

Massimo Danzi

Roberto Longhi e dintorni: schede per la cultura storico-artistica di Gadda e Pasolini

(doi: 10.1419/116568)

Strumenti critici (ISSN 0039-2618)

Fascicolo 1, gennaio-aprile 2025

Ente di afferenza:

Società editrice il Mulino (*mulino campus*)

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.

Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

Licenza d'uso

L'articolo è messo a disposizione dell'utente in licenza per uso esclusivamente privato e personale, senza scopo di lucro e senza fini direttamente o indirettamente commerciali. Salvo quanto espressamente previsto dalla licenza d'uso Rivisteweb, è fatto divieto di riprodurre, trasmettere, distribuire o altrimenti utilizzare l'articolo, per qualsiasi scopo o fine. Tutti i diritti sono riservati.

Primi piani

Massimo Danzi

Roberto Longhi e dintorni: schede per la cultura storico-artistica di Gadda e Pasolini

Nato dall’interesse per il dialogo tra arti e letteratura, e occasionato parzialmente dalle celebrazioni per la nascita di Pier Paolo Pasolini, che procede ormai verso il cinquantesimo della morte, il presente contributo unisce Carlo Emilio Gadda a Pasolini, e ne sfiora il rapporto, importante quanto diverso, con il magistero storico-artistico di Roberto Longhi. Il tema è già stato analizzato sia per Pasolini sia per Gadda, a partire dalle indagini di Ezio Raimondi e della sua scuola, ma negli ultimi tempi si sono infittiti gli studi sulla Bologna universitaria degli anni Trenta-Quaranta, dove Longhi insegnò dal 1934 al 1949 formando allievi eccezionali, e dove Pasolini ne frequentò le lezioni¹. Centrale, nel gruppo lon-

Massimo Danzi, Université de Genève.
massimo.danzi@unige.ch

Ringrazio gli amici Marco Bazzocchi, Lucia Bertolini, Andrea Cortellessa, Clelia Martignoni, Mauro Natale, e Enrico Roggia per lo scambio avuto con loro su vari aspetti di questo testo. Alla cortesia di Valerio Pacini e Alessandro Riolfi devo la lettura del raro volume su Girolamo Romanino citato infra alla nota 5 e dei saggi di Otto Pächt e Julius von Schlosser alle note 48 e 49; alla gentilezza di Savina Raynaud l’importante bibliografia sulla «Gestaltpsychologie», messa in parte a profitto per l’ambito storico-artistico che qui interessa.

¹ Oltre a Francesco Arcangeli (primo laureato di Longhi nel ’37), spiccano tra gli allievi, appassionati come il maestro anche di letteratura e di cinema, Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci, e il più giovane Pasolini che, iscritto a Lettere nel novembre 1939, segue il corso su Masolino e Masaccio nel 1941-1942. Sul versante Pasolini-Longhi-Bologna si sono addensate, in coincidenza con il centenario dello scrittore, molte pubblicazioni di rilievo: *Pasolini a Bologna. Gli anni della formazione e i ritorni*, a cura di M.A. Bazzocchi e R. Chiesi, Bologna, Edizione Cineteca di Bologna, 2022 (accurata ricostruzione del periodo bolognese di Pasolini, con l’edizione di suoi testi giovanili, dal ’38 al ’43, e di «ritorni» ed evocazioni posteriori, dal ’55 al ’75); da integrare con il catalogo della mostra *Pier Paolo Pasolini. Folgorazioni figurative* (a cura di M.A. Bazzocchi, R. Chiesi, G.L. Farinelli, *ibidem*, 2022). Sul magistero bolognese di Longhi e la sua cerchia ha dato una documentatissima monografia Ambra Cascone, *La città dei destini incrociati. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini, allievi bolognesi di Roberto Longhi*, Dueville, Ronzani-Padova University Press, 2023 (rielaborazione di Ead., *Gli allievi bolognesi di Roberto Longhi. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini narratori d’arte*, Padova, Padova University Press, 2021). Raimondi stesso fu allievo di Longhi nel ’43, e con lui fu tentato di laurearsi nel ’45, come ricorda

ghiano, è Francesco Arcangeli, primo allievo e poi suo inquieto erede, in relazione stretta con gli altri condiscipoli². Del rapporto Longhi-Gadda, si è scritto partendo dai piani alti di una cultura d'avanguardia, anticocciana ed europea che fu dello storico dell'arte e che lettori come Contini e poi Raimondi hanno esteso alle ragioni profonde dello stile del grande scrittore lombardo. Le schede che seguono non pretendono naturalmente a quei risultati e solo ambiscono a qualche novità documentaria.

Se, inevitabilmente, la riflessione su Pasolini porta sulla cultura delle immagini maturata all'insegnamento di Longhi, e particolarmente al corso su Masolino e Massaccio del '41-'42 – magistero spesso richiamato ma, mi pare, restando in genere fermi ai grandi protagonisti della pittura italiana tra Quattro e Seicento –, credo che si possa chiamare in causa un'ulteriore, e più recente "categoria" della storiografia artistica: quella dei pittori «bambocianti», che Longhi avvicina fin dal 1920, e un allievo a lui molto vicino come Giuliano Briganti studia e fa sua più tardi³. Alla base è un

nel dialogo con G. Zanetti e G. Fenocchio, *Tra maestri e amici. Prefazione a tre voci* del suo *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 7-8.

² Di Francesco Arcangeli (anche poeta come il fratello Gaetano) si sono ricordati nel 2024 i cinquant'anni della morte con tre mostre bolognesi alla Pinacoteca nazionale, al Museo Morandi e al MAMbo-Museo d'Arte Moderna, connesse dal titolo tutto suo (su cui si tornerà) *Tramando. Francesco Arcangeli tra la Pinacoteca nazionale e la Galleria d'Arte Moderna di Bologna*. Un'altra mostra bolognese (alimentata anche dal ricco archivio familiare conservato alla Biblioteca dell'Archiginnasio) ha avuto luogo in quella sede tra novembre 2023-marzo 2024: *Francesco Arcangeli: le province dell'arte*, a cura di M.A. Bazzocchi e F. Milani. Alla Scuola Normale Superiore di Pisa si è tenuto nel dicembre '24 il convegno *Francesco Arcangeli (1915-1974). Critica d'arte come storia/storia dell'arte come critica* (atti in corso di stampa). Si vedano anche, tra le commemorazioni precedenti: *Francesco Arcangeli maestro e fratello*, a cura di A. Emiliani, Bologna, Minerva, 2018 (atti di un convegno del 2015, Bologna, Palazzo Magnani); *Giornata di studi in ricordo di Francesco Arcangeli*, a cura di G. Salvatori, Bologna, Compositori ("Quaderni della Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte dell'Università di Bologna", 5), 2005. La tesi del '37 è stata edita da Fabio Massaccesi, in *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Longhi. La tesi su Jacopo di Paolo, Cinisello Balsamo, Silvana*, 2011 (contiene anche il carteggio con Roberto Longhi). Sul concetto centrale per Arcangeli del «tramando», ossia delle connessioni nascoste che legano artisti diversi del passato e del presente e che si sviluppano intorno al rapporto cruciale arte-natura, o espressione-natura, si veda Filippo Milani, *Le forme della luce. Francesco Arcangeli e le scritture di "tramando"*, Bologna, Bononia University Press, 2018.

³ Giuliano Briganti, *I bambocianti pittori della vita popolare nel '600. Mostra organizzata da A. Morandotti*, catalogo a cura di G. Briganti, Roma, Palazzo Massimo delle Colonne, 1950. Così Roberto Longhi, *Qualche appunto su Michele Sweerts*, «Paragone», IX, 107, novembre 1958, p. 73: «Nel 1920, quando potei viaggiare in lungo e largo l'Europa sulle tracce dei "caravaggisti", anche di quelli "a passo ridotto", lo Sweerts mi era già noto abbastanza grazie agli studi del Martin, del Kronig, del Hoogerwerff» (sarà poi di G.I. Hoogerwerff la voce sul principale 'bambocciante' allora noto, Pieter van Laer, presente nella *Enciclopedia italiana* edita da Treccani, volume del 1933). Oltre a questo, due altri interventi di Longhi su Sweerts si ricavano dalla *Bibliografia di Roberto Longhi*, a cura di

dettaglio che dalle scene finali del *Decameron* sembra rinviare a quel mondo raffigurato dai pittori olandesi e fiamminghi trasferitisi a Roma nella prima metà del Seicento, secondo un percorso simile a quello che Pasolini farà tre secoli dopo. Un mondo, quello dei «bamboccianti» con il quale credo che Pasolini potesse identificarsi non solo perché si trattava, come subito apparve, dell'estrema provincia meridionale di quella «pittura della realtà» che, a giudizio di Longhi, aveva trovato un punto di svolta nel Caravaggio e nei suoi precursori lombardi, ma per i tipi umani e lo sguardo sulle cose che offriva e che Pasolini avrebbe fatto suo dopo il 1950. Certo, il *primum* è per lui costituito dal Caravaggio. Intravista dalla specula di Longhi, la particolare luce di Caravaggio dava nuova linfa alla realtà facendo affiorare una umanità dimenticata e illuminando diversamente il mondo. Con le parole usate da Pasolini:

il Caravaggio ha inventato tutto un mondo [...], tipi nuovi di persona [...], tipi nuovi di oggetti, tipi nuovi di paesaggi [...], ha inventato una nuova luce: al [...] Rinascimento platonico (fiorentino) ha sostituito una luce quotidiana drammatica [...]. Si è accorto che intorno a lui – esclusi dalla ideologia culturale vigente da circa due secoli – c'erano uomini che non erano mai apparsi nelle grandi pale o negli affreschi e c'erano ore del giorno, forme di illuminazione [...] che non erano mai state riprodotte.

E ancora:

Ciò che mi entusiasma è la terza invenzione del Caravaggio, cioè il diaframma luminoso [...]; i tratti popolari e realistici dei volti si levigano in una caratterologia mortuaria; e così la luce [...] si fissa in una grandiosa macchina cristallizzata. Non solo il Bacchino è malato, ma anche la sua frutta. E non solo il Bacchino, ma tutti i personaggi del Caravaggio⁴.

