Gli allievi bolognesi di Roberto Longhi

Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini narratori d'arte

Ambra Cascone

PADOVA UP

PADOVA UNIVERSITY PRESS

Il presente volume è pubblicato con i fondi del
Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica
- Università degli Studi di Padova.

Prima edizione 2021 Padova University Press

Titolo originale *Gli allievi bolognesi di Roberto Longhi. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini narratori d'arte*

Immagine di copertina: https://pixabay.com/it/photos/bologna-italia-portici-edifici-2320839/ (Pixabay License)

© 2021 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico: Padova University Press
Impaginazione: Oltrepagina, Verona

ISBN 978-88-6938-278-9



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License (CC BY-NC-ND) (https://creativecommons.org/licenses/).

Ambra Cascone

Gli allievi bolognesi di Roberto Longhi

Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini narratori d'arte

PADOVA UP

INDICE

INTRODUZIONE di Giuliana Tomasella 7

RINGRAZIAMENTI 13

I. LA CITTÀ DEI DESTINI INCROCIATI: MOMENTI DI CULTURA BOLOGNESE
1. Bologna anni Trenta: la città, l'Università 15
2. Il clima artistico e culturale 29

II. ROBERTO LONGHI "UN VERO MAESTRO"
1. Alle origini del metodo 41
2. Il magistero bolognese 58

III. "QUALCOSA IN COMUNE DI PIÙ ANTICO"
1. Il tempo delle lezioni e degli incontri 75
2. Una lezione complessa 116

IV. L'ARTE E LA CRITICA ESPRESSE DAI GIOVANI
1. Creazione di una formula: i Littoriali della cultura e dell'arte 147
2. Gli anni del risveglio e le ultime edizioni dei Littoriali 173

V. L'ESORDIO CRITICO E GLI ANNI DI GUERRA
1. Bertolucci a Parma 209
2. Arcangeli, Pasolini e le riviste giovanili del fascismo bolognese 220

VI. FINE E INIZIO DI UNA STORIA
1. L'ultima fase del conflitto 311
2. "L'immaginazione fiorisce sul metodo", uno sguardo alle traiettorie future 319

BIBLIOGRAFIA 355

SITOGRAFIA 391

INDICE DEI NOMI 395

INTRODUZIONE

Giuliana Tomasella

Questo libro ricompone – attraverso una raffinata analisi dei carteggi e degli scritti editi – la fitta trama delle relazioni intessute da Francesco Arcangeli, Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci e Pier Paolo Pasolini fra loro e con il maestro Roberto Longhi, le cui lezioni tutti, in anni diversi ma prossimi, ebbero la ventura di seguire all'Università di Bologna. Il periodo preso in esame è quello che va dagli anni Trenta al 1945, fase tra le buie della storia italiana, che vide un'accelerazione in senso totalitario del regime, culminata con le leggi razziali, e poi la tragedia della guerra.

Eppure, nei ricordi di tutti i protagonisti di questo romanzo di formazione collettivo, Bologna, coi suoi portici e osterie e lezioni e incontri resta impressa indelebilmente nella memoria nei colori della nostalgia e dell'affetto per un periodo intellettualmente e umanamente intenso. Se Bertolucci, approdato nel capoluogo emiliano già abbastanza maturo, sceglie consapevolmente di seguire i corsi di Longhi, Arcangeli e Bassani e – un po' più tardi – Pasolini, lo scoprono per caso, inaspettatamente, restando affascinati dalla diversità delle sue lezioni rispetto a quelle paludate, tradizionali, soporifere, di altri pur illustri docenti. Una percezione che accomuna i ricordi di tutti è che nei corsi di storia dell'arte l'esperienza accademica si fa vita, nel buio dell'aula la passione longhiana anima le forme proiettate sullo schermo, ne guida la lettura, ne narra cadenze e ritmi. Una diversa storia va scoprendosi, alternativa rispetto al culto omologante per la romanità e il classicismo: quella della pittura padana – da Vitale a Morandi – e grazie al tocco magico della parola anche fatti e nomi minori assumono rilievo e senso. Le parole del maestro aiutano questi giovani, innamorati della loro terra, a riscoprirla attraverso episodi artistici che, per essere fino ad allora rimasti sommersi, hanno il sapore e il fascino dell'assoluta novità. Quella riscoperta, lungi dal rinchiuderli entro angusti confini locali, spalanca loro davanti orizzonti nuovi di senso.

Il magistero longhiano non si limita alla dimensione inevitabilmente "frontale" della lezione in aula, ma continua nelle esercitazioni e negli incontri privati che riserva ai più promettenti e appassionati. Un'atmosfera di cenacolo e allo stesso tempo di brigata caratterizza, nei ricordi, tali incontri. E stupisce che, a dispetto della sua fama di uomo altero, tagliente fino alla crudeltà, Longhi mostri nel rapporto quotidiano con i suoi studenti migliori un affetto e una comprensione insospettati. È proprio questa componente umana a cementare i legami e a favorire le relazioni in questo gruppo davvero eccezionale di giovani.

Si tratta di un drappello di scrittori e poeti fra i più noti e importanti del nostro Novecento e su di loro la bibliografia è vastissima, quasi disperante. Si è già molto parlato del peso di Longhi nella loro formazione; non sono mancati riflessioni e affondi sui rapporti fra poesia (o prosa) e arti figurative in numerosi saggi dedicati a ciascuno di loro. Eppure, non era mai stata tentata una storia comparata che tenesse assieme le diverse vicende giovanili di Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini, rileggendole alla luce dell'esperienza bolognese e del rapporto "collettivo" con il maestro e che focalizzasse l'attenzione sugli scritti di critica d'arte, in cui tutti – sia pure in misura diversa – si cimentarono, affascinati dalla proposta longhiana di una integrazione funzionale delle potenzialità del linguaggio poetico-letterario nella critica figurativa. Tutti raccolgono, in definitiva, la sfida della traduzione, così bene definita da Pasolini, in un saggio del 1956, come «atto storiografico»: il tradurre inteso come «forma letteraria del conoscere», in un costante sforzo di approssimazione all'originale.

Si tratta, in questo libro, non solo dell'*imprinting* longhiano e dei vicendevoli condizionamenti dei giovani fra loro, ma si ipotizza anche, per converso, un influsso sul maestro da parte degli allievi. D'altronde, non si può essere davvero maestri, senza farsi scalfire e talvolta anche profondamente mutare dal confronto coi più giovani.

Ciò che si comprende, specie leggendo alcune bellissime lettere, è che li accomuna il sentimento di esser figli di una stessa civiltà: il legame con la provincia e il suo linguaggio, fatto di oggetti e paesaggi, ma anche di parole vernacole, in una sorta di epifania del familiare. Non a caso, uno dei pittori più amati, il cui nome maggiormente ricorre in queste pagine, è Morandi. Certo, è un amore di Longhi che si perpetua, ma all'interno di un sistema di valori condiviso, che si colloca saldamente entro le coordinate della «ferialità». La riappropriazione culturale della propria

terra passa attraverso il magistero longhiano e segna indelebilmente le scelte e i percorsi di questi allievi d'eccezione, che ancora a distanza di molti anni continuano a dichiarare il proprio debito. Alla forza del suo insegnamento si unisce l'energia propulsiva del confronto fra compagni di studi e prende forma così un modo inedito e condiviso di intendere la critica d'arte, in cui l'analisi dei valori formali – imprescindibile – riesce a coniugarsi con il racconto, in una concezione della storia come processo dinamico continuamente riattivato dalla (e nella) narrazione.

Pasolini, addirittura, afferma che per lui Longhi fu «la Rivelazione», descrivendo in modo indimenticabile le sue lezioni in termini cinematografici, quasi a ribadire a posteriori (nel 1974!) il carattere di destino che esse avevano assunto nel percorso a venire. Arcangeli, da parte sua, parla di «una mescolanza inscindibile di ammirazione e di attaccamento, di stupefazione e di affetto». Sono solo due delle molte testimonianze di devozione e stima che si trovano in questo libro e che montate insieme restituiscono l'estensione del raggio d'influenza longhiano.

L'insofferenza con cui venne accolto Luigi Coletti, che prese il posto di Longhi nel biennio 1937/39, quando Bottai lo chiamò al Ministero, dà l'idea della sua insostituibilità e della natura di cenacolo del gruppo degli studenti, che attribuivano maggior peso al confronto interno, che al giudizio del nuovo docente. Ciò che colpisce in particolare è che, più che la questione delle competenze specifiche (si ammetteva, per dire, che Coletti ne sapesse molto di pittura veneta) ciò che affascinava era la virtù di rendere viventi i fatti artistici e la condizione anfibia – come scrive Ambra Cascone – di uno studioso che era insieme artista.

Ma questo libro, oltre a ritessere la trama delle personali relazioni dei protagonisti e del loro Maestro, si inoltra anche nella ricostruzione storica e d'ambiente della Bologna fra anni Trenta e Quaranta. L'indagine si è ramificata a partire da alcuni sondaggi archivistici, che hanno consentito di far luce innanzitutto sull'ambiente dell'università e sugli insegnamenti tenuti da Longhi, nonché sui contatti di quest'ultimo con l'ambiente accademico e politico, a livello sia locale che nazionale. Materiali importanti sono inoltre emersi a illuminare i rapporti epistolari maestro-allievi, consentendo di chiarire snodi cruciali e di rintracciare, in alcuni casi, la genesi di giudizi critici, di passioni e predilezioni. Un significativo spazio è riservato alle collaborazioni alle riviste giovanili del fascismo bolognese, come «Architrave», «La Fiamma» o «Il Setaccio»; su queste testate vengono pubblicati i primi interventi di Bertolucci su alcu-

ni artisti locali o quelli di Arcangeli sui dipinti contemporanei visti alla Galleria Ciangottini, oppure le recensioni, talvolta molto dure, alla Biennale o al Premio Bergamo. Proprio le rassegne d'arte contemporanea costituirono una prima opportunità di confronto e commento per i giovani critici, che ne fecero la palestra per un esercizio critico che guardava allo strumento letterario come mezzo creativo per la narrazione e ricostruzione storico-artistica. Infine, la ricognizione dei Littoriali, organizzati a partire dal 1934 dai Gruppi universitari fascisti, rappresenta una preziosa integrazione a quanto già conoscevamo e arricchisce il quadro di riferimento, aiutandoci a meglio comprendere le difficili scelte di una generazione oppressa dalla dittatura. L'analisi congiunta delle carte e delle fonti d'epoca consente di dire che tutti o quasi, chi in veste di partecipante chi di giudice, presero parte alle diverse edizioni della manifestazione, la quale dava, almeno all'inizio, l'illusione di un dibattito libero e aperto. E furono, anche queste, occasioni di incontro fra coetanei e, via via, di ripensamento critico fino alla rottura, del regime sotto il quale questi giovani si erano formati o addirittura erano nati (penso a Pasolini che era il più giovane, del 1922). D'altronde, lo stesso Ragghianti ebbe modo di riflettere sulla funzione dei Littoriali come luogo di raccolta di giovani energie intellettuali, fecondo di sviluppi in senso politico.

Vennero poi gli anni tragici del conflitto, che videro Bassani vittima delle persecuzioni razziali, i bombardamenti di Bologna, durante i quali la casa di Arcangeli venne distrutta; nel frattempo Bertolucci si ritirava nella vecchia dimora di famiglia di Casarola e Pasolini a Casarsa. Ma anche nella diaspora di quegli anni difficili il gruppo cercò di mantenere vivi i legami, che si rinsaldarono poi nell'immediato dopoguerra, segnato dall'entusiasmo per nuovi progetti e iniziative culturali.

Il filo rosso che percorre queste pagine, che si leggono come un romanzo, è quello – cruciale – del dilemma fra letteratura e arte, fra il mestiere di poeta e quello di storico dell'arte. Non può non colpire il fatto che, in definitiva, il solo a laurearsi in storia dell'arte fu Arcangeli, che affiancò Longhi fin dal 1940 e nel 1942 divenne assistente volontario nell'Istituto di Storia dell'Arte. Va peraltro rammentato che anche Arcangeli fu in perenne e tormentato bilico fra le due vocazioni. Insomma, Longhi fu il grande Maestro di un drappello di poeti e scrittori la cui inclinazione si precisò sia in rapporto al suo insegnamento che grazie al confronto corale. Abituati come siamo a considerare innanzitutto il fondamentale lascito longhiano dal punto di vista storico-artistico, finiamo per dimen-

ticare come sia necessario guardare anche all'altro versante. Che Longhi fosse un grande scrittore, sia pure, naturalmente, in funzione d'altro, è fatto troppo risaputo per tornarci sopra. Ma ciò su cui questo libro ci invita a riflettere è quanto di quell'eredità sia confluito in una direttrice importantissima della nostra letteratura che culmina (senza esaurirsi, ovviamente) in un libro fondamentale, opportunamente richiamato in chiusura dall'autrice: l'antologia degli *Scrittori della realtà*.

Anche se la trattazione non si inoltra nel dopoguerra, pure indica dei vettori di sviluppo comuni: dalle riflessioni sul nuovo realismo al recupero orgoglioso della provincia, dalle battaglie per la tutela del patrimonio, al generoso sforzo di condivisione democratica della cultura. Convinzione forte sottesa alla ricerca, insomma, è che – nonostante le diversità e le ramificate esperienze – la fisionomia di questo peculiare gruppo mantenga sempre, al fondo, una sua riconoscibilità, nei diversi segmenti cronologici e nuclei tematici.

Il dato saliente è che la comune vocazione letteraria rafforzò anziché indebolire la rivendicazione della specificità della critica artistica, mostrando in questo un'intima e profonda adesione all'insegnamento longhiano. Esemplari, a tale riguardo, sono gli attacchi al dilettantismo sterile degli esercizi letterari intorno alle arti figurative, definiti (è Arcangeli a scriverlo) una sorta di «gramigna» infestante. Ecco che allora si chiarisce come il dilemma poesia/pittura, cui accennavo prima, trovi una risoluzione nel corpo stesso di un racconto dell'arte che cerca una mediazione tra specialismo strenuo e sensibile adesione. Non di opposizione si tratta, semmai di alleanza. Longhi, d'altronde, lo stigmatizzò efficacemente, in una provocazione estremizzante, a proposito di due personalità così diverse come Zeri e Arcangeli, al quale scrisse: «Proprio in questi giorni mi è avvenuto di fantasticare, per gioco, su una combinazione fisio-chimica (impossibile credo anche in una società comunistica) che, poniamo, unisse la tua maturità intellettuale ed etica, ma il cui ritmo è 'slow' con il 'rag-time' dell'indescrivibile, ciaramellante "connoisseurship" di Federico Zeri».

Sarà il discorso messo a fuoco più tardi nelle *Proposte per una critica d'arte*, laddove Longhi scriverà: «Nulla di estetizzante, dunque, sia ben fermo, è nell'esigenza qui espressa di riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte, non dico nel grembo della poesia; ma, certamente, nel cuore di un'attività letteraria, che, ne sono sicuro, non potrà mai essere "letteratura d'intrattenimento"».

Forse uno degli esiti più alti e vicini a questo ideale – al tempo stesso dentro e fuori i confini della critica – si trova nella prosa delle *Estati bolognesi* di Arcangeli, composta nel 1943 ma pubblicata solo postuma, coagulo straordinario di tutte le suggestioni e comuni passioni di quegli anni giovanili. Qui, come ha scritto Ambra Cascone, la consapevolezza dello storico e la sensibilità del poeta trovano un perfetto connubio:

> Era un tempo che avevo molto da ricordare e una candida incertezza da conservare per il futuro. Avevo i miei luoghi preferiti, le mie stazioni a cui vincolavo naturalmente il senso libero di quella estate. Un legame confidenziale mi attirava qualche volta davanti al San Rocco di Lodovico Carracci, in San Giacomo. Allora il martire gigante intavolava per me la sua orazione meditativa, malinconica, e alzava con lentezza gli occhi. Mostrava la piaga sulla coscia enorme, fuor del mantello di un viola spento, notturno; con i suoi ricci nobilmente selvatici macchiava il cielo molle e addensato di nubi, su cui la sua grande mano buttava l'ombra. Gli stava accucciato accanto un cane pezzato di bianco e di nero, placido come un bove. L'orazione si alzava contro un paese su cui il velo d'uno scirocco tempestoso lasciava un brandello appassionato di luce agli orli.

Brani come questo mostrano come sia impossibile, di fatto, separare le due vocazioni, in Arcangeli ma anche nei suoi compagni di strada, e come l'insegnamento di Longhi sia stato profondo e abbia rappresentato un'educazione insieme formale e sentimentale.

Nel complesso e affascinante coacervo di esperienze e incontri, critica militante e poesia, impegno civile e passione culturale degli anni giovanili di Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini, l'autrice individua la genesi di un sentire che resterà – nonostante tutto – un substrato comune. E nella ricostruzione di questa importante pagina della storia culturale italiana del Novecento mostra notevolissime doti di scrittura, palesando anche da questo punto di vista la sintonia con un argomento per affrontare il quale la sensibilità letteraria risulta imprescindibile.

RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare le fondazioni, le biblioteche e gli archivi coinvolti per l'aiuto e la disponibilità offerti durante questo studio, soprattutto l'Archivio di Stato di Parma, la Fondazione Giorgio Bassani di Ferrara, nonché gli eredi Paola ed Enrico Bassani, l'Archivio storico dell'Università di Bologna, la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, il Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa, la Biblioteca V. Joppi di Udine, l'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti - Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, l'Archivio Centrale dello Stato, il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta per gli autori moderni e contemporanei di Pavia. Ringrazio ancora quanti hanno contribuito con indicazioni pratiche, conversazioni e consigli ad agevolare la ricerca. Un profondo riconoscimento va poi al Dipartimento dei beni culturali dell'Università degli Studi di Padova e a Giuliana Tomasella per la cura con cui ha accompagnato lo sviluppo di questo studio, oltre che per la passione con la quale segue i suoi allievi.

I. LA CITTÀ DEI DESTINI INCROCIATI: MOMENTI DI CULTURA BOLOGNESE

Cos'ha Bologna, che è così bella? L'inverno col sole e la neve, l'aria barbaricamente azzurra sul cotto.
P. P. Pasolini

1. Bologna anni Trenta: la città, l'Università

Non è difficile immaginare ancora oggi cosa potesse rappresentare la città felsinea per le giovani matricole che, verso la metà degli anni trenta, vi giungevano quotidianamente dalla provincia padana, gli occhi ancora pieni della fuga monotona dell'infinita pianura attraverso i finestrini del treno di turno e una certa, trepidante, ansia di mancare le lezioni del mattino. Questa sorta di pellegrinaggio culturale è infatti un rito che si ripete ancora oggi con i molti pendolari che, partendo dalle piccole stazioni di cui è costellata l'Emilia, ogni giorno riempiono i vagoni dei treni che attraversano quella stessa pianura. Per molti di loro Bologna con le sue torri, i suoi portici, l'eterno, quotidiano transito di studenti e docenti, rappresenta certamente la possibilità di respirare l'atmosfera più aperta di una città culturalmente e storicamente centrata sull'Università; di confrontarsi, seppur in provincia, con la densità e la molteplicità di stimoli e significazioni di un centro, di una piccola capitale a modo proprio. Questo doveva accadere anche nel 1935, malgrado una certa avversità dei tempi.

Nel corso del Ventennio la città vede infatti ridisegnare la propria fisionomia amministrativa, sociale e urbanistica sotto il regime fascista che, almeno fino al 1933, si era identificato a Bologna nella guida ferrea del controverso podestà, poi sottosegretario agli Interni, Leandro Arpinati. Romagnolo, dai trascorsi anarchici e non troppo propenso alle subordinazioni gerarchiche, questi aveva portato avanti un certo autonomismo, circondandosi di uomini a lui fedeli e conferendo alla propria azione politica un'intonazione vagamente liberale che non aveva mancato di destare il sospetto e l'insofferenza del segretario del Pnf Achille Starace[1].

[1] Nominato vicesegretario generale del Pnf e podestà di Bologna nel 1926, Arpinati lasciò le cariche nel 1929 per assumere quella di sottosegretario agli Interni, ruolo che mantenne fino al

Al centro della sua politica, come di quella dei suoi successori, era un ambizioso progetto di svecchiamento della città e, come altrove, l'edilizia fascista non va troppo per il sottile nel rispetto dell'antico tessuto urbano. Così, mentre negli anni a cavallo del secolo i massivi restauri di Alfonso Rubbiani avevano conferito a Bologna il tipico aspetto neomedievale che tutt'oggi la caratterizza[2], a partire soprattutto dagli anni trenta il paesaggio urbano viene sempre più segnato dalla presenza e dall'estetica fascista. Inizia lo sventramento dei vecchi borghi del centro storico, sacrificati a più moderne arterie di traffico sulle quali sorgono nel giro di pochi anni i grandi palazzi trofei del modernismo imperante.

Già dal '25 la città poteva inoltre fregiarsi di uno stadio fra i più grandi e moderni per l'Europa del tempo: il Littoriale. Tipico esempio di *grandeur* fascista, lo stadio era ispirato alle Terme di Caracalla e comprendeva, oltre a una pista di atletica, due grandi piscine olimpioniche e quattro campi da tennis; il tutto edificato nel tempo record di soli otto mesi, a maggior lustro e gloria dei gerarchi locali.

Il fascismo, almeno nei primi tempi, sembra tutto sommato giovare alla vita cittadina e in poco tempo Bologna si avvia a diventare un polo commerciale e industriale a traino di una regione prevalentemente agri-

1933, quando il dissenso con Achille Starace sfociò in un'aperta denuncia a Mussolini da parte di quest'ultimo, che lo accusava di trafficare con avversari del regime come l'ex direttore de «il Resto del Carlino» Mario Missiroli, o la famiglia di Anteo Zamboni, il giovane attentatore di Mussolini nel '26. Condannato al confino a Lipari, il suo posto venne occupato da Guido Buffarini Guidi (1895-1945). Cfr., *Arpinati, Leandro*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Treccani, 1962, <https://www.treccani.it/enciclopedia/leandro-arpinati_(Dizionario-Biografico)> (13 agosto 2021) e B. Della Casa, *Leandro Arpinati: ascesa e caduta di un gerarca di provincia*, in *Storia di Bologna*, IV, a cura di R. Zangheri et al., Bononia University Press, Bologna 2013, II, pp. 493-545. Sulla storia di Bologna nel periodo fascista si vedano, oltre al volume sopra citato a cura di Zanghieri, anche A. Goldoni, *Storia di Bologna. Dalle origini ai giorni nostri,* Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 2018, in particolare pp. 304-323; A. Ferri, G. Roversi (a cura di), *Storia di Bologna*, Bononia University Press, Bologna 2005, pp. 366-386, per una trattazione *ad annum* dei maggiori avvenimenti si vedano, nello stesso volume pp. 451-474.

[2] Tra gli anni settanta dell'Ottocento e la Prima guerra mondiale, Alfonso Rubbiani fu autore di una imponente campagna di restauri e imprese architettoniche che cambiarono il volto della città. Seguace delle teorie di Viollet-le-Duc e interprete di un metodo di restauro integrativo stilistico che attinge anche agli impulsi delle correnti neomedievalistiche e neorinascimentali transeuropee (nazareni, puristi, preraffaelliti), Rubbiani polarizzò con le sue posizioni teoriche e i suoi interventi il dibattito culturale cittadino, dando vita a discussioni e polemiche che ebbero un'eco anche su scala nazionale ed europea. Fra i suoi maggiori interventi si ricordano i cantieri di San Francesco, Palazzo Re Enzo, Palazzo della Mercanzia, le cappelle in San Petronio, Palazzo dei Notai. Per approfondimenti rimando a M. Giansante, *Rubbiani, Alfonso,* in *Dizionario Biografico degli italiani,* Treccani, 2017, <http://www.treccani.it/enciclopedia/alfonso-rubbiani_(Dizionario-Biografico)/> (13 agosto 2021).

cola. Lo sviluppo dei comparti d'avanguardia dell'elettromeccanica, legati ai lavori per la rete ferroviaria elettrificata – sono gli anni in cui si porta a compimento la direttissima Bologna-Firenze – accresce la domanda di manodopera, determinando un aumento demografico con importanti concentrazioni operaie. La città si espande oltre l'antica terza cerchia di mura e cresce, al di là della stazione ferroviaria, il quartiere operaio della Bolognina[3].

Per ospitare le famiglie sfrattate dai borghi demoliti nel centro storico sorgono, sempre in periferia, le "Popolarissime", grandi stabili a più piani concepiti e progettati dagli architetti Franco Albini, Renato Camus e Giancarlo Palanti, fra gli esponenti di punta del razionalismo milanese. Alla fascistissima efficienza e volontà innovatrice si è disposti a sacrificare persino il nucleo più prestigioso del centro cittadino: nel febbraio del 1933 viene bandito il concorso nazionale per il completamento della facciata di San Petronio (poi rimasto solo a livello progettuale), mentre all'anno successivo data la realizzazione della pavimentazione sopraelevata di piazza Maggiore, in granito bianco e rosa, ironicamente ribattezzata "crescentone" in omaggio alla fervida fantasia gastronomica bolognese.

Mentre la società si sclerotizza progressivamente nelle forme e nei riti voluti dal fascismo: dalle parate dei giovani Balilla alle attività promosse dall'Opera Nazionale del Dopolavoro, cresce il consenso accordato al regime e al plebscito del 25 marzo del 1934, su 71546 votanti, le schede di assenso che conferiscono pieni poteri a Mussolini sono 71456[4].

Anche l'Università viene progressivamente inserita negli ingranaggi del regime, che proprio dagli anni trenta inizia il suo giro di vite: introdotto nel 1931 il giuramento di fedeltà al fascismo per i docenti universitari, le maglie progressivamente si stringono nel tentativo sempre più smaccato di aggregare il consenso intellettuale. Eppure l'Università cresce, cresce il numero degli iscritti, quello delle facoltà, crescono le sovvenzioni economiche – magro compenso di un *do ut des* che registra poche e flebili voci di dissenso – e si dà avvio a imponenti ampliamenti edilizi. A farsi garante dei buoni e proficui rapporti tra lo *studium* bolognese e il regime, lungo l'intero arco dei suoi tredici anni di guida dell'ateneo, è il rettore Alessandro Ghigi, che ottiene ampi spazi di manovra e i contributi necessari per l'ampliamento dell'Università in cambio

[3] Cfr., A. Goldoni, *Storia di Bologna*, cit., pp. 308-309.
[4] A. Ferri, G. Roversi, *Storia di Bologna,* cit. p. 459.

dell'appoggio incondizionato alla sua fascistizzazione[5]. Nel giro di pochi anni vengono così introdotti nuovi insegnamenti, di volta in volta armonicamente plasmati sui temi caldi del regime: materie economiche legate al corporativismo, corsi di dottrina del fascismo, cultura militare, studi coloniali, sino all'introduzione del corso di biologia delle razze umane, ossequioso omaggio alle leggi razziali dell'anno accademico 1938-1939[6].

Scopo primario del Rettore era quello di fare dell'Università di Bologna il più prestigioso ateneo d'Italia e la politica da seguire viene indicata sin dal discorso tenuto in occasione dell'insediamento il 9 gennaio 1931:

> Per accrescere il numero degli studenti occorrono specialmente tre cose: conservare all'Università insegnanti di fama e chiamare ad ogni vacanza e favorire ad ogni concorso i migliori; impartire un insegnamento efficace, tale da generare ovunque la persuasione che il titolo conquistato a Bologna sia documento che rende più facile l'ingresso nelle carriere scientifica, didattica, professionale. Infine occorre attrarre gli studenti con una larga ospitalità [...] Il Rettorato in perfetta comunione d'intenti col Gruppo Universitario Fascista, darà alla soluzione del problema dell'assistenza agli studenti ogni sua cura[7].

