

GIOVANNA UZZANI

## **“Violenza allegra” e “aggressiva pietà”**

Vademecum per un viaggio inusuale nel Novecento,  
Longhi in un libro di Mauro Pratesi

Nella velocità dell'istantanea, desuete atmosfere longhiane appaiono rievocate dalla fotografia di coperta del libro che Mauro Pratesi ha dato ora alla stampa, *Roberto Longhi nel vivo dell'arte del '900*, per i tipi di Pisa University Press, con una sintetica, ma pregnante, prefazione di Mina Gregori e uno scritto, più ampio, di Carlo Bertelli. Proveniente dall'archivio Carrà, quella foto, datata 1961, ci appare del tutto programmatica, vero e proprio incipit, in singolare accordo con il titolo della raccolta di saggi proposti. Vi appaiono tre dei protagonisti che della Versilia avevano fatto dimora estiva elettiva: da sinistra, lo scultore Francesco Messina, in pantaloni bianchi; al centro Longhi, in serica blusa di foggia russa e cappellino di carta 'alla muratore', mentre ride sornione; Carlo Carrà, ormai ottantenne, ma con il sorriso di un bambino, nell'attimo cruciale del lancio della sua boccia.

Paiono rievocati i ricordi dello stesso Messina: “Gli svaghi estivi al Forte erano solari e distensivi: la marina al mattino, il riposo all'ombra delle pinete dopo pranzo, la partita pomeridiana a bocce da Carrà, fra le quattro e le sette, infine il ritrovo in vasto cerchio al caffè Roma nella piazza del Fortino, sotto il quarto dei platani che ne ombreggiavano il lato sinistro, divenuto punto di riferimento, sinonimo di quelle riunioni”. Così lo scultore ripensava alle estati trascorse in quella terra benedetta dove si intrecciavano, ormai dagli anni Trenta, e non meno intensamente nel secondo dopoguerra, le storie di grandi interpreti di quegli anni, nel segno dell'amicizia e dell'arte.

La scelta di questo scatto va a corrispondere magistralmente alla “sprezzatura” costante che si legge nel cuore della pagina critica, implicito filo rosso che collega i sei contributi, scritti da Pratesi fra il 1998 e il 2014. Già il tema è scottante, o lo è stato: l'idea che Roberto Longhi, il grande maestro degli studi storico artistici italiani, ricordato per le letture capitali di Piero, di Masaccio, dei ferraresi e delle loro 'Officine', di Caravaggio e degli innumerevoli suoi 'Quesiti', sia proponibile, ed essenzialmente, come un militante in senso stretto, capace di intessere rapporti fertili e d'amicizia profonda con gli artisti a lui contemporanei.

La raccolta di saggi, ora riproposti con sostanziali tagli, modifiche

e aggiornamenti, parte da *Spigolature michelangiottesche sul Novecento*, il più recente fra i contributi pubblicati, apparso nel 2014 nel catalogo della mostra presso la fiorentina Accademia delle Arti del Disegno, *L'immortalità di un mito. L'eredità di Michelangelo*.

Nell'avvio del saggio Pratesi ricorre alla nota affermazione di Mina Gregori – “Longhi non amava la linea dell’arte fiorentina” –, per arrivare subito alla sua contro-tesi: “il vero bersaglio non era Michelangelo, ma come l’arte di Michelangelo era stata intesa e ripresa”, in particolare pensando alla ridondante pagina dannunziana; o ricordando il michelangiologismo “artitico e nocchioso” di Rodin. Piuttosto il ventitrenne Longhi è attratto dall’interpretazioni michelangiottesca del campione italiano della sua futurista contemporaneità, Umberto Boccioni. La corrispondenza del giovane Longhi al clima degli anni, come il saggio sottolinea, è quanto mai esplicita: il Michelangelo di Boccioni è “costruzione”, “moto funzionale”, “materiale puramente architettonico”, insomma ciò che lo scultore futurista stesso ha in mente di realizzare, oltre ogni accademismo da replicante, piuttosto alla ricerca di “ispirazione inquieta” e “impeto lirico grandioso”, nei termini di una lettura moderna e del tutto inedita. Boccioni corrispondeva sollecito, compiacendosi del contributo longhiano da lui stesso commissionato, *Scultura futurista di Boccioni*, 1914, modello di esemplare “linguaggio plastico”. E ricambiava nella minuta della primavera del 1914, che il saggio qui riporta: «lo studio che hai fatto sulla scultura, a parte l’atto di coraggio, è una cosa magnifica. Sei giunto a un linguaggio plastico d’una evidenza miracolosa! Credo, come ti dissi, che non sia mai stato fatto nulla di simile nel campo della critica fino ad oggi».