Sono considerazioni note e spesso ripetute dopo la riemersione di un testo che, nel 1947, Pasolini dedicò al tema della luce nel grande pittore seicentesco, ma che non paiono troppo lontane da quelle, assai meno note, che, anni dopo, egli applicherà alla pittura del bresciano Girolamo Romanino, richiamandone sulla

A. Boschetto, Firenze, Sansoni, 1973: *Per Michele Sweerts*, «Oud Holland», LI, 1934, pp. 271-277, e *Michiel Sweerts: «Vita in campagna»*, «Paragone», I, 3, 1950, pp. 57-58, rispettivamente riediti o rifiuti in Roberto Longhi, *Opere complete*, 14 voll., Firenze, Sansoni, 1961-1984 (vol. IV, 1968, pp. 177-181; vol. IX, 1979; vol. XII, 1999).

⁴ Pier Paolo Pasolini, *La luce di Caravaggio*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Milano, Mondadori (“I Meridiani”), 1999, t. II, pp. 2672-2674: 2673.

scorta di una lettura di Longhi fatta vent'anni prima, «la galleria dei ritratti psicopatici dei personaggi». Intervenendo alla mostra bresciana sul Romanino del 1965, Pasolini richiamava due costanti “strutturali” del pittore, che collocava entro una cultura «di tipo nordico-tedesco più che italiano»:

un riferimento continuo al Gotico [...], ma non al Gotico inteso soltanto come arcaicità [...], come ritorno al 400 addirittura al 300, ma al Gotico diciamo come categoria mentale stilistica nordica, addirittura danubiana

e «la galleria dei ritratti psicofisici dei personaggi [...], la sua simpatia per certi personaggi psicofisicamente e sociologicamente popolari»⁵. Continuava Pasolini:

Dai suoi occhi era come caduta la benda che toglieva una possibilità di visione realistica immediata e simpatica, da parte dei pittori, del mondo povero, che non è poi, non sono poi gli stracconi del Ceruti [...] ma sono proprio quel popolo vicino alla borghesia che è la classe lavoratrice⁶.

La lettura del Romanino in termini di un’umanità “popolare” investe d’altra parte il tema a lui più generalmente caro del realismo come categoria sociologica e letteraria. A questo proposito, osservando come il precoce dialogo di Longhi con Caravaggio passi attraverso i *Quesiti caravaggeschi* degli anni Venti⁷, per riemergere con forza a metà del secolo, proprio mentre l’Italia discuteva anche a livello ideologico di tutt’altro realismo, Ezio Raimondi ha posto la questione se Caravaggio non avesse consentito al critico di parlare di un realismo diverso: questione di grande interesse per Pasolini, considerata la sua personalità artistica e la capacità di intercettare le sfide della realtà da rappresentare⁸.

Tra queste, a me pare che si fissi veemente la questione di rappresentare una umanità che, a Roma come a Madrid, a Parigi come a Londra, si articolava ormai riconoscibilmente in una classe di poveri, picari, *gueux*, *common cursitor* o *counterfeit cranks*

⁵ Così Pasolini in Ernesto Balducci, Gian Alberto Dell’Acqua, Renato Guttuso *et alii*, *L’arte del Romanino e il nostro tempo*. Dibattito tenuto a Brescia il 7 settembre 1965 in occasione della mostra di Gerolamo Romanino. Nota introduttiva della «Fondazione Cle-mentina Calzari Trebeschi», Brescia, Grafo, 1976, pp. 29-37 e 43-44: 32.

⁶ Ivi, p. 33.

⁷ Poi, con «Me pinxit», nel vol. IV delle *Opere complete*, 1985, che riuniva gli scritti dal 1928 al 1934.

⁸ Ezio Raimondi, *Le equivalenze verbali*, in Id., *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, a cura di J. Sisco, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 126 (rielaborazione di corsi universitari del 1989-1990)

(‘falsi mendicanti’) etc., cui la letteratura e non solo l’arte dava diritto di cittadinanza. Penso al fortunato *Speculum cerretanorum* di Teseo Pini (1486-1487), fatto conoscere da uno storico “bolognese” come Piero Camporesi che per la prima volta apre, con le sue parole, a un «sistema coerente e organizzato della letteratura dei *picari* e degli stracconi, della *Lumpenliteratur europea*»⁹. Ma penso anche ad altri testi, e a tutta una storiografia, che dalla Spagna del *Lazarillo de Tormes* arrivano al Cervantes, in Italia a fine Cinquecento contano sulla *Piazza Universale* del Garzoni, in Francia, tra i due secoli, su *La vie généreruse des gueux* di Penchon de Ruby (1621) o in Inghilterra a Robert Green coi suoi numerosi *pamphlets* sui Cony-Catching alla fine del secolo, che dovette almeno in parte nutrire la sensibilità pasoliniana in merito al fenomeno del pauperismo d’età moderna, cui inevitabilmente si associava, sul piano linguistico, l’interesse sempre vivo in Pasolini per i comportamenti e le lingue franche delle classi popolari, gergo o furbesco che fossero¹⁰. Qui basterà accennare, sulla base del nome di Teseo Pini, cui può aggiungersi quello di Giulio Cesare Croce, a un altro scavo di natura prettamente antropologica che a Bologna si giustifica: quello del rapporto, rimasto relativamente silente nonostante gli studi richiamati, tra gli interessi storiografici di Camporesi e la sensibilità per le classi emarginate di Pasolini. Un rapporto che non può non essersi dato.

Per ragioni cronologiche, la scheda su Pier Paolo Pasolini è preceduta da quella su Carlo Emilio Gadda, scrittore di una generazione precedente, difficile e meno “popolare” rispetto a Pasolini nonostante l’associazione dei nomi cui la critica del secondo Novecento ci ha da tempo abituati¹¹. Ma soprattutto scrittore di

⁹ Il *Libro dei vagabondi*. Lo «*Speculum cerretanorum*» di Teseo Pini, «*Il vagabondo*» di Raffaele Frianoro e altri testi di furfanteria, a cura di P. Camporesi, Torino, Einaudi, 1973, p. XXII. Su Camporesi, mi risulta un solo intervento di Pasolini: *Il libro dei vagabondi*. Irene Invernizzi, *Il Carcere come scuola di rivoluzione*. Aldo Pomini, *Il ballo dei Pescicani* (1973), in Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarossi, Torino, Einaudi, 1979, pp. 115-120.

¹⁰ La bibliografia cui alludo ha qualche titolo celebre: Brian Pullan, *Rich and Poor in Renaissance Venice*, Oxford, Basil Blackwell, 1971; Piero Camporesi, *Il libro dei vagabondi*, Torino, Einaudi, 1973; Roger Chartier, *Les élites et les gueux. Quelques représentations (XVI^e-XVII^e siècles)*, «*Revue d’Histoire Moderne & Contemporaine*», XXI, 3, 1974, pp. 376-388; *Truands et misérables dans l’Europe moderne (1350-1600)*, présenté par B. Geremek, Paris, Gallimard-Julliard, 1980; Peter Burke, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy*, Cambridge, CUP, 1987.

¹¹ E si richiami il ricordo in morte di Gadda: P.P. Pasolini, *Gadda è morto* in Id., *Descrizioni di descrizioni*, cit., pp. 106-109.

tutt’altro temperamento, prima di tutto stilistico, se pure Pasolini sia stato ascritto tra i “nipotini” di Gadda¹². Tuttavia, anche Gadda è “folgorato” pur indirettamente dal magistero di Longhi e dal suo stile impareggiabile, che, oltre a giungere a misure di chiaro espressionismo in alcuni suoi testi, si allarga con naturalezza a dettagliate descrizioni anatomiche di opere pittoriche che ne segnano in modo inconfondibile la prosa. Una disponibilità a un istituto letterario non nuovo nella storiografa artistica italiana dall’Alberti in poi, che con Longhi raggiunge una intensità sconosciuta dopo che lo storico dell’arte ne ha apprezzato, fin dal 1912, la qualità negli scritti del pittore della Rochelle Eugène Fromentin (1820-1876)¹³. Su quella via, destinata a incrociare l’opera e le curiosità di Gadda, nasceranno le «equivalenze verbali» coltivate presto da Longhi e poi fatte oggetto con maggiore sistematicità delle *Proposte per una critica d’arte* del 1950¹⁴.

Il nome di Ezio Raimondi (catturato da subito dall’insegnamento di Longhi, ma laureatosi poi, come Pasolini, con Carlo Calcaterra in letteratura italiana) integra il panorama. Anche prima che le aperture storico-artistiche mitteleuropee e particolarmente viennesi di Longhi seducessero Raimondi, e che la frequentazione col maestro si facesse diretta negli anni universitari bolognesi¹⁵, l’uscita di *Officina ferrarese* nel 1934, nata come recensione alla mostra della pittura dell’anno precedente curata da Nino Barbanini¹⁶, ne avrà orientato gli interessi sul dialogo tra immagine e

¹² Gianfranco Contini ricorda «l’ascrizione di Pasolini fra quelli che uno spiritoso amico ha chiamati “i nipotini dell’ingegnere”» nella *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini* raccolta in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri* (1969-1987), Torino, Einaudi, 1989, p. 389. Su questa filiazione ritorna ora con importanti considerazioni Andrea Cortellessa, *Il problema del romanzo, in Pier Paolo Pasolini e l’attraversamento dei generi*, Roma, Bardi (“Atti dei Convegni Lincei”, 366), 2024, pp. 52-68: 58-64. Il convegno si era tenuto a Roma, 16-17 marzo 2023.

¹³ Roberto Longhi, recensione a Eugène Fromentin, *Correspondances et fragments inédits* (Paris, Plon-Nourrit et C.ie, 1912), «La Voce», IV, 1912, poi raccolta in Id., *Scritti giovanili 1912-1922* (1956), Firenze, Sansoni, 1961, vol. I, pp. 12-17 (*Opere complete*, I*), ove, pur criticando «la riduzione della pittura a letteratura» («letteratura e arti figurative che v’è di comune tra di esse salvo la comune liricità», p. 17), il giudizio è positivo: «Vale più un rigo di queste secche notazioni che tutta la critica d’arte francese posteriore a lui fino a oggi», p. 19.