La sinergia del rettore con il Guf bolognese Giacomo Venezian[8] è in ef-

[5] Figura complessa, Ghigi fu anche politico e scienziato di fama internazionale, docente di zoologia, entomologia agraria e anatomia presso le università di Bologna e Ferrara. Nominato rettore dell'Università di Bologna nel dicembre 1930, mantenne la carica fino al 1943, quando venne sospeso per il procedimento epurativo. Fu in seguito assolto dalla commissione d'epurazione dell'università perché ritiratosi dalla vita pubblica durante il biennio 1943-1945. Per una più ampia ricognizione sulla figura di Ghigi e sulla storia dell'Università di Bologna durante il fascismo rimando all'approfondito studio di S. Sallustri, *Un ateneo in camicia nera. L'Università di Bologna negli anni del fascismo,* Carocci, Roma 2010.

[6] L'istituzione dell'insegnamento veniva proposta e approvata all'unanimità dal Senato Accademico, nell'adunanza del 17 ottobre 1938, nel cui verbale si legge: «Il Preside della Facoltà di Medicina e chirurgia, richiamandosi alle deliberazioni prese dalla Facoltà riferisce in merito alla necessità della istituzione di questo insegnamento particolarmente indispensabile dato il suo carattere di attualità nel campo dei problemi che sono posti allo studio per la tutela della razza» (Archivio storico dell'Università di Bologna [d'ora in poi ASUB], *Verbale Senato Accademico 24-12-34_11-10-40,* Adunanza del 17 ottobre 1938, pp. 298-299). I verbali del Senato Accademico dell'Università di Bologna sono stati digitalizzati dall'Archivio Storico e sono disponibili al seguente indirizzo, da cui sono tratti anche i riferimenti successivi: <https://archiviostorico.unibo.it/it/patrimonio-documentario/verbali/verbali-senato-accademico> (13 agosto 2021).

[7] *Parole del Rettore Alessandro Ghigi, 9 gennaio MCMXXXI, Solenne conferimento dei premi Vittorio Emanuele II,* in *Annuario della Regia Università di Bologna per l'Anno Accademico 1930-1931. Anno IX dell'era fascista,* Tipografia Paolo Neri, Bologna, 1931 – IX, p. 47. Gli annuari dell'Università di Bologna sono stati digitalizzati dall'ASUB e sono consultabili al <https://amshistorica.unibo.it/annuariunibo> (13 agosto 2021).

[8] Così intitolato, dopo la sua rifondazione (21 marzo 1925), in memoria del professore irredentista caduto sul Carso nel 1915. Dal maggio del 1943 e nel breve periodo intercorso fino al suo discioglimento, il Guf bolognese verrà invece intitolato a Tullo Pacchioni, già suo segretario, poi caduto

fetti completa e, come nelle altre sedi universitarie, questo diventa presto il centro organizzatore dell'associazionismo studentesco, con mansioni che vanno dall'assegnazione di alloggi e contributi economici, alla stampa e distribuzione delle dispense dei corsi universitari, solo per citare due delle attività di più immediata utilità per gli studenti, che iscrivendosi al Guf potevano godere di una vasta serie di servizi e vantaggi.

Quello stesso 1931 veniva inoltre a sancire la fase di definitiva affermazione dei Guf come unici rappresentanti del mondo studentesco universitario e dell'accentramento del loro controllo da parte del regime con la scelta di far coincidere, nella persona di Achille Starace, oltre alla segreteria del Pnf anche la qualifica di segretario generale dei Guf[9].

Si trattava solo dell'ultima tappa di un processo di crescente inquadramento e controllo delle forme dell'associazionismo studentesco che era andato progressivamente assestandosi sotto la vigile sorveglianza del partito. Nel quadro delle strategie di nazionalizzazione della gioventù, socialmente diversificate dall'attenta regia fascista, i Guf avevano infatti goduto, sin dalla loro fondazione[10], di un trattamento di riguardo che rispondeva alla necessità del regime di formare e controllare una *intellighenzia* di Stato da sfruttare per i suoi interessi e in previsione di un ricambio generazionale dei quadri dirigenti. Per perseguire questo obiettivo, riconosciuto come prioritario, il regime non lesinò mezzi e iniziative per accrescerne l'importanza e indirizzarne gli orientamenti, attuando politiche accordate alle esigenze interne ed esterne del partito e ai problemi puntualmente avvertiti come più urgenti[11].

in combattimento, come si evince dalla documentazione conservata presso l'ASUB, *Gruppo Universitario Fascista G. Venezian (1927-1944)*, pos 64.b.2.fasc.1.

[9] La decisione di assumere la carica di segretario dei Guf, unitamente a quella di acquisire il comando diretto dei Fasci giovanili di combattimento, fu annunciata da Starace in occasione della riunione del nuovo direttorio nazionale del partito, convocato a Palazzo Venezia il 12 dicembre 1931 (cfr. *Atti del PNF*, I, 7 dicembre - 28 ottobre, anno X, Roma, Palombi, s.d., pp. 14-15). Per un approfondimento sull'affermazione e il consolidamento dei Guf come strumento di penetrazione del partito fascista tra la gioventù universitaria, rimando allo studio di B. Garzarelli, *Un aspetto della politica totalitaria del Pnf: I Gruppi universitari fascisti*, in *Pubblico e privato nella storia americana novecentesca*, «Studi Storici», XXXVIII, 4, ottobre-dicembre 1997, pp. 1121-1161.

[10] Il primo Guf era sorto a Genova nel marzo 1921, mentre il Guf di Bologna fu tra i primi ad essere fondati, nei mesi successivi, insieme a quelli di Pavia, Padova, Milano e Napoli. Cfr., L. Russi, *Lo sport universitario e il fascismo. Un caso di nazionalizzazione colta*, in *Sport e fascismo,* a cura di M. Canella, S. Giuntini, Franco Angeli, Milano 2009, pp. 99-118: 106.

[11] L'atteggiamento del regime nei confronti delle organizzazioni gufine non seguì infatti una linea di condotta prestabilita ma variò con il trascorrere del tempo e il mutare delle condizioni interne ed esterne alle università. Ad una prima fase in cui si posero le basi della loro esistenza, e che seguì il Convegno nazionale dei Guf a Bologna, il 21 febbraio 1922, dove venne fondata la Fnuf

L'iniziativa di Starace veniva quindi a collocarsi, con maggior incisività, sulla strada di una ristrutturazione già precedentemente avviata da Augusto Turati, Giovanni Giuriati e Carlo Scorza, e la sua volontà di incrementare la penetrazione dei Guf negli atenei, utilizzandoli come strumento per il controllo dei giovani universitari trovò, per quanto concerne lo specifico caso bolognese, un terreno reso già fertile dall'azione di favoreggiamento dei massimi organi di gestione dell'ateneo[12]. Nel corso degli anni trenta, il Guf bolognese si presentava così come uno dei gruppi universitari più strutturati e maggiormente sovvenzionati dal Partito, ricevendo notevoli aiuti economici e protezione anche da parte del rettore, che ne incentivò decisamente l'accrescimento e il consolidamento[13].

(Federazione nazionale universitaria fascista), posta sotto il controllo diretto del partito, succedette, tra 1923 e 1924, un periodo di forte instabilità e proteste provocato dalla promulgazione della Riforma Gentile. L'inefficienza del gruppo universitario nel fronteggiare tali disordini portò alla rifondazione della Federazione (con il congresso convocato a Roma nel dicembre 1924), che venne intitolata ad Alfredo Oriani e pose come centrale il problema della conquista del monopolio nelle università dove i fascisti rappresentavano solo una minoranza. Il biennio 1925-1926 fu quindi caratterizzato da un aggressivo attivismo squadristico contro gli altri organismi studenteschi, che terminò solo con la promulgazione delle "leggi fascistissime". L'arrivo di Augusto Turati alla segreteria del Pnf coincise con l'avviamento di una nuova fase nella storia dell'organizzazione universitaria fascista che, conclusa l'urgenza di una "epurazione anti fascista" pose fine all'attivismo squadrista, stabilendo come obiettivi primari quelli dell'organizzazione e dell'acquisizione di validi strumenti di penetrazione, controllo e mobilitazione della gioventù universitaria; di fatto spostando l'interesse dal problema dell' "antifascismo universitario" a quello del "fascismo universitario". Fulcro di questa nuova fase progettuale fu l'impegno nel settore assistenziale, che rappresentò un elemento fondamentale dell'azione dei Guf nella seconda metà degli anni venti, premettendone la profonda penetrazione nelle università attraverso la monopolizzazione dell'intero settore dell'assistenza. Un'inversione di marcia rispetto alle politiche di Turati (volte ad aprire le file dei Guf a quanti più universitari possibile, facendo leva sul campo dell'assistenza e delle attività correlate al tempo libero), si ebbe durante la gestione di Giovanni Giurati (segretario del Pnf dal settembre 1930) e Carlo Scorza (comandante dei Fasci giovanili e segretario dei Guf), che pose invece l'accento sull'aspetto preminentemente politico, intensificando il rapporto con il partito e ristrutturando i Guf, affinché accogliessero al loro interno solo universitari pienamente consapevoli; con un'operazione che di fatto sanciva l'adesione della struttura organizzativa universitaria a quella del partito. Cfr., B. Garzarelli, *Un aspetto della politica totalitaria del Pnf*, cit., pp. 1121-1134.

[12] Cfr., S. Sallustri, *L'associazionismo studentesco fascista e i suoi rapporti con l'università: il caso di Bologna,* in *La storia delle università alle soglie del XXI secolo. La ricerca dei nuovi studiosi tra fonti e nuovi percorsi d'indagine*, Atti del Convegno internazionale di studi (Aosta, 18-20 dicembre 2006), a cura di P. Gheda, M.T. Guerrini, S. Negruzzo, S. Sallustri, Clueb, Bologna 2008, p. 257-272.

[13] Cfr. S. Sallustri, *La nuova guardia. Gli universitari bolognesi tra le due guerre (1919-1943)*, Clueb, Bologna 2009, pp. 75-92. Emblematica del grado di penetrazione raggiunto dal Guf all'interno dell'Università è la vicenda delle dispense e dell'editoria universitaria, su cui Sallustri si sofferma allo scopo di evidenziare come il monopolio acquisito dal Guf bolognese in questo settore, favorito e incoraggiato dal rettore, servisse al doppio scopo di accrescere l'importanza dell'ente gufino, potenziando al contempo le possibilità di controllo sui docenti attraverso l'accesso ai contenuti dei corsi. I maggiori introiti del Guf provenivano proprio dall'Ente dispense, tanto che

L'obiettivo del gruppo universitario fascista di inquadrare il maggior numero di studenti ed estendere il proprio controllo su ogni aspetto della vita accademica venne perseguito attraverso una strategia ampia e diversificata, mirante ad influenzare la vita e la formazione degli universitari anche fuori dalle aule accademiche. Oltre a far perno sui due settori fondamentali dello sport e dell'assistenza, ben presto la struttura e l'organizzazione interna del Guf si amplia e si complica in una vasta rete di sezioni e sottogruppi chiamati ad offrire una risposta alle diverse esigenze culturali e associative degli studenti: sezione culturale, femminile, musicale, teatrale, cine-guf, radio-guf, riviste, sezione laureati e diplomati, ufficio stampa e propaganda… con un progressivo accrescersi e specializzarsi dell'offerta (anche di riflesso ai vari settori agonali indicati dai Littoriali) che, se serve al partito per allargare il controllo su una parte sempre più consistente di attività extra-curricolari, di contro sembra offrire ai giovani uno spazio di formazione e affermazione sempre più "a misura" dei propri specifici interessi e delle proprie inclinazioni[14].

Occorre inoltre precisare che, sebbene l'iscrizione ai Guf fosse volontaria, l'analisi dei documenti conservati presso l'archivio storico dell'Università di Bologna non manca di sollevare certe perplessità circa alcune dinamiche di coinvolgimento del corpo studentesco e l'effettiva arbitrarietà e trasparenza dei processi d'iscrizione. In una lettera del 24 agosto del 1940, il reggente della segreteria del Guf bolognese, Romolo Vigna, scriveva infatti al rettore Ghigi chiedendone l'interessamento affinché, «per facilitare al G.U.F. il compito di inquadrare tutti gli universitari per l'anno XIX», le Segreterie delle Facoltà consegnassero, e ritirassero «completamente riempito nelle sue parti», insieme alla documentazione normalmente rilasciata agli studenti per l'immatricolazione, anche un modulo anagrafico valevole per l'iscrizione al Guf; aggiungendo che

in appena due anni, dal 1930 al 1932, esso triplicò quasi i propri guadagni, e nel 1938, a detta dello stesso rettore, il Guf di Bologna provvedeva alla stampa della quasi totalità dei corsi universitari. Si veda in merito anche Ead., *L'associazionismo studentesco fascista*, cit., pp. 265-266. Si segnala inoltre che in una lettera del 5 agosto 1938 era lo stesso Ministero dell'educazione nazionale, attraverso Bottai, a interessarsi personalmente della questione, richiedendo informazioni circa l'organizzazione e il servizio di stampa delle dispense e sollecitando eventuali osservazioni in merito alle dinamiche esistenti tra Guf e docenti per la loro produzione e pubblicazione. Lettera conservata presso ASUB, *Gruppo Universitario Fascista G. Venezian (1927-1944)*, cit.

[14] Per una più dettagliata informazione sulla storia e organizzazione dei Guf, oltre agli studi precedentemente citati, si vedano anche L. La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista (1919-1943)*, Bollati Boringhieri, Torino 2003; e S. Duranti, *Lo spirito gregario. I gruppi universitari fascisti tra politica e propaganda (1930-1940)*, Donzelli, Roma 2008.

«Tale modulo verrebbe così considerato quale documento obbligatorio unitamente agli altri documenti necessari per la iscrizione alla R. Università»[15]. Il rettore rispondeva prontamente in data 28 agosto 1940 scrivendo «Non ho nessuna difficoltà di consentire che le Segreterie delle Facoltà facciano riempire dagli studenti, all'atto della loro immatricolazione il modulo anagrafico di cui mi avete mandato copia»[16] e avvertiva di aver già impartito le relative istruzioni in merito agli uffici di segreteria. Il modulo in oggetto, conservato insieme alle missive di Ghigi e Romolo Vigna fra la documentazione relativa al Guf di Bologna[17], richiedeva, insieme ai dati anagrafici (comprensivi dell'immancabile voce sulla razza di appartenenza) e al corso di studi presso cui ci si iscriveva (precisando che per iscrizione era da intendersi anche il passaggio da un anno all'altro), d'indicare il Guf di appartenenza o quello presso il quale si presentava domanda d'iscrizione. Non sappiamo se effettivamente il modulo costituisse la domanda ufficiale d'iscrizione al gruppo o se svolgesse una funzione meramente propedeutica, così come non è dato sapere con precisione quanto a lungo rimase in uso; ma, va da sé, che il dover indicare nei moduli relativi alle immatricolazioni e ai passaggi d'anno un Guf di riferimento, ne poneva come necessaria l'adesione, o almeno così lasciava deliberatamente intendere.

La formula appare in parte modificata in uno scambio di circolari e comunicazioni intercorso fra il Rettore, il Guf bolognese, e il Direttorio nazionale del Pnf, nel periodo compreso tra il settembre del 1942 e il febbraio del 1943. La documentazione superstite è lacunosa, ma permette comunque di ricostruire in parte la vicenda: in un sollecito del 25 novembre 1942, il Guf bolognese, attraverso il vice segretario Antonio D'Este, chiedeva riscontro al rettore su una nota precedentemente inviata[18] «con la quale si chiarivano le norme emanate dal Ministero dell'Educazione Nazionale con circolare n.3072 del 21 settembre u.s., relative ai certificati d'iscrizione che dovrebbero essere rilasciati a ciascun fascista universitario che si immatricola presso codesta R. Università allo scopo di sveltire

[15] Lettera del 24 agosto 1940 in ASUB, *Gruppo Universitario Fascista G. Venezian (1927-1944)*, cit.
[16] Lettera del 28 agosto 1940, con oggetto "inquadramento al Guf degli studenti universitari", ivi.
[17] Ivi.
[18] Indicata come n.8/1091 del 6 novembre u.s., la nota del Guf bolognese non è presente tra la documentazione conservata presso l'ASUB, ma si conserva la circolare proveniente dal Direttorio nazionale del Pnf – Segreteria dei Guf di Roma, in ASUB, *Gruppo Universitario Fascista G. Venezian (1927-1944)*, cit.

l'iscrizione ai G.U.F.»[19]; nella circolare di settembre proveniente dagli uffici centrali di Roma e indirizzata ai segretari dei Guf universitari e dei Guf provinciali, si leggeva infatti:

> Allo scopo di semplificare le operazioni relative all'iscrizione ai G.U.F. degli studenti che si immatricolano negli Atenei del Regno, questa Segreteria Centrale ha realizzato un accordo col Ministero dell'Educazione Nazionale in base al quale i Rettori delle Università e i Direttori degli Istituti dell'ordine universitario, rilascieranno per ciascun iscritto, all'atto della sua immatricolazione un apposito modulo comprovante l'avvenuta iscrizione ad uso del G.U.F[20].

Il modulo in riferimento, che come si evince dalla stessa lettera doveva esservi allegato, non è pervenuto, ma la formula sembra ora riferirsi semplicemente a un'attestazione comprovante l'effettiva iscrizione all'Università, da presentare eventualmente per l'iscrizione al Guf in modo da sveltirne le pratiche. Il Rettore rispondeva in data 10 dicembre 1942 assicurando che le «Segreterie in conformità delle norme emanate dal Ministero dell'Educazione Nazionale, rilasciano i certificati per l'iscrizione al G.U.F. a ciascun fascista Universitario che s'immatricoli presso questa Università»[21].

Questo tipo di emergenze archivistiche, seppur insufficienti per ricostruire un quadro esaustivo della vicenda, inducono tuttavia a una certa cautela nel valutare complessivamente i processi di inquadramento e iscrizione ai Guf, che andrebbero piuttosto considerati attraverso uno studio *ad annum* e in grado di tener conto, oltre che delle direttive nazionali, anche delle diverse politiche interne a ciascun ateneo.

I documenti fanno comunque riflettere sull'acquiescenza manifestata dal Rettore nei confronti delle richieste puntualmente avanzate dal Guf bolognese, che non era evidentemente motivata solo dalla necessità di andare incontro ai bisogni degli studenti sul piano assistenziale, ma rispondeva soprattutto alla volontà del Rettore di avvalersi dell'opera di controllo esercitata dal gruppo universitario per un verso; e al mantenimento dei buoni rapporti con poteri locali e governo centrale (di cui i Guf, a partire dagli anni trenta, divennero diretta emanazione) per l'altro.

[19] Lettera al Rettore del vicesegretario dei Guf Antonio D'Este, in data 25 novembre 1942, con oggetto "certificati d'iscrizione ai G.U.F." (n. 8/3692), ivi.
[20] Circolare del Direttorio nazionale del Pnf con oggetto "Iscrizione ai G.U.F. certificati università", firmata dal vicesegretario dei Guf Milazzi, del settembre 1942, ivi.
[21] Lettera del Rettore Ghigi del 10 dicembre 1942, con oggetto "Certificati di iscrizione ai G.U.F.", ivi.

Oltre alla questione dell'inquadramento degli studenti e alla già citata vicenda delle dispense universitarie, conclusasi nel 1938 con l'esplicito invito di Ghigi a tutti i professori dell'Ateneo affinché si avvalessero dell'Ente dispense gufino[22], occorre almeno ricordare le pressanti richieste rivolte dal Guf al Rettore per ottenere spazi per gli studenti e la loro organizzazione. Una svolta decisiva su questo punto si ebbe con la fondazione della Casa dello Studente, che veniva a concretizzare un'aspirazione lungamente promossa dall'associazionismo studentesco sin dai primi anni del Novecento, conciliandola con i progetti di ampliamento edilizio dell'Ateneo. Fu proprio Ghigi a proporre e favorire nel 1931 l'acquisto dell'intero stabile di via Zamboni 25, disponendo che parte degli ambienti fosse adibita ad accogliere tutti gli uffici del Guf, così da offrire agli studenti «comodità ed attrattive nelle ore in cui tacciono i corsi»[23].

Nella pluralità di interessi in gioco, ciascuna parte sembrava così ottenere un proprio tornaconto: il Guf, oltre a trovare una sede stabile per i propri uffici, poteva vantarsi di aver condotto a termine una lunga battaglia nell'interesse degli studenti; Ghigi, favorendo l'accoglienza agli studenti, guadagnava prestigio per l'Università e, di riflesso, per se stesso; gli enti locali potevano sfruttare l'ampliamento dell'Ateneo per accrescere il consenso del regime e il peso di Bologna sul piano nazionale; mentre il regime veniva munito di un ulteriore strumento per il controllo pressoché integrale della vita degli universitari[24].

La sinergia e la sintonia d'intenti del Rettore con il Guf bolognese rifletteva quindi un più complesso ordine di motivazioni, e rientrava appieno in una politica di gestione, spesso spregiudicata[25], volta a garantire protezio-

[22] Lettera del 1° dicembre 1938, ivi.

[23] *Relazione del rettore prof. Alessandro Ghigi,* in *Annuario 1931-1932 Anno X dell'era fascista. Regia Università degli Studi di Bologna,* p. 9.

[24] La vicenda relativa all'acquisto dei locali e alla realizzazione della Casa dello Studente è stata ricostruita da S. Sallustri, *La nuova guardia*, cit., pp. 85-92.

[25] Emblematico di una certa risolutezza priva di scrupoli, non solo per quanto concerne il suo rettorato ma anche la sua attività professorale, è l'atteggimento con cui Ghigi risolse il problema sollevatogli dal Segretario del Guf, Tullo Pacchioni, in merito all'irreperibilità dell'edizione del Corso di Biologia e Zoologia Generale di Carlo Emery (*Compendio di zoologia*, IV ed. curata ed accresciuta da A. Ghigi, Cappelli, Bologna 1920), volume in uso per il corso tenuto da Ghigi. A Pacchioni che, con una lettera del 22 dicembre 1939, gli faceva notare l'impossibilità di una ristampa del volume «appartenendo il suddetto Prof. Emery alla razza ebraica» e gli chiedeva se non reputasse opportuna piuttosto la compilazione di un corso di dispense, Ghigi rispondeva con una lettera del 17 gennaio 1940, scrivendo: «Vi debbo anzitutto informare che il mio Maestro Carlo Emery non era di razza ebraica. La nuova edizione tuttavia porterà soltanto il mio nome». La questione veniva così disinvoltamente risolta alla base con la semplice espunzione del nome

ni e crescita all'Università di Bologna, secondo quanto implicitamente ed esplicitamente espresso da Ghigi sin dal discorso d'insediamento.

Quanto invece al proposito di "favorire ad ogni concorso i migliori", un'occasione propizia per accrescere il prestigio dell'Università dovette presentarsi nel 1934, quando, rimasta vacante la cattedra di storia dell'arte medievale e moderna per il pensionamento di Igino Benvenuto Supino (che ne era stato titolare sin dalla sua fondazione nel 1906), viene indetto il concorso per designarne l'erede[26]. La vicenda del concorso per la cattedra bolognese è stata in parte ricostruita da Giacomo Agosti attraverso lo scambio epistolare intercorso tra Adolfo Venturi e la sua allieva Mary Pittaluga, che vi aveva preso parte[27].

Dei 13 concorrenti[28] che si disputarono la cattedra, Roberto Longhi risulta unico vincitore, «Terna non fatta» – scrive la Pittaluga ad Adolfo Venturi in una lettera del 15 novembre 1934 – «perché nessuno degli altri fu ritenuto degno di una terna»[29]. La dichiarazione trova conferma tra gli atti amministrativi dell'Università di Bologna: convocato, il 19 dicembre 1934, il collegio della Facoltà di Lettere e Filosofia per esprimersi sull'assegnazione della cattedra di Storia dell'arte medioevale e moderna, si riportava nel relativo verbale che «essendo stati approvati dal Consiglio Superiore gli atti del nostro concorso di Storia dell'arte la Facoltà può chiamare alla cattedra vacante il titolare nella persona del Prof. Roberto Longhi, unico in terna», aggiungendo che i professori, «tutti unanimemente, conoscendo i meriti e il valore di studioso del Longhi»[30] approvavano la nomina.

dell'autore principale del corso, nonché mentore dello stesso Ghigi. Le lettere menzionate si trovano in ASUB, *Gruppo Universitario Fascista G. Venezian (1927-1944*), cit.

[26] A presiedere la commissione del concorso fu lo stesso Supino, gli altri membri furono Giuseppe Fiocco e Mario Salmi, ordinari rispettivamente a Padova e Firenze, Giovanni Poggi, soprintendente a Firenze, e Carlo Calzecchi, architetto e soprintendente a Bologna. Cfr., M.M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi. Percorsi tra le due guerre,* Officina Libraria, Milano 2020, p. 78.

[27] G. Agosti, *Una postilla su Roberto Longhi al concorso bolognese del 1934*, in *L'Accademia di Bologna: figure del Novecento,* a cura di A. Baccilieri, S. Evangelisti, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988, pp. 251-253.

[28] Nella sua lettera la Pittaluga ricorda 17 o 18 partecipanti, in realtà oltre alla stessa Pittaluga e a Longhi, parteciparono anche Vittorio Moschini, Anna Maria Brizio (tutti provenienti dalla scuola di perfezionamento fondata dal Venturi), Cesare Brandi, Leandro Ozzola, Luigi Coletti, Filippo Di Pietro, Riccardo Filangieri di Candida, Valerio Mariani, Antonio Morassi, Francesco Sapori e Silvio Vigozzi. Cfr. Ministero dell'educazione nazionale, «Bollettino Ufficiale», a. 62, I, n. 1, 3 gennaio 1935, p. 1353.

[29] La lettera è riportata in G. Agosti, *Una postilla*, cit., p. 251.

[30] Partecipano alla seduta i proff. Errera, De Bartholomaeis, Ferrari, Goidanich, Ducati, Mondolfo, Solari, Saitta, Simeoni, Coppola, e vengono lette le lettere di assenso dei docenti assenti Bianchi, Tarozzi e Galletti. Il verbale è conservato in ASUB, *Longhi prof. Roberto*, pos. 4/a, fasc. 272.

Il «Bollettino Ufficiale» del Ministero dell'Educazione Nazionale dava comunicazione dell'esito concorsuale dichiarando che la Commissione:

> ha dovuto constatare subito il netto distacco che separa il sesto candidato prof. Roberto Longhi da tutti gli altri concorrenti: distacco reso anche più sensibile dalla leggerezza con cui alcuni di loro si sono presentati alla nobile prova senza ben calcolare che cosa rappresenti una cattedra universitaria, specialmente nell'antico illustre Ateneo Bolognese. Ha quindi deciso all'unanimità di segnalarlo, solo come veramente degno di coprirla[31].

Longhi veniva definito «studioso di vasta e profonda cultura, dimostrata sino dal 1913 in articoli numerosi e originalissimi», in cui si apprezzavano particolarmente «accanto alle brillantissime qualità dello scrittore e del critico, il suo spirito vivacemente ma anche talora crudamente battagliero»[32] .

E se a Mario Salmi, membro della commissione esaminatrice, l'esito del concorso dovette apparire del tutto scontato, tanto da commentare non troppo galantemente: «il palio de' ciuchi è finito; l'unico puledro è arrivato al traguardo»[33], l'anziano Venturi, anch'egli – possiamo immaginare – poi non troppo stupito dalla nomina di Longhi, tentava di rincuorare la sua estromessa allieva imputando il severo giudizio dei commissari e la mancata formazione della terna alle protezioni godute dall'ex direttore generale per le Antichità e Belle Arti, Arduino Colasanti. Questi era infatti fra i più temibili aspiranti alla cattedra bolognese, e – stando all'interpretazione del Venturi – una volta che vide disattesa la sua speranza di una nomina diretta "per meriti eminenti", riuscì comunque ad influenzare l'esito del concorso, tanto che, scrive il maestro all'allieva: «è facile pensare che non si volesse contrastare al Longhi di prendersi il posto di Supino, ma contrastare bensì ad altri concorrenti di prendersi posti nelle università, per esempio di occupare il posto che il Colasanti vuol tenere per sé. Non ha concorso ma ha impedito certamente che altri lo scavalchino»[34].

