

SOMMARIO

N. 19 (nuova serie) - Anno VIII - luglio-settembre 1962

ALESSANDRO PARRONCHI	<i>Longhi o la moralità dello stile</i>	pag. 3
P. A. QUARANTOTTI GAMBINI	<i>La lettera</i> (racconto)	» 17
MARIO LUZI	<i>Poesie</i>	» 51
PIERO BIGONGIARI	<i>Introduzione sinottica alla poesia di Ungaretti</i>	» 58
CESARE SEGRE	<i>I poeti del Duecento e Contini</i>	» 77
FRANCESCO TENTORI MONTALTO	<i>Realtà e desiderio di Luis Cernuda</i>	» 83
LUIS CERNUDA	<i>Poesie</i> (traduz. di Francesco Tentori Montalto)	» 89

LE IDEE CONTEMPORANEE

CARLO BO	<i>Crisi del sacro</i>	» 107
LUIGI BALDACCI	<i>Industria o letteratura</i>	» 111
GIOVANNI RABONI	<i>Un nuovo fronte: la poesia</i>	» 114

DOCUMENTI

Dibattito sul « Premio Viareggio »	» 117
------------------------------------	-------

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 125
GIULIO CATTANEO	» » <i>Narrativa</i>	» 131
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 134
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 137
CESARE SEGRE	<i>Lingue e letterature romanze</i>	» 141
ORESTE MACRÍ	<i>Letteratura spagnola</i>	» 142
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	» 152
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	» 157
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 161
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 165
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 167

Illustrazioni: GIOVANNI BELLINI, ORAZIO GENTILESCHI, ARTEMISIA GENTILESCHI, MATTIA PRETI, UMBERTO BOCCIONI, MARK ROTHKO, SHIGERU ONISHI.

LONGHI O LA MORALITÀ DELLO STILE

di

Alessandro Parronchi

Due superbi volumi, editi da Sansoni, uno di testo uno con gli indici e le illustrazioni, raccolgono il primo decennio dell'opera critica di Longhi: tra il 1912 e il 1922, e cioè tra i suoi venti e trent'anni. A questo primo seguiranno, nel piano delle opere complete, altri undici volumi, e cioè, un secondo, col saggio monografico su *Piero della Francesca*; un terzo con gli scritti dal '24 al '30; un quarto con gli scritti dal '30 al '35; il quinto, già uscito, è l'*Officina ferrarese*; il sesto raccoglierà i corsi universitari tenuti da '34 in poi; il settimo gli studi dal '35 al '39; l'ottavo quelli dal '39 al '42 — tra cui i *Fatti di Masolino e di Masaccio*, il *Carlo Braccesco* e lo *Stefano fiorentino*, che fu letto in quegli anni —; il nono raccoglierà in prevalenza gli scritti sull'arte veneziana: il *Viatico* e il *Calepino*, apparso in varie puntate di « Arte veneta », e in più le prefazioni alla mostra del Trecento bolognese e a quella del Crespi; il decimo gli studi sul Caravaggio, che si apriranno con un estratto della tesi di laurea — 1911 —; l'undicesimo e il dodicesimo raccoglieranno i saggi usciti finora in « Paragone ». E a questa ultima serie ognuno si augura un seguito lungo e felice.

Intanto quella degli *Scritti giovanili* sarà per chi si occupa di critica d'arte in Italia, dalle prime generazioni alle estreme, lettura fondamentale, che dando il modo di ripercorrere in un filo storicamente ordinato l'inizio di

questa attività eccezionale, e cioè i saggi, gli articoli e le recensioni longhiani apparsi dal '13 al '22 su « La Voce », « L'Arte », « Pagine d'Arte », la « Rassegna italiana », « Il Tempo » e « L'Italia che scrive », aiuterà a meglio comprendere nel porsi e nello sviluppo quello che era all'inizio del nostro secolo e permane, oggi, il problema essenziale del metodo critico.