Alle pagine della longhiana “Paragone” dello stesso 2014 risale il saggio successivo, *Longhi e il caso De Pero*: le ragioni della sequenza di questi primi due contributi affiorano nello scorrere delle pagine, ma è in epilogo che si dichiarano forti e chiare. Dopo l’apprezzamento per il futurismo di Boccioni – viatico condiviso di una visione sperimentale, capace di costruire, in un gioco di rispecchiamenti, il nuovo linguaggio dell’arte così come della pagina critica –, in prospettiva conseguente emergono le ragioni dell’ispirazione longhiana nell’affacciarsi del ventennio dei “ritorni”. Pagina non meno militante, per Pratesi, al contrario matura, agguerrita, consapevole.

Il saggio offre continue sorprese e colpi di scena: fra pagine critiche longhiane sfuggite o epurate, passaggi malintesi, intuizioni di pittura morandiana a venire e già concepita con estro veggente, cita-

zioni implacabili come cesoie acuminatae, *coupes de théâtre* magistrali, esce fra le righe la tesi che sorregge dall'inizio il contributo: laddove Cesare Garboli aveva pur autorevolmente riconosciuto, un Longhi dei "ritorni", ormai disamorato e incapace di sintonizzarsi con la sua contemporaneità, Pratesi propone la sopraggiunta consapevolezza del senso di militanza, superate ormai le istanze futuriste. Ed è proprio attraverso il misconosciuto saggio longhiano dedicato nel 1918 a De Pero e ai suoi *Balli plastici*, così come all'implacabile stroncatura del *Dio ortopedico*, del 1919, che spunta la lucida riflessione su nuove vie dell'arte e della critica.

Non meno serrata appare la sequenza antologica proposta, laddove si mette a fuoco un Longhi al 1918, dunque contemporaneo "al caso Depero", ma ora rivolto alle vicende dell'architettura, viepiù a dare la sua risposta netta e chiara al grave momento storico che, dalla disfatta di Caporetto, procedeva speditamente verso la nefasta diffusione dei vari interventismi del fascio. E se inizialmente il desiderio di militanza aveva spinto Longhi ad assumere entusiasta il ruolo di caporedattore della impegnata "Rassegna Italiana" - in controcanto rispetto allo sguardo storicistico richiesto dalla venturiana "L'Arte" -, dopo il primo numero egli declina ogni suo impegno. Laddove gli studiosi hanno generalmente riconosciuto in questo passaggio le motivazioni di un perduto interesse per l'arte contemporanea, Pratesi propone piuttosto le ragioni di una scelta coraggiosa ed essenzialmente ideologica, capace di individuare e rifiutare spinte reazionarie che egli non poteva condividere. È attraverso la recensione dedicata al nuovo teatro-cinematografo Corso, opera riconosciuta cruciale nel percorso dell'architetto Marcello Piacentini, che Longhi scopre le carte e, per Pratesi, attesta il deliberato consapevole distacco dai citazionismi celebrativi ed enfatici che già si affacciavano sulla scena architettonica italiana. Contro i cascami liberty e la camuffata modernità della nuova architettura, Longhi mette a nudo l'incoerenza compositiva di Piacentini e, con pagina vibrante e quanto mai sarcastica, prende orgogliosa distanza dai nascenti *revivals*. Attraverso la riproposta, in appendice, dei trascurati testi originali e dal confronto puntuale di questi con la riedizione degli *Scritti giovanili*, Pratesi conferma le ragioni alte di una scelta di campo, dunque non già di disimpegno contemporaneista, quanto di adesione ad una più colta linea che il legame di stima e di amicizia di Longhi con il coetaneo Raffaello Giolli vanno a confermare.