Comunque stessero le cose, dal 1° dicembre 1934, Longhi veniva ufficialmente ad insediarsi nella cattedra che avrebbe mantenuto, in maniera più o meno continuativa, sino al suo trasferimento all'Università di Fi-

[31] Ministero dell'Educazione Nazionale, «Bollettino Ufficiale», 62, I, 1, 3 gennaio 1935, p. 1353.
[32] Ivi, p. 1354. Si veda anche M.M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi*, cit., p. 78.
[33] La dichiarazione è riportata sempre da Pittaluga nel carteggio con Venturi (lettera del 15 novembre 1934), che qui si cita dalla trascrizione di G. Agosti, *Una postilla*, cit. p. 251.
[34] Lettera di Adolfo Venturi a Mary Pittaluga del 21 novembre 1934, ivi, pp. 251-252.

renze nel 1949, influenzando profondamente con la sua presenza e il suo magistero il clima culturale della città e una intera generazione di allievi.

Soltanto qualche anno prima, nel 1930, Giorgio Morandi aveva ottenuto la neoistituita cattedra di Tecniche dell'incisione all'Accademia di belle arti di Bologna[35]; mentre ad occupare la cattedra di Pittura giungerà da Venezia, nel 1935, Virgilio Guidi[36]. Accademia e Università venivano così ad accogliere nel proprio corpo docenti uomini di decisa formazione novecentesca, in grado di ricreare per le arti figurative una stagione paragonabile a quella che nel cinquantennio precedente s'era avuta in letteratura per influsso dell'insegnamento di Carducci e Pascoli[37].

Che questa congiuntura potesse rappresentare una svolta decisiva per la città e per lo stesso ruolo periferico e provinciale tradizionalmente attribuitole nella geografia artistica italiana, non tardò a dimostrarsi. Dovettero averne immediata percezione gli uditori della celebre prolusione longhiana, dove la rivendicazione di una secolare dignità artistica tutta bolognese e padana, finalmente sciolta dagli influssi toscani e sgranata nei suoi maggiori "momenti" e personalità – dall'allora ignoto *genius loci* Vitale al «nuovo incamminato» Morandi, «uno dei migliori pittori viventi d'Italia»[38]–, sembrava avocare a Bologna una centralità e un protagonismo che troppo a lungo, e a torto, la storia le aveva negato, mentre un presente presbite ancora stentava a riconoscere.

[35] Morandi, che era stato prima insegnante di disegno nelle scuole elementari del Comune (1915-1929) e poi professore di figura disegnata al Liceo artistico (1915-1929), aveva suscitato già dalla metà degli anni venti l'interesse della critica più accorta. A favorirne la chiamata "per chiara fama" alla cattedra d'incisione fu tuttavia l'appoggio del fronte creato da Maccari, Longanesi e il segretario del Sindacato degli artisti fascisti, Cipriano Efisio Oppo, che ottenne, con l'aiuto di Bottai, una segnalazione diretta di Morandi all'Accademia di Bologna da parte del Ministro dell'Educazione Nazionale. Presidente dell'Accademia era allora Igino Benvenuto Supino, che rispose prontamente alla segnalazione del Ministero chiamando, dal 1° febbraio 1930, Morandi alla cattedra che avrebbe mantenuto per 26 anni, fino al pensionamento nel 1956. Sull'argomento si veda S. Evangelisti, *Un itinerario fra arte e magistero: Morandi, Guidi, Romagnoli, Manaresi, Colliva, Mandelli, Rossi,* in *L'Accademia di Bologna*, cit., pp. 25-35; e F. Fergonzi, *Morandi, Giorgio,* in *Dizionario Biografico degli italiani,* Treccani, 2012, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-morandi_(Dizionario-Biografico)> (13 agosto 2021).

[36] Succeduto nel 1927 ad Ettore Tito alla cattedra di pittura all'Accademia di belle arti di Venezia, Guidi si trasferì a Bologna a causa delle ostilità riscontrate da parte dei colleghi, e vi rimase fino al 1944, anno in cui tornò stabilmente a Venezia.

[37] Entrambi furono titolari della cattedra di letteratura italiana presso l'Università di Bologna: per oltre un quarantennio, dal 1860 al 1905, il Carducci; dal 1905 alla morte nel 1912, il Pascoli.

[38] R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese,* «L'Archiginnasio», a. XXX (1935), fasc. 1-3; si legge ora sia in Id., *Edizione completa delle opere di Roberto Longhi* (d'ora in poi OC), VI, *Lavori in Valpadana,* Sansoni, Firenze 1973, pp. 189-205; sia in Id., *Da Cimabue a Morandi,* cit., pp. 191-217: 217 (da cui sono tratte le successive citazioni).

L'evento, quello che Caroli chiama "il nodo Longhi-Morandi"[39], veniva ad assumere un'importanza fondamentale, poiché creava una sorta di cortocircuito tra ambienti, conoscenze e attitudini che fino ad allora avevano viaggiato disgiunti e con scarse occasioni d'attrazione reciproca: avanguardia e accademia, pratica artistica, critica militante e storia dell'arte, tradizione e innovazione, tutto rientrava in un nuovo equilibrio ricomposto sulla polarità di questi due grandi maestri e sulla profonda intesa che s'instaurò tra di loro. Ricorderà in merito Longhi: «Eravamo, con uno stacco di pochi mesi, della stessa, identica generazione, ma la nostra intimità (che pur non ci fece mai deflettere dal "lei" dell'uso ottocentesco) fu cosa tutta mentale e si rispecchiò in una concordia di storiche preferenze che non ho mai ritrovato così profonda in alcun critico coetaneo. Per meglio intendere il moderno Morandi, io amavo, insomma, interrogarlo sugli antichi»[40].

Un'affinità, quindi, che trova la propria ragion d'essere non solo nella comune appartenenza generazionale, nella circostanza cioè che li vide attraversare insieme lo stesso tempo storico, ma soprattutto nella comune consapevolezza di condividere quella che, con Focillon, potremmo definire una medesima "famiglia spirituale", che è poi facoltà di ritrovarsi insieme in tutti i tempi attraverso l'individuazione di una propria genealogia spirituale.

Senza voler troppo svolgere in mistica un incontro che rimase comunque un fatto essenzialmente e squisitamente umano, d'affinità elettiva, d'attrazione e reciproca scelta, non possiamo tuttavia non concordare con Caroli quando scrive che «Longhi e Morandi fondarono una cultura nel senso più pieno del termine. Un vero e proprio sistema di pensiero, maturato in quasi assoluta solitudine, che pervase per lungo tempo la cultura italiana»[41]. Questa cultura connotò in maniera imprescindibile l'ambiente bolognese in cui venne a formarsi e maturare la generazione successiva, rappresentando uno scarto decisivo, ma anche uno sviluppo consequenziale rispetto al passato.

[39] F. Caroli, *Il nodo Longhi-Morandi. Premesse. Derivazioni,* in *Bologna,* a cura di R. Zangheri, Laterza, Bari 1987, pp. 390-404.

[40] R. Longhi, *Giorgio Morandi,* in *XXXIII Biennale Internazionale d'Arte,* catalogo della mostra, Venezia 1966, p. 22. Ora in G. Morandi, *Lettere,* a cura di L. Giudici, Abscondita, Milano 2004, pp. 123-124: 123.

[41] F. Caroli, *Il sodalizio fra Longhi e Morandi e l'eredità di Francesco Arcangeli,* in *Morandi e il suo tempo,* catalogo della mostra (Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, 9 novembre 1985-10 febbraio 1986), Mazzotta, Milano 1985, pp. 69-77: 70.

2. Il clima artistico e culturale

La cultura più aggiornata sulle novità europee, o provenienti da Roma e Milano, era circolata a Bologna, fino ad allora, principalmente fuori dagli spazi istituzionali dell'Università e dell'Accademia, e per merito soprattutto d'intellettuali indipendenti o dei più sensibili fra i giovani allievi. Se è vero infatti che per tutta la prima metà del secolo Bologna non assurse mai al ruolo di centro propulsore di poetiche e movimenti, ciò non deve indurre a considerarla del tutto aliena dai processi d'innovamento e dalle proposte più avanzate elaborate in Italia e all'estero. Tantomeno sarebbe corretto pensare a un rapporto svoltosi solo in termini di ricezione, ché sotto l'apparenza di una realtà per molti aspetti speculare a quella di tante provincie italiane, si andavano gettando a Bologna le basi per una stagione che si sarebbe rivelata, pur senza il clamore di manifesti o dichiarazioni programmatiche, fra le più dense e cariche di conseguenze per l'avvenire.

Per meglio comprendere quale fosse il clima artistico e culturale della città verso la metà degli anni Trenta, non spiacerà ripercorrere qui brevemente alcune delle tappe fondamentali che, dall'aprirsi del secolo, avevano contribuito a creare a Bologna la peculiare situazione che accolse la "generazione di mezzo" al suo affacciarsi agli studi universitari.

Sul fronte delle arti figurative, il primo decennio del secolo non aveva portato grandi rivolgimenti: mentre una decisa soffiata Liberty spirava in città attraverso le opere di Roberto Franzoni, Alessandro Scorzoni e il successo dell'officina grafica Chappius[42], il clima artistico generale, e soprattutto quello accademico, restava di piena adesione alla tradizione, assestandosi principalmente su posizioni di "verismo sociale" o di tardo romanticismo storico, tutt'al più disposte a qualche apertura verso il Divisionismo o un Simbolismo di derivazione preraffaellita.

Un piccolo fermento innovativo si ebbe solo sul finire del primo decennio, quando un gruppo di artisti inizia ad innestare, sul tronco della

[42] Fondata da Edmondo Chappius e attiva tra 1896 e 1912, l'officina grafica Chappius realizzò alcuni fra i più affascinanti manifesti della cartellonistica Liberty italiana, aprendo più decisamente alla dimensione internazionale dell'Art Nouveau e chiamando a collaborare alcune illustri firme da Trieste, Roma, Milano e Firenze, in grado di animare con i loro apporti l'atmosfera artistica bolognese. Tra i maggiori collaboratori dell'atelier possiamo ricordare: Marcello Dudovich, Giovanni Mario Mataloni, Adolfo De Carolis, Plinio Nomellini, Alerado Terzi e Duilio Cambellotti. Cfr., M. Pasquali, *La pittura del primo Novecento in Emilia e Romagna (1900-1945),* in *La pittura in Italia. Il Novecento/1 1900-1945,* I, a cura di C. Pirovano [et al.], Electa, Milano 1992, pp. 348-355: 335-336.

migliore tradizione della scuola ottocentesca emiliana, gli stimoli e le suggestioni provenienti da una prima comprensione, per quanto ancora intuitiva e acerba, dell'impressionismo francese[43]. A farsene interpreti sono Garzia Fioresi, Guglielmo Pizzirani, Alfredo Protti, Carlo Corsi, Giovanni Romagnoli e lo stesso Giorgio Morandi negli anni della sua prima formazione. Tutti artisti che espongono alle Secessioni romane ricavandone la possibilità di un confronto diretto con i maggiori movimenti e protagonisti della modernità europea[44], e che poi proseguiranno ciascuno per la propria strada[45].

Che la pittura imbevuta di luce, compiaciuta dalla sensuosità della pennellata e da delicatezze naturalistiche di questa «moderata avanguardia»[46] postimpressionistica bolognese fosse tutt'altra cosa rispetto all'allora nascente Futurismo[47], non occorrerà sottolinearlo ulteriormente. Del resto l'accoglienza riservata al Futurismo rimase in generale moderata fra gli artisti bolognesi, che sembrano guardarvi con maggior distacco e cautela rispetto al resto dell'Emilia-Romagna. Di esiti modesti, il coinvolgimento bolognese nel Futurismo apparve infatti tendenzialmente più motivato da una generica ansia di rinnovamento, da una spinta di modernismo e ribellismo antiaccademico, che non da reali consonanze di visione per le tematiche e i modi di rappresentazione del gruppo milanese.

[43] Ancora pressoché ignoto agli artisti italiani, l'impressionismo era stato presentato in Italia, senza riscuotere particolare successo, alla V Biennale di Venezia nel 1903, con alcune opere di Renoir, Monet, Sisley e Pissarro, per volontà e impegno di Vittorio Pica. Una prima vera conoscenza del movimento data tuttavia solo alla fine del primo decennio del Novecento, quando iniziò a circolare una maggior consapevolezza della poetica impressionista grazie soprattutto alla pubblicazione del volume dello stesso Pica *Gli impressionisti francesi* (Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1908); agli articoli di Soffici su «La Voce» (1909); e alle opere presentate nel 1910 alla Biennale e alla mostra fiorentina presso il Lyceum Club; sarà tuttavia solo la Biennale del 1948 a presentare per la prima volta in Italia una rassegna completa del movimento. Sulle prime esposizioni e sulla ricezione dell'Impressionismo in Italia si vedano J.F. Rodriguez, *La réception de l'Impressionnisme à Florence en 1910*, Venezia 1994; Id., *Firenze 1910: La "Prima Mostra Italiana dell'Impressionismo francese" tra Cézanne e Picasso*, in *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo del 1910*, catalogo della mostra (Palazzo Strozzi, Firenze, 2 marzo-29 luglio 2007) a cura di F. Bardazzi, Electa, Milano 2007, pp. 155-182; F. Fergonzi, *Firenze 1910-Venezia 1920: Emilio Cecchi, i quadri francesi e le difficoltà dell'impressionismo*, «Bollettino d'arte», VI, 79, 1993, pp. 1-26.

[44] Limitandoci a un sintetico elenco possiamo ricordare: Impressionisti, Fauves, e Nabis all'esposizione del 1913; Secessione viennese, Matisse e Cézanne nel 1914; Bonnard, Gauguin, Derain, Kirchner, Kollwitz, Munch nel 1915.

[45] Cfr., S. Evangelisti, *Un itinerario fra arte e magistero*, cit., p. 26.

[46] F. Arcangeli, *Giorgio Morandi,* Edizioni del Milione, Milano 1964, p. 14.

[47] Era uscito sulla «Gazzetta dell'Emilia» di Bologna, il 5 febbraio 1909, il primo dei manifesti di Marinetti; mentre nel febbraio 1910 Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini sottoscrivono il *Manifesto dei pittori futuristi*; seguito, in aprile, dal *Manifesto tecnico della pittura.*

Anche su questo fronte, seppur senza stravolgimenti e conversioni di sorta, Morandi viene a trovarsi in prima linea, prendendo parte, nella primavera del 1914, sia alla Prima esposizione libera futurista della Galleria Sprovieri di Roma, sia alla celebre mostra di un giorno e mezzo organizzata presso l'Hotel Baglioni di Bologna il 21 e 22 marzo. Per l'esposizione romana Morandi era stato selezionato insieme ad Arnaldo Ginna e Mario Bacchelli dal musicista Francesco Balilla Pratella[48], che aveva ricevuto da Marinetti e Boccioni l'incarico di scegliere gli artisti emiliano-romagnoli da presentare a Roma[49]. La natura morta di vetri e il disegno che Morandi espose per l'occasione dovettero rendere tuttavia chiaro come i suoi interessi, più che muoversi in direzione del dinamismo plastico di Boccioni, guardassero alle analisi sui rapporti forma-spazio e all'architettura compositiva delle opere di Cézanne o del primo cubismo di Picasso e Braque[50].

L'esposizione all'Hotel Baglioni merita invece di essere ricordata perché rappresentò la prima mostra d'avanguardia in città. Abilmente sfruttata dal disinvolto annessionismo del gruppo futurista, che schierò all'inaugurazione buona parte del suo stato maggiore con Carrà, Boccioni e Russolo, la mostra presentava in realtà le ricerche dei giovani artisti senza adottare etichette specifiche[51]. Vi esposero insieme a Morandi, Osvaldo Licini, Giacomo Vespignani, Mario Bacchelli e Severo Pozzati (in arte Sepo); in quegli anni tutti studenti o neodiplomati all'Accademia di belle arti di Bologna e insofferenti del clima attardato che vi si respirava.

Dalla mostra all'Hotel Baglioni inizia anche la ricostruzione di quella che, nel suo saggio del 1969, Ragghianti definisce "Bologna Cruciale"[52],

[48] Estensore nel 1910 del manifesto tecnico della musica futurista, Francesco Balilla Pratella fece della propria casa a Lugo il punto d'incontro per giovani artisti promettenti e in cerca di nuove strade. Frequentatori abituali di casa Pratella furono, tra gli altri, Giorgio Morandi, Osvaldo Licini, i fratelli Bacchelli, Filippo De Pisis, Mario Broglio, Vespignani e Domenico Rambelli. Cfr., M. Pasquali, *La pittura del primo Novecento,* cit., p. 343.

[49] Ricordando l'episodio, Francesco Arcangeli evidenzia l'ironia e la discrepanza fra le raccomandazioni rivolte da Boccioni a Pratella sui criteri di selezione delle opere: «Scegli roba avanzatissima, ti raccomando la più mossa la più dinamica la più sconquassata, grottesca, schifosa», e la natura essenziale, limpida, antiretorica che già si manifesta nell'opera di Morandi a quest'altezza cronologica. Cfr., F. Arcangeli, *Giorgio Morandi,* cit., pp. 9-13.

[50] Cfr., M. Pasquali, *La pittura del primo Novecento*, cit., pp. 344-345.

[51] La cosa è testimoniata anche, come ricorda Arcangeli, dall'oscillazione delle definizioni a cui ricorre la stampa locale riferendosi al gruppo dei cinque giovani artisti, per cui si parla di "futuristi", "secessionisti", "pittura pura", "avanguardisti". Cfr., F. Arcangeli, *Giorgio Morandi,* cit., pp. 49-50.

[52] C.L. Ragghianti, *Bologna cruciale 1914,* «Critica d'arte», XVI, 106-107, ottobre-novembre 1969, pp. 3-144, poi ripubblicato in Id., *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni e Saetti*, Calderini,

non solo per l'apparire, con diverse modulazioni e in vari contesti, di fermenti primitiveggianti che precedono le formulazioni critiche di Valori Plastici e Novecento; ma anche per la fitta rete di influenze fra gli artisti e gli intrecci di cultura fra Italia e Francia favoriti dalla circolazione di pubblicazioni e riviste.

Il vasto corredo illustrativo che accompagna il saggio di Ragghianti resta tutt'oggi una fonte preziosa per comprendere quale potesse essere l'indirizzo di ricerca di questi giovani "dissidenti" bolognesi verso la metà del primo decennio del Novecento. Ad accomunarli contro la dominante secessionista del coevo ambiente artistico cittadino, che trovava ampio spazio e riconoscimenti nelle annuali rassegne della Società Francesco Francia[53], è un gusto austero per le composizioni scarne e contenute, dove l'attenzione si concentra sulla costruzione sintetica dei volumi e la plastica delle masse, e dove si privilegia un ascetismo cromatico alquanto distante dalla naturalità ottica e fenomenica. Nella diversità delle soluzioni e suggestioni individuali, su cui incidono diversi fattori (arte infantile, influenze francesi, circolazione d'immagini attraverso la stampa, ecc.), la ricerca indipendente di questi giovani artisti sembra comunque condurli in un'analoga direzione, che li distanzia tanto dal Futurismo quanto dalla Secessione. Questa inclinazione primitivista dei giovani artisti bolognesi inizia, come sottolinea Ragghianti, già dal periodo 1910-1914, in maniera indipendente e con anticipo rispetto a quanto verrà fatto da Carrà su «La Voce» nel 1916[54] e, successivamente, da «Valori Plastici»[55]; e il rilievo del fenomeno gli appare tale da asserire che «a

Bologna 1982. Nel suo studio, Ragghianti ripercorre l'intera stagione artistica bolognese compresa tra 1914 e 1920, ricostruendo anche grazie al ricchissimo corpus d'illustrazioni, a testimonianze orali e ricordi, la produzione di alcuni artisti relativa agli anni considerati ed evidenziandone la complessa trama di influenze e scambi.

[53] Fondata nel 1894 con l'intento di favorire e incoraggiare la produzione artistica cittadina, la Società Francesco Francia si fece promotrice di incontri e iniziative che culminavano annualmente nell'Esposizione provinciale di belle arti, rimasta a lungo l'unica ricorrenza espositiva di qualche rilievo a Bologna. Contro questa rassega si scaglierà nel 1919 Giuseppe Raimondi, definendola «luogo in cui vera pittura non è mai entrata» (G. Raimondi, *Esposizioni bolognesi,* «Valori Plastici», I, 6-10, giugno-ottobre 1919).

[54] Il riferimento è agli scritti di C. Carrà, *Parlata su Giotto*, «La Voce», VIII, 3, 31 marzo 1916, pp. 162-174; e Id., *Paolo Uccello costruttore*, ivi, VIII, 9, 30 settembre 1916, pp. 375-384.

[55] Fondata nel novembre del 1918 da Mario Broglio, «Valori Plastici» ospitò, fin dal primo numero, scritti di Carrà, Savinio, De Chirico, contando fra i propri collaboratori anche Morandi, Martini, Cecchi, e fra i corrispondenti stranieri, Picasso, Braque, Archipenko, Reynal e Däubler. La rivista cessò le pubblicazioni nel 1921 ed ebbe un'importanza fondamentale nell'evoluzione della cultura e del gusto artistico del Novecento. Pur non avendo un programma determinato, «Valori Plastici» funse da cassa di risonanza per l'arte metafisica e contribuì alla diffusione in

Bologna in questi anni si elabora e si chiarisce una situazione di cultura, che sarà la più pregnante in Italia dopo la prima guerra mondiale»[56].

Il fenomeno si amplia e si approfondisce poi anche grazie al contributo di riviste che alimentano il fermento culturale della città rendendola un centro di riferimento e rapporti tra scrittori e artisti. Se in un primo tempo è «La Brigata»[57] di Meriano e Binazzi ad animare le discussioni culturali cittadine, nel primo dopoguerra sarà invece «La Raccolta» di Giuseppe Raimondi a portare alla ribalta i fatti artistici più nuovi e interessanti, creando, secondo le stesse parole di Raimondi, «una sorta di ponte culturale fra il territorio bolognese e l'atmosfera dell'ambiente romano uscito dagli impacci bellici»[58]. Nel suo breve periodo di vita (un'annata tra 1918 e 1919)[59] la rivista poté infatti contare sulla collaborazione di illustri esponenti della cultura letteraria e artistica contemporanea come Emilio Cecchi, Carlo Linati, Clemente Rebora, Giuseppe Ungaretti, Ardengo Soffici, Riccardo Bacchelli, Vincenzo Cardarelli, Carlo Carrà, Alberto Savinio, Filippo De Pisis. Non solo «La Raccolta» ospitava sulle sue pagine lacerbiani, vociani e futuri rondisti, ma apriva al contempo all'avanguardia letteraria europea con contributi di Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Max Jacob e Tristan Tzara; autori con cui il ventenne Raimondi aveva intrecciato contatti epistolari già durante la guerra per il tramite di

Italia delle teorie e delle immagini delle avanguardie europee, dal Cubismo, al Neoplasticismo, al Purismo. Assunse come comune denominatore la promozione di un recupero della realtà naturale attraverso un linguaggio plastico e costruttivo che vedeva soprattutto in Cézanne e nei primitivi italiani la sua fonte primaria d'ispirazione.

[56] C.L. Ragghianti, *Bologna cruciale*, cit., pp. 58-59.

[57] Pubblicata fra il giugno 1916 e il luglio 1918, per un totale di 14 numeri, la rivista fu fondata e diretta dal giovanissimo Francesco Meriano (1896-1943) insieme a Bino Binazzi (1878-1930). «La Brigata», che si proponeva come "militante strumento di fronda", accolse fra i propri collaboratori: Clemente Rebora, Fernando Agnoletti, Umberto Saba, Corrado Alvaro, Giuseppe Lipparini, Massimo Bontempelli, Alberto Savinio, Carlo Carrà, Sibilla Aleramo, Camillo Sbarbaro e Giuseppe Lipparini. Da segnalare fra le pagine della rivista sono inoltre la presenza di De Chirico, che vi pubblica *Ettore e Andromaca*, e l'assidua frequenza di Carlo Carrà, allora ai suoi esordi metafisici, di cui vengono riprodotte *Testa di giovane gentiluomo*, *Costruzione lineare di un bicchiere,* disegni antigraziosi e giotteschi del 1916, e *(Realtà metafisica) Solitudine* del 1917. Cfr. M.C. Misiti, *La rivista bolognese "La Brigata" e gli esordi metafisici di Carrà*, «Ricerche di Storia dell'arte», VI, 13-15, 1981, pp. 83-90.

[58] G. Raimondi, *Introduzione,* in *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori. Mostra di carteggi*, catalogo della mostra (Museo Civico, Bologna, 28 maggio-30 giugno 1977), a cura di C. Mazzotta, Edizioni Alfa, Bologna 1977, pp. 13-16: 14. Su Raimondi si veda anche E. Bassetto, *Giuseppe Raimondi critico d'arte*, «Storia della critica d'arte», 2019, pp. 351-376.

[59] Pubblicato il 1° numero il 15 marzo 1918, la rivista cessò con il n. 11-12 del 15 febbraio 1919. Tra 1919 e 1920 Raimondi si trasferisce infatti a Roma, dove soggiorna per quasi due anni (fino alla fine del 1920) e diventa segretario della rivista «La Ronda» di Cardarelli, che era stata fondata sulla base dell'esperienza e dei progetti discussi precedentemente per la rivista bolognese.

Carrà[60]. Oltre a fungere da ponte con Parigi e Roma, «La Raccolta» ebbe anche il merito di pubblicare diverse opere di artisti emergenti o già noti, come Mario Bacchelli, Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Ardengo Soffici, e sulle sue pagine uscì, per la prima volta a stampa, un lavoro di Morandi: un'acquaforte del 1915 rappresentante una natura morta[61].

Anche «Il Resto del Carlino» sotto la direzione di Mario Missiroli, tra 1919 e 1921, apre la terza pagina a collaboratori di statura europea come Sorel, Labriola, Weber, Gentile. Intanto, mentre il Futurismo maturo, a Bologna, viene portato avanti soprattutto da Angelo Caviglioni, Tato e Italo Cinti, nella vicina Ferrara Giorgio De Chirico, condottovi insieme al fratello Alberto Savinio dalle vicende belliche (erano stati assegnati al 27° Reggimento Fanteria nel giugno-luglio del 1915), inventa la pittura metafisica. Sempre a Ferrara, i fratelli De Chirico incontrano Carlo Carrà (arruolato anch'egli nello stesso reggimento dal dicembre 1916, ma destinato al distaccamento di Pieve di Cento, nella pianura verso Bologna), e vengono introdotti nell'élite intellettuale cittadina da Filippo De Pisis, che diventa in breve tempo il maggior fiancheggiatore e sostenitore della nuova pittura metafisica, prima della decisa azione di appoggio al movimento intrapresa da Broglio sulla rivista «Valori Plastici»[62].

Filippo De Pisis, che non aveva ancora avviato la sua attività artistica, intratteneva profondi legami anche con l'ambiente culturale bolognese; a Bologna aveva infatti frequentato l'Università[63], stringendo amicizia con Giovanni Cavicchioli e Giuseppe Raimondi, entrando in contatto con Giorgio Morandi e pubblicando sulla stampa locale articoli di arte antica e prose letterarie. Ed è lo stesso De Pisis a informare Raimondi dell'incontro e della recente amicizia stretta dapprima con i fratelli De Chirico e poi con Carlo Carrà, tra l'ottobre del 1916 e l'aprile 1917[64].