¹⁴ Id., *Proposte per una critica d’arte*, «Paragone», I, 1950, poi in Id., *Critica d’arte e buon governo 1939-1968*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 9-20 (*Opere complete*, XIII). Sul tema e molto altro, è sempre fondamentale Giovanni Previtali, *Roberto Longhi, «Belfagor»*, XXXVI, 2, marzo 1981, pp. 153-186.

¹⁵ Andrea Battistini, *Ezio Raimondi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXXVI, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 2016, pp. 217-222: 217.

¹⁶ Si veda Corrado Bologna, «*Officina ferrarese* di Roberto Longhi in *Letteratura italiana. Le opere. IV. Il Novecento. 2. La ricerca letteraria*, a cura di A. Asor Rosa, Torino,

parola. E così, in parallelo, anche avrà contato per Raimondi la prolusione accademica del 1933-1934 sulla pittura bolognese, che poteva raggiungere su «L' Archiginnasio» dell'anno dopo (XXX, 1-3, 1935, pp. 111-135).

Ritengo che quei *Momenti della pittura bolognese* decidessero anche degli interessi di Gadda, allora ormai quarantenne. Né saprei spiegare, per fare un solo esempio, l'eccezionale esercizio ecfrastico applicato a un pittore come Carlo Crivelli, che Longhi richiamava fin dai corsi liceali del 1914 accanto a Tura e Schiavone¹⁷, fuori da quella rivalutazione del Trecento padano e dall'«alta e poetica figura di Vitale da Bologna» che i *Momenti* ricostruiscono.

Einaudi, 1996, pp. 3-58, con interessanti spunti sui temi della “percezione” dell’opera d’arte in Longhi, del rapporto con Gadda, etc. Sull’importante mostra del 1933, che finì per essere quasi oscurata dalla recensione di Longhi (ma anche dalla coincidenza con il cinquantenario della morte dell’Ariosto), cfr. Mauro Natale, *Barbantini e la mostra ferrarese del 1933*, negli Atti del convegno *Nino Barbantini (1884-1952). Tra museografia e critica d’arte*, «Saggi e memorie di storia dell’arte», XLVI, 2022, pp. 207-227. È osservazione di Marcello Toffanello (richiamata ivi, p. 215) che Longhi “smontasse” sostanzialmente l’autorevole e equilibrato quadro dato da Barbantini. Così Toffanello: «Longhi smontò praticamente tutte le ipotesi avanzate, contestò la discendenza dello Zoppo da Tura, e la collocazione di Bonascia e degli Erri a rimorchio del Cossa, tornò a dividere tra diversi autori [...] il gruppo berensoniano dello Scaletti, negò qualsiasi ascendenza ferrarese ai due ritratti veneti e, in una lunga nota, disperse in rivoli quasi tutte le opere riferite a Cossa o ai suoi diretti discepoli» (Marcello Toffanello, *La mostra di Barbantini tra Venturi e Longhi*, in *L’indimenticabile mostra del ’33*, a cura di S. Onofri e C. Tracchi, Ferrara, TLA [“Quaderni del Liceo Ariosto”], 2000, pp. 17-64: 40). Di Corrado Bologna si veda ora Pasolini, «fulgorazione figurativa», «doppiozero», 1° marzo 2023 (<https://www.doppiozero.com/pasolini-fulgorazione-figurativa>), intervento nell’ambito del ciclo promosso da Roma Culture e «doppiozero» tra 2022 e 2023, dove il critico insiste sul «sentimento della realtà creaturale del mondo» foggiato su *Mimesis*, e sull’influsso Longhi-Contini-Auerbach (e Benjamin). Sulla «figuratività» e sullo «stile «prospettivistico»» in Pasolini, sono fondamentali alcune opere miscellanee degli ultimi anni: *Vedere, Pasolini*, a cura di A. Cortellessa e S. De Laude, «La rivista di enigma», CLXXXI, maggio 2022, poi in volume: Dueville, Ronzani (“en-grammasaggi”), 2022. L’insieme indaga, partendo dal ruolo dirimente di Longhi nell’avvio alla figuratività e al cinema, il «rapporto viscerale intrattenuto da Pasolini con la grande tradizione: “figurativa” non meno che letteraria» (così i curatori), il suo attento confronto con i molteplici media contemporanei della visibilità e la produzione di vari iconotesti, fotesti, persino fumetti, ma anche romanzi ibridati con immagini, realizzati o progettati da Pasolini. Su una linea varia e innovativa si muove *Prospettiva Pasolini*, a cura di S. Casini, C. Pulsoni, R. Rettori, F. Tuscano, Perugia, Morlacchi, 2023 (catalogo della mostra fotografica e documentaria di Perugia del marzo-giugno 2022, e raccolta di altre iniziative). Infine il rapporto scrittura-visualità in Longhi e la sua influenza su molti letterati è indagato nel volume di Marco Antonio Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna, Il Mulino, 2021.

¹⁷ Carlo Emilio Gadda, *Il cetrolio del Crivelli*, apparso inizialmente su «Il Giorno», 24 ottobre 1961 (e raccolto postumo da Dante Isella tra gli *Scritti dispersi*, nell’edizione delle *Opere* di Gadda da lui diretta: Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, vol. I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, pp. 1182-1187). I due cataloghi che la biblioteca di Gadda documenta per Crivelli rinviano entrambi al 1961: *Crivelli e i crivelleschi*, a cura di P. Zampetti (Venezia, Alfieri) e *Tutta la pittura del Crivelli*, a cura di

no: un «mondo estetico – glossava Longhi in quell’occasione (sollecitando, credo, la sensibilità del lombardo Gadda) – incomparabile certamente a quello di Toscana, ma non perché più scarso, soltanto perché diverso»¹⁸. E proprio in quella sede, anche se non per la prima volta, Longhi faceva il nome di uno dei critici della scuola storico-artistica di Vienna della fine dell’Ottocento, Aloïs Riegl, che ritroveremo alla fine di questo contributo in merito a due temi che affiorano nell’articolo di Gadda: il restauro pittorico e una teoria della percezione elaborata in ambito viennese e aperta alle nuove categorie della psicologia della visione. Su ciò, e sul ruolo di Riegl, Raimondi ha molto insistito per un verso trattando della formazione del primo Longhi aperta ai grandi maestri della critica d’arte dell’Ottocento europeo (fra tutti il Wölfflin di *Renaissance und Barok*, 1888), ma anche collocando il critico austriaco alla base di una “moderna” interpretazione della categoria di Barocco che, nella correlazione di materia e movimento, lo storico dell’arte ritrovava nelle avanguardie e principalmente nei futuristi. Una categoria che, così interpretata, arrivava in Raimondi a coinvolgere lo stesso Gadda¹⁹.

In queste pagine, tuttavia, Gadda interessa per altro e principalmente in relazione a un ambito e a una disciplina pratica più che teorica qual era la conservazione e il “ripristino” delle opere d’arte, istituzionalmente nuova allora in Italia nonostante una tradizione che rimontava almeno a Giovan Battista Cavalcaselle. Del restauro, qui esclusivamente pittorico di affreschi o su tavola, e delle sue tecniche, Gadda si mostra curioso scopritore. Siamo all’inizio degli anni Quaranta, in un ambito senza dubbio longhiano, e l’occasione è una visita al neocostituito Istituto centrale del Restauro avvenuta nella primavera del 1942.

Sono dunque schede che non ambiscono, né per Gadda né per Pasolini, ad esaurire il complesso rapporto con Longhi. E invece mirano a un ambito storico-artistico, affrontato per “scorci”, ma

A. Bovero (Milano, Rizzoli). Si veda il *Catalogo della biblioteca di Carlo Emilio Gadda*, a cura di G. Alcini e M. Giuffrida, Roma, Bulzoni, 2022, rispettivamente ai nn. 739 e 2778.

¹⁸ Roberto Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in Id., *Lavori in Valpadana. Dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 189-205: 192 (*Opere complete*, vol. VI). Ma al Crivelli, Longhi già dedicava attenzione nel 1914 entro la *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, edita solo dopo la morte (Firenze, Sansoni, 1980, pp. 106-107).

¹⁹ Rispettivamente in Ezio Raimondi, *Il conflitto della modernità*, in Id., *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d’arte*, cit., pp. 83-111, e Id., *Barocco e fin de siècle*, in *Barocco moderno*, cit., pp. 47-60.

confido anche senza far torto alla fede che fu di entrambi gli autori, e in più alto grado forse di Pasolini, nella complementarità dei mezzi espressivi. In ragione dell'ambito certo peregrino dell'articolo di Gadda, la filiazione longhiana come la cultura pratica che dà linfa allo scrittore hanno finito per rimanere nell'ombra. E, del resto, il carteggio che si serba con Longhi alla Fondazione fiorentina (per la parte gaddiana, tra 23 maggio 1950 e 20 maggio del 1962) non aiuta, riguardando esclusivamente la partecipazione alla trasmissione di "Terzo programma" della RAI, cui Longhi collaborava attraverso Gadda. Ma, una volta che dello scritto gadiano si constati la portata conoscitiva e, direi, euristico-filologica, ritengo che esso faccia fede della capacità, che è capacità onnivora, con la quale Gadda sapeva integrare i piani alti delle «equivalenze verbali» e della cultura ecfrastica del maestro con quelli solo all'apparenza più bassi, familiari e tecnici di repertori e di testi rari, com'è qui il caso che prospetto del *Manuale ragionato* del restauro del conte Giuseppe Secco Suardo (1866). Un manuale di restauro non solo di grande e quasi intermessa fortuna presso i restauratori durante più di un secolo, ma la cui natura conveniva perfettamente alle curiosità e agli interessi scientifici di Gadda e che, su un piano all'apparenza più denotativo, conferma ora la capacità di "ibridazione" di registri e generi linguistici sperimentato dallo scrittore anche nelle opere romanzesche e saggistiche.