A quanti, ultimi venuti, non abbiano la possibilità di farsi un'idea della cultura critico-figurativa degli anni, così ignari, e densi tuttavia di futuri sviluppi, in cui Longhi si formò, può sopperire brevemente la prefazione stesa da lui medesimo per questi *Scritti giovanili*, dove accenna a come, allora, « storia e critica d'arte procedevano disgiunte. La ricerca storica durava in un indistinto carattere tra archivistico e informativo, puramente nozionale, la critica, specialmente d'arte moderna, non aveva alcun sentore del grande rinnovamento artistico europeo del cinquantennio precedente ». Di che cosa appare armato il giovane Longhi per combattere questa situazione? Egli subisce il fascino che in questo stesso momento esercitano le nuove teorie della pura visibilità, e frequenti sono i suoi richiami al Riegel e al Wölfflin, ma si guarda bene dal trarne — come spesso abbiám visto fare a critici più recenti — sistemi e formule di facile trasposizione; e piuttosto le sviluppa nel senso della concretezza delle osservazioni sullo stile. E si veda come a proposito dell'importanza dell'iconografia, intuita dal Riegel, egli, alle recensioni relative, ne rimproveri al Muñoz una debole e impropria applicazione. Si aggiunga un altro, necessario, rilievo. I primi anni del secolo sono quelli dell'affermazione della « teoria eminentemente letteraria », dell'« estetica generalistica » del Croce. Ma in queste definizioni longhiane è già nettamente avvertito quanto la lucidità teorica del filosofo abruzzese risulti, per l'arte, riduttrice, priva di sviluppi e, in effetti, sterilizzante. In fondo, teorie — potremmo un po' volgarmente insinuare, ma sicuri di non andar troppo discosti da quei suggerimenti tutti istintivi che, come accade a ogni giovane dotato, hanno guidato Longhi alla scoperta di se stesso — teorie sull'arte, dicevo, si fanno bene dove opere d'arte scarseggiano, che non è il caso nostro. E Longhi, battendo una strada più antica, si sente in ciò allievo diretto dei

Lanzi, dei Cavalcaselle, dei Morelli, e comincia col viaggiare in lungo e in largo l'Italia e l'Europa, e col dominare in tal modo il campo che ha preso in esame non meno col prestigio dell'intenditore che con l'autorità dello studioso. Oggi che spesso, dietro la maschera dello scientismo critico, si nasconde distacco se non addirittura indifferenza pel fatto figurativo, e mentre vorremmo sapere qualcosa di più sulle botteghe e sugli *ateliers*, abbiamo a volte l'impressione d'esser trasportati, dai vari dottor Piuma e dottor Cattrame, in cliniche per alienati intellettuali, commuove sentire, a distanza di cinquant'anni, nel giovanissimo Longhi, l'uomo, come diceva il Vasari per un antico genio della pittura, «fisso tutto l'animo e la volontà alle cose dell'arte sola». Gli è che fin dai suoi inizi, la critica, estremamente cosciente, di Longhi, piuttosto che su elaborate teorie, si fonda su una convinzione incrollabile. Tale convinzione esce fuori nel saggio che lo rivela a se medesimo, il *Mattia Preti*, del '13, in un'esclamazione che qualcuno oggi potrà sorvolare senza avvertirci quello che vi si riversa di illuminazione e vi si apre di capacità interpretativa: «Stile, unica morale dell'arte!». Tale certezza si risolve nell'altra, che si fa luce di lì a poco nel saggio su *La scultura futurista di Boccioni*, del '14, e si noti come anche stavolta il linguaggio insolitamente turgido tradisca la commozione, il senso della vocazione che si affaccia nella coscienza del giovane scrittore: «Ingolfatomi nel passato con spirito odierno, mi accorsi di questo fatto stupefacente, che la critica coincideva con la storia». Da qui avanti il destino di Longhi è segnato: egli darà opera a scrivere una vera e propria storia degli stili, e prima svincerà il significato dei fatti fondamentali, di quelle cioè che a scadenze talvolta plurisecolari appaiono le vere e proprie creazioni di uno stile, poi passerà a indagarne i continuatori più e meno legittimi, i ripetitori, coloro che l'hanno frainteso, quelli infine che tale stile creativo hanno ridotto a una formula. In questo senso il primo decennio dell'attività longhiana, imperniato sui nomi di Piero della Francesca e del Caravaggio, ha trovato per così dire i poli sui quali graviterà gran parte della sua attività successiva. E intanto sui continuatori del Caravaggio, zona nuova in quegli anni, e di appassionante scoperta, ecco uscire i primi saggi magistrali.