Per il tramite di De Pisis, quindi, Raimondi si accosta alla pittura metafisica, cui concede spazio, sulle pagine de «La Raccolta», sia con scritti

[60] Lo stesso Raimondi sarà inoltre per qualche anno redattore della rivista «Dada». Cfr., G. Raimondi, *Introduzione,* cit., pp. 14-15.

[61] L'opera venne pubblicata sul n. 2 del 15 aprile 1918, mentre un'altra *Natura morta* morandiana comparve sul n. 11-12 del 15 febbraio 1919, l'ultimo della rivista.

[62] Cfr., M. Pasquali, *La pittura del primo Novecento*, cit., pp. 348-355.

[63] Si era laureato nel 1920 in storia dell'arte con Supino, discutendo una tesi su *La pittura ferrarese dalle origini agli albori del XV secolo.* Cfr., D. Trento, *Gli storici dell'arte e l'Accademia,* in *L'Accademia di Bologna*, cit. pp. 245-250: 247.

[64] De Pisis ne scrive a Raimondi in due cartoline inviate rispettivamente il 14 ottobre 1916 e il 26 aprile 1917. Cfr., *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori,* cit., p. 75.

teorici che con le riproduzioni di alcune opere di Carrà e De Chirico[65]. Ed è proprio attraverso la rivista di Raimondi che Morandi viene a conoscenza della pittura metafisica, di cui lo colpisce in particolar modo l'interpretazione meno intellettualistica offertane da Carrà[66]. Questi aveva infatti attinto a piene mani da De Chirico negli anni del sodalizio ferrarese, ma ne aveva poi sviluppato le suggestioni in senso prettamente formale come "trascendenza plastica", innestando nello "spirito geometrico" dei tempi nuovi il nutrimento dell'antica tradizione italiana di Paolo Uccello, Giotto, Piero della Francesca; con una castigatezza formale e tematica che doveva risultare molto più congeniale a Morandi rispetto alle formulazioni dechirichiane[67].

Lo stesso Arcangeli riconoscerà successivamente il peso che la personalità di Raimondi e la vicenda de «La Raccolta» ebbero per la formazione di uno di quei cenacoli che a Bologna, più delle scuole e dei movimenti, furono, e continuarono ad essere a lungo, veicolo di cultura e di pensiero: «Fu importante», scrive, «per il ritrovarsi di pochi amici in una città, quasi più che ostile, indifferente e ignara, per non sentir l'orizzonte totalmente chiuso, questa *Raccolta*. Essa costituì la cultura di minoranza bolognese a tramite preciso e notevole fra la già morta *Voce* di De Robertis e le riviste, importanti, che dovevan nascere a Roma di lì a poco: *i Valori Plastici* e *La Ronda*»[68].

Ecco così già delineato uno degli aspetti che maggiormente ci interessano ai fini del nostro discorso, in quanto ancora oggi non pare sufficientemente sottolineata l'importanza congiunturale che a livello nazionale, e non solo localistico, fu rivestita da questa "cultura di minoranza" bolo-

[65] Nel primo numero vengono pubblicati sia uno scritto di De Pisis sul disegno *Ettore e Andromaca* di De Chirico, sia il *Dio Ermafrodito* e il racconto *Il ritorno di Tobia* di Carrà (n. 1 del 15 marzo 1918); ancora di Carrà viene pubblicata *L'apparizione della primavera*, del 1917 (n. 3 del 15 maggio 1918), che Arcangeli ricorda «stagionatosi poi a lungo, nell'originale, e anche sotto gli occhi di Morandi, negli stanzoni-antro della fumisteria di Torquato Raimondi» (F. Arcangeli, *Giorgio Morandi,* cit., p. 87); mentre di De Chirico pubblica la *Natura morta evangelica* (n. 5 del 15 luglio 1918) e il disegno preparatorio per la *Natura morta metafisica* Jesi (n. 8 novembre-dicembre 1918).

[66] Nel 1918 Raimondi aveva pubblicato anche un opuscolo intitolato *Carlo Carrà* contenente, oltre ad alcuni disegni dell'artista, *Il Gentiluomo ubriaco* e pagine dello stesso Carrà sulla pittura metafisica: *Contributo ad una nuova Arte Metafisica.* Si tratta del primo pronunciamento metafisico, prima dell'organico *Pittura Metafisica* che Carrà stamperà da Vallecchi nel 1919. Cfr., A. Lugli, *Carlo Carrà,* in *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori,* cit., pp. 52-53: 52; e F. Alinovi, *Giorgio Morandi,* ivi, pp. 124-127: 124.

[67] M. Calvesi, *L'arte italiana nel ventesimo secolo,* in *Novecento. Arte e storia,* catalogo della mostra (Scuderie papali al Quirinale - Mercati di Traiano, Roma, 30 dicembre 2000 - 1° aprile 2001), a cura di M. Calvesi, P. Ginsborg, Skira, Ginevra-Milano, 2000, pp. 19-39: 24-25.

[68] F. Arcangeli, *Giorgio Morandi,* cit., p. 88.

gnese, non solo nell'aprire a contatti e suggestioni provenienti dall'estero (serbandone in un certo senso "memoria" anche negli anni della peggiore autarchia), ma nel creare di fatto un ponte tra Futurismo e *Rappel à l'ordre*, che poggiasse su basi di precoce e autoctona ricerca, a sua volta fiancheggiata da una cultura letteraria vigile e sensibile.

È attraverso questa cultura di minoranza che Bologna fu veramente "cruciale", non perché abbia rappresentato il focolaio di movimenti e rivoluzioni artistiche, ma perché all'ombra dei suoi portici, nella solidarietà eletta di pochi uomini di profonda cultura, s'intrecciano durevoli sodalizi, si crea un clima in cui la forte osmosi fra arte e letteratura, il tempo "lento" della vita di provincia, è in grado di dar maggior respiro e spessore a ricerche che altrove si bruciano e si consumano in fretta nell'ansia di una rincorsa modernità.

E se pure la Metafisica abbia rappresentato non più di un espediente nell'elaborazione profondamente soggettiva e indipendente di Morandi, che la prende a pretesto per indagare la propria concezione spaziale e «l'affascinante legge formale che vince le apparenze sensibili»[69], non toglie che è con lui che il movimento nato a Ferrara trova più matura realizzazione.

Con Morandi e la sua riduzione all'essenziale della Metafisica, Bologna viene a confrontarsi, dopo il Futurismo, anche con il secondo grande momento dell'avanguardia italiana, divenendo teatro di una delle ricerche più avanzate del tempo. Ma l'ambiente artistico cittadino seguita ad essere maggiormente attratto da espressioni di più pacato naturalismo, che non da problematiche e rappresentazioni metafisiche. Le uniche concessioni all'avanguardia si limitano a qualche sporadica manifestazione futurista, e mentre alle poche occasioni espositive, come le mostre della Società Francesco Francia, espongono i giovani artisti Bruno Saetti, Lea Colliva e Anton Maria Nardi[70]. Morandi, che nel 1921, esponendo con il gruppo di Mario Broglio in Germania, contribuisce ad influenzare lo stesso sviluppo della Neue Sachlichkeit[71], che per tutti gli anni Venti par-

[69] Scriverà anche Arcangeli che «Morandi sceglie infatti la 'metafisica' come voluto approfondimento dei suoi 'valori plastici' proprio pochi mesi prima che nasca la rivista che porta quel nome (uscirà nel novembre 1918), e nell'allucinante tensione morale e poetica di quella volontà è il suo unico tributo alla poetica di quella scuola; se di scuola si può parlare» (ivi, pp. 101-102).

[70] M. Pasquali, *La pittura del primo Novecento*, cit., pp. 359.

[71] Il gruppo espone in marzo alla Galleria d'Arte Moderna di Berlino e poi in altri centri tedeschi (Hannover, Dresda e Monaco). A Morandi (che aveva firmato con Mario Broglio un contratto commerciale al quale rimase legato fino allo scioglimento del gruppo) viene riservata un'intera sala con acquarelli, acqueforti e diciannove dipinti. A riconoscere il debito tedesco nei confronti

tecipa ad esposizioni nazionali ed internazionali con Valori Plastici e Novecento[72], a Bologna continua invece ad essere un isolato[73]. Chiuso nella cerchia sceltissima dei pochi amici, rimane estraneo alla scena artistica bolognese e alle rassegne cittadine, venendo considerato, almeno fino all'arrivo di Longhi, poco più di un eccentrico[74].

L'appoggio maggiore gli arriva, negli anni a cavallo fra il secondo e il terzo decennio del secolo, da «Il Selvaggio» di Mino Maccari e, nella stessa Bologna, da «L'Italiano» di Leo Longanesi, che ne fanno il campione delle ragioni "strapaesane" contro ogni forma di sperimentazione ed esterofilia in arte; lui stesso prende parte alla rivista collaborando al settore delle arti figurative, con maggior intensità nel periodo compreso tra 1928 e 1934[75].

di Valori Plastici saranno, nel 1925, sia Franz Roh, nel saggio dedicato al post-espressionismo, sia Gustav Friedrich Hartlaub, nel presentare la mostra della Nuova Oggettività; entrambi attribuiscono infatti al gruppo il merito di aver dato l'impulso decisivo ai nuovi artisti tedeschi e in generale alla complessa svolta europea. Cfr., M. Calvesi, *L'arte italiana nel ventesimo secolo,* cit., p. 25.

[72] Il gruppo di Novecento, che viene assestandosi sotto la guida di Margherita Sarfatti tra la mostra alla Galleria Lino Pesaro di Milano nel 1923 e la presentazione alla Biennale di Venezia nel 1924, eredita molte istanze che erano già state di Valori Plastici, colorandole di una più pronunciata vocazione nazionalistica che fa seguito alla marcia su Roma e al mutato clima politico. Al gruppo originario (Bucci, Dudreville, Funi, Sironi, Malerba, Oppi, Marussig) si aggiungono nelle successive esposizioni, in maniera più o meno convinta e più o meno duratura, artisti di diverse provenienze e tendenze: Severini, Campigli, Martini, Casorati, Soffici, Rosai, Conti, Semeghini, Tosi, Guidi, Morandi, De Pisis, ecc. Per approfondimenti sul movimento rimando a F. Mazzocca (a cura di), *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre,* catalogo della mostra (Musei San Domenico, Forlì, 2 febbraio – 16 giugno 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.

[73] Espone alla Primaverile Fiorentina nel 1922 con il gruppo di Valori Plastici; è presente alla prima mostra di Novecento alla Permanente di Milano nel 1926; partecipa con cinque incisioni alla II Esposizione internazionale dell'incisione moderna a Firenze, nel 1927; l'anno dopo è invitato alla Biennale di Venezia dove presenta una cartella di quattro incisioni e, successivamente, all'Esposizione mondiale di Pittsbourg; nel 1929 partecipa alla II rassegna di Novecento, sempre alla Permanente di Milano e alle mostre estere del gruppo (Parigi, Berna, Basilea, Buenos Aires). Parallelamente musei e istituzioni pubbliche iniziano ad acquistare le sue opere. Cfr. S. Evangelisti, *Un itinerario fra arte e magistero*, cit., p. 29; e, nello stesso volume, G. Angelucci, *Giorgio Morandi,* ivi, pp. 49-50.

[74] Cfr., M. Pasquali, *La pittura del primo Novecento*, cit., pp. 356-359.

[75] «Il Selvaggio» fu un periodico di letteratura, arte e costume fondato a Colle di Val d'Elsa nel 1924 e pubblicato fino al 1943. Fondatore e direttore generale fu Angiolo Bencini, redattore Mino Maccari. Fra i collaboratori della rivista era anche Leo Longanesi, che con l'appoggio finanziario di Arpinati e il sostegno dello stesso Maccari, di Soffici e Gherardo Casini, riuscì a fondare nel gennaio del 1926, a Bologna, un proprio periodico: «L'Italiano», pubblicato fino al 1942. Entrambe le riviste aderirono al movimento di "Strapese", tendenza letteraria avversa a ogni forma di cosmopolitismo e ispirata a tradizioni schiettamente paesane che esaltavano l'Italia rurale in contrapposizione alla caotica civiltà metropolitana e alla cultura modernista e filo-tecnologica. Malgrado le origini della tendenza possano farsi risalire ad alcuni scrittori de «La Voce» come Papini e Soffici, il movimento si affermò effettivamente solo nel primo dopoguerra. Tra i maggiori esponenti, oltre a Maccari e Longanesi, furono anche Curzio Malaparte, Luigi Bartolini, Romano

Intanto il precipitare della situazione politica, con la marcia su Roma e l'inizio della dittatura fascista, non poteva restare privo di conseguenze sul fronte culturale: s'interrompe la fervida dialettica di idee che aveva animato la stagione precedente e la cultura si appiattisce diventando appannaggio ed emanazione dei centri istituzionali. A definire la nuova strategia del regime in ambito culturale è il Convegno per le istituzioni fasciste di cultura, che si tiene a Bologna nel marzo del 1925[76] e a cui fa seguito il *Manifesto degli intellettuali del fascismo*.

La stampa risente naturalmente più di ogni altro settore della censura e della mancanza di libertà espressiva; come a segnare simbolicamente una svolta, alla chiusura de «La Raccolta» segue la fondazione dell'agguerrito settimanale «L'Assalto»[77], che diventa per tutto il Ventennio l'organo ufficiale del fascismo bolognese. Due riviste a Bologna riescono tuttavia ad animare e far circolare idee non ancora totalmente devitalizzate dalla piatta retorica fascista: si tratta del già citato «L'Italiano» di Longanesi che, con la sua schiera di ex rondisti (Raimondi, Cardarelli, Ungaretti, Soffici, Bacchelli, Cecchi) continuerà ad essere stampato fino al 1942; e della rivista «L'Orto», mensile di letteratura e arti che esce per la prima volta a Bologna nel maggio del 1931. A dirigere «L'Orto» sono in un primo tempo Nino Corrado Corazza, giovane pittore che aveva già collaborato a riviste importanti come la fiorentina «Solaria», e Giorgio Vecchietti, successivamente affiancati da Giuseppe Marchiori[78]. Anche

Bilenchi e Ottone Rosai; mentre tra i simpatizzanti si possono citare Antonio Baldini, Riccardo Bacchelli, Giuseppe Raimondi, Camillo Pellizzi. A "Strapaese" si contrappose il movimento di "Stracittà", di cui fu culminante espressione la rivista «900» di Massimo Bontempelli. Sull'argomento si vedano L. Troisio (a cura di), *Le riviste di Strapaese e Stracittà. "Il Selvaggio", "L'Italiano", "900" (antologia)*, Canova, Treviso 1975; M. Nezzo, *1932-1943: "Il Selvaggio" romano tra immagini e scritti d'artista*, in *Mino Maccari l'avventura de "Il Selvaggio". Artisti da Colle a Roma 1924-1943*, catalogo della mostra (Colle Val d'Elsa, 26 settembre 1998 - 7 gennaio 1999), a cura di D. Capresi, B. Cinelli, Maschietto e Musolino, Firenze 1998, pp. 169-204.

[76] Il Convegno, a cui parteciparono circa 250 studiosi e intellettuali fra cui Marinetti, Soffici, Sarfatti e Ojetti, venne promosso, anche a fini pubblicitari, dall'Università fascista di Bologna, che era stata istituita nello stesso anno per volontà di Arpinati. Cfr., A. Battistini, *La cultura umanistica a Bologna,* in R. Zanghieri (a cura di), *Bologna,* cit., pp. pp. 317-354: 338.

[77] Fondato nel 1920, da Nanni Leone Castelli fu inizialmente diretto da Arpinati, che cedette poi la direzione all'altro ras locale, Dino Grandi. «L'Assalto» si autodefiniva "giornale-battaglia" e prediligeva sul fronte ideologicamente meno compromettente una linea classicistica che si distaccava dagli orientamenti de «La Ronda» solo per l'appello a un impegno politico per la causa del fascismo. Cfr., A. Battistini, *La cultura umanistica a Bologna*, cit., p. 337; per approfondimenti sulla rivista si veda anche N.S. Onofri, *I giornali bolognesi nel ventennio fascista,* Moderna, Bologna 1972, pp. 137-166.

[78] L'ingresso di Marchiori coincide con lo spostamento della sede di pubblicazione, a partire dall'ottobre del 1932, a Lendinara (Rovigo), dove esce per le Edizioni Nord-Est di Venezia, sotto

«L'Orto», come sottolineato sin dal titolo, ha un carattere chiuso e orgogliosamente provinciale che l'assesta su posizioni non troppo dissimili da quelle de «L'Italiano», e testimonia della volontà di una generazione che, per quanto incapace di pensarsi fuori dal fascismo, aspira a ritagliarsi uno spazio di riflessione, anche di volontaria emarginazione, per cercare di chiarire e definire la propria identità[79].

La rivista continua ad essere stampata fino al 1939, raccogliendo attorno a sé artisti come Nino Bertocchi, Lea Colliva, Gianni Poggeschi, Mario Pozzati e, dal 1935, anche Virgilio Guidi, che recepiscono le prime inquietudini espressioniste provenienti da Roma e Milano, declinandole ciascuno secondo la propria sensibilità, senza raggiungere un indirizzo unitario[80].

Nel corso degli anni Trenta, aumentano in città le occasioni espositive grazie agli appuntamenti ufficiali del Sindacato belle arti e alla riapertura, nel 1932, del Circolo artistico, che organizza frequenti incontri e rassegne, ma il livello generale della vita artistica cittadina non va molto oltre i modesti confini di una tranquilla vita provinciale. I brividi d'inquietudine che avevano percorso la città nel primo ventennio del Novecento, pur senza smottarne in fondo la sostanza classicistica, restavano nella memoria di alcuni personaggi che sarebbero divenuti un punto di riferimento per la nuova generazione. Una generazione già avviata, verso la metà degli anni trenta, a intraprendere gli studi presso l'Alma Mater Studiorum; che era nata o cresciuta nel fascismo e che al suo interno tentava di ricavarsi un proprio spazio di esistenza e di pensiero.

la cura personale dello stesso Marchiori. Dal gennaio del 1934 all'aprile del 1936 «L'Orto» esce invece per le Edizioni Aristide Lombardini di Bologna, con periodicità bimestrale e un formato maggiore rispetto al precedente (cm 34x25); la direzione è assunta unicamente da Giorgio Vecchietti e il comitato di redazione è composto da Nino Corazza, Giuseppe Marchiori, Giannino Marescalchi, Gianni Poggeschi, Otello Vecchietti. Dall'aprile del 1937 la casa editrice cambia nuovamente: il periodico esce per i tipi di Le Monnier, la sede passa da Roma a Firenze e il numero di pagine aumenta notevolmente; l'ultimo fascicolo (n. 6-10) risale al dicembre 1939. Tra i numerosi collaboratori de «L'Orto» vale la pena ricordare: Bo, Bottai, Brancati, Dessì, Garrone, Pellizzi, e Saba. La rivista è stata parzialmente digitalizzata a cura di F. Rocchetti, E. Ercoli, in *Catalogo Informatico delle riviste culturali europee*, <https://r.unitn.it/it/lett/circe/lorto> (13 agosto 2021).

[79] Cfr., A. Battistini, *La cultura artistica a Bologna*, cit., p. 339.

[80] Cfr., M. Pasquali, *La pittura del primo Novecento*, cit., pp. 361-362.

II. ROBERTO LONGHI "UN VERO MAESTRO"

Incredibile, ma codesti luoghi comuni del vecchio positivismo progressistico e biologico, anche più fomentati dal trattarsi qui di un rapporto fra un creduto maestro e un supposto scolaro, gravano sulla questione più che non si pensi.
R. Longhi

1. Alle origini del metodo

Nato ad Alba, il 28 dicembre 1890, Roberto Longhi arrivava alla cattedra bolognese a 44 anni con alle spalle un noviziato tutt'altro che pacifico, che solo di rado aveva conosciuto il ristoro istituzionale delle aule accademiche[1]. Laureatosi nel 1911 con una tesi su Caravaggio, discussa con Pietro Toesca all'Università di Torino, e perfezionatosi subito dopo alla scuola romana di Adolfo Venturi, aveva esordito giovanissimo con una serie di articoli, recensioni e saggi su «La Voce» di Prezzolini e su «L'Arte» di Adolfo Venturi[2]; binomio già sintomatico dell'attitudine longhiana a conciliare l'estremo rigore storico e filologico con una *vis* creativa da critico e scrittore di razza. Sotto la crosta di una formazione accademica impeccabile, che vedeva convogliato nella lezione di Toesca e Venturi il miglior lascito del positivismo ottocentesco – filtrato attraverso il perfezionamento di una pratica di *connoisseurship* e severa "filologia visiva" avviata in Italia da Lanzi, Morelli, e Cavalcaselle – altri umori agitavano lo studioso piemontese sin dalla giovinezza.

[1] Proposto senza successo, da Adolfo Venturi per un incarico d'insegnamento presso l'Università di Pavia, tra il 1916 e il 1917, solo dall'anno accademico 1922-1923 esercitò la libera docenza presso l'Università di Roma, con corsi dedicati rispettivamente: all'*Identità teoretica e storica delle arti figurative* (1922-1923); allo *Svolgimento della pittura spagnola dal XIV secolo alla fine del XVII secolo, con particolare relazione all'arte italiana* (1925-1926); e alla *Storia della pittura francese ed italiana dal neoclassicismo ad oggi* (1926-1927). Cfr. S. Facchinetti, *Longhi, Roberto*, in *Dizionario biografico degli italiani,* Treccani, 2005, <http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_%28Dizionario-Biografico%29/> (13 agosto 2021). Il primo dei corsi liberi tenuti da Longhi alla Sapienza è anche ricordato, e quindi evidenziato dallo stesso, nella nota *Avviamento per il lettore* anteposta ai due volumi di R. Longhi, *OC*, II, Sansoni, Firenze 1967, I, pp. VII-IX; dove Longhi dichiara che il «singolare argomento della 'Identità teoretica e storica delle tre arti figurative'» fu sviluppato «in opposizione alla 'linguistica generale' del Croce» (ivi, p. VIII).

[2] Per una panoramica dettagliata sugli scritti longhiani sin dagli esordi si veda A. Boschetto (a cura di), *Bibliografia di Roberto Longhi,* Sansoni, Firenze 1973.

Innanzitutto l'idealismo di Croce, assorbito come antidoto per stemperare certe aridità di quello stesso positivismo di fine secolo, ma fatto proprio e corretto nella rivendicazione di una dimensione specifica e irriducibile del fatto figurativo; la cultura letteraria e artistica francese di secondo Ottocento, con Mallarmè, Baudelaire, Laforgue, Fromentin, a indicare la strada di una critica d'arte offerta per lampi e squarci d'intuizione, volta a cogliere l'intento lirico dell'opera e a trasmetterlo con un linguaggio preziosissimo, direttamente e altamente evocativo delle immagini[3]; la carica eversiva e dinamitarda delle avanguardie, Futurismo in primis, come esorcismo al simbolismo tardo ottocentesco[4]; il formalismo fiedleriano e purovisibilista di matrice viennese – fra Wickhoff, Hildebrand, Riegl e Wölfflin –[5], da cui estrapolare una morfologia del visivo che gli varrà da principio per l'impostazione di discorsi di più ampie aperture e implicazioni; e ancora la frequentazione, assidua almeno fino al 1917, dei seminali testi di Bernard Berenson sui pittori italiani del Rinascimento, di cui progetta una traduzione[6], e la conoscenza diretta delle opere conservate nelle più prestigiose collezioni europee (viste tra 1920

[3] Nelle *Avvertenze per il lettore,* anteposte alla raccolta degli scritti giovanili, è lo stesso Longhi a ripercorrere brevemente le tappe della propria formazione, e dopo avervi ricordato il contributo di Venturi e Toesca; «le lezioni sfaccettate di una logica adamantina di Luigi Einaudi»; le pagine de «La Critica» e «La Voce»; «i quattro saggi del Berenson [...] riboccanti di nuova intelligenza storica»; scrive «Da questo concerto discorde sorsero la mia disposizione 'saggistica' e la mia 'disponibilità' letteraria pronta a mescolarsi alla critica militante – albeggiava allora il futurismo – e più appassionata, ben s'intende, ai taccuini di Fromentin, al Salons di Baudelaire, agli scritti dell'arte di Laforgue e di Mallarmè, che non agli edifici delle storie monumentali e ai trattati di estetica e di storia dell'estetica che lessi in seconda istanza» (R. Longhi, *Avvertenze per il lettore,* in Id., *OC*, II, Sansoni, Firenze 1961, pp. VII-XI).

[4] Per un approfondimento sul rapporto di Longhi con il Futurismo, e sul suo tentativo di conciliarlo con istanze purovisibiliste negli scritti giovanili, rimando al saggio di G. Tomasella, *La "militanza" futurista di Roberto Longhi,* «Op. cit.», 70, settembre 1987, pp. 37-48.

[5] Sempre nelle *Avvertenze,* Longhi scriveva «Frattanto i miei interessi storici e metodologici si andavano precisando. Scoprivo da solo la Scuola di Vienna [...] di cui, in Italia, nulla ancora si sapeva. Wickhoff e più ancora Riegl mi affascinavano» (R. Longhi, *Avvertenze per il lettore,* cit., p. X). Per un approfondimento sulla posizione di Longhi rispetto agli studi tedeschi, analizzata in diversi momenti della sua produzione, rimando a M.M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi*, cit., in particolare pp. 54-76; sul rapporto con Wölfflin, soprattutto per l'influenza di *Rinascimento e Barocco* (Monaco, 1888) nel periodo vociano di Longhi, si veda anche E. Raimondi, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda,* Mondadori, Milano 2003, in particolare pp. 83-86.

[6] Propostosi come traduttore a Berenson nel 1912, col proposito di raccogliere in un volume unico e commentato i lavori stilati dal critico lituano sull'argomento fra 1894 e 1907, il progetto naufragò definitivamente cinque anni dopo a causa delle eccessive forzature longhiane e dei dissapori sorti tra i due critici; tanto che la traduzione vide la luce solo nel 1936, per opera di Emilio Cecchi (Bernard Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento,* Hoepli, Milano 1936). Per un approfondimento del tema rimando a B. Berenson, R. Longhi, *Lettere e scartafacci (1912-1957),* a cura di C. Garboli, C. Montagnani, Adelphi, Milano 1993.

e 1922 nel lungo viaggio in Europa compiuto come consulente al seguito del collezionista Alessandro Contini-Bonacossi), a costruire costellazioni ideali di opere e artisti che lo avrebbero a lungo guidato nella sua avventurosa navigazione nel "mar pittoresco"[7].

Tutti questi e altri stimoli[8] avevano trovato nella mente del giovane Longhi – l'occhio già allenato a una pratica d'indagine sempre più perfezionata sul corpo stesso della pittura – un dispositivo straordinariamente reattivo che mentre ne assorbiva, impossessandosene, le maggiori suggestioni e potenzialità (fossero esse espressive, ermeneutiche o di metodo) puntualmente ne forzava i confini, rompendoli e piegandoli a una visione nuova che andava progressivamente edificandosi dall'assemblaggio delle diroccate spoglie di quelle in un pensiero originale.

A questo impulso eclettico, combinatorio e risemantizzante si associava poi una pratica di scrittura altrettanto eversiva, spericolatamente tesa su registri mutevoli e lontani della lingua, impreziositasi delle suggestioni raccolte un po' dovunque e mai a caso[9]: dalla realtà quotidiana circostante,

[7] L'itinerario del *Grand Tour* europeo di Longhi è stato ricostruito da M.M. Mascolo, *Un "ignoto corrispondente", Lanzi e la quadreria di Pommersfelden. Sull'avvio (e sul percorso) di Roberto Longhi come conoscitore,* «Prospettiva», 161-162, gennaio-aprile 2016, pp. 157-186. All'articolo si rimanda anche per la puntuale e approfondita analisi dello scritto longhiano, letto in relazione all'evoluzione critica dell'autore intorno agli anni Venti.