Il salto agli anni Cinquanta, pur nel mutamento di orizzonte storico, non fa che confermare la tesi di partenza di questo viaggio nel tempo, attraverso il filo della peculiare militanza longhiana. Così nel saggio, il quarto in indice, che Pratesi pubblica sulle pagine di “Erba d’Arno” alla fine del 2002, protagonisti, nell’ordine, *Longhi, Caravaggio, Pasolini e in effigie Burri*. Al pur illuminante accostamento Pasolini-Caravaggio, che Federico Zeri, come noto, gioca sul filo delle due affini esistenze ‘maledette’, succede la lettura, ben altrimenti analogica che di *Mamma Roma, Accattone, La ricotta*, conduce Pratesi, alla scoperta delle dichiarate ascendenze longhiane di Pasolini. Ne esce il potenziale di una scelta di realtà che nel “diaframma luminoso” riconosce “la terza invenzione”, capace di fare delle figure caravaggesche i nuovi protagonisti, diversamente epici, della regia pasoliniana, attraverso “figure separate, artificiali, come riflessi in uno specchio cosmico”. Per arrivare, inseguendo la storia delle idee, alla dimensione diversamente tragica di Alberto Burri e della sua aggiornata e certamente non mimetica visione di realtà.

Spetta al contributo successivo, seppure il più ‘antico’ di questa antologia – da “Dialoghi di Storia dell’Arte”, n. 6, 1998 –, il ruolo di un’indagine più radicale circa l’ipotizzato caravaggismo di Burri, e non soltanto, sulla scorta delle interpretazioni e letture longhiane. L’ampio contributo apre il sipario sulla ben nota questione, suscitata da Elio Vittorini nel ’45, “cosa significa realismo nelle arti figurative?”, sullo sfondo dell’imminente contrasto fra Palmiro Togliatti e gli artisti, pur si sinistra, che nella visione populista del partito non si erano riconosciuti. Dal canto suo, Longhi corrisponde al dibattito, e, tra il 1949 e il 1951, offre la più ampia delle risposte, con due formidabili eventi: il breve cortometraggio documentario su Caravaggio, frutto della collaborazione con Umberto Barbaro; quindi l’evento formidabile realizzato a Milano, *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, capace di innescare da subito la più sorprendente impennata di fortuna critica caravaggesca della storia dell’arte. Con ampia disanima critica, il saggio arriva alla sua tesi e verifica quanto profondamente abbia influito l’effetto Longhi non solo nel dibattito critico, ma ben oltre, nelle ricerche degli artisti contemporanei, realisti e finanche informali. Esempio, in tal senso, resta il passaggio che ‘legge’ e distilla la fotografia-ritratto in studio di Renato Guttuso dei primi anni sessanta, quale sorta di manifesto programmatico, a ideale *pendant* del manettiano ritratto di Zola, laddove il pittore siciliano si staglia in compagnia delle sue muse: una foto di

Gramsci, una riproduzione di *Guernica*, ed una del rivoluzionario Masaniello nel ritratto dal caravaggesco fiammingo van Couwenbergh; sullo sfondo di una brulicante rubrica di numeri telefonici eccellenti, appuntati a parete con la matita, in sublime disordine, come nella tradizione delle botteghe artigiane. Accanto a pagine come questa citata, capace di leggere un'istantanea fotografica quale la più eloquente delle fonti documentarie, si esprime l'esercizio critico di Pratesi attraverso proposte quanto mai stimolanti, a caccia di riflessi caravaggeschi nell'arte contemporanea, dal dopoguerra al presente, approdando alla regia del *Caravaggio* di Derek Jarman così come al caravaggismo – inconsapevole? – delle fotografie di Andres Serrano. Segue la parte del saggio dedicata alla lettura caravaggesca del Burri anni '50 e '60 e di altre coeve proposte di arte contemporanea, attraverso spigolature puntuali dalle voci critiche più accreditate di quegli anni: dall'interpretazione di caravaggesca memoria del Pollock di Calvesi, come consultato nella grande retrospettiva del '58 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, alle proposizioni di Giulio Carlo Argan, di Emilio Villa, di Johnson Sweeney, e ancora di Henri Michaux, Lionello Venturi, Enrico Crispolti, Cesare Brandi, Francesco Arcangeli, Pier Paolo Pasolini, Piera Panzeri, Bruno Mantura. Il contributo si conclude con l'accorata quanto incompresa voce di Arcangeli, che, contravvenendo al veto dell'amato maestro Longhi, e giunto a scoprire Burri quale vera epifania nella sala personale della Quadriennale del '55, avrebbe lasciato pagine indimenticabili sul grande maestro umbro e sul suo inedito sconvolgente caravaggismo.