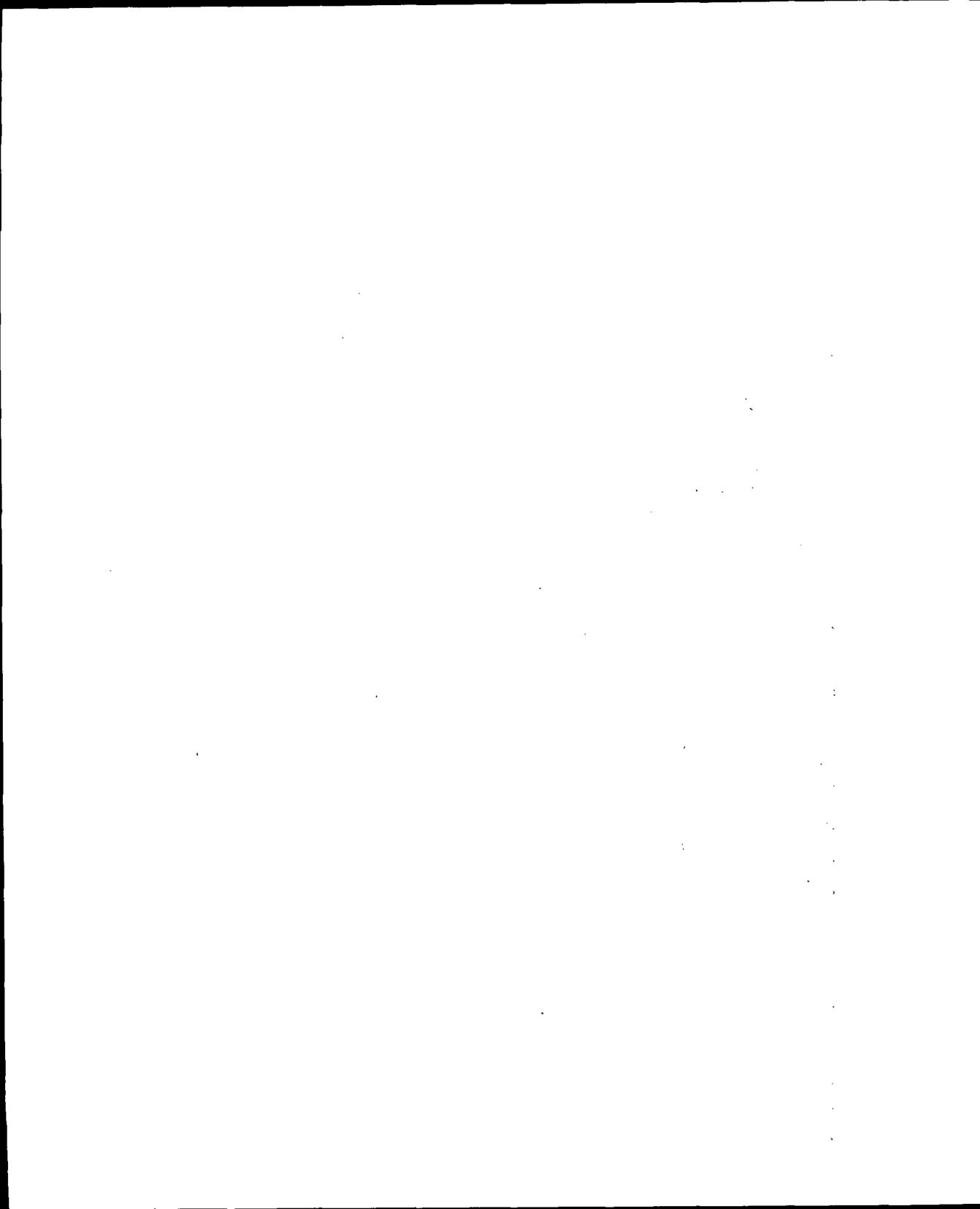
Che si trattasse di un programma critico estremamente lucido, lo dimostra non tanto il vedere come oggi Longhi, nella prefazione agli *Scritti*, metta l'accento proprio su questo punto — « che la mia intenzione fosse di trovare subito un possibile punto di frattura e di lì operare una congiunzione dei due campi [storia e critica d'arte] fino a che “la critica coincidesse con la storia” », spero abbia a trasparire già da questi scritti ... » —, ma che lo indicasse allora, quasi allo scadere del decennio, nella recensione, del '20, al volume del Petraccone su *Luca Giordano*. Trattandosi di un coetaneo, da poco scomparso in guerra, il tono è commosso e la polemica spunta i suoi artigli. Tuttavia, « nel far critica figurativa — scrive il Longhi — abbiamo sempre inteso di fare storia, ed abbiamo anzi fin dagli inizi del nostro lavoro esplicitamente dichiarato che la critica coincideva con la storia ». Su cosa si eserciterà questo « far critica » che deve coincidere col « fare la storia? ». Essenzialmente sulle opere; giacché « la storia dell'arte essendo storia del puro sviluppo stilistico non può basarsi che sulle opere stesse », com'egli scrive nella recensione al primo volume del Malaguzzi Valeri sulla *Corte di Lodovico il Moro*. Invece « il concetto di personalità ... è un concetto enfatico e astratto, troppo legato alla persona particolare di questo o di quell'artista, e che oggi di fronte alla conoscenza di periodi immani in cui tutto il livello della produzione è di tono costantemente altissimo, tanto che secoli interi paiono prodotti di una sola personalità (cicli d'arte medievale, estremo-orientale, barocca), dimostra la sua frequente inanità ed inefficacia critica ». Ci sembra molto importante che a portare il Longhi a questa affermazione sia stata una riflessione su quelle che furono le « epoche felici » dell'arte. Tuttavia non sarà difficile di mostrare come questa seconda parte dell'iniziale programma critico longhiano, ossia il superamento della considerazione della personalità, costituisca un termine meno pacifico, rispetto all'altro, della importanza assoluta dello stile delle opere. Lo stile delle opere è, per Longhi, l'artista. E delle opere il critico deve « stabilire e rendere la particolare orditura formale ... con parole conte ed acconce, con una specie di trasferimento verbale che potrà avere valore letterario, ma sempre e solo — vogliam dirlo per umiltà — in quanto mantenga un rap-