[8] Il presente elenco, lungi dal trattarla in maniera esaustiva, mira solo a fornire una cornice di massima sulla formazione giovanile dello studioso, funzionale a meglio comprenderne l'evoluzione anche in rapporto all'influenza successivamente e reciprocamente esercitatasi fra maestro e allievi negli anni dell'insegnamento bolognese. Vastissima è la bibliografia sull'autore, di cui si darà progressivamente e selettivamente conto in nota in relazione alle problematiche di volta in volta affrontate. Per una ricostruzione generale della biografia longhiana, oltre alla già citata voce *Roberto Longhi* curata da S. Facchinetti per il *Dizionario biografico degli italiani,* cit., si segnalano intanto: G. Contini, *Cronologia*, in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi,* a cura di G. Contini, Mondadori, Milano 1973, pp. LXXXIV-LXXXVIII; G. Previtali, *Roberto Longhi, profilo biografico*, in Id. (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte: Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo,* Editori Riuniti, Roma 1982, pp. 141-170; S. Andruccioli (a cura di), *Biografia* in *Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno*, catalogo della mostra (Loggetta Lombardesca, Ravenna, 23 febbraio – 30 giugno 2003), a cura di C. Spadoni, Mazzotta, Milano 2003, pp. 411-413; T. Montanari, *Longhi, Roberto*, in *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero: Storia e Politica*, a cura di G. Galasso, 2013, <https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Storia-e-Politica%29/> (13 agosto 2021); Infine, per un approfondimento ben calibrato su vicende biografiche, influenze teoriche e produzione critica nella fase giovanile, si vedano le più recenti e lucide sintesi di M. Nezzo, *Roberto Longhi: una biografia intellettuale a uso del neofita. I. Gli anni della formazione,* «Musica e Figura», 5, 2018, pp. 143-177; Ead., *Roberto Longhi: una biografia intellettuale ad uso del neofita. II. Perfezionamento metodologico e discussioni sul sistema delle arti postbellico*, ivi, 6, 2019, pp. 115-143.

[9] Per approfondimenti sul tema fondamentale del linguaggio critico di Roberto Longhi si vedano: G. Contini, *Contributi longhiani* (*Sul metodo di Roberto Longhi* [1949], *Longhi prosatore* [1955], *Per la ristampa del Piero* [1964]), in Id., *Altri esercizi (1942-1971),* Einaudi, Torino 1971, pp. 101-

alle fonti letterarie e figurative che costituiscono la stratigrafia critica e storica delle opere, sino alla registrazione sismografica degli effetti della visione diretta delle stesse; con una potenza metaforica ed evocativa che quanto più è conscia dei limiti d'intraducibilità del visivo nel verbale, tanto più s'accresce e si arma cercando di violarli. Poiché, posto il riconoscimento della sostanziale identità che nell'opera d'arte si attua di intuizione e creazione, ovvero «che il sentire per l'artista figurativo non è altro che il vedere e il suo stile, cioè l'arte sua»[10], allora la critica d'arte, come ha efficacemente sintetizzato Marta Nezzo, «o è creazione essa stessa, cioè intuizione congiunta a espressione del fatto estetico, oppure non è»[11].

Questo aspetto, lungi dall'essere una questione di "ornato", marginale o secondaria dell'opera di Longhi, ne costituisce un elemento fondativo e, se si vorrà rintracciare una prima indicazione teorica che sostenga e sostanzi la concezione critica dello studioso d'Alba, essa andrà letta *in nuce* proprio nella scelta stilistica di una critica così soggettivamente e originalmente caratterizzata da rimettere in discussione le distinzioni categoriali tra poeta e storico, tra opera critica e opera letteraria.

Problema di stile dunque, di linguaggio, ma in funzione del contenuto: poiché se l'opera va valutata su un piano eminentemente formale, il problema della sua trattazione non può che interessare anch'esso la forma. Gran parte della riflessione metodologica del giovane Longhi, e non solo, si articola sul crinale di questa impossibile sfida creativa d'eguagliare per via di riflessione critica strutturata in scrittura, la sostanza intraducibile del linguaggio figurativo; e questo pur nella consapevolezza che «si è di fronte a due ordini di intuizioni che nessuno adequerà mai»[12]. E poiché

126; *Rinnovamento del linguaggio letterario* [1976], *Memoria di Roberto Longhi* [1980], in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino 1988, rispettivamente pp. 109-122 e pp. 346-368; tra i primi, dopo Contini, a richiamare l'attenzione su Longhi scrittore, A. Rossi, *Per Longhi scrittore e scienziato*, «Paragone Letteratura», XXV, 1974, pp. 1-13. Fondamentali sull'argomento rimangono poi gli studi di P.V. Mengaldo, di cui si segnalano: per il Longhi degli anni 'vociani' e futuristi, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 255-296; per il Longhi attorno al 1934, *Officina ferrarese. Omaggio a Roberto Longhi*, in Id., *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, pp. 92-117. Infine si vedano i contributi di C. Montagnani, *La prosa giovanile di Roberto Longhi e l'antica storiografia artistica*, «Studi di filologia italiana», 38, 1981, pp. 201-214; Ead., *Tra lingua letteraria e lingua speciale: gli scritti di Roberto Longhi*, «Autografo», 10, 1987, pp. 19-39; Ead., *Glossario longhiano. Saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pacini, Pisa 1989.

[10] R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, [1914], Abscondita, Milano 2013, p. 15.

[11] M. Nezzo, *Roberto Longhi: una biografia intellettuale a uso del neofita. I*, cit., p. 160.

[12] R. Longhi, *Recensione a E. Fromentin. Correspondence et fragments inédits* (Paris, 1912), «La Voce», IV, 39, 1912, ora in Id., *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi* (d'ora in poi *OC*), I, Sansoni, Firenze 1961, pp. 17-19: 18.

tale sostanza non concerne il soggetto, il fatto rappresentato o il contenuto storico e psicologico dell'opera, ma lo stile che la informa[13], la critica diviene stile essa stessa, instaurando con l'opera un rapporto che se non può essere identitario, di uguaglianza, partecipa tuttavia dello stesso impulso creativo, ambisce ad instaurare «per la stessa metaforica essenza del linguaggio»[14] una equivalenza:

> Poiché si tratta di stabilire esattamente le qualità formali di opere figurative, noi pensiamo che una volta fissate storicamente le modalità di forme che servono di punto di riferimento per la comprensione storica di quell'epoca singola, sia possibile ed utile stabilire e rendere la particolare orditura formale dell'opera con parole conte e acconce, con una specie di trasferimento verbale che potrà avere valore letterario, ma sempre e solo – vogliam dirlo per umiltà – in quanto mantenga un rapporto costante con l'opera che tende a rappresentare. Ci pare sia possibile creare certe equivalenze verbali di certe visioni; equivalenze che procedono quasi geneticamente, a seconda del modo con che l'opera venne gradualmente creata ed espressa. Non sappiamo se ciò sia tradurre – e poiché tradurre è stato dimostrato impossibile, speriamo che non lo sia – ma da quando un fatto personale è inevitabile per chiunque imprenda fare storia, crediamo che questo nostro modo possa ancora aver luogo in un buon metodo di critica delle arti figurative; e ce ne pare riprova il fatto che quelle nostre "trascritture di opere d'arte" non avrebbero più alcun senso e alcuna efficacia una volta astratte dal rapporto essenziale e continuo che mantengono e vogliono mantenere con l'opera che le ha provocate[15].

Il celebre passo, estrapolato dalla recensione del 1920 al saggio di Enzo Petraccone su Luca Giordano, rappresenta una delle più scoperte ed esplicite formulazioni teoriche del giovane Longhi sul proprio metodo critico, e vi si trovano già lucidamente espressi alcuni dei cardini interpretativi e metodologici su cui imposterà la propria opera sino alla maturità[16].

[13] Scrive in merito Longhi: «la storia dell'arte non si può costruire su basi iconografiche, ma né pure su distinzioni di contenuto aziendale o sentimentale [...] non si può classificare né pure per comodità di trattazione secondo gli scontri personali e gli accadimenti degli individui artisti ma soltanto secondo le intenzioni fantastiche; l'attuazione in somma, delle idee specificamente artistiche, o sia dei modi di visione, in ogni singolo creatore, della corporeità del mondo visibile». R. Longhi, *Rinascimento Fantastico*, «La Voce», IV, n. 52, 1912, ora in Id., *OC,* I, cit., pp. 3-13: 9.

[14] R. Longhi, *Recensione a E. Fromentin*, cit., p. 19.

[15] Id., *Recensione a E. Petraccone, Luca Giordano (Opera postuma a cura di B. Croce, Napoli, Riccardi, 1919)*, «L'Arte», 1920, ora in Id., *OC,* I, cit., pp. 455-460: 456.

[16] In particolare, come osservato anche da Alfredo Puerari, lo scritto sembra anticipare sotto diversi aspetti il più maturo testo delle *Proposte per una critica d'arte,* con cui si aprirà la vicenda di «Paragone». Cfr. A. Puerari, *Le origini della critica d'arte contemporanea e gli 'Scritti giovanili' di Roberto Longhi,* «Arte Antica e Moderna», XVIII, aprile-giugno 1962, pp. 208-215: 210.

L'idea, ben nota, è quella di restituire per mezzo della scrittura «la particolare orditura formale» e la pienezza espressiva di un'opera appartenente a un diverso sistema semiotico; di più, ricostruirne quasi "geneticamente" il processo d'invenzione e creazione attraverso la propria soggettività per misurarne valore ed efficacia metastorica[17].

Con un'immagine di estrema efficacia, Chastel paragonava la critica longhiana all'esecuzione di un grande interprete in grado di animare, con la virtù del proprio stile, un'opera musicale[18]; ed è sicuramente un accostamento che colpisce nel segno, aiutandoci a definire meglio la questione. Questo processo "interpretativo" attuato dal critico agisce infatti contemporaneamente su due fronti: non solo serve a saggiare la tenuta dell'opera nel tempo, e dunque il suo valore (potremmo dire la sua risonanza anche nel presente) poiché – avrebbe scritto successivamente Longhi – l'opera «tanto più è alta, e tanto più ha la sua controprova in una propria innegabile validità senza luogo, universale»[19]; ma funge al contempo da trasmissione amplificata e segnale di quel valore.

[17] Si veda in merito anche Garboli: «Nell'esperienza di Longhi, la storia e il tempo si scindono. Longhi non vede l'opera d'arte nel passato; la vede fuori dal tempo; e la iscrive nel reticolo del passato, cioè della storia, perché la vede fuori dal tempo» (C. Garboli, *Longhi lettore,* in *L'arte di scrivere sull'arte,* cit., pp. 108-125: 118).

[18] «Nella storia dell'arte come nella musica, il grande interprete ha sempre uno stile. Dovrò dire che Longhi mi faceva spesso pensare ad un 'maestro' energico, un Toscanini, il cui 'tempo' preciso faceva brillare l'opera in tutto il suo splendore? [...] Questo dono riconosciuto da tutti non fa di lui soltanto un grande scrittore, come hanno così ben sottolineato Emilio Cecchi e Gianfranco Contini; mi sembra piuttosto dimostrare che una certa volontà di stile può essere uno dei mezzi indispensabili per lo storico» (A. Chastel, *Roberto Longhi: il genio dell'"ekphrasis",* in *L'arte di scrivere sull'arte,* cit., pp. 56-65: 56-57).

[19] R. Longhi, *Arte italiana e arte tedesca*, in *Romanità e Germanesimo*, Sansoni, Firenze 1941, poi in Id., *OC*, IX, Sansoni, Firenze 1979, pp. 3-22: 3. È superfluo ricordare come la formulazione del giudizio di valore, che rappresenta per Longhi il fine ultimo della critica d'arte, sia totalmente svincolata da fattori di provenienza geografica o datazione storica, che sono logicamente deducibili dalla qualità formale dell'opera ma non costituiscono discrimine al valore artistico, poiché, scrive: «L'arte non è un'istituzione convenuta, ma libera produttività interna; la sua storia, una storia di persone prime: quelle degli artisti; una storia perciò che, senza astrarre da una certa cultura che spalleggi, e per dir così postuli la franchigia spirituale dell'artista, [...] non vuole tuttavia abusare di questa constatazione ma precisarla soltanto» (*ibid.*) Si tratta di un punto fermo della critica longhiana che, oltre ad essere presente fin dagli scritti giovanili, viene ribadito anche in tempi di discriminazioni razziali e di esaltazione nazionalistica. Emblematico di questa concezione sin dal '14 è, ad esempio, il richiamo che Longhi rivolge contro «la nessuna importanza dei caratteri etnici nell'arte», ricordando come «L'etnicità è uno dei soliti elementi che servono ai falsi critici per ambientare – essi dicono – l'arte giacché non la sanno *interpretare.* Ma gli artisti sono fuori di qualsiasi ambiente salvo quello prettamente artistico: essi cioè si tengono tutti per mano a formare la catena di tradizione storica: ma quel semplice contatto basta anche per sollevarli magicamente di molti palmi sopra il suolo della patria», Id., *Breve ma veridica storia,* cit., pp. 135-137. Nella stessa recensione al *Luca Giordano* di Petraccone, Longhi ribadiva, come cor-

Dunque il critico, la cui sensibilità agisce da ricettore consentendogli di afferrare per via d'intuizione la particolare qualità espressiva dell'artista, il suo modo di "vedere" il mondo, adopera poi i propri strumenti filologici e le proprie competenze storico-artistiche per riconnettere quella precisa visione a una storia più ampia: quella dello svolgimento degli stili, all'interno della quale si precisa e si radica il senso dell'opera[20]. Compiendo questa operazione egli non fa altro che esplicitare quanto in essa è contenuto implicitamente nella forma, ma nel mediarne e segnalarne, rendendoli più facilmente intellegibili – per la maggiore familiarità e diffusione del linguaggio verbale rispetto a quello figurativo – i valori costitutivi, il suo intento diviene espressivo, non più semplicemente comunicativo; come espressivo è del resto il processo di creazione artistica. In questo modo Longhi consuma lo scarto che separa la critica dal suo oggetto creando qualcosa di specularmente affine anche se costitutivamente diverso e, secondo l'osservazione di Cecchi, egli «è così forte scrittore e storico, proprio perché è anche così artista»[21].

rettivo contro gli equivoci di una «critica storica all'antica, il rapporto delle vite e delle date per intenderci», che «la verità sta nel giudizio figurativo che, qualitativamente, verte sul capolavoro e non sul Trecento; e che, storicamente, non può legare l'opera che a quelle qualità che fiorivano soltanto in un determinato tempo dell'arte, che per avventura cronologica si chiama Trecento» (Id., *Recensione a E. Petraccone*, cit., p. 457).

[20] Una visione, questa, naturalmente soggetta a limiti, come evidenziato anche da Marta Nezzo, che nell'analizzare i mutamenti della critica longhiana intercorsi dopo il primo dopoguerra, ha sottolineato lo snodo fondamentale che si realizza a questa altezza cronologica, proprio in relazione alla dialettica antico-presente, giacché: «È proprio il cercato sincretismo fra le proposte artistiche degli ultimi cinquant'anni e l'elaborazione di parametri di valutazione formale assoluti, applicabili cioè tanto all'oggi quanto ai secoli remoti, ad allontanarlo progressivamente dalle sperimentazioni d'avanguardia. Perché Longhi, legando a filo doppio attualità e storia (Cézanne e Piero), finisce per ancorare l'interpretabilità e il giudizio di valore sul presente alla compatibilità critica con l'arte del passato. Le medesime categorie formali debbono funzionare nell'uno e nell'altro caso», con il risultato d'interdire «la comprensione di un'ampia porzione del Novecento. Perché annulla all'origine la possibilità d'intendere qualsiasi formula concettuale (e dunque extra-figurale) dell'avanguardismo, a partire dalle preposizioni Dada fino all'intellettualismo metafisico e ben oltre» (M. Nezzo, *Roberto Longhi: una biografia intellettuale ad uso del neofita. II*, cit., pp. 117-118). Sulla concezione storica di Longhi si veda anche G. Previtali, *Roberto Longhi, profilo biografico*, cit., soprattutto pp. 151-153.

[21] E. Cecchi, *Le virtù di uno stile,* «La Fiera Letteraria», 23 gennaio 1955, ora in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, cit, pp. XXXII-XXXVI: XXXIV (con titolo *Stile di Roberto Longhi*). Le analogie che esistono tra il procedimento critico longhiano e il processo di creazione artistica sono state sottolineate anche da Alfredo Puerari, che scrive in merito: «L''equivalenza verbale' longhiana non si risolve in mimesi esteriore dell'opera d'arte, ma nasce da un processo analogo alla conoscenza intuitiva del fatto figurativo, che coincide con il momento logico del giudizio» (A. Puerari, *Le origini della critica d'arte contemporanea*, cit., pp. 208-215: 211); mentre per Garboli il rapporto della scrittura longhiana con la pittura va letto come «un rapporto di morte», come «una lotta, un corpo a corpo coi quadri, il cui risultato non è un discorso letterario sul quadro, ma è l'equivalente

Ritornando al passo sopra citato della recensione al saggio di Petraccone, può essere utile soffermarci per un momento in un'analisi testuale e lessicale che possa aiutarci a meglio indagare le intenzioni dell'autore, e tanto più con un autore la cui regia testuale e linguistica è sempre così vigilata e di per sé eloquente. Ciò che emerge immediatamente dal confronto con gli scritti precedenti è innanzi tutto il fatto che rispetto al tono perentorio e aspramente polemico tipico del giovane critico il linguaggio qui adoperato appare insolitamente più misurato; mentre la professione d'umiltà contrasta con la "maschera insolente" che gli è più familiare e congeniale[22]. Il concetto stesso di traduzione, evocato in maniera dubitativa solo per essere immediatamente escluso, sembra aleggiare sul discorso con il fascino proibito di un tabù[23] al quale è possibile fare riferimento solo attraverso una serie di circonlocuzioni: ecco allora che i termini per descrivere lo stesso procedimento oscillano, nello spazio di poche righe, da "trasferimento verbale" a "equivalenze verbali", a "trascritture di opere d'arte"; quasi che la messa a fuoco del concetto si giochi sulle minime varianti di senso che corrono tra una denominazione e l'altra. Formule come "noi pensiamo", "ci pare sia possibile", "non sappiamo", "crediamo", alludono a una dimensione ancora sperimentale, di definizione e messa a fuoco metodologica, che viene enfatizzata dall'uso preferenziale per il tempo verbale congiuntivo e dalla ripetizione di pronomi e aggettivi indefiniti; come se il metodo approntato empiricamente e con baldanzosa sicurezza nei primi, memorabili, saggi necessiti di maggior prudenza in sede di formulazione teorica. Insomma, la fiducia nella sua efficacia è confermata, ma il tono con il quale viene espressa ne denuncia tutta l'appartenenza a un ordine di riflessioni ancora *in fieri*.

Sono del resto, questi che corrono a cavallo del 1920, anni di profonde

letterario del quadro», un rapporto in sostanza di assoggettamento, dove il gusto scientifico «recita una parte ancora più rilevante di quella letteraria» (C. Garboli, *Longhi scrittore,* in Id., *Pianura proibita,* Adelphi, Milano 2002, pp. 11-25: 14-15).

[22] Lo stesso Longhi, ricordando successivamente il proprio atteggiamento giovanile e le critiche mossegli da Croce, scriveva: «Ma era tanto difficile intendere che per un giovane lacerato dai contrasti delle idee e tendenze circostanti è destino mostrare alternativamente due volti, uno dei quali è soltanto una maschera insolente, ma così facile da rimuovere?» (R. Longhi, *Avvertenze per il lettore*, cit., p. VIII).

[23] Non sussiste invece dubbio per Garboli, secondo il quale «le descrizioni di Longhi non sono descrizioni, sono traduzioni», o meglio "ipertraduzioni", giacché «colui che voglia tradurre un quadro e darne un equivalente verbale verrà a comportarsi come un ipertraduttore: un traduttore di primo grado, perché decifra un messaggio e ricodifica; e un traduttore di secondo grado, perché sostituisce la comunicazione all'espressione e costituisce linguisticamente il quadro» (C. Garboli, *Longhi scrittore*, cit., pp. 15 e 19).

rimeditazioni e revisioni; ai «viaggi a tavolino»[24] per il bollettino bibliografico de «l'Arte», si sostituiscono i viaggi reali attraverso l'Europa e, compiuto l'«inevitabile periodo di tirocinio come conoscitore»[25], la teoria si arricchisce e si precisa sulla prassi, il metodo evolve.

Dalla scienza dell'attribuzione, che è atto di giudizio "comparativo", relazionale, si rafforza anche il senso della storia come processo critico[26]; poiché è nella riflessione soggettiva che il critico compie sull'opera, con i propri mezzi cognitivi e linguistici, che è possibile ricostruire quella storia dello sviluppo delle forme, estranea alla semplice consequenzialità bio-cronologica, che è, per Longhi, l'unica che davvero conti in arte.

La storia dell'arte esiste dunque solo in quanto processo criticamente storicizzato. Storia e critica vengono a coincidere, ed è proprio questa una delle prime, vere, grandi rivelazioni per il giovane Longhi, che chiarendo ogni equivoco di contrapposizione tra metodo storico e metodo formalistico scrive infatti:

> Nel far critica figurativa abbiamo sempre inteso di fare storia, ed abbiamo anzi fin dagli inizi del nostro lavoro esplicitamente dichiarato di esserci accorti che "la critica coincideva con la storia". Tale dichiarazione abbiamo creduto di comprovare con studi storici singoli, condotti sempre con quel "puro" metodo figurativo, sempre cioè per via di un rilievo esatto di tutti gli elementi formali che, esaminati con acutezza nei rapporti tra opera e opera, si dispongono inevitabilmente in serie di sviluppo storico, cui tuttavia il rapporto con una qualsiasi serie cronografica è inessenziale[27].

Ripercorrendo gli scritti giovanili di Longhi, e in particolare le numerose recensioni, dove più scopertamente emergono questioni di tipo teorico e metodologico, appare evidente come questo aspetto costituisse un punto centrale delle sue riflessioni. Un'analoga considerazione si leggeva infatti anche in chiusura del saggio del 1914 sulla *Scultura futurista di Boccioni*, dove scriveva: «ingolfatomi nel passato con spirito odierno, mi accorsi di questo fatto stupefacente, che la critica coincideva con la

[24] R. Longhi, *Avvertenze per il lettore*, cit., p. X.

[25] Così Longhi lo definiva scrivendo a Berenson nel 1912. Cfr. B. Berenson, R. Longhi, *Lettere e scartafacci*, cit., pp. 81-90: p. 81.

[26] Cfr. anche M. Ferretti, *Per un bilancio su Longhi 'conoscitore'*, in *Il mestiere del conoscitore: Roberto Longhi,* Atti del seminario di studi (Fondazione Federico Zeri, Bologna, 24-26 settembre 2015), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, D. Benati, A. Galli, Fondazione Federico Zeri, Bologna 2017, pp. 477-494: 478. Al volume più in generale si rimanda per un profilo aggiornato di Longhi *connoisseur*.

[27] R. Longhi, *Recensione* a *E. Petraccone*, cit., p. 456.

storia»[28]; e nell'introdurre nel 1961 la raccolta sansoniana dei suoi *Scritti giovanili*, Longhi ricorda esplicitamente come la preoccupazione metodologica dei suoi contributi di quel periodo fosse in gran parte centrata proprio sulla necessità di superare la stantia divisione fra storia e critica d'arte che caratterizzava all'epoca gli studi in ambito italiano:

> Basti rammentare che, ferma restando la presenza di due grandi studiosi come il vecchio Venturi e il Toesca, 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. [...] Che la mia intenzione fosse di trovare subito un possibile punto di frattura e di lì operare una congiunzione dei due campi fino a che "la critica coincidesse con la storia", spero abbia a trasparire da questi miei scritti[29].

Ma la riflessione sulla storia non si limita solo alla sua identificazione con la critica; altre idee maturano in questi anni, in cui, se per un verso la "critica figurativa pura" viene ancora intesa come l'unico strumento valido a «stabilire esattamente le qualità formali di opere figurative»[30]; per un altro Longhi inizia a percepire i limiti di quella che successivamente, con sguardo retrospettivo, definirà come «un'ingenua stilistica metastorica» che, «ad onta della sostituzione dei simboli stilistici a quelli tecnici»[31], aveva viziato i propri scritti d'esordio.

Pur senza abbandonare mai il criterio dell'analisi formale dell'opera, che rimarrà sempre punto di partenza e presupposto imprescindibile per ogni discorso critico, la posizione di Longhi inizia tuttavia ad arricchirsi e problematizzarsi. Sintomatica di questo processo è la volontà di stemperare certi eccessi e "purismi" formalistici, che caratterizzano scritti come il *Mattia Preti*[32] o *Rinascimento fantastico*, alla luce di un maggiore e

[28] Id., *La scultura futurista di Boccioni,* Edizioni de "La Voce", Firenze 1914, ora in Id., *OC,* I, cit., p. 161. Mascolo evidenzia come anche nella dimenticata recensione a Moeller van der Bruck (*Die Italianische Schönheit,* Monaco 1913, «La Voce», VI, 2, 28 gennaio 1914, pp. 45-52), Longhi indicasse come uno dei maggior pregi del volume il fatto che l'autore «proponeva una critica e una storia dell'arte che procedono all'unisono» (si cita da M. M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi*, cit., in particolare pp. 59-61).

[29] R. Longhi, *Avvertenze per il lettore*, cit., p. VII.

[30] Liberandosi così anche della «vecchia critica estetica» che «si serviva dell'opera d'arte come di trampolino per una serie di tuffi nell'etere di effusioni personali ed arbitrarie» (R. Longhi, *Recensione* a *E. Petraccone*, cit., p. 456).

[31] Id., *Avvertenze per il lettore*, cit., p. VIII.

[32] Particolarmente evidente e caustico in questo saggio è l'attacco sferrato ai criteri bio-cronologici e quasi alla storia *tout court*, condensato nella formula di chiusura: «Ora un po' di biografia di

diversamente inteso storicismo, che solo a partire dagli anni Cinquanta sarebbe stato compiutamente riassorbito ed equilibrato in una nuova e più matura formulazione critica[33].

È un passaggio che si registra, in maniera quasi impercettibile, attraverso alcuni scritti del periodo, e valga d'esempio l'oscillazione riscontrabile tra la radicale condanna di ogni riferimento a valori extra-artistici, in arte come in critica, della celebre stroncatura "al dio ortopedico" De Chirico, del 1919[34], e l'apertura invece verso forme di "narrazione", seppur ancora svincolate da ogni appiglio cronachistico, che viene rivendicata nella recensione al *Luca Giordano*; poiché, scrive Longhi: «sempre più sentiamo che la storia dell'arte non è che "narrazione di valori", valori formali ben s'intende, e questi tutti legati saldamente sotto pena di non esser più valori»[35].

Il progetto, a questa altezza cronologica, è dunque quello di «una storia dell'arte senza nomi e senza date»[36], ricostruita «come valutazione di

cronologia di documenti. Nacque nel 1613, morì nel 1699» (R. Longhi, *Mattia Preti,* «La Voce», V, n. 41, 1913, pp. 1171 – 1175, ora in Id., *OC,* I, cit., pp. 29-45: 45).