L'ultimo contributo – *Gli anni Cinquanta (e oltre) di Renato Guttuso, tra Berenson e Longhi* – segna il passo e conclude. Nella pagina di esordio, la rosa dei nomi si stringe attorno agli artisti più amati, accanto ai quali si aggiungono Guttuso e Morlotti. Ed è su Renato Guttuso che il saggio si concentra, per inseguire la storia di un rapporto intenso, avviato a Roma nei tardi anni Trenta, poi fattosi sempre più intenso, eppure trascurato da gran parte della critica, vuoi per il tardivo distacco dell'artista dall'ambiente fiorentino, vuoi per le scelte deliberate degli "eredi culturali" del maestro.

Dunque sulla scorta delle lettere che Guttuso scrive a Longhi, dall'aprile del '54, e prima ancora a Bernard Berenson, e lungo la traccia che da un tono inizialmente reverente verso entrambi gli studiosi, trascorre verso accenti sempre più fraterni, si muove il saggio, alla ricerca delle consonanze e delle scelte influenti. Dopo un primo

incontro Guttuso-Berenson alla Biennale di Venezia del 1948, Pratesi insegue la valenza di un rapporto che progressivamente si accresce, come variamente attestato dalle testimonianze di Nicky Mariano e di Sylvia Sprigge. Lo confermano i doni che artista e studioso si scambiano fraternamente: nel '52 Guttuso dona a Berenson l'opera sua *Colloquio nel bosco*; lo studioso lo corrisponde facendogli dono del suo ultimo libro, fresco di stampa, *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, che segna l'accendersi spiccato degli interessi del pittore per il realismo caravaggesco, nella storia e nel presente. Malgrado le temporanee incomprensioni fra Longhi e Berenson, il pittore prosegue la vicenda di questa amicizia parallela, mentre continuano a nascere opere pittoriche di crescente forza ed anche un testo *Sulla via del realismo*, licenziato nello stesso 1952.

Il saggio di Pratesi si volge quindi a confrontare l'impressione che le opere guttusiane producono nei due eminenti amici, verificando la differente accoglienza di certi esiti: così ad esempio il grande quadro *La spiaggia*, esposto alla Biennale di Venezia del 1956, da un lato suscita qualche perplessità in Berenson e in gran parte della critica, forse per la risentita crudezza con cui viene interpretata un'immagine di innocuo svago estivo, al contrario viene applaudita senza riserve da Longhi, che ne riconosce "la violenza allegra" del "pittore di vita" ed una sua speciale "aggressiva pietà". Si accresce frattanto l'intesa Guttuso-Longhi, vuoi per il saggio di Guttuso *Del realismo, del presente, e dell'altro* – lo scritto più longhiano, afferma Pratesi, che un artista, al tempo, abbia potuto scrivere, peraltro pubblicato su "Paragone" nel 1957 –, vuoi per gli scritti di grande impegno che Longhi scrive per l'amico nel giro di questi stessi anni, finanche sulla stessa "Paragone". Il saggio insegue i passaggi che segnano quel breve giro di anni: mentre decresce la corrispondenza del pittore con Berenson, ormai novantatreenne e prossimo agli ultimi suoi giorni, è Longhi a divenire interlocutore privilegiato del pittore siciliano, e "balsamo del cuore".

I tempi maturano in fretta e si arriva al 1960, anno della grande sala personale di Guttuso alla XXX Biennale di Venezia, con la presentazione di Longhi, poi al conseguito Premio Marzotto, ancora una volta con il sostegno longhiano. Di lì a poco Guttuso sarebbe stato inviato a far parte della redazione scientifica di "Paragone", unico artista mai coinvolto, e qui avrebbe offerto il suo contributo con il saggio *Informale*, e sarebbe stato capace di rileggere Morandi, mai amato abbastanza in precedenza, eppure ora compreso con occhi nuovi.

Da queste straordinarie storie parallele, ricche di senso, di impegno, di sentimento accorato e potente, frutti nuovi sarebbero cresciuti copiosi negli anni a venire, nella critica degli allievi di Longhi. E su questi promessi esiti si cala il sipario di questa raccolta di saggi, singolare come un viaggio da ricordare.