porto costante con l'opera che tende a rappresentare ». Questa che il Longhi scrive nel '20 è la migliore definizione critica che della sua critica si possa dare. E si rimpiange che egli la anticipi alla penna di tutti i critici futuri, quasi con l'impazienza di quegli che, essendo il maggiore, non sopporti sulla sua opera miglior definizione della propria. A noi non resta dunque, su questo punto, che ampliare, e diluire, il commento. Il Cecchi parlò a proposito di queste trasposizioni longhiane dalle opere di « mimesi dell'opera d'arte », insistendo giustamente sul loro « valore strumentale ». Rileggendo ora ordinatamente la raccolta degli *Scritti giovanili* si ha modo di ascoltare i primi emozionanti esempi di questa capacità. D'accordo con un'attenzione svegliatasi sui fatti dell'arte contemporanea, sembra scaturita quella intuizione dell'arte del Caravaggio, di uno stile che « costruisce col colore », di una « forma che sopprime lo spazio », che a quella data — saggio sul Preti: 1913 — appare una chiave di volta nella storia della critica, e l'inizio di un'osservazione che lasciando da parte ogni altro modo di commento esegetico letterario, fa centro sul fatto stilisticamente elementare e su quello si fonda come sulla cosa più certa e determinante. Ne consegue una fittissima, felicissima foga definitoria, in periodi densi e pittorici, di carne e di ossa, nei quali l'immagine di uno stile si modula e si riassume, enunciandosi al punto esatto della sua vitale efficacia, mentre una inesauribile ricchezza di vocabolario sempre ottiene l'identificazione col soggetto. Nelle spire di questo periodare ampio, calibrato, la sapienza pittorica di Longhi si snoda priva di fretta ed ha fin dall'inizio quell'accensione inconfondibile e quella capacità visiva che al lettore rende il dato di stile tutto palpabile e chiaro. Essa si muove con agio, si direbbe non si senta inseguita e sappia d'essere unica, con nessuna possibile concorrenza nell'adesione al fatto di stile e, davanti, l'universo della pittura. L'indagine su Longhi stilista, iniziata fruttuosamente da Contini, non può esimersi dal ribadire il carattere essenzialmente funzionale, « galileiano » di questa prosa, aperta com'essa è a trasferire il proprio vigore illuminativo nell'immagine evocata, e assolutamente esente da quella, che in altri scrittori si avverte, infantilmente compiaciuta sospensione autoammirativa che consente all'applauso.

Volendo, tra tanta dovizia di esempi, farne qualcuno più significativo, comincerei da questo, più legato al tempo, e quasi direi alla « scomposizione d'immagini » futurista, dove si parla, nella *Strage degli Innocenti* di Artemisia Gentileschi del Museo di Messina, della « donna china sotto la luce che la contrassegna in gesso sulla guancia come per non scordarsi di bere più tardi al rosso impensabile della veste ». Ancora il tempo, gli anni in cui è stata scritta, ritornano vividi in quest'altra notazione per il *Davide* della Borghese descritto nel saggio sul *Borgianni*: « V'è ancora di caravaggesco l'appianarsi sotto la luce del modellato o la corrosione, il livellamento delle asperità formali sotto l'accanimento luminoso, immaginato di stragrande violenza e intensità, come quando un viso di fronte a voi pullula bianchissimo e liscio sotto il chiarore friggente di una lampada ad arco, e nella sua chiarezza è come un tremito cinematografico ». Ma sono casi unici, e per il resto ebbe ragione il Contini a voler minimizzare i rapporti di questa prosa col futurismo letterario. Ascoltiamola quando dal fatto esterno e « poetico » delle immagini essa si traspone nella pura reinvenzione verbale di un fatto di stile. Ecco il colore di Piero della Francesca: « Offriva le più forti e delicate contrapposizioni di valori — in cui si manifesta il vero colorismo — dove un rosa pallido e un violaceo autunnali s'accostavano a qualche tono poderoso e pieno di marrone o di bruno, senza timore. Armonizzava accosti il rosso e l'azzurro, le tinte più difficili ad avvicinarsi con profitto, e senza acidità. Ma era il senso dell'unità della sostanza coloristica — intonata e granita egualmente — che permetteva l'insinuarsi alleato dei toni opposti pertinenti a forme vieppiù distanziate; quando una pezza grigiastra di capigliatura poteva sostituirsi a una toppa bruna del monte lontano, tigrato. Da lui insomma la creazione del colorismo come armonia calda e solare di toni contrapposti e di gamma totale, espansi sulle vaste superfici di un riposo coloristico non più raggiunto ». Per chi abbia un'idea della qualità indicibile del colore, non potrà non apparire questo un raggiungimento critico straordinario. Ascoltiamo un altro esempio di arte del Quattrocento. « Così le sue figure vivono ed abitano durevolmente la nostra fantasia con la stessa generalità che ci fa godere *della* colonna, *della* cupola, *della* piramide. Nelle curve