[33] Il riferimento è qui al modello di critica come romanzo storico espresso da Longhi nelle *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», I, 1, 1950, ora in R. Longhi, *OC,* XIII, Sansoni, Firenze 1985, pp. 9-20, sul quale torneremo in seguito con maggior ampiezza. Sul processo di assestamento metodologico e apertura allo storicismo che coinvolge Longhi in questi anni, Mascolo ha evidenziato (analizzando la *Lettera da Pommersfelden* del 1922 alla luce del modello storiografico lanziano) come la scelta di riattivare un dialogo col Lanzi si giustifichi anche per via dell'allontanamento dalle teorie di Berenson, a cui pure Longhi era stato vicino negli anni precedenti: «In tal modo lo studioso può oltrepassare quella linea di studi che da Morelli giungeva sino a Berenson (passando per la "connoisseurship sensuosa" di Adolfo Venturi), e proporne una alternativa che, invece, da Lanzi giungeva sino ai suoi studi seicenteschi. Si compiva così il passaggio, avviatosi alla metà degli anni dieci, dal formalismo alla critica storica, chiudendo la "stagione di traslochi e di cambi di pelle"»; Mascolo evidenzia inoltre giustamente il nesso che lega lo "scherzo" del 1922 alla vocazione "manzoniana" della scrittura così come si configurerà nella svolta di Longhi verso gli anni Cinquanta; interpretandola cioè come un preludio di quello sforzo volto a «rendere quanto meglio la 'temperatura' culturale di un ben preciso tempo storico» (M.M. Mascolo, *Un "ignoto corrispondente",* cit., soprattutto pp. 162-170).

[34] R. Longhi, *Al dio ortopedico*, «il Tempo», 22 febbraio 1919, riedito in Id., *OC,* I, cit., pp. 427-429. Giuliana Tomasella ha evidenziato come alla radice della stroncatura fosse l'inapplicabilità di una lettura puramente formale all'opera di De Chirico, giudicato da Longhi «colpevolmente compromesso con valori eteronimi che sono il segno inequivocabile della 'fuga' della pittura da se stessa» (G. Tomasella, *Una convivenza difficile: Longhi e l'arte novecentesca*, «Artibus et Historiae», 32, 1995, pp. 203-215: 205); analogamente, Fergonzi segnala come «Parlando di De Chirico nel 1919 Longhi mette alla prova un intero sistema critico: per lui l'unico contenuto di un'opera è quello formale» (F. Fergonzi, *«Ah Ferrara!». In margine al Dio ortopedico di Roberto Longhi,* in *De Chirico a Ferrara: Metafisica e Avanguardie,* catalogo della mostra [Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 14 novembre 2015 – 28 febbraio 2016], a cura di P. Baldacci, Ferrara 2015, pp. 133-141: 133).

[35] R. Longhi, *Recensione* a *E. Petraccone,* cit., p. 459. Dove resta implicito che i valori formali sono di per sè portatori e segnalatori anche di valori storici, come si evince logicamente dal loro essere "legati saldamente", che ha valore di concatenazione, di correlazione.

[36] Ivi, p. 458.

valori puramente formali e come narrazione di tali valori»[37]. Ma come dare sviluppo narrativo a valori puramente formali? Come creare un connettivo storico prescindendo da nomi e date? Verso il 1921, mentre stava attendendo alla stesura delle sue *Giunte e varianti ai due Gentileschi*[38], Longhi sembra individuare un modello particolarmente efficace; confessando di essere caduto anche lui nel trabocchetto teso al lettore da Carl Justi, con i dialoghi fittizi inseriti nel suo *Velázquez*[39], non nasconde la propria ammirazione verso questo tipo di espediente, segnalandolo come un buon esempio di ricostruzione storica:

> io mi diverto più ad ammirare, giusto il loro non piccolo merito, quelle due immaginazioni letterarie che trovo poco meno perfette del brano di cronaca seicentesca tessuto dal Manzoni, e che mi dimostrano nello Justi un tipo mirabilmente dotato per il romanzo storico. Se i critici d'arte – almeno in tempo di ferie e non di concorsi – si proponessero qualche piccolo penso di quel genere, si accorgerebbero quanto sia difficile e bello far ribattere il proprio polso al ritmo di quello dei tempi che studiano, o vorrebbero studiare: e sarebbe tanto di guadagnato sulla noja, e sulla caducità dei piccoli e tediosi fatti del tempo, nessuno dei quali, a guardar bene, è proprio inanimato[40].

A questo ideale d'animazione storica, che trova nello spazio della finzione narrativa una verità più tangibile, Longhi dà subito seguito cimentandosi in quel celebre "scherzo"[41] in cui, fingendosi un corrispondente dell'abate Luigi Lanzi nel momento in cui questi era intento alla terza edizione della *Storia pittorica della Italia*[42], non solo imita perfettamente l'eloquio tardosettecentesco dell'ignoto e fantastico corrispondente, ma

[37] *Ibid.*

[38] Lo scritto intendeva correggere e rivedere alcuni punti d'un suo precedente articolo (R. Longhi, *Gentileschi padre e figlia*, «l'Arte», 1916, ora in *OC*, I, cit., pp. 219-284), ma rimase inedito e si legge ora con titolo *Giunte e varianti ai due Gentileschi 1920-1921*, in Id., *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926,* a cura di F. Frangi, C. Montagnani, Electa, Milano 1995, pp. 169-229.

[39] Si veda C. Justi, *Velázquez e il suo tempo* [1888], Sansoni, Firenze 1958. I dialoghi di Justi vennero scambiati da molti per originali, tanto che in occasione della seconda edizione del suo libro, nel 1906, l'autore dovette pubblicare una nota per precisare che quelle righe erano frutto della sua fantasia, sebbene finalizzate a un preciso intento ricostruttivo.

[40] R. Longhi, *Giunte e varianti ai due Gentileschi 1920-1921*, cit., p. 193.

[41] Id., *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden [Scherzo 1922]*, «Proporzioni», III, 1950, pp. 216-230, ora in Id., *OC*, I, cit., pp. 475-492.

[42] La terza edizione dell'opera venne pubblicata nel 1809, anno in cui si colloca dunque il tempo fittizio della lettera di Longhi. Per un inquadramento generale su Lanzi e sulle varie edizioni della Storia pittorica si veda M. Capucci, *Nota alla Storia Pittorica*, in L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, a cura di M. Capucci, Sansoni, Firenze 1968, III, pp. 465-522, cui si può accostare C. Gauna, *La Storia pittorica di Luigi Lanzi. Arti storia e musei nel Settecento*, Olschki, Firenze 2003.

lo colloca idealmente in una posizione in bilico tra due mondi e due estetiche, recuperando e restituendo così il senso di una congiuntura storica fondamentale.

Scritto, secondo quanto dichiarato da Longhi: «nel 1922, subito dopo il mio primo e lungo viaggio di studio in Europa occidentale e centrale»[43], il testo sarebbe stato sintomaticamente pubblicato solo più di vent'anni dopo, su «Proporzioni», a maturazione ormai compiuta; e nell'introdurre il suo *divertissment*, Longhi scrive:

> In quegli anni, andare in cerca del Seicento e Settecento italiani, era cosa insolita, avventurosa e, a chi vi si provasse, dava l'illusione di vivere più di un secolo innanzi, anche per via della tradizione critica, spentasi col Lanzi, con la quale si era pur costretti a ristabilire un discorso corrente. Nulla di strano che, dopo dieci anni (1910-20) di frequentazione continua coi testi storici e letterari del "barocco" (dal Baglione, al Bellori, al Pascoli, al Bartoli, al Della Valle, al Mascardi, al Lupi, al Malvasia, al Verci, al Roberti, al Bianconi, al Rubbi e tanti altri) e nell'occasione di una visita a una galleria principesca formata su quel gusto e non mai rimodernata, ne uscisse questo divertimento retrospettivo, affibbiato a un ignoto corrispondente del Lanzi, e che su quegli scrittori fino al Lanzi si rimodella liberamente, pur senza tralignare mai dalle probabilità linguistiche del tempo ricercato. Scritto, per figura, nel 1809, esso vorrebbe cioè apparire come di uno storico già anziano che, nutrito in gioventù nell'eloquio barocco, si provi, anche in omaggio al destinatario, a drappeggiarsi nel gusto neoclassico. Lo stesso, nell'atteggiamento critico. Perché, se le più sincere preferenze del "corrispondente" si rivelano orientate (c'era da aspettarselo!) verso il Caravaggio e il "naturalismo" del Seicento, la deferenza per il Lanzi lo fa indulgere anche alla tradizione accademica e classicistica, sboccata allora al suo esito più desolato. Ma, come il Lanzi migliore, egli trova che valga ancora il prezzo di riconquistare, dei due secoli precedenti, una conoscenza vasta e diramata[44].

È chiaro, come del resto segnala Longhi stesso, che una simile operazione presuppone una familiarità e una conoscenza capillare delle fonti della letteratura artistica, il cui studio era stato evidentemente approfondito anche negli anni di più aspro rifiuto di ogni dato o interferenza extrafigurale, e assunto non solo con la prospettiva di comprovare indagini specifiche ma di recuperare anche il tessuto storico e culturale del tempo "accordandovi" le proprie osservazioni, "i battiti del proprio polso"[45].

[43] R. Longhi, *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden [Scherzo 1922]*, in Id., *OC*, I, cit., p. 475.
[44] *Ibid.*
[45] Per un approfondimento sul tema del rapporto di Longhi con le fonti della storia dell'arte rimando al saggio di S. Pierguidi, *Un conoscitore a tutto campo. Longhi e la letteratura artistica,*

Questa idea di diretta rievocazione di un'atmosfera storica e culturale circolante intorno e dentro l'opera, è un principio che Longhi continuerà a seguire in tutta la sua successiva attività critica, a volte spingendosi fino ad ideare delle vere e proprie drammatizzazioni come nei celebri "dialoghi" fra artisti[46], altre semplicemente sfruttando il potenziale evocativo della scrittura per ricreare mondi plausibili; perseguendo un ideale d'immersione nel dato storico-artistico che è insieme programma di vera intelligenza dell'opera nella sua concretezza formale e materiale, e di recupero d'una sorta di suo *temps perdu*.

Senza voler affrettare i tempi, basti per il momento segnalare come l'idea albeggiasse già a questa altezza cronologica, pur trovando maggior consapevolezza negli anni bolognesi, e arrivando a una vera definizione teorica solo intorno al 1950; proprio a conclusione della stagione bolognese[47].

Per come si è fin qui delineata, anche con tutte le sue contraddizioni e la densità di riferimenti e influenze, potremmo considerare la critica longhiana come un campo di tensioni irrisolte che valgono a mantenere al discorso tutta la sua *δύναμις*. La prima di queste tensioni, direttamente in contrasto con la linguistica generale del Croce, è sempre quella che si apre tra mondi linguistici ed esperienziali diversi[48], e che interessa

in *Il mestiere del conoscitore*, cit., pp. 451-459; Per un inquadramento più generale del metodo longhiano entro l'orizzonte teorico del proprio tempo, si vedano inoltre E. Raimondi, *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, Il Mulino, Bologna 2010, specialmente pp. 83-111; e A. Emiliani, *Il lettore europeo. Riflessioni sul tavolo spoglio,* in *Da Renoir a De Staël,* cit., pp. 27-39.

[46] Basti pensare al dialogo tra Masaccio e Masolino, ambientato al tempo della collaborazione tra i due artisti nella cappella Brancacci, cfr. R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, «La Critica d'Arte», XXV-XXVI, luglio-dicembre 1940, ora in Id., *OC*, VIII, Sansoni, Firenze 1975, I, pp. 87-88; o al *Dialogo fra il Caravaggio e Tiepolo*, «Paragone», 2, 23, 1951, ora in Id., *OC*, XI, Sansoni, Firenze 2000, II, pp. 103-108.

[47] Marta Nezzo ha parlato, per la fase che va dal 1919 ai primi anni '20, di un «ritorno all'ordine longhiano», in cui all'esaurirsi della tensione eversivo-avanguardistica giovanile coincide la ricerca «d'una significazione più piana, dal limpido costrutto [...] un registro scrittorio più sobrio e semplificato», che attinge ai modelli della letteratura artistica del passato, aprendosi al confronto con i contemporanei, giacché «la necessità di costruire la storia come rete – rivendicata da Lanzi – richiede a sua volta la costruzione di un "network" di studiosi» (M. Nezzo, *Roberto Longhi: una biografia intellettuale ad uso del neofita. II*, cit., pp. 119-126). Un'esigenza all'interno della quale va inquadrata anche la sua esperienza come docente dapprima a La Sapienza, poi all'Università di Bologna.

[48] Lo chiariva bene Longhi nella sezione introduttiva alla *Breve ma veridica storia*: «Il processo spirituale della creazione è identico per l'artista e per il poeta: ma il campo di realtà che interessa l'uno non riguarda l'altro. Mentre il poeta trasfigura per via di linguaggio l'essenza psicologica della realtà, il pittore ne trasfigura l'essenza visiva» (R. Longhi, *Breve ma veridica storia*, cit., p. 15). Per una riflessione complessiva sull'influsso di Croce in campo storico artistico si veda V. Stella, *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei Crociani*, Quodlibet, Milano 2005.

direttamente il critico nel suo ruolo di mediatore o traduttore dei valori figurativi in valori letterari. Da questa impossibile sfida, ingaggiata nel tentativo di colmare un'alterità irriducibile, la critica longhiana sembra tuttavia trarre di volta in volta nuovo nerbo e nuova linfa, creando formule e soluzioni destinate a lasciare un segno profondo.

Il mezzo letterario viene esplorato in tutto il suo potenziale, e poiché la critica, pur rispondendo a una funzione pragmatico-comunicativa, ha per oggetto un campo di realtà «che si costruisce tutto quanto sugli elementi lirici della sua [dell'artista] visione»[49], essa sarà tanto più efficace quanto più in grado di trasmettere liricamente la sostanza di quella visione.

Del resto, si chiede Longhi recensendo le *Correspondence et fragments inèdits* di Fromentin, «letteratura e arti figurative, che v'è di comune tra esse salvo la fondamentale liricità? La letteratura s'intrude nelle arti figurative: con l'arbitrarietà psicologica dell'immaginazione che illustra i valori umani ma non fa arte»[50]. Quello che potremmo definire l'afflato poetico della critica longhiana non è dunque un "a priori" che coglie dall'incontro con l'opera occasione pretestuale per estrinsecarsi, ma mezzo funzionale a rendere la dinamica reagente tra opera e osservatore, tra opera e mondo.

È un'operazione che si distanzia tanto dall'estetismo della critica ottocentesca, quanto dal metodo di arido storicismo cronachistico, ed è emblematico quanto Longhi scrive in merito alla *Kulturgeschichte* del Malaguzzi Valeri e alle spoglie notizie da questi raccolte sugli orafi lombardi alla corte di Ludovico il Moro: «Noi protestiamo con tutte le nostre forze contro questa sistematica svalutazione della potenza delle lettere a rendere i valori dell'arte figurativa. Bisogna semplicemente che ogni critico d'arte faccia il proprio esame di coscienza al riguardo, eppoi concluda affatto privatamente per sé solo»[51].

La dialettica delle forme, insomma, parla a chi è in grado d'intenderla; narrarla è possibile ma è questione che pertiene alle capacità individue del critico. Nel definire e nell'identificare come più valido il proprio metodo, Longhi ne traccia contemporaneamente anche il più grande e invalicabile limite, che è poi il motivo per il quale la sua "formula critica"

[49] R. Longhi, *Recensione* a *E. Fromentin*, cit., p. 17.
[50] *Ibid.*
[51] Id., *Recensione a F. Malaguzzi Valeri. La Corte di Ludovico il Moro.* III, *Gli artisti lombardi* (Milano, 1917), «L'Arte», XX, 1917, ora in Id., *OC,* I, cit., pp. 377-382: 382.

rimarrà irreplicata e irreplicabile: la ricetta può esser buona per tutti ma l'ingrediente fondamentale – sempre diverso poiché costitutivamente soggettivo – ne varia costantemente il prodotto[52].

È questo un aspetto fondamentale che occorre sempre tener presente quando si voglia parlare di una "scuola longhiana", e infatti, tra i molti allievi diretti e indiretti di Longhi, i più grandi sono stati coloro che hanno saputo recepirne la lezione di metodo, trovando al contempo una propria e originale cifra stilistica, evitando così di bruciarsi dietro a un'inutile e impossibile imitazione del maestro. Che l'esempio potesse essere tanto ammaliante, quanto insidioso, lo denunciava già Emilio Cecchi, nel 1928, scrivendo:

> Veramente, il debito di ammirazione avrebbe dovuto esser pagato da qualcuno dei tanti, giovani e anziani, che dello stile del Longhi, prontamente e calorosamente, si fecero, non esegeti ed illustratori, ma imitatori. Meglio, se la imitazione si fosse rivolta a qualità dell'opera non meno intrinseche, e tuttavia non così gelose. E che del Longhi si fosse voluto emulare la erudizione acuta e abbondante, l'ardore nelle ricerche, il gusto spregiudicato. Questo non fu; invece di investigare e applicare i metodi di lavoro con i quali certi risultati erano stati raggiunti, si preferì adottare, agli effetti immediati e di superficie, il bagliore delle immagini, l'arditezza delle associazioni; e un vocabolario inventivo, talvolta fino a rasentare la temerarietà. Un dato momento, nel campo degli studi d'arte, parve fosse entrata una vera mania. E le conseguenze si fanno sentire ancora; e dureranno[53].

Al di fuori ovviamente dalle più sterili emulazioni superficiali dello stile longhiano, e posta come premessa l'assimilazione degli strumenti filologici essenziali all'analisi del testo figurativo nel suo contesto storico e linguistico, la ricezione piena ed efficace del metodo non dovrebbe dunque esaurirsi entro l'orizzonte, seppur vasto e prioritario, della *connoisseurship*[54].

[52] Si veda in proposito quanto scrive anche Ferretti: «Il vero insegnamento ricavato da Longhi fu che la lingua letteraria era strumento necessario alla descrizione degli infiniti casi dell'arte, ma ognuno avrebbe dovuto forgiare gli strumenti suoi» (M. Ferretti, *Origine, forma e contenuto di un libro breve, ma "da ricordarsene un pezzo"*, in F. Arcangeli, *Tarsie,* [ristampa anastatica dell'edizione originale Tumminelli, Roma, 1942], Edizioni della Normale, Pisa 2014, pp. 87-152: 107).

[53] E. Cecchi, *Roberto Longhi scrittore,* «La Fiera Letteraria», 1° luglio 1928, ora in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, cit., pp. XXV-XXXI: XXV-XXVI.

[54] Eccessivamente dispersivo sarebbe il trattare in maniera puntuale delle numerose scoperte e dei riassestamenti attributivi apportati da Longhi nel lungo corso della sua carriera e che di essa costituiscono, ovviamente, l'aspetto determinante sotto il profilo delle acquisizioni storico-artistiche. Interessando, in questa sede, dar conto del metodo recepito dagli allievi, più che delle singole scoperte del maestro, si rimanda per un approfondimento specifico, oltre che alla fondamentale

La complessità del metodo presuppone infatti, oltre a queste qualità indispensabili al critico, e che lo qualificano come tale, anche la disponibilità a riscoprire di volta in volta un proprio spazio e modo narrativo con cui far rivivere l'opera figurativa nel dialogo con lo spettatore e con le altre opere; con cui renderla, infine, "parlante". Dentro la lingua e le evoluzioni linguistiche di Longhi si annida dunque il problema di una formulazione critica che ambisca a «parlare pittoricamente»[55], ad essere cioè immediata e diretta espressione tanto della componente formale dell'opera, quanto di quella storica.

Dal punto di vista metodologico, l'intera produzione, sin dagli anni giovanili, sembra orientata verso questo fine. Intanto l'iperprolifica attività di recensore e saggista, spesso condotta sul filo di una polemica tesa a smascherare problemi di metodo, rimettere in discussione tradizioni attributive e far emergere connettivi storici soprattutto fra «le zone più malintese dell'arte italiana»[56], l'aveva portato, non ancora trentenne, ad occupare un posto di rilevo nel panorama critico contemporaneo. Emblematico in tal senso era stato il riconoscimento ufficiale tributatogli, già nel 1919, da Benedetto Croce, che pur essendo in fondamentale disaccordo con le inclinazioni purovisibiliste del giovane critico, ne individuava lucidamente l'influenza scrivendo che «per essere uno scrittore (per dirla alla tedesca) *temperamentvoll*, esercita una notevole efficacia sui presenti studi italiani di storia dell'arte»[57]. Un omaggio tra i più autorevoli al ruolo svolto da Longhi nel processo di rinnovamento degli studi storico-artistici in Italia nei primi due decenni del Novecento.

lettura diretta dei testi di Longhi raccolti in *OC,* soprattutto a *Il mestiere del conoscitore: Roberto Longhi*, cit.

[55] A tal scopo invitava il «pubblico lettore [...] a non cercar nel quadro un qualche motivo estrapittorico: ideali di ogni calibro, letteratura, interpretazione d'interiorità psicologica – e bellezza sensuale» (R. Longhi, *I pittori futuristi,* «La Voce», V, n. 15, 1913, pp. 1051-1053; ora in Id., *OC,* I, cit., p. 47).

[56] R. Longhi, *Avvertenze per il lettore*, cit., pp. X-XI.

[57] B. Croce, *La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti*, «La Critica», XVII, 5, 20 settembre 1919, p. 266. I 42 volumi (1903-1944) della famosa rivista fondata da Benedetto Croce sono stati digitalizzati dall'Università La Sapienza di Roma in collaborazione con la Fondazione biblioteca Benedetto Croce – Istituto italiano per gli studi storici, <https://rosa.uniroma1.it/rosa00/la_critica/issue/archive> (14 agosto 2021); l'articolo in questione si legge al <https://rosa.uniroma1.it/rosa00/la_critica/article/view/8262> (14 agosto 2021). Sui rapporti Croce-Longhi si vedano anche R. Longhi, *Omaggio a Benedetto Croce*, «Paragone», 35, 1953, pp. 3-9, ora in Id., *OC*, XIII, cit., pp. 251-256; G.A. Tiberghien, *Croce et Longhi, des principes aux œuvres*, «Predella», 10, 2014, pp. 57-69; E. Pellegrini, *Breve storia di un dialogo quasi impossibile*, in Id. (a cura di), *Quel che resta di un dialogo: Longhi e Ragghianti. Lettere 1935-1953*, Officina Libraria, Roma 2020, pp. 7-68, in particolare pp. 31-36; per una lettura anche alla luce delle influenze di Gentile e Gragiuolo, cfr., M. Nezzo, *Roberto Longhi: una biografia intellettuale ad uso del neofita.* II, cit., soprattutto pp. 124-127.

2. Il magistero bolognese

La fama di Longhi al suo arrivo a Bologna era dunque ben consolidata, essendosi già da tempo affermato come uno dei più brillanti e originali critici contemporanei, anche grazie alle fitte collaborazioni su quotidiani e riviste quali «Il Tempo», «L'Arte», «Vita artistica» e «Pinacotheca»[58]. Attivo partecipatore e animatore del dibattito contemporaneo, egli portava nelle aule di Palazzo Poggi l'esperienza eccentrica di un intellettuale militante, di uno storico, ma pienamente immerso nel proprio tempo, anche perché profondamente persuaso di una ineludibile saldatura tra antico e moderno, in cui «la storia passata si ricolorisce da quella presente»[59] e dove «è il passato ad offrirci non già la regola ma la libertà mentale necessaria a bene interpretare il presente»[60].

Non a caso, ciò che maggiormente pesò ai fini del concorso per la cattedra bolognese fu il successo della monografia su *Piero della Francesca*, del 1927[61], mentre era ancora fresca di stampa *l'Officina ferrarese*, uscita in quello stesso 1934 a commento della memorabile mostra sulla pittura ferrarese del Rinascimento che si era svolta a Ferrara l'anno precedente. Proprio il *Piero della Francesca*, giustamente definito da Caroli «libro fortunatissimo, perfettamente sintonizzato con il neoarcaismo e neoquattrocentismo della pittura del momento (di essa, anzi, largamente responsabile)»[62], faceva di Longhi l'interprete perfetto dei nuovi indirizzi artistici additati dal regime: il campione di un recupero filologico ma in chiave moderna della solare tradizione italica e mediterranea incarnata da Piero.

La documentazione conservata presso l'Archivio storico dell'Università di Bologna, comprensiva dei fascicoli dedicati a Roberto Longhi, degli

[58] Sulle riviste e il coinvolgimento di Longhi rimando a G.C. Sciolla, *"Vita Artistica" e "Pinacotheca" (1926-1932): promemoria per una ricerca*, in *Percorsi di critica*, Atti del Convegno (Milano, 30 novembre – 1° dicembre 2006, Università Cattolica del Sacro Cuore), a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Vita e Pensiero, Milano 2007, pp. 392-402.

[59] R. Longhi, *Caravaggio*, Editori Riuniti, Roma 1982, p. 37.

[60] Id., *Editoriale. Dodici anni di "Paragone"*, «Paragone», 145, 1962, pp. 3-6, poi in Id., *OC*, XIII, cit., pp. 83-86: 85.

[61] Nell'esprimersi sul profilo scientifico di Longhi, la commissione giudicatrice del concorso dichiarava infatti esplicitamente l'apprezzamento per «l'articolo tanto luminoso su Piero della Francesca, anche se non accettabile in tutto come chiave della pittura veneziana, che ha dato luogo a un importante volume nel 1927» (*Relazione della Commissione giudicatrice del concorso per professore straordinario alla cattedra di storia dell'arte medievale e moderna nella R. Università di Bologna*, «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 62, I, 1, 3 gennaio 1935, pp. 1353-1358:1354).

[62] F. Caroli, *Il nodo Longhi-Morandi*, cit., p. 393.

annuari e dei registri delle lezioni, consente di ricostruirne con buona approssimazione gli anni del magistero bolognese, aprendo delle prospettive inedite e affascinanti su una stagione densa di avvenimenti e che si sarebbe mostrata carica di conseguenze per l'avvenire[63]. Contribuire alla precisazione di date e circostanze non sarà pertanto inutile ai fini di un miglior chiarimento su alcune dinamiche ed eventi che interessarono l'attività di Longhi in questi anni, e che inevitabilmente finirono per incidere anche sugli allievi oggetto del presente studio.

Il magistero bolognese di Longhi si svolse in un periodo compreso tra il 1° dicembre 1934, data in cui venne ufficialmente nominato professore straordinario di Storia dell'arte medievale e moderna, e il 1° novembre 1949, data a decorrere dalla quale fu accettato e disposto dal Ministero della Pubblica Istruzione il trasferimento alla cattedra della stessa disciplina presso l'Università di Firenze[64].

L'inizio effettivo dei corsi, con la memorabile prolusione dedicata ai *Momenti della pittura bolognese*, che viene tradizionalmente riportata dalla bibliografia con la data del 1° dicembre 1934 (in coincidenza dunque con l'inaugurazione dell'anno accademico), dovette avvenire in realtà sul finire di febbraio.

In una lettera inviata da Roma il 12 gennaio 1935 al Rettore Ghigi, Longhi lamentava infatti i disturbi causati da «un'influenzaccia», responsabile di aver «sgarbatamente ritardato i preparativi del mio trasferimento a Bologna»[65], e chiedeva di posticipare l'inizio del corso:

> Così, mentre avevo sperato di poter tenere la mia prolusione il 21 corr. Mi sono visto costretto a rimetterla di una settimana, cioè al 28; una data, tuttavia, che spero non appaia troppo ritardata, considerando che la mia nomina a Bologna è avvenuta ad anno scolastico già iniziato e che si tratta, per me, d'intraprendere il corso per la prima volta, con gli indugi ineliminabili di un trasferimento a Roma.

