sfumature semantiche precise.

La scelta di questi vocaboli è volta alla creazione di un lessico che permetta di andare oltre l'indicazione dei referenti, e che consenta invece, nella descrizione delle opere, di comunicare con esattezza al lettore immagini e suggestioni. Si tratta, talvolta, di vocaboli filtrati da una lunga tradizione letteraria e per i quali è difficile individuare un'unica fonte; a volte, invece, la ripresa è intenzionale e manifesta: è questo il caso del rapporto con Dante. Se è nota l'ascendenza dantesca di parte del vocabolario longhiano, così come il fatto che l'intero immaginario delle sue opere sia arricchito dalla presenza della *Commedia* (laddove essa emerge in tutta la sua evidenza nei brani di palese ispirazione dantesca, o dove si limita a cenni che possono attivare, nella mente del lettore, immagini consolidate dalla scrittura di Dante), l'applicazione ai testi longhiani di un'indagine strettamente lessicografica può portare a risultati più precisi: in particolare, infatti, per alcune specifiche occorrenze si può parlare senza dubbio di dantismi intenzionali, come è evidente nel caso del verbo *squadernare*, il cui spettro semantico conferma una chiara ascendenza dantesca.

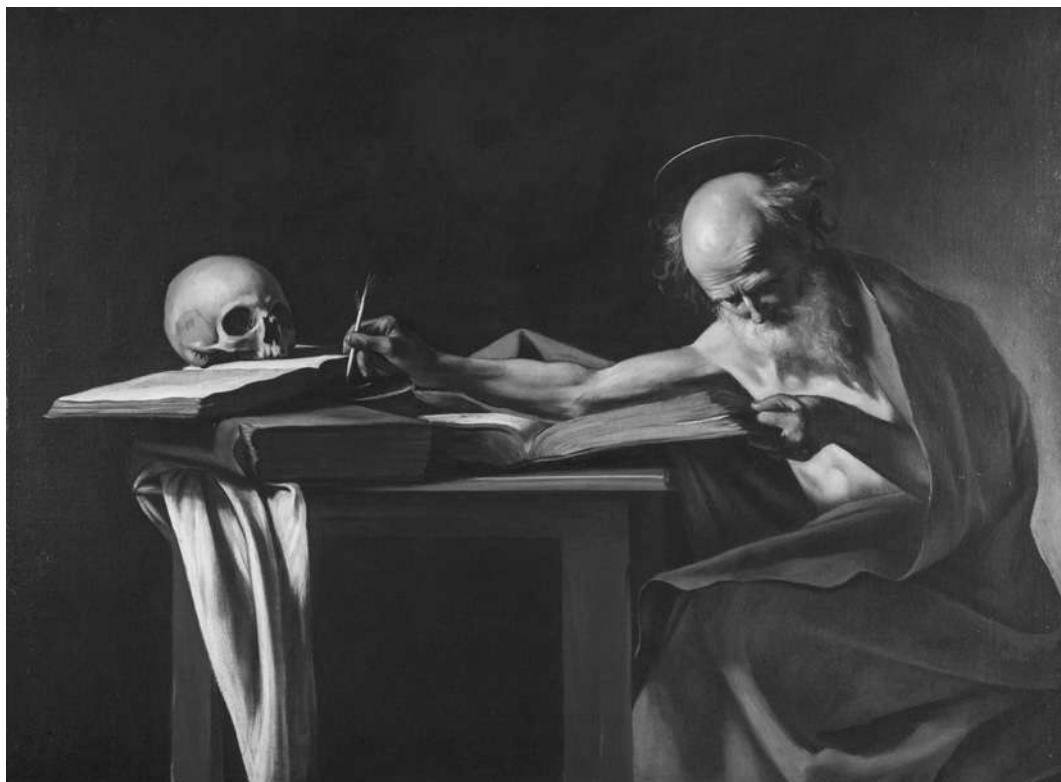
Riprese come questa sono spesso un vero e proprio omaggio allo scrittore che per Longhi ha fondato «proprio nel cuore del suo poema, la nostra critica d'arte».