Giovanni Bellini: *Trasfigurazione* (particolare) - Napoli - Galleria Nazionale



liminali dei suoi corpi non sentite, né dovrete sentire la vibrazione articolata, il battito interiore, ma solo la astrattezza di un volume che va situandosi egualmente raggianto, e trasfigura staticamente la vita, stendendo e torrendo le spire e gli avvallamenti della forma, spianando le valli corporee; o sguosciandole con tale nettezza che il vuoto rivalga il pieno, posando senza scarti l'ombra in depositi immutabili; mentre all'intorno, simboli dell'astrazione, sfere del Cristo, perle luminose, chicchi cristallini, rocchi di colonne, consigliano all'umanità di ridursi a forma migliore. Alla lor forma inorganica corrisponde infatti il massimo organismo, nell'arte di ... ». Proviamoci a non aggiungere il nome; che per chi ha occhi e intelligenza non potrà non essere quello di Antonello da Messina. E sentiamo ora, mutato secolo e venendo al Seicento, una notazione critica sul Borgianni: « Pare che la materia si ribelli all'ambiente con petulanza più che con disdegno e lo vada frusteggiando agile e ironicamente con il ricciolo terminale delle cose ». Qui abbiamo davanti, vivida e completa, l'immagine di uno stile, una notazione di inestimabile valore, la prova che l'uomo, con la sua intelligenza, può intendere l'arte senza deviare da quelle che ne furono le esatte intenzioni. E vediamo ora quello che interessava a Orazio Gentileschi: « Luci velate come quelle quasi subacquee ammirate da bimbi sotto l'aerostato delle lenzuola tirate sul capo nei ritardi alle sveglie di primavera; ombre fuggevoli come pelurie appena percettibili su lini candidi o su nevi; e contatti di panni lavandati con polpe di carni alabastrine ». Dove, con magia proustiana, più che l'arte rivive la sensibilità, il mondo fantastico del pittore antico.

Potremmo seguitare, se queste trasposizioni staccate dai loro contesti non rischiassero di sembrare pezzi di bravura. Va invece messo in rilievo il senso della loro novità. Riflettiamo a quante volte, annotando un antico e spoglio referto documentario, abbiamo desiderato un, sia pur fuggevole, accenno all'opera, alla sua fisionomia, al suo stile. In tal senso la critica di Longhi offre una ineguagliabile ricchezza di tali referti di stile, quasi direi di « tranches d'oeuvre ». E il fatto che noi spesso conosciamo le opere di cui Longhi ci parla, o almeno ne vediamo buone riproduzioni, non diminuisce il valore storico-critico di questi referti. Dobbiamo pur pensare che, venendo a man-

care queste opere — e la nostra civiltà atomica sa che ciò è nell'ordine dei possibili — nulla equivarrebbe spiritualmente alla loro fedeltà, che ci dà una sostanza di poesia criticamente individuata. Molto del filologismo puro che ha fatto seguito all'insegnamento di Longhi, ignora fin le radici di questo intendere che è descrivere e di questo descrivere che è scrivere: sa solo procedere per associazioni mnemoniche, approdare a una scala vastissima e incolore di semplici accostamenti.