1. Gadda all'Istituto centrale del Restauro (1942)

Il magistero di Roberto Longhi lasciò tracce in Carlo Emilio Gadda. Non solo sul piano stilistico con certo espressionismo, cui aveva rivolto, dopo un precoce intervento di Emilio Cecchi (1928), particolari attenzioni Gianfranco Contini definendo lo storico dell'arte «prosatore grande almeno quanto Gadda»²⁰, o su quello delle «equivalenze verbali» studiate da Raimondi e Previtali, che ne hanno valorizzato i modelli francesi, e che portano al

²⁰ Gianfranco Contini, *Introduzione a Roberto Longhi, Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana* scelti e ordinati da G. Contini, Milano, Mondadori, 1973. Attenzione continuata con gli studi di Cristina Montagnani, *Glossario longhiano. Studio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pisa, Pacini, 1989. Di Pier Vincenzo Mengaldo cfr. *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 274-316, e *Officina ferrarese. Un omaggio a Roberto Longhi*, in Id., *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 92-117.

gusto gaddiano per le anatomie stilistiche²¹, ma anche sul piano di una cultura pratica della conservazione artistica invece passata fino a oggi inosservata agli studi.

Su questo piano, una prova fornisce l'episodio della visita al neocostituito, nell'ottobre del 1941, Istituto Centrale per il Restauro che Gadda compie nella primavera successiva del 1942 e racconta in un articolo intitolato *La chirurgia dei quadri all'Istituto centrale del restauro* apparso su «La Lettura» dello stesso anno²². Una visita a caldo, dunque, all'Istituto voluto dal fascismo con legge del 1939 e inaugurato due anni dopo dal ministro dell'educazione nazionale Giuseppe Bottai, che cristallizza tanto le curiosità di Gadda per una cultura tecnica della disciplina quanto la dimensione più conoscitiva e euristica che Longhi recò da subito, siamo nel 1940, nel dibattito sulle pratiche conservative.

L'articolo di Gadda si divide in tre parti, delle quali importano, dopo una descrizione architettonica dello stabile di via Cavour, la seconda e la terza dedicate ai macchinari, gli strumenti, i materiali e le tecniche del restauro con un accesso più storico-artistico alla disciplina. Questo comporta anche una parte autoptica, in cui Gadda richiama opere celebri che vede riportate in salute o semplicemente associa a quelle che gli passano davanti perché già le conosce. Sfilano così, insieme a restauratori come Biagio Biagetti, attivo nei Musei Vaticani, Luigi Cavenaghi e Oreste Silvestri ricordati per la *Cena leonardesca*, opere come la *Tempesta* di Giorgione che gli mostra lo storico dell'arte Gino Fogolari («Ricorderò fin che vivo la commozione d'un'ora, quella in cui Fogolari mi mostrò

²¹ Complementari, sul fronte dell'ecfrasi, gli interventi di Giovanni Previtali, *Ritratto di Roberto Longhi* in *L'arte di scrivere sull'arte*, a cura di G. Previtali, Roma, Editori Riuniti, 1982, pp. 141-171, e di Ezio Raimondi, *Le equivalenze verbali*, in Id., *Barocco moderno*, cit., cui si aggiungono le importanti pagine di Mengaldo sulle «equivalenze verbali», in P.V. Mengaldo, *Officina ferrarese*, cit., pp. 102-108 (con l'invito a considerare «con maggior cautela la pur indubbia affinità [in dare e avere] con Gadda»). Un'attenzione alle ecfrasi di Gadda, con focalizzazione sulla visione per dettagli delle sue restituzioni, è in Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 166-176, e Francesca Longo, «Leggi, e te tu vedrai». *Gadda e le arti visive*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 106-125. Sul tema, vedi ora Eloisa Morra, *La lente di Gadda*, Milano, Electa, 2024. Per le ecfrasi di Longhi in direzione di una storia della “connoisseurship”, si veda Carlo Ginzburg, *Piccole differenze: “ekfrasis” e “coinnoisseurship”*, «Paragone», s. III, LXXI, 2020, pp. 98-116.

²² Uscito su «La Lettura», XLII, 5, maggio 1942, riproposto in Carlo Emilio Gadda, *Azoto e altri saggi di divulgazione scientifica* raccolti da V. Scheiwiller e presentati da A. Silvestri, Milano, Scheiwiller, 1986, poi, con più ampia nota filologica (ma tra gli scritti raccolti rimasto privo di commento), in Id., *Scritti vari e postumi*, a c. di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella *et alii*, Milano, Garzanti, 1993, pp. 178-187 (*Opere*, cit., V*). Facile per altro, oggi, rimediare ai dubbi espressi dal curatore a p. 1204 sull'identità di Oreste Silvestri.

la giorgionesca Tempesta nella sala del palazzo doganale: un lampo nel cielo di tempesta»), la *Santa Lucia* di Caravaggio venuta da Siracusa, la *Madonna col Bimbo tra i santi Benedetto e Gregorio papa* di Antonello («altro lavoro affidato all'Istituto del restauro») e una *Madonna col Bimbo* «oggi assegnata a Giovanni Bellini»²³.

Reclama attenzione la parte improntata agli aspetti tecnici che Gadda illustra con il continuo ricorso all'ambito medico-chirurgico del ritorno in salute del paziente, come richiama attenzione l'autopsia delle opere che si vede sfilare davanti o convoca a memoria. Ma da dove gli veniva questa cultura del restauro, fino ad allora silente nell'opera sua? Per l'autore dell'*Adalgisa*, che nelle note al romanzo ammette di spulciare gli «autentici nomi lombardi, tolti dagli indicatori del telefono», per un *habitué* di testi tecnici e manuali come quelli del *Meccanico frigorista* o altri sull'*Applicazione delle caldaie* o sull'*Impiegato di banca*, molti dei quali usciti nella a lui ben familiare collezione Hoepli²⁴, non è difficile immaginare un equivalente in quest'ambito. Il pensiero corre a un testo questa volta non presente nella biblioteca dello scrittore e finora non citato per Gadda, il *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del Ristoratore dei dipinti* del conte Giovanni Secco Suardo, originario della bergamasca e coetaneo di Giovanni Morelli, che apparve a Milano nel 1866 godendo, dopo un periodo in cui era andato esaurito, di una stampa integrata postuma in due volumi procurata da Hoepli nel 1894, con il titolo *Il Ristoratore dei dipinti*, e poi di continue ristampe²⁵. Il manuale di Secco Suardo ebbe grande fortuna fino quasi ai giorni nostri restando il primo testo sull'argomento. Gadda poteva trovarlo citato con onore nella voce *Restauro* della *Enciclopedia italiana* (per questo volume del 1936).

Il testo, come detto, non è nella biblioteca di Gadda che conosciamo oggi, ma non è dubbio che Gadda ne avesse conoscenza e se ne ispirasse nella parte più tecnica del suo rendiconto, dove, una volta richiamata la strumentazione tecnologica dell'Istituto ben rispondente alla cultura dell'ingegnere elettrotecnico («bilance elettriche», «spettroografi e l'apparecchiatura radiografica», «termocauterio», p. 179), lo scrittore passava alle pratiche della

²³ Ivi, tutte le citazioni da p. 186.

²⁴ Testi presenti nel *Catalogo della biblioteca di Carlo Emilio Gadda*, cit., rispettivamente ai nn. 1741, 1693 e 609.

²⁵ *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del Ristoratore dei dipinti* del Conte Giovanni Secco-Suardo, Milano, Pietro Agnelli, 1866.

conservazione pittorica: lavatura, trasponitura, impalchettatura, strappo, ablazione degli affreschi, etc. Non, si badi, al trasporto delle opere, che proprio il Secco Suardo considerava «senza alcuna attinenza con l'arte del risarcitore»²⁶ e che Gadda passa del tutto sotto silenzio. Scorrano così nell'articolo una serie di pratiche e materiali che il manuale descriveva a fondo e nei dettagli: l'«imprimitura o mestica» (p. 179), colle e «collette» (p. 180) specificate di farina, amido, frumento, segale o «linseme», cioè lino (con rinvio frequente alle indicazioni-ricette di Cennino Cennini). O ancora carta, lino, canapa o seta, o ancora all'uso del «ferro da stiro» (p. 182), etc.

Come è facile verificare dall'indice di Guido Lucchini e di Lilianna Orlando che nel 1993 chiude l'edizione garzantiana delle *Opere* (V**), il trattatello di Cennino non è mai menzionato da Gadda che preferisce più canonici esempi, dall'Alberti al Vasari al Lomazzo; ma la sua presenza nel manuale del Secco Suardo è reiterata e induce non solo una terminologia tecnica e artistica per la prima volta italiana ma, alla stregua del suo contenitore, una lingua quanto più vicina alla misura del *recipe* e del ricettario. Entrambe dovevano sollecitare Gadda per la terminologia specialistica e la familiarità sintattica che soddisfacevano insieme alle necessità documentarie e all'esigenza di chiarezza di questo tipo di divulgazione²⁷. E insomma, ricordando il giudizio sprezzante di Vasari per il quale Cennino «volle sapere almeno le maniere dei colori, delle tempere, delle colle [...]», poiché non gli riuscì imparare a perfettamente dipingere», egli stava, al tempo di Gadda, alle altezze della storiografia artistica come il manuale di Secco Suardo alla storia dell'arte.

Sull'interesse per i linguaggi tecnici e specialistici in rapporto alla letteratura in genere, Gadda si espresse del resto in vari scritti, da *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* del 1929 al romanzo-racconto *Un fulmine sul 220*, composto tra 1932 e 1936 a ridosso delle questioni qui affrontate²⁸. Ma è soprattutto il primo scritto, poi raccolto ne *I viaggi la morte* (con la data 1944), che va

²⁶ Ivi, p. 231.

²⁷ Si veda la nota di Andrea Silvestri alle *Pagine di divulgazione tecnica*, in C.E. Gadda, *Scritti vari e postumi*, V*, cit., pp. 1181-1224, che riporta un brano di *Divulgazione tecnica* in cui Gadda propone il modello della rivista francese «La Science e la Vie» per «quello spirito di facilità e chiarezza divulgativa che pertiene a un diffuso interesse pubblico per la tecnica della vita contemporanea» (p. 1181).