[63] Una prima ricostruzione della stagione bolognese di Longhi è stata offerta soprattutto da M. Lipparini, *L'insegnamento di Roberto Longhi a Bologna*, in *Aspetti della cultura emiliano-romagnola nel ventennio fascista,* a cura di A. Battistini, Franco Angeli, Milano 1992, pp. 61-80; sull'argomento si veda anche D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura nelle riviste bolognesi degli anni Quaranta*, «Arte a Bologna», 11, 1992, pp. 139-171, in particolare p. 165, n. 30, dov'è riportata in nota un'indicazione di massima sui corsi svolti fino all'a.a. 1941-1942; accenni più recenti ma non sistematici ai corsi bolognesi si trovano anche in M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi*, cit., specialmente pp. 77-107.

[64] Con una circolare del 30 luglio 1949, indirizzata a Longhi e al Preside della Facoltà di Lettere e filosofia, il Rettore Guido Guerrini dava comunicazione del trasferimento per conto del Ministero. Cfr., ASUB, *Ufficio personale, fascicolo Roberto Longhi*, pos. 4/d, fasc. 969.

[65] Lettera manoscritta di Longhi al Rettore Ghigi del 12 gennaio 1935, conservata in ASUB, *Fascicolo docente, prof. Roberto Longhi*, pos. 4/a fasc. 272.

> Confido pertanto ch'Ella vorrà, benevolmente, tenermi per iscusato del breve ritardo, cagionato da forza maggiore, sulla data prevista nel colloquio ch'io ebbi il piacere di avere con Lei, nell'ultima visita a Bologna[66].

Con il consenso del Rettore[67], l'inizio delle lezioni veniva così ritardato rispetto a quanto precedentemente stabilito, ma dovette avvenire in realtà ben oltre la data del 28 gennaio annunciata da Longhi nella sua lettera. Nel fascicolo personale del docente non sono presenti ulteriori comunicazioni ufficiali al riguardo, tuttavia il giuramento di fedeltà al regime fascista (obbligatorio fin dal 1931 per accedere all'insegnamento universitario) reca la data del 25 febbraio 1935[68]; e il registro delle lezioni di Longhi per l'anno accademico 1934-1935[69] segna come data d'inizio del corso il 28 febbraio 1935, riportando nella sezione dedicata all'argomento della lezione, proprio il titolo della celebre prolusione[70].

Il corso di quell'anno era dedicato a *La pittura del Trecento nell'Italia Settentrionale* (a.a. 1934-1935), e stando al registro delle lezioni, si concluse il 31 maggio 1935[71]; in quello stesso maggio Longhi tenne anche una serie di esercitazioni in otto appuntamenti, destinate all'approfondimento della disciplina per un più ristretto numero di allievi[72]. Nel primo triennio d'insegnamento, in generale, i corsi di Longhi sono maggiormente orientati verso la stagione medievale e protorinascimentale: quello del secondo anno (che si svolse dal 29 novembre 1935 al 29 maggio 1936) è infatti dedicato a *Il tramonto della pittura medioevale in Italia dal 1370 al 1450*[73]; mentre

[66] *Ibid.*

[67] La risposta di Ghigi, contenuta nello stesso fascicolo, porta la data 18 gennaio 1935, ivi.

[68] Contenuto sempre nello stesso fascicolo, il documento è preceduto da una lettera del 20 febbraio 1935, indirizzata al Rettore dal Ministero dell'educazione nazionale, in cui si sollecitava la trasmissione al Ministero del processo verbale di giuramento di Longhi, cfr., ivi.

[69] Conservato in ASUB, *Registri delle lezioni*, n. 29: *Facoltà di Lettere e Filosofia. Registro delle lezioni di Storia dell'arte dettate dal sig. Prof. Roberto Longhi nell'anno scolastico 1934-1935.*

[70] La datazione al febbraio 1935 è confermata anche da una lettera di Longhi in risposta a Ragghianti, risalente probabilmente agli ultimi mesi del 1935 o ai primi del 1936, e recentemente pubblicata in E. Pellegrini (a cura di), *Quel che resta di un dialogo*, cit., p. 76; si veda anche ivi, p. 75 n. 5.

[71] *Ibid.*

[72] Cfr., ASUB, "Registri delle lezioni", n. 55: *Facoltà di Lettere e Filosofia. Registro delle Esercitazioni di Storia dell'arte dettate dal sig. Prof. Roberto Longhi nell'anno scolastico 1934-1935.*

[73] Cfr., ASUB, "Registri delle lezioni", n. 57: "*Facoltà di Lettere e Filosofia. Registro delle lezioni di Storia dell'arte dettate dal sig. Prof. Roberto Longhi nell'anno scolastico 1935-1936*". Il frutto dei primi due corsi è poi confluito in R. Longhi, *OC*, VI, Sansoni, Firenze, 1983, nei saggi intitolati *La pittura del Trecento nell'Italia Settentrionale*, ivi, pp. 3-90; e *Il tramonto della pittura medioevale nell'Italia del Nord*, ivi, pp. 91-153. Sui contenuti e lo svolgimento dei corsi si tornerà in maniera più approfondita nel capitolo successivo.

il corso dell'a.a. 1936-1937 tratta della *Persistenza di correnti medioevali nella pittura del '400*[74].

Dai registri superstiti risulta solo un'altra serie di esercitazioni, che venne svolta con un maggior numero di lezioni, nel periodo compreso tra il 20 novembre 1935 e il 3 giugno 1936[75].

Per l'anno accademico 1936-1937, Longhi risulta invece assegnatario anche del corso di Estetica (tenuto dal 2 dicembre al 21 maggio), che dedica a *Le teorie estetiche contemporanee nelle loro relazioni con l'arte figurativa*[76]. Lo stesso insegnamento di Estetica gli verrà affidato anche per gli a.a. 1940-1941 (con titolo *I momenti principali della storia della critica d'arte nei suoi rapporti con la storia dell'estetica generale*) e 1941-1942 (*Unità teoretica e storica delle arti figurative: dall'antichità classica alla teoria della pura visibilità*)[77].

L'insegnamento di Estetica gli era stato affidato anche per l'anno 1937-1938, come si evince dalla lettera d'incarico del 9 novembre 1937[78] ma gli venne revocato con disposizione dell'8 febbraio 1938[79]. A conclusione del primo triennio d'insegnamento, Longhi era stato infatti chiamato a Roma dal suo antico allievo Giuseppe Bottai[80] – frattanto divenuto Mi-

[74] Cfr., ASUB, "Registri delle lezioni", n. 49, 50: *Facoltà di Lettere e Filosofia. Registro delle lezioni di Storia dell'arte dettate dal sig. Prof. Roberto Longhi nell'anno scolastico 1936-1937.*

[75] Cfr., ASUB, "Registri delle lezioni", n. 58, 30: *Facoltà di Lettere e Filosofia. Registro delle Esercitazioni di Storia dell'arte dettate dal sig. Prof. Roberto Longhi nell'anno scolastico 1935-1936*".

[76] ASUB, "Registri delle lezioni", n. 50, 40: *Facoltà di Lettere e Filosofia. Registro delle lezioni di Estetica dettate dal sig. Prof. Roberto Longhi nell'anno scolastico 1936-1937*; presente notazione a matita: "corso per incarico".

[77] I corsi si tennero rispettivamente dal 4 dicembre 1940 al 2 maggio 1941, e dal 12 dicembre 1941 al 6 maggio 1942. Cfr., ASUB, "Registri delle lezioni", n. 59, 31: *Facoltà di Lettere e Filosofia. Registro delle lezioni di Estetica dettate dal sig. Prof. Roberto Longhi nell'anno scolastico 1940-1941*; presente timbro: "corso per incarico"; e n. 60, 31: *Facoltà di Lettere e Filosofia. Registro delle lezioni di Estetica dettate dal sig. Prof. Roberto Longhi nell'anno scolastico 1941-1942*, presente timbro: "corso per incarico".

[78] Lettera del Rettore Alessandro Ghigi, conservata in ASUB, *Ufficio personale, fascicolo Roberto Longhi*, pos. 4/d, fasc. 969.

[79] Cfr., Decreto del Rettore, ivi.

[80] Come anche Anna Banti (all'anagrafe Lucia Lopresti), sua futura moglie, Bottai era stato allievo di Longhi al Liceo Tasso di Roma e aveva mantenuto una grande stima e considerazione per il maestro. Dopo essere stato nominato sottosegretario al Ministero delle corporazioni, nel 1926, Bottai si rivolse a Longhi per averne consigli e opinioni, come testimonia peraltro un nucleo di 3 lettere conservate presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia (d'ora in poi CSTM), in cui Bottai tra 1928 e 1929 invita più volte Longhi a pronunciarsi circa l'organizzazione della Direzione delle antichità e belle arti, e su problemi relativi all'inquadramento degli artisti nell'ordine corporativo, o ai compiti e funzioni dei sindacati degli artisti; tanto da scrivergli il 29 dicembre 1929: «Penso, quindi, che sia giunto il momento di porsi i problemi dei compiti e delle funzioni dei sindacati degli artisti […] ò tanta considerazione per Lei. Mi auguro che non ci manchi il Suo consiglio, per una materia così

nistro dell'Educazione Nazionale – per svolgere speciali studi di storia dell'arte presso la Direzione generale delle antichità e belle arti di Roma[81], incarico che lo avrebbe tenuto lontano da Bologna fino all'a.a. 1939-1940.

L'insegnamento di Storia dell'arte medievale e moderna venne così affidato, per due anni consecutivi, al trevigiano Luigi Coletti[82], che sostituì Longhi durante il periodo del suo incarico a Roma con un primo corso su *Tintoretto* (a.a. 1937-1938), e un secondo, l'anno successivo, dedicato in parte a *Bramante* e in parte a *La pittura impressionistica francese* (a.a. 1938-1939)[83].

Il dispiacere per l'allontanamento dall'Università di Bologna di Longhi, che intanto aveva contribuito alla fondazione dell'Istituto di storia dell'arte medioevale e moderna[84], appassionando e coinvolgendo la prima generazione di allievi, venne registrato anche in sede di Consiglio di Facoltà allorquando, chiamato a pronunciarsi sulla promozione a ordinario di Longhi, il 18 dicembre 1937, con «attestato di pieno e fervido riconoscimento»[85], unanimemente la approvava; aggiungendo anche che:

importante. È bene che nessuno si tragga indietro; lo dica anche ai suoi amici. Questa è la volta buona per gli artisti italiani di darsi una disciplina loro» (CSTM, *Fondo Roberto Longhi, Corrispondenza, A-L*. Si veda anche M.M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi*, cit., pp. 82-85).

[81] Le relative comunicazioni ministeriali indirizzate al Rettore portano le date 15 novembre 1937 e 17 novembre 1938, in ASUB, *Fascicolo docente, prof. Roberto Longhi*, pos. 4/a fasc. 272.

[82] Coletti, che aveva concorso con Longhi per il posto bolognese nel '34, veniva ufficialmente nominato suo supplente nell'adunanza della Facoltà di Lettere e Filosofia del 1° dicembre 1937; l'approvazione fu unanime, e nella motivazione riportata nel verbale si legge: «Il prof. Luigi Coletti oltre ad essere uno studioso molto apprezzato, ha già buona e assodata pratica d'insegnamento poiché da parecchi anni egli tiene nella R. Università di Padova il suo corso libero. La sua produzione scientifica è stata giudicata degnissima di considerazione nell'ultimo concorso di Storia dell'Arte, con relazione che, subito dopo quella del vincitore, risulta essere la migliore» (ASUB, *Fascicolo docente, prof. Roberto Longhi*, pos. 4/a fasc. 272).

[83] Cfr., M. Lipparini, *L'insegnamento di Roberto Longhi a Bologna*, in *Aspetti della cultura emiliano-romagnola nel ventennio fascista,* cit., p. 67.

[84] L'Istituto di storia dell'arte, di cui Longhi fu direttore per tutti gli anni del suo insegnamento bolognese, era collocato dietro la biblioteca del Dotti, dove prima del 1796 aveva sede l'Accademia Clementina. Era stata una creazione del vecchio ordinario Igino Benvenuto Supino (la sua stessa biblioteca e fototeca sarebbe stata successivamente donata all'istituto dagli eredi). A lui l'istituto sarebbe stato intitolato dal '54, e Andrea Emiliani ricorda come solo con l'arrivo alla cattedra bolognese di Rodolfo Pallucchini, nel 1950, si mise mano al lascito di Supino, provvedendo al restauro e al recupero degli ambienti architettonici, osservando come «Fino a quella data, che segue di poco la partenza di Longhi per Firenze (1948), entrare nel vecchio Istituto era avventura quasi colorita per disordine e per una certa aria di bohème che vi aleggiava» (A. Emiliani, *Il respiro vivo dell'intelligenza e del cuore,* in A. Graziani, *Proporzioni. Scritti e Lettere di Alberto Graziani*, a cura di Tina Graziani Longhi, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1993, II, pp. 17-138:21-26).

[85] Verbale della seduta di Facoltà del 18 dicembre 1937, in ASUB, *Fascicolo docente, prof. Roberto Longhi*, pos. 4/a fasc. 272. La promozione verrà confermata, a decorrere dal 1° dicembre 1937, con decreto del Ministero dell'Educazione nazionale dell'11 aprile 1938.

> Collega esemplare, studioso di vasta e veramente intelligente cultura, ha dato alla Scuola di Storia dell'arte della nostra Università un impulso operoso, raccogliendo intorno a sé un gruppo di giovani e iniziandoli allo studio della sua disciplina con la proba, assidua e serena efficacia del suo magistero. Di ciò sono documento le dissertazioni di laurea discusse col prof. Longhi o in corso di preparazione e il profondo rammarico che Colleghi e studenti e l'ambiente culturale cittadino hanno provato alla notizia che il Longhi deve rimanere lontano dalla cattedra per incarichi di fiducia conferitigli in Roma dal Superiore Ministero[86].

Tra i maggiori compiti assegnati a Longhi vi era quello di «condurre a termine alcuni studi di storia dell'arte, relativi anche alla risoluzione di taluni problemi riguardanti l'organizzazione della Mostra d'Arte che avrà luogo nel 1942»[87]; gli si chiedeva cioè di collaborare alla preparazione della mostra di pittura antica che era stata fortemente voluta e progettata da Bottai all'interno dell'Esposizione Universale di Roma del 1942 (E42).

La programmazione di questo evento, che avrebbe dovuto svolgersi in occasione del ventennale della marcia su Roma, e che convogliava dunque grandissime aspettative e interessi da più parti, aveva richiesto una lunga e complessa gestazione, innescando una serie di dinamiche politiche, diplomatiche e culturali finalizzate a garantire il successo dell'iniziativa. Sotto il profilo culturale, la più emblematica e spregiudicata di queste "operazioni collaterali" connesse all'E42 fu probabilmente l'invio oltreoceano di 27 inestimabili capolavori dell'arte italiana (tra cui, solo per citare qualche esempio, la *Nascita di Venere* di Botticelli, la *Madonna della seggiola* di Raffaello, il *Tondo Pitti* di Michelangelo), che furono concessi in prestito per la mostra *Masterworks of Five Centuries*, inaugurata all'interno della Golden gate international exposition of San Francisco il 18 febbraio 1939[88]. L'iniziativa mirava ad agevolare le relazioni politico-diplomatiche con gli Stati Uniti per garantirsi una "reciprocità di trattamento" nel momento in cui sarebbero stati richiesti i capolavori italiani custoditi nelle collezioni americane per l'E42, ma lo scoppio

[86] *Ibid.* In realtà, a quella data, l'unico laureato di Longhi era Francesco Arcangeli, laureatosi il 10 novembre1937; mentre era in corso di svolgimento la tesi di Alberto Graziani che venne però discussa con Coletti il 31 ottobre 1938, vista la lontananza di Longhi da Bologna.

[87] Lettera di Giuseppe Bottai a S.E. il Ministro delle Finanze, Roma, 15 novembre 1937, in Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS); si cita da M.M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi*, cit., p. 83.

[88] L'intera vicenda è stata ricostruita e analizzata in L. Carletti, C. Giometti, *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-1940)*, Carocci, Roma 2016.

della guerra e il prevalere di interessi economici e mercantili, di vanità nazionali, personali e professionali trasformarono il viaggio americano in una lunga *kermesse* con tappe anche a Chicago e New York, e gravi conseguenze sullo stato conservativo delle opere. Longhi svolse un ruolo centrale nella vicenda, non solo perché venne incaricato da Bottai di organizzare la mostra selezionando le opere da inviare a San Francisco, ma anche perché, con l'invio del *Ragazzo morso dal ramarro* di Caravaggio e di altri tre pezzi provenienti dalla sua collezione, fu tra i prestatori direttamente coinvolti. A lui era stata affidata inoltre la realizzazione del catalogo e la sua presenza a San Francisco era caldeggiata e attesa dalla regia americana dell'evento, che lo considerava «*the spiritus rector of the Ministry of Education*»[89].

Ma l'iniziativa che aveva visto viaggiare così a lungo, e sprovvisti di assicurazione[90], i tesori dell'arte italiana, finì per essere di nessuna utilità ai fini della grande esposizione del 1942, che venne annullata a causa della guerra.

Longhi otteneva comunque, nel novembre del 1942, il conferimento della Medaglia d'oro dei Benemeriti delle arti da parte del Ministero dell'Educazione Nazionale, e non è privo di una certa ironia il fatto che tra gli esiti più significativi dell'incarico di Longhi presso la Direzione generale delle antichità e belle arti, rimanga l'intervento tenuto al Convegno dei soprintendenti nel luglio 1938, nel quale suggeriva criteri e accorgimenti per migliorare il servizio di catalogazione, inteso come primo strumento di tutela del patrimonio storico-artistico; tutela tanto più fondamentale in quanto esercitata – scriveva Longhi – su «cose il cui valore è materialmente intraducibile, perché produzioni di fantasia e non di tecnica»[91].

[89] Così uno dei maggiori artefici della mostra, Walter Heil, lo definiva in una lettera indirizzata a Gus Pollack il 3 dicembre 1938; si cita da L. Carletti, C. Giometti, *Raffaello on the road.,* cit., p. 94.

[90] Ricordando a quasi vent'anni di distanza l'episodio Cesare Brandi, segnalava come: «dato che nessuna compagnia d'assicurazione italiana poteva sostenere l'onere dell'assicurazione di tali capolavori, il Governo fascista non volle – per ragioni di autarchia – assicurare i dipinti ad una compagnia straniera e pertanto fu deciso di inviarli senza assicurazione!» (si cita da L. Carletti, C. Giometti, *Raffaello on the road.,* cit., p. 187).

[91] Cfr., R. Longhi, *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse,* «Le Arti», I, 2, dicembre-gennaio 1938-1939, pp. 144-149: 144. La rivista è stata interamente digitalizzata e l'articolo è consultabile al <http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1434380018584_04_Longhi_144.pdf> (15 agosto 2021). Sull'argomento si veda anche G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università, 1880-1940*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 250-251.

Ritornato alla cattedra bolognese, ma ormai stabilmente trasferitosi nella sua villa fiorentina, Longhi dedica il corso dell'anno 1939-1940 all'artista che era stato il suo più antico oggetto di studio: *Michelangelo da Caravaggio*; mentre per gli anni 1940-1941 e 1941-1942 affronterà *La pittura Fiorentina dal 1420 al 1440: il problema Masolino-Masaccio*[92].

Intanto la situazione italiana precipita, sullo scacchiere internazionale come sul fronte interno; dopo l'entrata in guerra nel giugno del 1940, le dure campagne d'Africa e Grecia, la disfatta di Stalingrado e lo sbarco in Sicilia, il Gran Consiglio del Fascismo, in una seduta svoltasi tra il 24 e 25 luglio 1943, decreta la destituzione di Mussolini. Quali potessero essere gli umori di Longhi alla notizia, possiamo dedurlo da una lettera inviata ad Arcangeli il 28 luglio 1943:

> Dunque abbiamo visto anche questa. Non mi provo a esprimerti il mio animo, in questi momenti colorato di troppe cose, sul pedale di una gioia quasi infantile, lo struggimento che Graziani non sia presente in questi momenti; il pensiero dei nuovi passi all'orizzonte, e tante altre cose. [...] io dovevo anche essere a Roma il 20 e cioè il giorno dopo il bombardamento; ma avevo già deciso e telegrafato due giorni prima che non sarei andato; proprio perché non volevo più avere nulla a che spartire con quella gente; Biggini, Oppo e simili. Si trattava del Consiglio Superiore[93].

Longhi chiudeva la sua lettera con un sonoro «saluti sfascisti»[94], come a sancire una definitiva liberazione e presa di posizione contro il regime; ma sul fronte ufficiale la situazione restava più complessa.

La vita universitaria bolognese vive di riflesso l'evolversi dei grandi avvenimenti della storia e la città paga il suo prezzo al conflitto. Dopo

[92] Occorre qui segnalare una discrepanza tra l'indicazione dei corsi nell'*Annuario,* che presentano per il biennio '39-'40 e 40-'41 la medesima intestazione a *Michelangelo da Caravaggio* e il corso effettivamente svolto nell'a.a. '40-'41. Malgrado si conservi il solo registro delle lezioni dell'a.a. 1939-1940, il programma originario di entrambi i corsi, secondo quanto riportato dagli annuari dell'Università, doveva essere articolato in una prima parte focalizzata sulla fortuna critica, i precedenti e l'attività giovanile; e una seconda dedicata alla fase matura e al seguito italiano ed europeo dell'artista. Tuttavia Dario Trento segnala che il corso effettivamente svolto per l'a.a. 1940-1941 (verificato sulle dispense di quell'anno) era invece incentrato sul tema della *Pittura fiorentina dal 1355-'60 al 1425-'30*. Cfr., D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 165, n. 30.

[93] Lettera conservata in Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (d'ora in poi BCA), *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, "Corrispondenza: Roberto Longhi"; la lettera è parzialmente citata anche in M. M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi*, cit., p. 104. Dopo aver combattuto sul fronte francese, Alberto Graziani, che grazie all'interessamento di Longhi aveva preso servizio presso l'Istituto geografico militare di Firenze, morì qui, il 3 aprile 1943, a causa di una malattia fulminante.

[94] *Ibid.*

gli avvenimenti seguiti all'8 settembre[95] e il bombardamento subito da Bologna con l'incursione aerea del 25 settembre 1943, che aveva danneggiato e compromesso diversi istituti universitari, il Senato accademico si era riunito il successivo 6 ottobre per deliberare in merito all'imminente sessione d'esami e alla ripresa dell'attività didattica, stabilendo, a maggioranza, il regolare svolgimento della sessione autunnale d'esami[96]. Ricevutane comunicazione, Longhi rispondeva con una lettera del 18 ottobre 1943, indirizzata al Rettorato dell'Università di Bologna, nella quale si legge:

> È mia ferma opinione che nelle attuali condizioni materiali e morali del nostro Paese l'opportunità o meno di una ripresa dell'attività scolastica nella nostra Università avrebbe dovuto essere ampiamente e liberamente discussa fra tutti i Professori di facoltà e il voto che ne risultasse essere poi dai presidi portato in Senato Accademico, posto che esso ancora esista, giacchè l'ultima lettera a me pervenuta dall'Università è quella di dimissione del Prof. Ghigi, cui non è seguita pubblicamente nessun'altra comunicazione variante.
> Poiché dunque si è creduto di disporre arbitrariamente della volontà degli insegnanti, io ritengo mio dovere, a tutela della mia responsabilità personale, lasciare libera la mia cattedra.
> Mi si consideri, pertanto, dimissionario[97].

Sollevando dubbi sulla stessa sussistenza del Senato Accademico (e quindi sulla legittimità del governo dell'Università dopo le dimissioni di Ghigi[98]), considerandone quindi arbitrarie le deliberazioni prese in

[95] La sera dell'8 settembre 1943, il generale Badoglio annunciò, con un famoso comunicato radio, l'entrata in vigore dell'armistizio di Cassibile, firmato in segreto il 3 settembre 1943 dal generale Giuseppe Castellano (incaricato da Badoglio) e W. Bedell Smith (incaricato da Eisenhower, comandante in capo delle forze alleate anglo-americane). L'armistizio stabiliva la resa incondizionata e la cessazione delle ostilità verso le forze Alleate, senza dare tuttavia indicazioni chiare su come gestire la reazione tedesca, che, appresa la notizia, diede avvio su tutto il territorio italiano, ma anche in Francia, in Croazia, in Grecia e Jugoslavia, al disarmo delle truppe italiane. Seguì un periodo di sbandamento e di incertezza dell'esercito, acuito dalla fuga di re, governo e comando supremo. L'armistizio segnò l'inizio di una serie di avvenimenti che portarono da un lato alla proclamazione, il 23 settembre 1943, della Repubblica sociale italiana, dall'altro alla nascita del Comitato di liberazione nazionale (CLN), il quale cercò di colmare il vuoto di potere iniziando ad organizzare le prime formazioni partigiane e dando vita a forme di Resistenza armata e civile.

[96] Copia del verbale dell'adunanza del 6 ottobre 1943, firmato dal Preside della Facoltà di Giurisprudenza, Umberto Borsi, in qualità di Presidente (in assenza e per impedimento del Rettore) e da Sebastiano Mazzarocchio in qualità di Segretario, è conservato in ASUB, *Fascicolo docente, prof. Roberto Longhi*, pos. 4/a fasc. 272.

[97] R. Longhi, lettera del 18 ottobre 1943, ivi. Il testo della lettera di Longhi è riportato anche in L. Canfora, *Il papiro di Dongo,* Adelphi, Milano 2005, pp. 452-453.

[98] "Invitato" dal nuovo Governo Badoglio ad abbandonare la carica di rettore il 25 agosto 1943,

assenza di una più vasta interpellanza dei docenti, Longhi rassegnava pertanto le proprie dimissioni rispetto alle quali il Collegio accademico ebbe modo di esprimersi nell'adunanza svoltasi il 20 novembre 1943. Nel verbale di quell'incontro, che venne inviato in copia al Ministero dell'Educazione Nazionale affinché, come organo competente, potesse prendere provvedimenti in merito alle dimissioni di Longhi, la notizia veniva così commentata:

> La Facoltà, rilevato che il Prof. Roberto Longhi, senza un fondato motivo (quelli addotti dalla lettera non appaiono giustificati né di fatto né di diritto), ha lasciato gli allievi privi di guida e di assistenza in un momento particolarmente delicato, con grave loro nocumento specie per quanto concerne gli esami e le dissertazioni di laurea, non può non segnalare unanime all'Ecc. il Ministro un atto che essa non approva[99].

Il professor Coppola, interpellato in qualità di Pro-rettore dal Ministero che gli chiedeva, con una lettera del 7 dicembre 1943[100], di essere riservatamente informato sull'accaduto, rispondeva aggiungendo che:

> Il Prof. Roberto Longhi è studioso di larga fama e acutissimo ingegno; ma è altresì certo che la sua dichiarazione e la sua arbitraria assenza appaiono attossicate di ambiguità. Ecco perché, Eccellenza, anche come Pro-rettore riprovo assolutamente l'atto del Prof. Longhi e sono stato costretto, perdurando la sua assenza, a disporre che egli fosse sostituito nell'insegnamento di storia dell'arte medioevale e moderna da un incaricato[101].

Ghigi rifiutò un nuovo mandato che gli era stato proposto dal Ministro dell'Educazione nazionale della RSI, Carlo Alberto Biggini, agli inizi di ottobre. Iniseme ad altri presidi di facoltà, appoggiò invece la candidatura del professore di latino e greco Goffredo Coppola, motivandone la scelta con i buoni rapporti che questi aveva con gli occupanti tedeschi e la possibilità, quindi, di salvaguardare gli interessi *dell'Alma Mater;* nominato dapprima Pro-rettore, Coppola divenne formalmente rettore il 18 dicembre 1943. Cfr., Simona Sallustri, *Un ateneo in camicia nera,* cit., p. 245.