Pensiamo invece a come la preoccupazione linguistica di Longhi — e vedi qui, in una recensione del '16 a un volume del Nicodemi, saporiti rilievi sull'uso improprio di termini di linguaggio insignificanti nella critica d'arte — segni del suo strumento nuovo le possibilità di scandaglio. Già la ricerca di analogie letterarie col fatto figurativo — il cui gusto oggi è invalso talmente e degenerato da oltrepassare, nonché il buon senso, il senso comune — appare qui contenuta in un registro fermissimo e direi casto: perché proprio è frutto di un giudizio fortemente inventivo. Così per Boccioni la illuminante citazione dantesca — « torcendo e dibattendo il corno aguto » —, che creando un'abilissima e imprevedibile equivalenza di stile sbalza d'un colpo questa sul livello in cui si mantiene la restante critica d'arte contemporanea. Poi l'accostamento purissimo e profondo di quei « brani superbi di pittura "corsiva" lombarda che nei riguardi della vita si manifestano in forme di popolarità chiara e tranquilla », che nel Moretto richiamano « gli episodi corsivi e placidi nella "Peste" del Manzoni ». Tali coincidenze nuove, palmari e assolute, sono l'indizio di quella simbiosi col tempo preso in esame, che comincia ad attuarsi proprio nel linguaggio, finché una volta e per scommessa non trova addirittura, nella mirabile lettera di *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden*, del '22, un angolo cronologico in un tempo intermedio: nel caso, il momento critico dell'illuminismo serve a sentire e ad intendere la pittura del Seicento. Non tanto *pastiche*, o « scherzo » come la chiama oggi l'autore, questa lettera, interamente valevole come sostanza storico-critica, lo è soprattutto come intendimento e partecipazione al tema trattato. Longhi, in viaggio nel '20-'22 per l'Europa, guarda una raccolta di opere seicentesche con l'occhio suo di esperto della pittura, ma con l'animo

di un intenditore di un secolo prima. Il tema è in tal modo esaminato non da un punto di vista unico, ma dall'orlo di una tangente che si sposta storicamente nel tempo. Ne ha fatta della strada chi, soltanto dieci anni prima, nell'entusiasmo delle sue intuizioni figurative, poteva esser sembrato *seulement un oeil!*

Questo, in sintesi, l'atteggiamento di Longhi nei confronti delle opere. Più complesso si rivela quello tenuto nei confronti delle personalità. Nel saggio sul *Previ* la personalità è risolutamente abolita. Ma è quella una giovanile, e felice, dimostrazione dell'impegno longhiano di pura visibilità, che ha poi buon giuoco a mantenersi tale nei confronti dei contemporanei pittori, e scultori, futuristi. Ma basta che il critico affronti la più diffusa e respirata regione cronologica ch'egli vede aprirsi da *Piero dei Franceschi* verso Antonello e i Veneti, per operare non solo quella che, nell'ambito del presente volume, risulta la più vasta e ardita ricostruzione storica, ma anche per acquistare il senso di un dialogo che corre dall'oggi all'ieri, di un discorso del passato che, acuendo a traverso gli occhi le capacità di ascolto, gli sarà dato miracolosamente captare. « Ingolfatomi nel passato con spirito odierno, mi accorsi di questo fatto stupefacente... ». Quella nota appartiene al saggio su Boccioni, ma registra un fatto accaduto durante il saggio su Piero dei Franceschi; e il « monologo di Giambellino » è il primo di una serie di « dischi » rapiti all'ieri, dove anche la psicologia dell'artista acquista la sua grande importanza proprio per la ricostruzione dell'opera. Di fatto si vede con quanta coerenza, e con quanta umana simpatia e comprensione, nasca nel saggio del '14, assieme all'apprezzamento, la limitazione critica di *Orazio Borgianni*, un pittore che Longhi trae dalla dimenticanza e ci mostra, persona viva. Egli infatti, oltre a definirne lo stile, intuisce quello ch'egli non seppe o non riuscì ad essere. Dall'ombra, ci dà un uomo, e un artista che « vide — ahimé — troppo artistica la vita e perciò non abbastanza artistica fu l'arte ». In seguito, a proposito di *Orazio Gentileschi*, del '16, è criticamente denunciata proprio « la necessità di seguire in certi casi i riflessi del temperamento dell'artista in quanto essi si ripercuotono nel suo intelletto e nella sua forma ». La personalità, per quanto inizial-