²⁸ Il *Fulmine* sarà poi immesso, come noto, tra i racconti dell'*Adalgisa*, uscita nel 1944. Sulla cultura dell'ingegnere elettrotecnico pagine importanti si leggono ora in Clelia Mar-

richiamato per le numerose osservazioni (meta)autoriali che lo costellano in ordine all'importanza del linguaggio tecnico. Che qui è definito, volta volta, «consuntivo semantico (signiferatore) d'una storia esperienza che sia stata raggiunta e consolidata [...]», lavoro collettivo storicamente capitalizzato in una massa idiomatica», che «travalica i confini della personalità e ci dà modo di pensare a una storia della poesia in senso collettivo» e, insomma, linguaggio come «*thesaurum* d'una civiltà e d'una cultura, d'una tradizione espressiva legata a innumeri fatti». Della importanza di questo linguaggio Gadda è ben consci quando osserva che «non basta un architetto a far case: c'è una bravura del muratore, perché sian belle case» e conclude:

Il termine “linguaggio”, o “esperienza”, o “tradizione linguistica” è tuttavia così vasta definizione, da potersi disgiungere in esso, come fibre in un tronco, motivi e fatti per lor natura distinti, e talvolta disparatissimi: dai più oscuri processi della conoscenza individuale e collettiva, dalle più fini caratteristiche di una stirpe o d'una cultura o d'un ambiente, o infine, d'un uomo – insino agli ultimi fatterelli della nomenclatura e della terminologia, alle definizioncelle d'un dizionario tecnico e d'un quadro murale per classi d'artigianato. Si va insomma da una gnoseologia alla “questione della lingua”²⁹.

È proprio questa dimensione linguistica collettiva che Gadda ritrova affermata nel manuale di Cecco Suardo quando in esso legge che essa non risponde a «una pedanteria od un capriccio, ma al risultato della sperienza» utile al ricupero di antichi saperi (p. 144). Ma nel manuale, egli non ritrovava solo gli usi dei «migliori scrittori in fatto di belle arti», richiamati coi nomi di Cennino, Cicognara, Lanzi, Baruffaldi, Rambelli, Giordani (ivi citati a p. 244: non, si badi, Vasari e altri nobilissimi) e di «molti scrittori, fra i quali parecchi vocabolaristi» (pp. 231-233), ma anche una rete di immagini e metafore che lo scrittore non mancherà di sfruttare. E, in particolare, in due ambiti strettamente connessi, che dalla rappresentazione fisiologica dei colori e degli elementi del restauro (valga, *una tantum*, l'immagine ricorrente della «pelle cromatica») procedevano sfruttando intensamente un'isotopia semantica medico-patologica costruita sul tema dell'opera d'arte, novella paziente riportata in salute. Su entrambi questi ambiti, Gadda si

tignoni, *Complessità Gadda. Complessità Novecento*, Pisa, ETS, 2024, pp. 90-95, 168-171 e 224-225.

²⁹ Carlo Emilio Gadda, *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, poi raccolto in Id., *I viaggi e la morte*, Milano, Garzanti, 1958 (e in Id., *Saggi giornali favole e altri scritti*, cit., t. I, p. 476).

gettò con profitto esacerbandone lo statuto con un atteggiamento di chiara emulazione realistica. Così, il restauratore diviene un «chirurgo», lo strappo è per lui (corsivi miei) «fatica eroica, ma riguardosa, *da spellatori di macello che debbano recuperare intera la pelle di dosso alla vacca*³⁰; la «trasponitura la collocazione dell'opera per sé salva (colore e mestica, o soltanto colore) in altra tavola» (p. 182); in presenza di tarli «*il meditabondo chirurgo* [...] con la paziente sgorbia, lo scalpellino, il raschino, a poco a poco ne asporta tutto il legno tarlato» (p. 183), «*il restauratore privato gestisce, a volte, una clinica di dermoterapia*, un istituto di bellezza per gli angeli e i fauni» (*ibidem*); «l'impalchettatura è una sorta di *cura ortopedica* della tavola» (p. 184), «la lavatura [...] richiede *mano medicale*», e così via. Comune ancora al Secco Suardo è il termine «autopsia» (ivi, p. 208) delle opere d'arte che anche in Gadda scorre fornita di tavole e nomi di pittori illustri. Così che, per brevemente concludere, non meraviglia che di quella prosa ottocentescamente ancorata alla tradizione delle arti pratiche, dei *re-cipe*, delle prescrizioni e dei ricettari della conservazione profanamente intesa in senso culturale («non credere che tali prescrizioni siano una pedanteria od un capriccio: no, sono il risultato della sperienza» dei restauratori, utile al ricupero di antichi saperi)³¹, una «scatola cranica del perento Ottocento» quale Gadda si definisce in una intervista a Moravia³² potesse accogliere anche precise disposizioni stilistiche a lui certamente gradite³³.

Questa seconda parte del contributo che appare oggi, e a quel tempo anche più, relativamente tecnica non manca tuttavia di re-

³⁰ Immagine di gusto machiavelliano se si ricorda il Gaburra «quando el giovedì con quelli suoi garzoni bastona un bue» della lettera al Vettori del 10 dicembre 1513, dove osservo che «bastonare un bue» non è solo il «macellare» dei commenti ma più tecnicamente (come in Gadda) «spiccare la pelle dalla carne bastonando la bestia con alcune mazze» secondo le note recuperabili al *Malmantile* (il *GDLI* registra il significato alla voce *Tamburo*, § 2, con un unico esempio del XIX sec.).

³¹ *Manuale ragionato per la parte meccanica*, cit., p. 144.

³² Conversazione del 1967 raccolta in Carlo Emilio Gadda, *Per favore mi lasci nell'ombra. Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 1993, pp. 147-150: 150.

³³ Per le modalità stilistiche del ricettario, evidenti un po' dappertutto, basteranno pochi esempi: «Prima pulisci diligentemente la pittura con acqua tepida [...] e quand'asciutta applicavi una mano di colletta alquanto densa» (*Manuale ragionato per la parte meccanica*, cit., p. 154); «Asciutta che sia [la colletta] inumidirai moderatamente la carta di difesa [...] e ove duri fatica a staccarsi [...] col polpastrello delle dita o con una pezzuola umida la fre-gacciolerai riducendola in piccoli cannoncelli» (ivi, p. 226). L'elemento del «polpastrello», ben presente in queste descrizioni («sfregando su di essa uno spicchio d'aglio tagliato per lo mezzo, col polpastrello delle dita va stroppicciando affinché quell'unzione sia generale»: ivi, p. 229, etc.), riaffiora più volte nel testo di Gadda.

care nella conclusione la firma sicura dello scrittore, affidata a raffinate allusioni (basterà un diminutivo come «colletta», frequentissimo nel Secco Suardo): «Così medicati dal sugo del coniglio (“una colletta di coniglio”) e dal ferro da stiro della Lisabetta³⁴, il pereunte mendico o l’Adamo che era avviato a intignarsi, ecco, per quel che ancora ne avanza, emergono dalla bruma del male, si rincollano stupefatti nella salvazione» (p. 182). «Ora l’ex affresco viene arrotolato come tappeto. È pronto per la pinacoteca [...]. Vedi i lombardi, il Fossano, i verdi e le ocre, alla prima sala della braidense» (p. 185), etc.

Fino qui, tuttavia, prevale nel testo di Gadda un forte afflato descrittivo, sia pure coniugato ai sussulti di un irredimibile istinto di scrittore. Ma poteva un tale afflato consumarsi senza intercettare e discutere il senso delle operazioni condotte all’Istituto per riportare in vita le opere? E quale poté essere in quest’ambito la coscienza che Gadda aveva del ruolo di Longhi? E ancora, quale relazione unisce il manuale di Secco Suardo con la storiografia e la pratica di restauro di Longhi?

Porre la questione significa entrare nel merito di un dibattito che qui deve mantenersi nell’ambito di ciò che conta per la cultura di Gadda e della conoscenza che poté avere delle pratiche dell’Istituto che, sotto la direzione di Brandi, le aveva rilanciate. E tuttavia qualcosa si può dire, cominciando dall’ultima domanda e richiamando la considerazione che del manuale mostrava Longhi definendolo «quel capolavoro di scienza artigiana che è, ancora oggi insuperato, il suo *Restauratore di dipinti*»³⁵. Ma certo, una volta testimoniatone il valore, questo rientrava tra gli strumenti ovvi del conoscitore e critico d’arte al modo in cui la chimica della tecnica stava al pittore. In quest’ambito, Longhi era interessato ad altro e principalmente allo stimolo interpretativo che gli veniva dall’opera e qui la distanza che lo separava dal conte Secco Suardo non era minore di quella che, nella pratica attribuzionistica, lo separava da un Giovanni Morelli. Con le parole di Alessandro Conti «i dati palmari, le identificazioni tipologiche, i dati banalmente morelliani non costituiscono l’area in cui Longhi si voglia soffermare metodologicamente: essendo tutti dati da sottintendere che non danno uno stimolo interpretativo» e Conti aggiungeva:

³⁴ Ricordo, credo, della «stiratrice in proprio» che è stata da ragazzina l’Adalgisa.

³⁵ Roberto Longhi, *Per una mostra storica sugli “estrattisti”*, «Paragone», XCI, 1957, pp. 3-8, ora in Id., *Critica d’arte e buon governo 1938-1969*, cit., pp. 53-58: 54 (*Opere complete*, XIII).

«distinguere non persone, ma mani o, peggio, vizi di mano (come accade con certi duecentisti toscani) a Longhi non interessa: il critico d'arte comincia dove finisce il perito calligrafo»³⁶. Ma se per Longhi quel manuale fu presto un fatto acquisito, tale non doveva essere invece per Gadda, che nella scoperta e poi lettura delle parti anche più tecnico-scientifiche della materia trovava di che felicitare la sua vocazione di ingegnere e di visitatore di mostre.