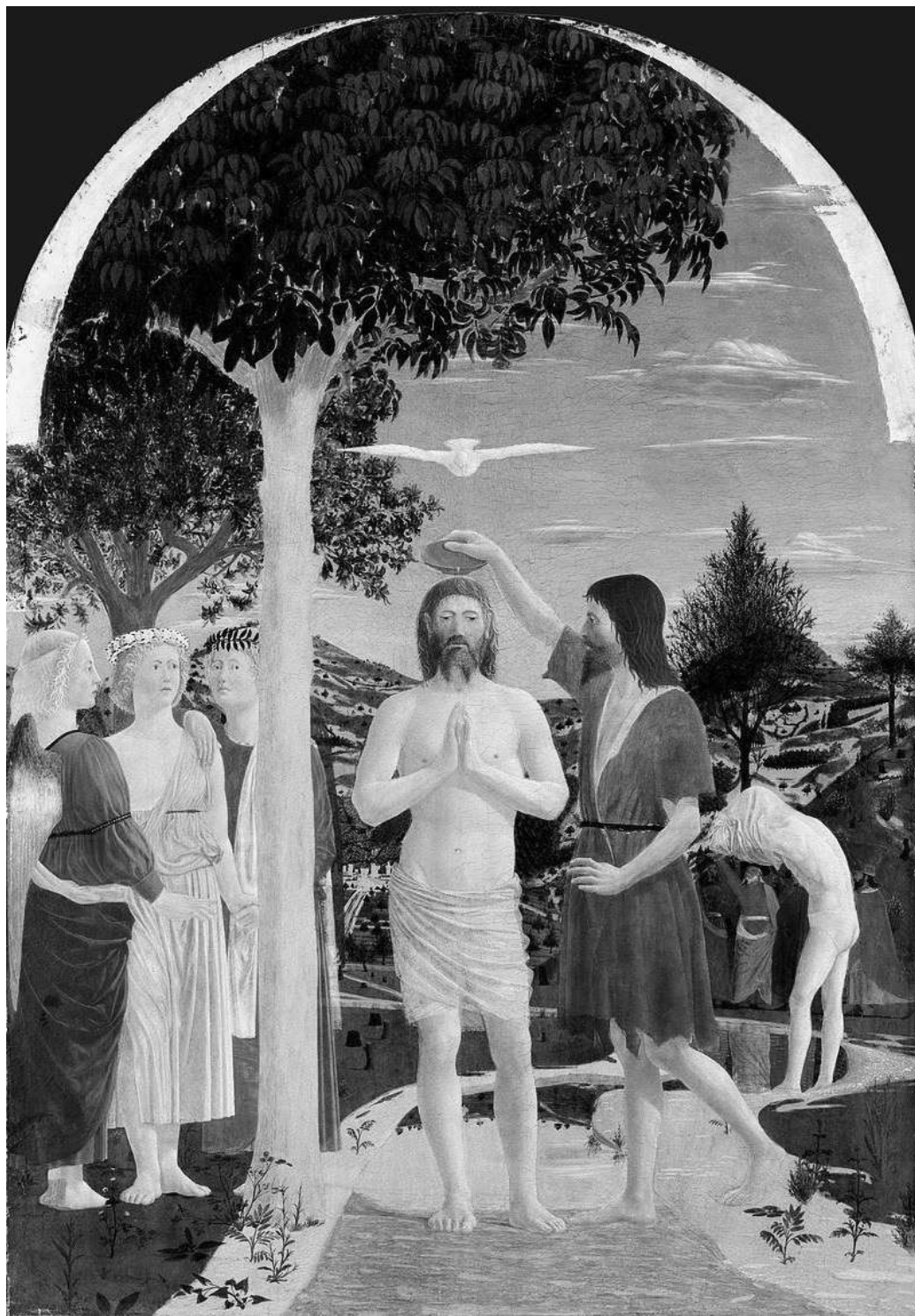
1. Piero della Francesca, *Resurrezione*, 1458-74, Sansepolcro, Museo Civico