mente avvertita come un pericolo, è dunque accettata nella sua complessità. È essa a determinare uno dei più importanti aspetti della critica longhiana, presente già nel saggio sul *Preti*, che consiste nell'avvertire accanto ai fatti positivi i fatti negativi della storia, e tracciare accanto a quella del protagonista la figura dell'antagonista. Questo « prender partito » che è tipico della disamina longhiana, deriva non da gusto dialettico, o, tanto meno, da esteriore ricerca di contrasti, ma proprio dall'intuizione vitale di quello che nella realtà del fatto stilistico tende a porsi risolutamente come valore etico; l'individuazione cioè di quel dramma, inerente all'arte di ogni tempo, che schiera gli inventori, i costruttori tenaci, eroici, dello stile contro gli abili, i manipolatori, gli eclettici. Nel caso del *Preti* il ruolo di antagonista è assegnato al Ribera, e anche se più tardi — 1918 — nella recensione al saggio sulla pittura italiana del Seicento del Marangoni, sarà un po' attenuato, il giudizio su di esso porta qui a rilevare il modo in cui l'artista spagnolo trasferisce nel mondo della luce-forma scoperto dal Caravaggio uno schema realistico « fiammingo », onde la sua bravura viene ad associarsi a quella, in altri tempi, del Van der Goes, e se ne viene a spiegare anche il successo come un ripiegare, nel vizio di gusto di noi italiani, verso quelli che sono i diversivi dallo stile, i facili allettamenti illustrativi. La intonazione polemica e la violenta presa di posizione di Longhi, anche dove appaiono più scandalistiche, nascondono questo fondo di lungamente meditata e infine risoluta condanna nella legge della rigorosa moralità dello stile.

Questa ci sembra la ragione di fondo di certe limitazioni longhiane, che a qualcuno son sembrate quasi determinate da amore del paradosso, e che la nascita vociana dello scrittore in certo senso spiega storicamente. Anche mi sembra che in esse Longhi non faccia che rivendicare per sé quella libertà che è dovuta a ogni artista. « Un pittore, lo si sa, ha il sacrosanto diritto, addirittura il dovere — sotto pena di sconciare il proprio temperamento — di credere legittima soltanto la propria interpretazione della realtà ». Questo scriveva Longhi nel '14 in *Soggiorno romano del Greco*, a commento dell'episodio riferito dal Mancini, secondo cui il grande Theotocopuli, « venendo l'occasione di coprir alcune figure del giuditio di Michelangelo che da Pio erano state stimate indecenti per quel luogo proruppe in dir che se si buttasse a

terra tutta l'opera l'haverebbe fatta con honestà et decenza, non inferiore a quella di buona dipictione ». Non ci sembra un caso che l'anno di questo scritto sul Greco sia lo stesso 1914 in cui vede la luce *Le due Lise*, dove la *Lisa* di Leonardo cede alla *Lise* di Renoir. Di formazione irriducibilmente logica e aristotelica, razionale e antiromantica, per Longhi « l'infinito nell'arte non esiste ». Da qui la sua preferenza manifesta per gli esempi di stile unitario, per la univocità dello stile in un'opera, per gli artisti non sviati da miraggi intellettualistici o scientifici nello svolgimento del loro compito di stile.

Ma la posizione di Longhi quale artista esprimentesi in termini di critica d'arte è spiegata innanzi tutto dalla partecipazione all'arte del suo tempo. In un'acuta recensione già del '12 agli scritti di Fromentin, egli aveva osservato nel critico francese « il ritirarsi di fronte alla polemica che giunge tant'oltre da inibirgli la critica d'arte contemporanea ». Avendolo notato in altri, egli fece attenzione a guardarsi da cotesto difetto. E avendo già apprezzato la campagna di Soffici in pro dell'Impressionismo francese, ecco che la pittura futurista e la scultura di Boccioni trovarono, al pari dell'arte dei quattrocentisti e dei seicentisti, nella sua critica nuovissima, una ricreazione impareggiabile. Anche se il giudizio odierno dello scrittore prova qualche resistenza ad accettare la partecipazione di allora, il saggio sulla *scultura futurista di Boccioni* resta per noi un capolavoro, e le capacità di reinvenzione del linguaggio critico longhiano vi toccano punti memorabili. Si ignori tutto di Boccioni e poi si legga: « Il rabesco organico si diparte sfasciando una ad una le linee-forze — commento ad ogni piano — dal grumo di volumi sfaccettati nel centro del viso. La bocca per non struggersi strizza le semilabbra rimaste al foco dell'ironia — oh! una semplice ironia plastica — commettendole per angolo. Ogni vacuo si rivale perfettamente nel piano contrapposto, come se ci rannicchiassimo nella concavità del primo, poi stanchi e dolenti ci distendessimo a pelle stirata sulla convessità del secondo. L'occhio pieno, si sguscia improvviso nell'altro, la fronte dopo aver accartocciato una bozza che l'aria ha spaccato alla base e riempita gorgogliando, si scava e declina in larga valle, una guancia scende in un piano che si pro-