In ordine alle due prime domande, invece, le cose sono più complesse. Nello scritto di Gadda affiora infatti la medesima concezione che Longhi espresse, in ambito esclusivamente pittorico, fin dal 1940, in favore di un restauro “conservativo” degli affreschi del giottesco Maso di Banco nella cappella Bardì di Vernio in Santa Croce. Anche qui Longhi non è nominato ma il riferimento a quel suo primo contributo intitolato *Restauri* e pubblicato su «La critica d'arte» di Ragghianti poco prima della visita di Gadda all'Istituto, mi pare certo³⁷. Note sono invece oggi le sue posizioni non sempre all'unisono, specialmente all'inizio, con le pratiche del neocostituito Istituto (il cui programma, fin dal 1938, era stato rielaborato da Giulio Carlo Argan e Roberto Longhi allora con responsabilità di rilievo al Ministero della pubblica Educazione): posizioni molto polemiche sotto la direzione di Cesare Brandi e poi più blande sotto quella di Ugo Procacci, che la recente pubblicazione del carteggio con Federico Zeri ha chiarito meglio³⁸. Ma seguiamo sinteticamente il dialogo con Longhi dalla specola di Gadda, che quelle posizioni fa sue.

Affrontando per la prima volta il «grave, capitalissimo problema del restauro», Longhi proponeva una prassi conservativa che fosse «fonte di accrescimento estetico» di contro a quelle invalse più o meno internazionalmente consistenti al livello più basso negli interventi e puliture, di cui semplificava i danni con numerosi esempi tratti da mostre recenti. Come appariva in chiusa dell'articolo, lo scontro originava dalle concezioni espresse da Ugo Ojetti, giurista di formazione (come del resto Nino Barbantini) e figura multidisciplinare di grande influenza ma privo di una compiuta

³⁶ Alessandro Conti, *Roberto Longhi e l'attribuzione*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, X, 3, 1980, pp. 1093-1117 (le citazioni da pp. 1109 e 1116).

³⁷ Roberto Longhi, *Restauri*, «Critica d'Arte», XXIV, aprile-giugno 1940, pp. 121-128; trentacinque anni dopo, ristampato in Id., *Critica d'arte e buon governo 1938-1969*, cit., pp. 119-127.

³⁸ Federico Zeri e Roberto Longhi, *Lettere (1946-1965)*, a cura di M. Natale, Cinisello Balsamo, Silvana, 2021, pp. 30-32, 90 ss.

formazione storico-artistica³⁹, sugli affreschi dell'allievo di Giotto in Santa Croce⁴⁰. Per Longhi, si trattava «soltanto di accudire a che [un intervento] sia eseguito bene; ché un restauro fallito, soprattutto un restauro di “pulitura”, significa un’opera distrutta o almeno diminuita per sempre»⁴¹, un «metodo», aggiungeva, non sempre onorato dallo stesso Istituto per la parte avuta nei restauri dell’«affrettata esposizione parigina del 1935 al Petit Palais» sull’arte italiana da Cimabue a Tiepolo, il cui catalogo recava la prefazione di Ojetti⁴². Tra le opere che, in quella sede, raccoglievano l’adesione di Longhi era la pulitura del Pontormo di Santa Felicita («io non sto, per esempio, con i tanti che, affezionati al beverone giallastro dove affogava il Pontormo di Santa Felicita, nel vederlo ora smaltato di toni puri come un’insalatina di campo, urlano, imprecano al massacro. Per niente, per niente. Il Pontormo a quei tempi vedeva proprio così»), ma le censure colpivano poi altre celebri opere, dal *Riposo nella fuga d’Egitto* del Correggio di Pitti al *San Gerolamo* di Filippino Lippi degli Uffizi, etc. «Si dimentica troppo spesso – continuava Longhi – che l’arte figurativa risiede tutta e soltanto nell’unicità e nella riproducibilità degli originali; che in letteratura “copia” vale “originale”, e in arte figurativa soltanto ricordo più o meno pallido dell’originale»⁴³. E attestandosi su posizioni anticrociane aggiungeva:

Valga anche qui il contrasto di situazione fra l’arte figurativa e la letteratura. Una integrazione di lacuna in un papiro, proposta da un Vitelli, può ardire al ristabilimento dell’originale, ché le parole supposte possono, se felicemente divinate, rifarsi veramente antiche nella interiorità parlata della poesia; non così

³⁹ Sull’Ojetti (Roma 1871-Fiesole 1946), giornalista, scrittore e poi critico d’arte (ricoprì importanti cariche istituzionali anche in quest’ambito), si veda la voce di Laura Cerasi nel *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXIX, Roma, Istituto dell’Encyclopædia italiana, 2013, pp. 177-182, che tuttavia non accenna a questo episodio.

⁴⁰ «Ero da una parte io, a proporre d’urgenza la rimozione delle aggiunte recate gli originali; aggiunte a mio vedere, assai più disturbanti d’ogni vecchia abrasione o caduta di colore; dall’altra era Ugo Ojetti, che allegava “non essere lecito lasciare in una chiesa italiana agli occhi dei tanti visitatori italiani e stranieri, affreschi di tanta bellezza e per gran parte mirabilmente conservati, rigati di graffiature candide, punteggiati da fori di chiodi, butterati da minute abrasioni, quasi che la chiesa sia dallo Stato negletta o abbandonata”», R. Longhi, *Restauri*, cit., p. 126.

⁴¹ Ivi, p. 120.

⁴² Prefatore del catalogo della mostra sull’arte italiana tenutasi nella primavera-estate del 1935 a Parigi, Ojetti appariva dunque in sintonia con le scelte operate dai responsabili della mostra: *Exposition de l’art italien de Cimabue à Tiepolo. Catalogue (Paris, Petit Palais, mai-juillet 1935)*, *Avant-propos* par G. Huisman, *Préambule* par P. Valéry, *Préface* par U. Ojetti et P. Jamot, *Itinéraire* par R. Escholier, Paris, Petit Palais, 1935.

⁴³ R. Longhi, *Restauri*, cit., p. 122.

nell'arte figurativa, dove proprio l'assenza fisica del brano antico, non consente ad altra materia bruta di ripetere identicamente il processo di trasfigurazione dell'unico originale⁴⁴.

Era un giudizio che, diversamente dall'unità postulata dal Croce, differenziava materiali e forme artistiche e in ciò le sue posizioni erano con chiarezza anticrociane⁴⁵. Ma le censure del critico non si fermavano qui e, con la pratica in uso del «restauro di pulitura», anche toccavano il «restauro d'integrazione» o di completamento, o «pittorico», che Longhi finiva per identificare «col "restauro di simulazione" e cioè con metodi di contraffazione e di falsificazione». E appena un gradino più sotto, con quello che chiamava di «accompagnamento», che «parecchio variabile nei metodi e nell'applicazione [...] consiste di solito in certe campiture o tinteggiature che vanno riempiendo lacune, sgraffi, abrasioni con toni affini a quelli degli originali contigui [...]», intese ad

ovviare al disturbo ottico che le zone di gesso o d'intonaco o d'arricciato messe a nudo dalle lacune del dipinto, producono nell'osservatore. Si suol chiamarlo restauro neutro o a tinte neutre. Sennonché, una volta inserita nella cerchia di una calcolata sintassi cromatica nessuna tinta è neutra, e perciò non mancherà d'interferire nelle circostanti zone genuine⁴⁶.

Era insomma una posizione di filologia in ambito figurativo e la conclusione che immediatamente ne derivava sarebbe stata la principale lezione fatta propria da Gadda nel suo contributo. Scriveva Longhi (miei i corsivi):

A ben considerare non v'è altro modo di disturbare meno che si possa l'occhio dell'osservatore che quello di lasciar che le lacune si avvertano positivamente come tali: soltanto così, *l'occhio, che non è soltanto rétina ma giudizio immediato, potrà astrarne senza sforzo, e restaurarne, ma solo "mentalmente", entro di sé, ciò che manca*, allacciando idealmente fra loro le zone superstiti⁴⁷.

⁴⁴ *Ibidem*. Considerazioni analoghe sulla strategia del restauro toccano anche gli «incunaboli pittorici spesso faticosamente ammalorati» della Mostra giottesca e pregiottesca del 1937, con un'immagine dei «tarli [che] cantavano come le cicale di San Miniato» (mio il corsivo) che sarà piaciuta al romanziere.

⁴⁵ Su ciò, cfr. E. Raimondi, *Barocco moderno*, cit., pp. 75-76.

⁴⁶ R. Longhi, *Restauri*, cit., p. 125.

⁴⁷ Ivi, p. 123. E chissà se le posizioni di uno storico dell'arte come Max Friedländer, *Il conoscitore d'arte*, Torino, Einaudi, 1955 (ed. orig.: Zürich 1955), p. 161, non debbano qualcosa a Longhi, per la parte sulle «lacune colmate dalla fantasia» (a lui, Longhi dedica il suo primo contributo sullo Sweerts del 1934, poi ospitato in *Me pinxit e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, delle *Opere complete*, IV del 1968, pp. 177-181). Sarà invece casuale la coincidenza con Gadda sulla metafora del chirurgo (miei i corsivi): «Se manca una parte

Il contesto in cui nasceva l'intervento di Longhi poteva essere noto a Gadda, che dal 1940 si era trasferito a Firenze dove resterà per un decennio. Ma qui importa l'idea di restauro «mentale», un concetto ribadito qualche riga dopo col termine di «ripristino mentale» che trasforma non solo chi guarda in un protagonista del fenomeno percettivo, come non doveva essere vulgato né esplicito a quell'altezza cronologica, ma declina il tema della percezione secondo categorie che appartengono all'ambito della più recente scienza psicologica quale la scuola di Vienna era venuta integrando in quegli anni nel processo della visione figurativa. Ricordando i debiti di Longhi con quegli storici dell'arte (Wickhoff, Riegl e Wölfflin), prima Ezio Raimondi, poi Giovanni Previtali hanno ricondotto il fenomeno della visione alle categorie psicologiche della futura *Gestaltpsychologie*, della quale Otto Pächt, Max Wertheimer e Wolfgang Metzger, avrebbero fissato le leggi tra la metà degli anni Venti e quella degli anni Trenta⁴⁸. In tal modo, la visione diveniva in parte un processo fisico e in parte un processo culturale: con le parole di Longhi «l'occhio che non *era* soltanto rétina ma giudizio immediato». In quel contesto, secondo uno dei principi più noti della *Gestalt*, la mente per cogliere rapidamente il senso di un'opera tende a semplificare gli stimoli visivi ricostruendo il tutto prima delle singole parti, a lui non equivalenti: che è il principio (già aristotelico) illustrato dalla frase «Das Ganze ist verschieden von der Summe seiner Teile». Ma per far questo, la mente riempie gli spazi vuoti tra singoli elementi perfezionando le forme quando non siano complete ma solo suggerite. Mi par questo il senso di quanto implica, attraverso la legge di «continuità», il restauro «mentale» dell'oggetto proposto da Longhi, re-

del colore originario in una tavola trecentesca, quel che resta può essere ancora fino a un certo punto goduto e *le lacune evidenti possono essere colmate dalla fantasia*. Ma in un dipinto del Seicento l'evidenza delle lacune è ben più grave [...]. Bisogna pesare cautamente, caso per caso, se il restauro integrativo, più o meno preoccupante, non sia da considerare il minor male, *così come un chirurgo dovrebbe sempre domandarsi se il successo probabile dell'operazione sia così grande e così certo da controbilanciarne il pericolo*.