2. Antonello da Messina, *Madonna con il Bambino* (*Madonna Benson*), 1475 ca., Washington, National Gallery of Art



3. Michelangelo Merisi detto Caravaggio, *San Girolamo scrivente*, 1606, Roma, Galleria Borghese

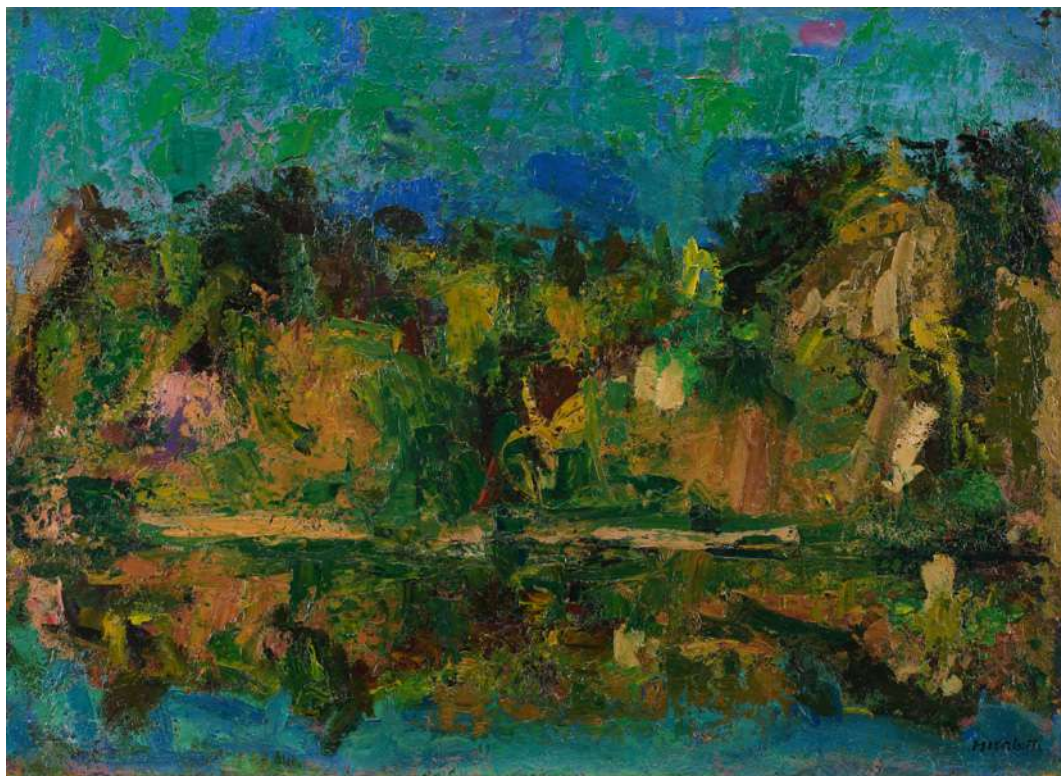


4. Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo*, 1445 ca., Londra, National Gallery