lunga senza fili oltre un vallo atmosferico, l'altra ribadita in fondo da uno schiaffo di luce si ribatte dietro la spalla cava che sboccia rotando nell'altra, prominente. E, come un brano di carne a marcire sull'orlo di una finestra ellittica, un brandello di guancia riposa plastico sul cavo slanciato dell'orbita — *oeil-de-beuf!* — ». È la descrizione di *Vuoti e pieni astratti di una testa*. E, penso, sarebbe utile fare una riprova: dare per esercizio a giovani e dotati scultori italiani di tradurre plasticamente questo, o altri brani consimili, e poi confrontare il risultato con l'originale. Varrebbe a provare, oltre alle loro capacità d'intuizione figurativa, anche la loro sensibilità linguistica (e questo sarebbe peraltro il lato più difficile della prova). Mi pare dunque che nulla eguagli, nella storia della critica d'arte contemporanea — che per lo più non trova che da baloccarsi con concetti filosofici inaderenti alla forma —, questa forza interpretativa del linguaggio di Longhi caduta in perfetto sincronismo storico col futurismo. A proposito del quale, la lettura dei manifesti e di quanti altri scritti ne accompagnarono la nascita, sistema a cui ci si è ormai abituati, è in fondo assai meno utile criticamente per la comprensione delle opere. Longhi anche su questo metteva in guardia, in apertura del suo scritto sui *Pittori futuristi*. E aveva ben ragione, ché proprio tale abitudine ha ingenerato quel vizio degli artisti, che ormai più non si avverte, del mandare avanti i programmi alle opere, a cui segue l'altro, per pigrizia dei critici, di scambiare le intenzioni per realizzazioni. Si veda al contrario come nel saggio di Longhi, che non parla dei suoi manifesti, è seguita e commentata l'evoluzione nello spirito e nella sostanza delle realizzazioni boccioniane, dall'*Antigraxioso* all'*Espansione spiraleica dei muscoli in movimento*. La profondità critica di Longhi è ancora evidenziata dal fatto ch'egli non si lasci sedurre dalle sirene della modernità, dalle quali saranno in molti a farsi narcotizzare in modo da traversare il tempo nella più beata inconsapevolezza di quello che sia l'arte vera; e si accorga e denunci subito di quale scadente conglomerato sia composto il « *dio ortopedico* » del De Chirico; e per converso, respiccendo da una iniziale disistima, additi la genuinità del postimpressionismo del Cavaglieri. Egli arriva anche più oltre, ed esami-

nando il complesso stile plastico di Boccioni ne intuisce il pericolo delle possibili semplificazioni espressive, là dove parla di un « senso siluettistico », che « riporterebbe poco a poco la plastica verso un valore di semplice profilo ». Oggi, 1962, che la Biennale premia — ed è il suo maggior merito — il monocolore Giacometti, si vede quanto queste previsioni fossero giuste e vevoli a lunga scadenza. E in rapporto alla situazione odierna si rileggeranno pure con molto profitto le poche fondamentali osservazioni sugli elementi astratti nell'arte, scritte nel saggio sui *Pittori futuristi*, del '13.

Questa simultaneità di presente e di passato che per la prima volta in forma drammatica si attua nella concezione critica del giovanissimo Longhi, è in fondo il fatto nuovo: quello che pone l'attività del critico sullo stesso piano di quella dell'artista. Se il tempo nostro è — come non può non apparire — essenzialmente critico, va ammesso che quello che il Contini arrivò a definire « manierismo » longhiano viene a costituire la vera dimensione segreta dell'arte del nostro tempo. Di essa potrà partecipare in varia misura l'intelletto stesso dei vari artisti moderni, quelli cioè, la cui esperienza è saturata dall'intelligenza critica dell'arte del passato. Tra di essi l'esercizio critico di Longhi, nato antiaccademico e tale rimasto sia pur nell'essenza dei più vasti e meditati raggiungimenti filologici, si muove *inter pares*. In questo esercizio, ciò che sopravanza la pura inclinazione orientativa del giudizio è *già arte*. Di fatto si noti come l'adesione critica col presente riesca a condizionare e potenziare l'attenzione alle opere del passato, a sentirle, aboliti i tempi, come un fatto attuale. Il richiamo ai moderni a proposito degli antichi può essere tema canonico della critica d'ogni tempo. Con ciò non si può negare un sapore d'inedito al fatto che il Longhi, nel 1913, additi lo studio del Preti alla « modernissima pittura europea ». E altrettanto nuovo appare il fatto che i moderni si trovino far parte della medesima « tastiera atemporale » che soccorre il critico in ogni punto del suo esame dell'arte antica: e dove una più forte corrente fa vibrare l'ago magnetico, nella rosa dei quattro venti dello spirito la direzione giusta è tosto indicata. Inutile rilevare quanto questo nuovo stile abbia attivato nella critica contemporanea il fuoco del-