⁴⁸ Per una esposizione delle leggi della *Gestaltpsychologie*, cfr. Hans Sedlmayr, *Gestaltetes Sehen*, «Belvedere. Monatsschrift für Sammler und Kunstdenkmäler», VIII, 1925, pp. 65-73, e Wolfgang Metzger, *Gesetze des Sehens*, Frankfurt, W. Kramer, 1936, che però non ricorda quasi precedenti (trad. ingl.: *Laws of Seeing*, Cambridge, MIT Press, 2006). Di Otto Pächt, cito *Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts* (1933) e Alois Riegl (1963), in Id., *Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von J. Oberhaidacher, A. Rosenauer, G. Schikola, München, Pestel-Verlag, 1977, pp. 17-58 e 141-152. Una ricca bibliografia soprattutto moderna e solo in limitati casi d'ambito artistico, presenta il sito della International Society for Gestalt Theory and its Applications (<https://en.gestalttheory.net/>).

stauro che risponde a una sensibilità per la psicologia della forma di matrice tedesca e, in particolare, viennese⁴⁹. Quasi un anticipo di quell'analogo filologico che, nel 1953, Contini richiamerà nella «Vita» francese «di Sant'Alessio» parlando di «lacune [...] che potrebbero essere congetturalmente supplite dai [manoscritti] non difettosi»⁵⁰.

Non importa seguire oltre questa pista negli storici che ho detto, quanto verificare quello che Gadda, non privo nella sua formazione positivistica «di un filone di indagine proprio della psicologia del secondo Ottocento» che s'appoggia ad alcuni grandi testi d'area tedesca e inglese usciti a cavallo del secolo e presenti nella biblioteca⁵¹, potesse trovare in ordine a una filologia del restauro nell'articolo di Longhi. Per la scelta del tema, e l'adesione dell'autore alle concezioni longhiane, non mi sembra d'altra parte possano sussistere dubbi quando si legge questo brano gaddiano (miei i corsivi):

L'opera è la testimonianza di un'anima. È messaggio inalienabile, sacro. Nessun ritocco, dunque. Meglio lasciar ingiallire Monna Lisa fino al giallore d'una guardarobiera epatica, meglio che rifarle un rosato di fortuna con tarde manette. *La nostra amorosa contemplazione potrà, semmai, giovarsi di apporti integrativi pensati, supplire con l'intelletto a ciò che il tempo abbia ad aver cancellato*

⁴⁹ Sulla scuola di Vienna, nel 1934 Julius von Schosser scriveva *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, Innsbruck, Wagner («Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung», 13, 2), 1934; trad. it.: *La scuola viennese di storia dell'arte. Sguardo ad una scuola di lavoro di eruditi tedeschi in Austria*, in Id., *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari, Laterza, 1936, pp. 61-163 (ristampa: Milano 2014); trad. ingl., da cui cito: Id., *The Vienna School of the History of Art-Review of a Century of Austrian Scholarship in German*, «Journal of Art Historiography», I, december 2009, pp. 1-50 (su Wichkoff e su Riegl, opportunamente differenziati nelle loro prospettive di ricerca, rispettivamente le pp. 13-20 e 29-37). Sugli interessi di Riegl in merito alla *Gestalt* ('forma', 'struttura'), concetto introdotto fin dal 1890 dallo psicologo Christian von Ehrenfelds e sviluppato poi da Wertheimer e altri, ivi, p. 43. Su ciò, il capitolo intitolato *La scoperta dell'occhio figurativo*, in E. Raimondi, *Barocco moderno*, cit., pp. 31-40. Sui rapporti con la *Gestalt Psychologie*, le pp. 29 e 39 ss.

⁵⁰ Gianfranco Contini, *La «Vita» francese «di Sant'Alessio» e l'arte di pubblicare i testi antichi*, in Id., *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica* (1932-1989), a cura di G. Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. II, pp. 957-985: 966. Edito in Id., *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze, Sansoni, 1970, il saggio risale infatti alla prolusione fiorentina del 1953.

⁵¹ Guido Lucchini, *Gli studi filosofici di C. E. Gadda* (1924-1929), in *Per Carlo Emilio Gadda. Atti del Convegno di Studi*, Pavia, novembre 1993, «Strumenti critici», 75, 2, 1994, pp. 223-245: 243, ricorda che nella formazione positivistica di Gadda ha spazio un «filone di indagine proprio della psicologia del secondo Ottocento, da Fechner (ricordato due volte in margine alla *Meditazione*) a Ribot [...] di cui sono conservati presso la Biblioteca del Burcardo la *Psychologie allemande contemporaine* (Paris, Bailière, 1879) e *La psychologie anglaise contemporaine* (Paris, Alcan, 1901)».

dell'opera: o deducendo da testi affini, o più, dal suggerimento e dall'istanza di quel ch'è rimasto di lei. Ma nessuna aggiunta gratuita è pensabile. Esterna all'opera, lontanissima nei tempi e nei modi e, talora, nei mezzi (natura del colore) ma soprattutto quanto allo spirito, l'aggiunta, il ritocco, ci apparirà sempre e soltanto interpretazione arbitraria, vandalica manomissione. Una glossa deformatrice del testo, un laido impiastro sulla carne della bellezza⁵².

Con l'uso, si noterà, di termini come *ingiallire* e *impiastro* («Meglio lasciar *ingiallire* Monna Lisa fino al *giallore* d'una guardarobiera epatica» e «laido *impiastro* sulla carne della bellezza») che, credo, ben longhiani. Con tali avvertenze, secondo l'anamnesi di Gadda, le opere erano restituite in salute e «il pereunte mendico o l'Adamo che era avviato a intignarsi [...] emergono dalla bruma del male, si rincollano stupefatti nella salvazione».

Osservava Longhi che «la storia dei restauri è storia di pochi profitti e di enormi danni; e in una statistica che graduasse le cagioni della perdita delle opere d'arte attraverso i tempi, dopo l'usura dei secoli coi suoi cataclismi, le guerre e l'iconoclastia, il restauro verrebbe buon quarto»⁵³. Osservazioni analoghe costellano l'opera di Federico Zeri, a Longhi vicinissimo per molti anni dopo il 1947. Che Gadda, all'inizio degli anni Quaranta, faccia sua una sensibilità non ancora maturata negli allievi è dato che lo colloca, tra la Pasqua e l'Ascensione di quel 1942, tra i primi testimonî non professionali di quella particolarissima “resurrezione”.

2. Pier Paolo Pasolini e la cultura delle immagini

È noto che Pasolini non riconobbe molti maestri e, se parlò spesso di Roberto Longhi come del «mio maestro», si laureò poi su Pascoli con Calcaterra, sul quale non lasciò parola. L'altro suo maestro, mai comunque definito per tale, fu Gianfranco Contini, che subito gli recensì le poesie in friulano e al quale fu particolarmente affezionato. Del maestro, a Bologna («devo dire che è attraverso lui che Longhi mi si è rivelato il mio vero maestro?»)⁵⁴ aveva seguito, anni prima, un memorabile corso su «I fatti di Masolino e Masaccio», cioè sulla pittura fiorentina del Quattrocento, espressione di quel “terzo” Longhi (così Emilio Cecchi), che

⁵² C.E. Gadda, *La chirurgia dei quadri*, cit., p. 187.

⁵³ R. Longhi, *Restauri*, cit., p. 121.

⁵⁴ Pier Paolo Pasolini, recensione a Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, «Tempo», 18 gennaio 1974, poi in Id., *Descrizioni di descrizioni*, cit., pp. 251-255: 252.

a Contini parve «inscindibile dal celebratore della pittura della realtà [...] che ha i suoi punti di forza da Caravaggio (anzi dai suoi predecessori lombardi) all'impressionismo, e altri ne ha in Masaccio e in Piero»⁵⁵. E con lui avrebbe voluto laurearsi. Ricorderà il maestro come la vera rivelazione («Ciò che Longhi diceva era carismatico [...], in quell'inverno bolognese di guerra, egli è stato semplicemente la Rivelazione») e come colui che l'aveva, se mi si passa l'espressione, trasformato da crisalide in farfalla («Per un ragazzo avere a che fare con un uomo simile era la scoperta della cultura come qualcosa di diverso dalla cultura scolastica»)⁵⁶. E sul suo modo quasi cinematografico di leggere i fatti figurativi, aggiungeva: «Prodotto diretto, formale, nella sua prosa, della sua reticenza [...] è lo "scorcio". Tutte le descrizioni che Longhi fa dei quadri esaminati (e sono naturalmente i punti più alti della sua prosa) sono fatte per scorcio»⁵⁷. Longhi pensava dunque l'arte per «scorci». Le sue lezioni, condotte con l'ausilio di diapositive in bianco e nero, lasciarono traccia in Pasolini, che ne diede un ricordo appassionato recensendo il volume mondadoriano nel 1973:

Sullo schermo venivano proiettate delle diapositive. I totali e i dettagli dei lavori, coevi ed eseguiti nello stesso luogo [la cappella Brancacci in Santa Maria del Carmine a Firenze], di Masolino e Masaccio. Il cinema *agiva*, sia pur in quanto mera proiezione di fotografie. E agiva nel senso che un "inquadratura" rappresentante un campione del mondo masoliniano – in quella continuità che è appunto tipica del cinema – si «opponeva» drammaticamente a una "inquadratura" rappresentante a sua volta un campione del mondo masaccesco. Il manto di una Vergine al manto di un'altra Vergine... Il Primo Piano di un Santo o di un astante al Primo Piano di un altro Santo o di un altro astante⁵⁸.