TAVOLE A COLORI



I. Willgelmo, *Creazione di Eva* (dett.), Modena, cattedrale di San Geminiano



II. Ennio Morlotti, *Paesaggio a Imbersago (L'Adda)*, 1955



III. Giovanni Martino Spanzotti, *Cattura di Cristo* (dett.), 1485-90 ca., Ivrea, chiesa di San Bernardino



IV. Bruno Pulga, *Paesaggio verticale*, 1957



V. Michele Pannonio, *Crocifissione con santa Chiara*, 1450-55, collezione privata



VI. Franco Francese, *Progetto di navigazione*, 1974



VII. Gianfranco Ferroni, *Pavimento carrello*, 1976



VIII. Carlo Crivelli, *Annunciazione con sant'Emidio*, 1486, Londra, National Gallery



IX. Carlo Crivelli, *Maddalena*, 1480 ca., Amsterdam, Rijksmuseum



X. Johannes Vermeer, *Veduta di Delft*, 1660 ca., L'Aia, Mauritshuis



XI. Johannes Vermeer, *Diana al bagno*, 1654-55 ca., L'Aia, Mauritshuis



XII. Giorgio Morandi, *Natura morta con vaso di cactus*, 1918-19, Milano, collezione privata



XIII. *Umano non umano*, regia: Mario Schifano, Italia, produzione: Mount Street Film, 1969, fotogramma



XIV. Jules Bastien-Lepage, *Il Giorno dei Morti*, 1878, Budapest, Museo di Belle Arti



XV. Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi* (dett.), 1328, Siena, Palazzo Pubblico



XVI. Piero della Francesca, *Battaglia di Eracleo e Cosroè* (dett.), 1458-66, Arezzo, basilica di San Francesco

Crediti fotografici

Ajaccio, Palais Fesch – Musée des beaux-arts [©RMN]: p. 64

Amsterdam, Rijksmuseum: p. 199

Bologna, Collezione eredi Volpe: pp. 62, 63

Bologna, Fondazione Federico Zeri: pp. 64, 195

Bologna, foto Patrizia Pulga e Medardo Pedrini: p. 194

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: p. 106

Budapest, Szépművészeti Múzeum: pp. 156, 204

Den Haag, Mauritshuis: pp. 104, 200, 201

Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister: p. 107

Firenze, Gli Uffizi, Gallerie degli Uffizi [per gentile concessione del Ministero della Cultura]: p. 170 (fig. 2)

London, The National Gallery: pp. 88, 89 (fig. 2), 189, 198

Milano, Il Ponte Casa d'Aste: p. 192

Milano, Museo del Novecento: p. 74

Milano, Pinacoteca di Brera: pp. 48, 89 (fig. 3), 90

New York, Metropolitan Museum of Art: p. 105

Paris, Musée du Louvre [©RMN]: p. 108

Pisa, Museo Nazionale di San Matteo [per gentile concessione del Ministero della Cultura]: p. 171 (fig. 3)

Roma, Galleria Borghese [per gentile concessione del Ministero della Cultura]: p. 188

Sansepolcro, Museo Civico [per gentile concessione del Ministero della Cultura]: p. 186

Siena, Museo Civico [©Comune di Siena]: pp. 170-171 (fig. 1), 205

Tenero, Collezione Matasci: p. 75

Torino, Musei Reali Torino - Galleria Sabauda [per gentile concessione del Ministero della Cultura]: p. 49

Washington, The National Gallery of Art: p. 187

Finito di stampare nel mese di dicembre 2024
per i tipi di Bologna University Press



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO
DELLE ARTI

Nuovi approcci ascrivibili all'ambito dei *visual studies* sembrano avere soppiantato quelli della storia dell'arte, che resta invece strumento fondamentale anche per indagare tematiche più trasversali, come l'arcano rapporto che lega l'immagine e la parola. In questa prospettiva, la storia dell'arte può liberarsi dai suoi vincoli tradizionali e aprirsi all'esplorazione di altri domini culturali, da quello letterario a quello filosofico, per analizzare le immagini "latenti", ossia le traduzioni verbali di oggetti figurativi o la sublimazione in termini letterari e poetici di opere visuali già prodotte. I contributi contenuti in questo volume tentano perciò di indagare, da diversi punti di vista, come i meccanismi propri del visivo possano influenzare o determinare le forme verbali, ma anche i modi in cui queste ultime riescono talvolta ad accostarsi e tradurre il contenuto ineffabile delle immagini artistiche.



Bologna
University Press