A queste condizioni, era ovvio che quel magistero non poteva restare senza conseguenze per Pasolini. E, infatti, non solo gli snodi dell'arte figurativa antica italiana, particolarmente quella amatissima del '400 e del '600, sono presenti al cineasta, ma quella stessa eredità investiva il rapporto tra inquadratura cinematografica e modelli pittorici. Gli esempi sono noti. In *Mamma Roma*, film

⁵⁵ Gianfranco Contini, *Memoria di Roberto Longhi*, «Celebrazioni Lincee», LXXI, 1973, ripresa in Id., *Ultimi esercizi ed elveziri*, cit., pp. 347-368: 364.

⁵⁶ P.P. Pasolini, rec. a R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, cit. Nella recente riproposta einaudiana del volume (a cura di C. Acidini e M.C. Bandera, 2024), la prefazione di Gianfranco Contini è sostituita da un saggio introduttivo di Lina Bolzoni e ogni autore introdotto da una scheda storico-bibliografica.

⁵⁷ Ivi, p. 253.

⁵⁸ Ivi, p. 252.

del 1962 che Pasolini dedica a Longhi («A Roberto Longhi, cui sono debitore della mia fulgurazione figurativa»), la carrellata che indugia sul letto di morte di Ettore, figlio adorato dell'omonima prostituta (interpretata da Anna Magnani) richiama la spigolosità del *Cristo morto* di Mantegna, mentre del suo giovane attore Pasolini dirà «l'ho visto una sera, andando a cena in un ristorante dove faceva il cameriere [...] portava una fruttiera e sembrava uscito da una tela di Caravaggio»⁵⁹. E mentre le inquadrature de *La ricotta* (1963) s'appoggiano ora a Rosso Fiorentino ora al Pontormo, pittore sul quale Longhi realizza con Umberto Barbaro un documentario presentato alla IX Mostra cinematografica di Venezia del 1948⁶⁰, nel successivo *Vangelo secondo Matteo* (1964) Pasolini guarda ora a Piero della Francesca per i costumi dei farisei, ora all'amatissimo Masaccio, ora per il volto di Cristo all'esasperazione del Greco o a certi volti di Rouault, mentre la scena del presepe richiama un quadro di Carlo Levi⁶¹. Questa trasfigurazione della realtà raggiunge un apice di identificazione nel *Decameron*, perché Pasolini vi appare nelle vesti di un discepolo di Giotto venuto a Napoli per frescare in Santa Chiara.

Come esempio della raffinata cultura figurativa che fu sua ricorderei la pezzuola bianca annodata sulla fronte del frescante nell'ultima scena del film, che è a mio giudizio una precisa quanto rara citazione figurativa. Bande bianche sulla fronte di personaggi spesso popolari entro scene di genere non ne mancano nelle rappresentazioni del tempo, ma qui essa individua il pittore e proviene, perfettamente acclimata per quanto dirò ora, dall'autoritratto di Michael Sweerts, un olandese approdato a Roma a metà Seicento, che nell'*Atelier di un pittore* si ritrae mentre dipinge con la stessa banda bianca sulla fronte. Lo Sweerts fu, a Roma, un «pittore della realtà», non lontano da quei «bamboccianti» che come s'è detto Giuliano Briganti produsse in mostra nel 1950 dandone poi una monografia nel 1983. Longhi l'aveva adocchiato fin dal 1920 e su di esso avrebbe scritto altre due volte⁶². I «bamboccianti» (dal soprannome dell'olandese Van Laer) erano pittori di pretta vena

⁵⁹ Pier Paolo Pasolini, «Mamma Roma», in *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, introduzione di N. Naldini, Parma, Guanda, 1992, p. 58.

⁶⁰ La notizia in Giuliano Briganti e Roberto Longhi, *Incontri. Corrispondenza 1939-1969*, a cura di L. Laureati, Milano, Archinto, 2021, p. 52.

⁶¹ Pier Paolo Pasolini, «Sopralluoghi in Palestina» e «Il Vangelo secondo Matteo», in *Pasolini su Pasolini*, cit., pp. 83-84.

⁶² Si veda *supra*, n. 3. Nel 1958, su «Paragone», l'ultimo contributo *Qualche appunto su Sweerts*, cit., è preceduto da una recensione della mostra di Rotterdam sul pittore:

antiaccademica che si contraddistinguevano per scene di genere popolate da un’umanità di poveracci, contadini, stracconi, mendicanti e per i quali l’adesione del Maestro deve aver agito sull’allievo con grande capacità seduttiva. Insieme ai veri “pittori della realtà”, scoperti sempre dal Longhi (cioè Caravaggio e i caravaggeschi), i “bamboccianti”, che la monografia di Briganti definiva nel titolo «pittori della vita popolare nel Seicento», costituiscono così una fonte dell’ispirazione di Pasolini, che in quei diseredati doveva trovarvi l’equivalente del moderno sottoproletariato delle borgate romane. Nel clima che quella pittura esprimeva, Pasolini ritrovava insomma una parte di sé e del suo mondo. E la “categoria” dovette essergli familiare se, passando dalla pittura alla letteratura, trovò modo di applicarla, in verità meno convincentemente, anche al non amato Fenoglio dubitativamente ascritto «all’ammirevole ancorché marginale corporazione dei “Bamboccianti” meridionali, [...] studiati con amore da Longhi»⁶³. È una cultura figurativa che troverà il suo culmine nel Caravaggio, che dei «pittori della realtà» fu il massimo interprete, e in questo l’amore di Pasolini s’acomuna all’adesione istintiva e irruente, ma più trattenuta e aristocratica, del lombardo Carlo Emilio Gadda.

Ora, questa trasposizione di valori figurativi da un ambito all’altro, non manca di chiamare in causa il motivo luministico, la luce che illumina la realtà e dà forma alle cose. Come si diceva, è riemerso da tempo uno scritto di Pasolini del 1947 intitolato *La luce del Caravaggio*. L’esordio è questo: «Tutto ciò che io posso sapere intorno a Caravaggio è ciò che ne ha detto Longhi». Ma poi del Caravaggio viene sottolineata l’invenzione di «tutto un mondo»: «tipi nuovi di persone [...] tipi nuovi di oggetti, tipi nuovi di paesaggio [...] e una nuova luce: al lume universale del Rinascimento platonico ha sostituito una luce quotidiana e drammatica»⁶⁴. Col Merisi si consumava dunque anche il percorso di quel “terzo” Longhi avvicinato da Pasolini a Bologna, con la restituzione di un’umanità mai approdata in Italia sui cavalletti dei pittori, mai rappresentata prima nell’arte italiana fatta di madonne e gran signori e a cui la società faceva finalmente posto. Così Pasolini: «Tali

cfr. Malcolm R. Waddingham, *The Sweerts Exhibition in Rotterdam*, «Paragone», IX, 97, gennaio 1958, pp. 67-73.

⁶³ Pier Paolo Pasolini, *Fenoglio*, in Id. *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 234

⁶⁴ Id., *La luce di Caravaggio*, cit. p. 2673. Ritornano sul tema tanto M.A. Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia*, cit. pp. 176-177, che Silvia De Laude, «Un romanzo aperto verso l’avvenire? Sopralluoghi nei dintorni di «Una vita violenta»», in *Vedere, Pasolini*, cit., pp. 67-121: 101-102.

figure erano quelle che il Caravaggio aveva realisticamente scelto, negletti garzoni di fruttivendolo, donne del popolo mai prese in considerazione»: un equivalente fraterno di quel sottoproletariato delle borgate romane che, lasciando il Friuli, aveva scoperto a Roma nel 1950. Ancora una volta, forse, raccogliendo e acclimatando, con la sensibilità che era la sua, una sollecitazione di Longhi in merito a «quella brigata di disperati vagabondi, di sarti di barbieri di calzolaia e di contadini che passò per un ventennio nello studio dello Squarcione» tra i quali erano anche «le follie più feroci del Tura e del Crivelli»⁶⁵.

Massimo Danzi, *Roberto Longhi and Surroundings: Notes on the Historical-Artistic Culture of Gadda and Pasolini*

This article examines Roberto Longhi's influence on Pier Paolo Pasolini's cinematic imagery and Carlo Emilio Gadda's journalistic prose. Regarding Pasolini, the study suggests adding the Bamboccianti – Flemish and Dutch painters active in 17th-century Rome – to Longhi's well-known group of "painters of reality". Their depictions of an impoverished European underclass resonate with the world Pasolini encountered in Rome in 1950. Gadda's article, meanwhile, originates from his visit to the Central Institute for Restoration in Rome in 1942. Here, Longhi's impact is evident in Gadda's engagement with pictorial restoration, particularly through the concept of "mental restoration", which Longhi associated with *Gestalt* psychology and the idea of an «eye that is not only a retina but an immediate judgment». Gadda's text unexpectedly links Longhi's philological method with Giuseppe Secco Suardi's *Manuale ragionato del restauratore* (1866), which also influenced his linguistic style.

Keywords: Roberto Longhi, Pier Paolo Pasolini, Carlo Emilio Gadda, Piero Camporesi, Ezio Raimondi, Giuseppe Secco Suardi, "Bamboccianti", *Gestalt Psychologie*.

⁶⁵ Roberto Longhi, *Officina ferrarese 1934 seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi ampliamenti 1940-53*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 23 (*Opere complete*, V).