[99] Il verbale reca le firme del Preside della Facoltà di Lettere e filosofia, Lorenzo Bianchi, e del prof. Felice Battaglia in veste di segretario. Risultano presenti all'adunanza i professori: Solari, Ducati, Bottiglioni, Saitta, Simeoni, Calcaterra, Longhi, Parducci e Battaglia (in qualità di segretario), prof. Toniolo, assente giustificato. In ASUB, *Fascicolo docente, prof. Roberto Longhi*, pos. 4/a fasc. 272.

[100] Lettera intestata "Ministero della Educazione Nazionale" indirizzata a Coppola e firmata dal Prof. Dott. Umberto Biscottini, ivi.

[101] Lettera riservata dell'11 dicembre 1943 indirizzata da Goffredo Coppola al Ministro dell'Educazione Nazionale, ivi. Parzialmente riportata anche in M.M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi*, cit., p. 101. Dall'*Annuario dell'Università di Bologna,* che venne stampato in edizione ridotta e unica per gli anni accademici 1942-43, 1943-44, 1944-45, 1945-46, vengono indicati come professori incaricati dell'insegnamento di Storia dell'arte medievale e moderna: Aldo Foratti per l'a.a. 1943-1944; ed Ezio Buscaroli per l'a.a. 1944-1945.

Al Ministero non restava dunque che prendere atto della situazione e Carlo Alberto Biggini, Ministro della RSI, in un comunicato del 17 marzo 1944, riferiva a Coppola, frattanto divenuto rettore, che con decreto in corso di registrazione venivano accettate e ufficializzate le dimissioni di Longhi a decorrere dal 18 ottobre 1943[102].

La questione si sarebbe riaperta solo l'anno successivo per interessamento dapprima di Guido De Ruggiero, che dichiarò "nullo" il provvedimento di Biggini[103], e successivamente per intervento del Ministro Arangio Ruiz[104] che con una lettera del 22 febbraio 1945, comunicava a Longhi di riprendere il proprio ruolo di professore ordinario all'Università di Bologna non appena la città fosse stata liberata[105]. Dal maggio 1945 Longhi riprendeva pertanto la sua attività all'Università, come testimonia una lettera che il Pro-rettore Edoardo Volterra inviò il 26 maggio 1945 all'Intendenza di finanza, Sezione tesoro di Bologna, per comunicarne la reintegrazione in ruolo secondo quanto disposto dal Ministro Ruiz[106].

Longhi avrebbe concluso la stagione bolognese del suo insegnamento con tre corsi dedicati a *La pittura veneziana dal '300 al '700*, trattando nello specifico: della pittura veneziana dal Trecento a Giovanni Bellini (a.a. 1945-1946); da Bellini al Carpaccio (a.a. 1946-1947); e della pittura belliniana a Venezia negli ultimi decenni del quindicesimo secolo, dal

[102] Cfr., ASUB, *Fascicolo docente, prof. Roberto Longhi*, pos. 4/a fasc. 272. È probabile che anche Longhi venisse a sapere dell'esito della faccenda solo a questo punto, dal momento che il 10 febbraio 1944 scriveva ad Arcangeli: «Per le cose di via Zamboni vedi se puoi avere qualche notizia precisa; ci sarà un verbale di seduta e la Tommasini canterà volentieri. Sta il fatto che io non ho mai ricevuto alcun cenno di ricevuta alla mia lettera» (lettera conservata in BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, sezione Corrispondenza: fascicolo Roberto Longhi).

[103] Fu lo stesso Guido De Ruggiero, che aveva assunto la guida del Ministero della Pubblica Istruzione del Governo Bonomi (mandato dal 18 giugno 1944 al 10 dicembre 1944), a darne notizia a Longhi, con lettera da Roma del 18 ottobre 1944, conservata presso ACS. Cfr., M.M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi*, cit., p. 147.

[104] Ministro della Pubblica Istruzione dal 12 dicembre 1944 al 19 giugno 1945, con il Governo Bonomi; e dal 21 giugno 1945 all'8 dicembre 1945, con il Governo Parri.

[105] Lettera indirizzata a Longhi del 22 febbraio 1945, intestata "Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale per l'Istruzione Superiore", firmata dal Ministro Arangio Ruiz, in ASUB, *Ufficio personale, fascicolo Roberto Longhi*, pos. 4/d, fasc. 969.

[106] La lettera, con la quale si disponeva la ripresa dei pagamenti al docente reintegrato, fornisce una indicazione precisa del periodo di sospensione dell'insegnamento, vi si legge infatti: «Poiché l'assenza da Bologna del predetto docente è stata determinata da cause di forza maggiore e durante il periodo 1.11.943 – 30.4.45 egli ha dichiarato di non essere stato amministrato da nessun ente e di non avere percepiti gli emolumenti spettantigli, si prega codesta Sezione Tesoro di voler disporre perché al predetto Professore venga ripreso il pagamento degli assegni mensili e gli vengano liquidati gli arretrati relativi al periodo di assenza» (ivi.).

Cima al Lotto (1947-1948)[107]. Mentre per l'a.a. 1948-1949, avendo ottenuto un congedo straordinario per motivi di salute dal febbraio 1949, si limitò a tenere una serie di lezioni iniziali e conclusive di carattere teorico in un corso monografico su Nicola Pisano che venne invece svolto da Cesare Gnudi[108].

Riflettendo sul complesso di circostanze e motivazioni che portarono dapprima alle dimissioni e poi alla reintegrazione di Longhi al suo incarico nell'Università di Bologna – pur senza illudersi di ricostruire la complessità della storia dalla spoglia e parziale evidenza dei documenti superstiti –, occorre tuttavia rilevare che, se non propriamente "attossicata", la vicenda delle dimissioni di Longhi non può tuttavia dirsi del tutto scevra da ambiguità. Se infatti la sua scelta poteva essere stigmatizzata e probabilmente considerata alla stregua di un tradimento politico da Goffredo Coppola, noto nazifascista e antisemita che avrebbe concluso i suoi giorni al fianco di Mussolini[109], le ragioni addotte nella lettera con cui Longhi rassegnava le proprie dimissioni, non autorizzano a interpretarla come atto di manifesta ed esplicita opposizione alla Repubblica so-

[107] Non si riporta, nel sintetico Annuario degli a.a. 1942-1946, l'esatta titolazione dei singoli corsi ma lo svolgimento e la tematica delle lezioni è ricostruibile attraverso i registri delle lezioni conservati in ASUB. Limitandoci a segnalare l'attinenza dei corsi alla maggior pubblicazione di Longhi in quel periodo, il *Viatico per cinque secoli di Pittura Veneziana* (Sansoni, 1946), non ci soffermiamo ulteriormente su questo "terzo tempo" del magistero bolognese di Longhi, in quanto risulta successivo alla fase di formazione degli autori che interessano questo studio; un discorso a parte verrà affrontato per Arcangeli che fu coinvolto nella didattica dapprima come assistente volontario (1941-1948) e dal 1948 al 1951 come assistente incaricato. Sulle dispense del primo corso dedicato alla pittura veneziana si veda G. Russo, *Le dispense del primo corso di Roberto Longhi a Bologna sulla pittura veneziana,* «Paragone», LXVI, III, 122 (785), luglio 2015, pp. 3-27.

[108] Nella lettera del 20 febbraio 1949 con la quale Longhi chiedeva un ulteriore periodo di congedo al Rettore, si premurava anche di rassicurarlo scrivendo: «Al regolare funzionamento della mia Scuola ho potuto frattanto provvedere, col consenso del mio Preside, valendomi dell'opera efficace del Prof. Gnudi, libero docente della materia e dell'assistente di ruolo, Dott. Arcangeli» (lettera conservata in ASUB, *Ufficio personale, fascicolo Roberto Longhi*, pos. 4/d, fasc. 969).

[109] Catturato a Dongo, Coppola venne fucilato e il suo cadavere fu esposto insieme a quello di Mussolini a piazzale Loreto, cfr., M.M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi*, cit., p. 105. Va inoltre ricordato che in veste di Pro-rettore e Rettore, Coppola era stato particolarmente duro e zelante nel condannare ogni forma di assenteismo da parte di colleghi e personale dell'Università, ma anche ogni sottrazione al servizio militare da parte del corpo studentesco, tanto da arrivare a proporre al Ministro della Educazione Nazionale «di sollecitamente disporre affinché durante tutto il periodo di guerra in tutte le Facoltà e Scuole universitarie, ivi comprese le Facoltà e Scuole di Medicina e chirurgia, lezioni ed esami abbiano corso regolare soltanto per i mutilati, gli invalidi e feriti, e per le studentesse e gli ecclesiastici che non abbiano o non trovino modo di meglio prestare l'opera propria nelle presenti imperiose necessità della guerra. Questa e nessun'altra è per i giovani la via dell'onore; e le più o meno cavillose, capziose riserve che potessero esserci sonerebbero offesa alla Memoria augusta dei Caduti e alla dignità degli Studi» (ASUB, *Verbale Senato Accademico 30-10-40_13-11-44*, Adunanza del 4 dicembre 1943, p. 412).

ciale italiana; e questo a prescindere da quali potessero essere i suoi reali orientamenti politici e ideologici a quell'altezza cronologica, o da quale coloritura si volle attribuire al gesto successivamente.

Se appare infatti pienamente condivisibile quanto recentemente evidenziato da Mascolo e Torchiani[110] (su una traccia precedentemente indicata da Previtali[111]), in merito all'influenza che i giovani allievi e certe frequentazioni bolognesi poterono esercitare su Longhi come stimolo a un mutamento delle sue posizioni politiche, nel senso di un sempre maggiore allontanamento dal fascismo[112] (cosa che peraltro emerge anche da alcune lettere inviate ad Arcangeli nel 1943[113]); ciò non toglie che, almeno sul fronte ufficiale, tale allontanamento non venne esplicitato né presentato con la stessa evidenza e nettezza che gli si attribuì in seguito.

A rileggere le argomentazioni con cui Longhi rassegnava e motivava le proprie dimissioni, pur con tutte le attenuanti del caso, l'impressione è quella di trovarsi più davanti alla denuncia di un vizio di forma (illegittimità delle deliberazioni del Senato accademico), che non ad una orgogliosa rivendicazione resistenziale. Stando a quanto dichiarato, sembrerebbe infatti legittimo supporre che se la decisione in merito alla ripresa delle attività didattiche fosse stata presa con una più ampia e democratica consultazione del corpo docente, a prescindere dall'esito che da tale consultazione fosse conseguito, le dimissioni di Longhi non avrebbero avuto luogo; cosa che le poneva quindi logicamente, e ideologicamente, come indipendenti dall'assetto politico vigente.

[110] Cfr., M.M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi*, cit., soprattutto pp. 77-107.

[111] Tracciando alcuni appunti di lavoro in cui rifletteva sull'impostazione data da Longhi a «Paragone», anche in rapporto alle esperienze di riviste precedenti, Previtali scriveva infatti: «Le riviste post-belliche sono profondamente diverse da quelle prima della guerra non tanto perché più strettamente "longhiane" […] ma anzi diverse perché Longhi stesso era profondamente mutato. […] La posizione di Longhi era mutata intimamente per ragioni obiettive esterne e cioè: a) l'insegnamento universitario, che per lui significò da un lato allievi (aderenti) e dall'altro colleghi con i quali i rapporti furono subito difficili (senso di isolamento); b) la caduta del fascismo e la conseguente scoperta della dimensione, per lui a-fascista, vista fin'allora in senso puramente negativo, dell'impegno politico. Longhi e il fascismo (Bottai da un lato; ma mancanza di accenni fascistici nelle sue opere a stampa) Longhi e la Resistenza (dimissioni dall'Università, simpatie per la Resistenza, nuovi amici Bianchi Bandinelli, Gnudi, Morandi; Lionello Venturi "retour d'Amérique", Ragghianti "resistenziale")» (la nota è pubblicata in *Appunti di Giovanni Previtali sulla storia di "Paragone"* [1971], in A. Galansino, *Giovanni Previtali,* «Prospettiva», 149-152, 2014, p. 243). Cfr. anche G. Previtali, *Roberto Longhi, profilo biografico*, cit., pp. 141-170.

[112] Sia Previtali che Mascolo e Torchiani parlano in proposito più che altro di una presa di posizione politica di Longhi verso il 1943, considerandolo precedentemente a-fascista.

[113] Rari sono in realtà i riferimenti a questioni politiche nel carteggio, e il più esplicito resta quello della lettera del 28 luglio 1943 sopra citata.

Che l'argomentazione fosse pretestuosa dovette probabilmente esser chiaro a tutti, come si evince del resto anche dal verbale del 20 novembre; ma a "mitigare" ulteriormente la posizione di Longhi, non va dimenticato che Bologna era reduce da recenti bombardamenti aerei che avevano gravemente compromesso molte strutture universitarie; mentre la situazione dei trasporti da e per la città si presentava a dir poco precaria. Tutti fattori che sommati al precipitare della situazione politica e bellica remavano decisamente contro i tentativi di normalizzazione della vita universitaria; motivo per il quale non solo molti docenti furono riluttanti a riprendere servizio, ma anche tra i membri del Senato accademico non erano mancati pareri sfavorevoli al regolare svolgimento della sessione autunnale d'esami[114].

Lungi dal costituire un atto di ferma opposizione politica, come pure viene largamente interpretato ancora oggi (secondo una lettura che fu del resto avallata dallo stesso Longhi)[115], le dimissioni andrebbero dunque lette all'interno di un quadro più sfumato, in cui se potevano essere criticate dagli organi governativi dell'Ateneo bolognese e della neoistituita RSI, interpretavano tuttavia un sentimento di malcontento che circolava nell'ambiente bolognese e non erano quindi condannabili – come infatti non furono – come atto eversivo nei confronti del governo repubblichino.

Non possiamo certo stabilire, né giudicare, fino a che punto l'ambiguità che percorre la vicenda fosse dettata dalla necessità di tutelare la propria incolumità personale, ovvero dalla volontà di garantirsi una prospettiva professionale indipendentemente dall'esito della guerra e dei conseguenti sviluppi politici. Occorre tuttavia rilevare che, se per i termi-

[114] In particolare il prof. Lanfranchi, Preside della Facoltà di Medicina e Veterinaria e il prof. Pasquini, Preside della Facoltà di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali, avevano richiesto una sessione limitata ai soli studenti dell'ultimo e penultimo anno; mentre il Prof. Testoni, Preside della Facoltà di Economia e Commercio, si era dichiarato nettamente contrario allo svolgimento della sessione autunnale. Cfr., verbale dell'Adunanza del Senato accademico del 6 ottobre 1943, in ASUB, *Fascicolo docente, prof. Roberto Longhi*, pos. 4/a fasc. 272.

[115] Senza arrivare agli eccessi d'un Previtali, che accredita un genuino a-fascismo di Longhi a fronte di un antifascismo quasi opportunistico di Lionello Venturi (Cfr., G. Previtali, *Ritratti di critici contemporanei, Roberto Longhi,* «Belfagor», XXXVI, 1981, 2, pp. 159-186), valga da esempio quanto scrive Lipparini: «Nel 1943 a Firenze è ormai anche Longhi che, rifiutatosi di prestar servizio sotto la Repubblica sociale italiana è sospeso dall'insegnamento e non tornerà a Bologna che dopo la liberazione» (M. Lipparini, *L'insegnamento di Roberto Longhi a Bologna,* cit., p. 73); o, tra i più recenti, quanto fanno anche Mascolo e Torchiani sottolineando come a riprova di un mancato allineamento di Longhi al regime, dovesse valere, rispetto al controverso saggio *Arte italiana e arte tedesca,* «la forza ben più dirompente che ebbe il suo rifiuto di prender posto nell'Università di Bologna ormai sotto il controllo della Repubblica Sociale Italiana» (M.M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi*, cit., p. 25).

ni e le circostanze nelle quali venivano espresse, le dimissioni non rappresentavano di per sé un tradimento nei confronti del redivivo governo fascista; esse giocarono invece una parte fondamentale nel garantire a Longhi non solo l'immunità dai processi epurativi[116], ma una tempestiva e immediata reintegrazione in ruolo a guerra conclusa.

A fronte del giovamento che Longhi poté trarre da una simile ambiguità, desta quindi qualche perplessità constatare come, oltre a farne il perno su cui impostare il proprio processo di "riabilitazione", egli cercasse – non senza una certa, disinvolta, trascuratezza per date e circostanze – di equiparare le proprie dimissioni, presentate dopo la *débàcle* del 1943, al rifiuto di prestare giuramento al Regime fascista del 1931.

In una lettera di molto successiva, che Longhi spedì ad Attilio Bertolucci affinché questi lo aiutasse presso il Ministero dell'istruzione con un'istanza relativa al proprio pensionamento, la questione veniva infatti così presentata:

> Le "disposizioni generali" che alla liberazione dichiararono irriti i decreti e le decisioni della repubblica di Salò non possono detrarre nulla dalla realtà ch'essi di fatto esistettero ed ebbero pieno effetto dal 1943 al '45 e che pertanto io restai privo della mia cattedra – e del relativo stipendio – per due anni consecutivi.
> Perciò la lettera a me fornita nel 1944-45 dai ministri De Ruggiero e Arangio Ruiz perché io potessi riprendere il mio insegnamento hanno valore ed effetto di automatica reintegrazione in un servizio dal quale ero cessato "sia di fatto che di diritto", qualunque esso fosse ma che pure vigeva nella zona in cui era la sede del mio insegnamento.
> A questo si aggiunge il fatto, non insignificante, che ciò era avvenuto per mia esplicita volontà non avendo io inteso riconoscere il regime "repubblichino"; ciò che mi poneva automaticamente nelle stesse condizioni di coloro che, anni prima, avevano rifiutato di prestare il giuramento fascista e perciò si estromettevano volontariamente (e venivano estromessi) dall'insegnamento[117].

Non rileva, qui, dilungarsi ulteriormente sulla *vexata quaestio* dell'ortodossia fascista di Longhi, né impegnarsi con acribia ermeneutica nel ruolo di *detectives* o nuovi Catoni per cercare, tra le pieghe più o meno

[116] Per un approfondimento sui criteri, le dinamiche e le criticità che interessarono il processo con il quale, a conclusione del conflitto, venne vagliata la comunità accademica costituitasi e operante nel corso del Ventennio, si veda G. Montroni, *La continuità necessaria. Università e professori dal fascismo alla repubblica,* Le Monnier, Firenze 2016, in particolare pp. 7-13.

[117] Lettera di Longhi a Bertolucci è custodita presso l'Archivio di Stato di Parma (d'ora in poi ASP), *Fondo Attilio Bertolucci*, Corrispondenza: Longhi Roberto. La lettera presenta la data del 19 luglio ma senza indicazione dell'anno, comunque individuabile, per riferimenti interni, nel 1964 o 1965.

riposte degli scritti, allusioni e implicazioni che possano testimoniarne l'adesione partecipata o la distanza ideologica rispetto alle posizioni del Regime[118].

Perché, se permangano dubbi sulla sincerità o l'opportunismo che poterono dettare determinate scelte, nulla toglie che quelle scelte di fatto ci furono, e ai fini della storia poco contano le intenzioni e molto invece i fatti.

Difficilmente si potrà dunque negare, nei fatti, la compromissione di Longhi con il fascismo, e ai più alti livelli della sua organizzazione culturale[119]; così come difficilmente se ne potrà negare l'altissimo contributo critico e intellettuale anche nel corso del Ventennio. Ma se ancora occorresse un'ulteriore "riscatto", per sanare una ferita storica mai pienamente cicatrizzata, non è per via di negazione o di letture faziose (in un senso o nell'altro) che potrà raggiungersi. E contro ogni tentazione manichea, affrontare la questione del ruolo di Longhi negli anni più bui del fascismo, attraverso la prospettiva degli allievi bolognesi e il valore del suo insegnamento, potrà essere almeno un modo d'indicare una delle tante vie possibili per ottenerlo senza barare. Poiché fu proprio grazie alla presenza di Longhi e di altri intellettuali veri dentro, e malgrado, il fascismo, che i più giovani poterono compiere il loro "lungo viaggio" al suo interno, conoscendo talvolta il vitale ristoro che può offrire «un'isola deserta, nel cuore di una notte senza più una luce»[120].

[118] Per alcune prospettive recenti del dibattito si rimanda soprattutto a M.M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi*, cit.; L. Carletti, C. Giometti, *Raffaello on the road,* cit.; A. De Marchi, *Perché vale ancora la pena di fare i conti col 'Giudizio sul Duecento'?*, in *Il mestiere del conoscitore*, cit., pp. 25-58; M. Ferretti, *Per un bilancio su Longhi*, cit., pp. 477-494; G. Tomasella, *1941. Romanità e Germanesimo,* in *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei,* a cura di G. Tomasella, M. Nezzo, Canova, Padova 2013, pp. 457-471.

[119] Oltre alla già citata vicenda delle mostre americane, si veda anche la contiguità delle posizioni di Longhi con quelle di Bottai, e quindi con la linea culturale ufficiale del regime, che Giuliana Tomasella ha individuato nel saggio *Arte italiana e arte tedesca*, tradizionalmente addotto a testimonianza di un fascismo "eretico" di Longhi. Cfr., G. Tomasella, *1941. Romanità e Germanesimo*, cit.

[120] Così Pasolini ricordava le lezioni di Longhi nella recensione al 'Meridiano' dedicato al maestro. Cfr., P.P. Pasolini, *Recensione a Roberto Longhi "Da Cimabue a Morandi"*, «il Tempo», 18 gennaio 1974 (col titolo *Illusioni storiche e realtà nell'opera di Longhi*); ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte,* a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, II, pp. 1977-1982: 1977.

III. "QUALCOSA IN COMUNE DI PIÙ ANTICO"

Molle, molle pianura del Po lascia
le tue donne intrigare mischiando
il sangue e il seme delle classi, lasciale
uscire dalle chiese al mattutino
solicello dei grati feriali
portandosi l'assoluzione come un mazzolino
di viole fresche sulla seta del petto.
Qui la terra è umida per canali, ricca,
strade agevoli la corrono
all'infinito, il secolo la anima
di traffici e di guerre,
piazze di borghi la rompono, tele
stampate sventolando ai banchi,
rami fulvi e ferramenta brunite
lustrando sugli acciottolati al canto
delle nuove romanze dai portici
dove l'ombra protegge il cantastorie.
A. Bertolucci

1. Il tempo delle lezioni e degli incontri

Il 23 gennaio 1955 «La Fiera Letteraria», noto settimanale di lettere, scienze ed arti diretto da Vincenzo Cardarelli, usciva con un numero dedicato in gran parte a Roberto Longhi. Giunto al suo sessantacinquesimo anno di età, Longhi era ormai un'autorità indiscussa e uno dei personaggi più influenti sul piano culturale nell'Italia del tempo; al lettore che, tuttavia ignaro – per non essere, supponiamo, tra gli *habitués* della rivista, gli abbonati di «Paragone» o i particolarmente attenti alle faccende d'arte – si fosse trovato a sfogliare quel numero de «La Fiera Letteraria», e incuriosito dalle molte pagine dedicate al personaggio avesse tentato di trarsene un suo profilo immaginario, è da credere che Roberto Longhi dovesse apparire tutt'altro che un accademico perfettamente inserito nell'*establishment* culturale da oltre 30 anni. È probabile anzi che il nostro ipotetico lettore, scorrendo le tante e tante righe fittamente impaginate di articoli che portavano le firme di Emilio Cecchi, Gianfranco Contini, Carlo Volpe, Pietro Toesca, Giuliano Briganti, Rodolfo Pallucchini e altri protagonisti dello scenario culturale dell'epoca, andasse formandosi sempre più l'idea di un critico straordinariamente complesso, di un geniale, precoce e perenne

outsider: scandalosamente polemico, sagace, libero da ogni soggezione a teorie prestabilite; un isolato, insomma, nella propria eccezionalità.

E non è improbabile che, sempre il nostro, una volta gustata la piccola antologia di sapidi scritti longhiani ospitata in terza pagina e definitivamente affascinato da quella scrittura così immaginosa, dall'agilità e profondità di pensiero ad essa connessa, si chiedesse se fosse realmente possibile seguire un uomo simile.

Una risposta negativa sembrava offrirla Pallucchini, nel suo articolo a pagina 4, dove parlava di «un metodo "*ad personam*". Individuato nella originalità estrosa del suo autore, che difficilmente può essere schematizzato in ricette scolastiche e perciò preso a modello. Perché», aggiungeva, «mi pare che in questa continua messa a fuoco di un problema critico in una personale prospettiva di gusto stia il carattere più vivo della critica longhiana»[1].

Centriamo qui il cuore di una discussione tutt'oggi controversa: fino a che punto, cioè, possa trasmettersi realmente un metodo così intimamente legato allo stile individuale; e se il peccato originale della "stregonesca" formula longhiana, peccato che risiede proprio in quel dissidio di voler fondare una lingua oggettiva, reificata, "tutta cose" e immagini della storia dell'arte attraverso però le qualità soggettivissime, individuali, e perciò eternamente varianti del pensiero critico come pensiero creativo possa dar luogo a una continuità nel tempo e nel gusto d'altri.

Una prima risposta a quest'ordine di pensieri, a ben vedere, la si trovava già chiaramente formulata a pagina 6 di quello stesso numero de «La Fiera Letteraria», dove Francesco Arcangeli, Attilio Bertolucci e Giorgio Bassani, fra i primi allievi bolognesi che seguirono Longhi negli anni del suo esordio accademico, raccontavano proprio la storia della ricezione di quel nuovo metodo e con esso della scoperta di trovarsi insieme, accomunati da qualcosa di forte e di antico. Era Arcangeli che, chissà poi se consapevole di quanto scritto da Pallucchini poche pagine prima, confutava fermamente la sua ipotesi:

> Udii rammentare una volta – da fonte certa e inaspettabile – che un nostro acuto critico d'arte aveva dichiarato come Roberto Longhi non fosse un "maestro"; e poiché so con altrettanta certezza che quel critico era pieno d'ammirazione per lui, una tale affermazione poteva essere interpretata, o nel senso che le qualità longhiane fossero così singolari e specifiche da non poter essere trasmesse;

[1] R. Pallucchini, *Roberto Longhi e l'arte veneta,* «La Fiera Letteraria», X, 4, 23 gennaio 1955, p. 4.

> o nel senso che, a suo avviso, dovessero mancare quelle doti particolari che, a parte il peso dell'opera scritta, fanno di uno storico dell'arte un docente attivo, in lezioni, esercitazioni, tesi di laurea; e anche più, nel rapporto umano. Come dire: meglio leggerlo, che ascoltarlo o conoscerlo. Ricordo anche che, forse proprio per un fenomeno di amore fin troppo geloso, ero portato ad attribuire a quella affermazione un significato negativo che sicuramente non voleva avere; e che andavo ribattendo fra me e me, con ingenuo calore: "Te lo faremo vedere noi, se non è un maestro". Noi eravamo i primi allievi, per così dire, ufficiali, del Longhi docente universitario in Bologna [...]. Non so poi quel che ne abbiamo fatto di una tale intenzione, noi pochi che avemmo la ventura [...] di ascoltarlo prima ancora di averlo letto; e per cui la lettura dei suoi testi fu poi, già rapita dall'entusiasmo che quella voce, quelle parole, avevano svegliato in noi. Non so quel che ne abbiamo fatto, colpa di nostra debolezza o di anni troppo difficili che ci hanno sviati, intralciati, avviliti; ma basterebbe l'opera, necessariamente contratta ma densissima e commovente, di quello che fu il migliore tra noi, Alberto Graziani, a dire che Roberto Longhi è un "maestro"[2].

Non ebbero mai dubbi gli allievi, e questi primi in particolare, nel sostenere che Longhi non solo poteva esserlo, ma fu e restò sempre il loro maestro. A seguire oggi quel racconto attraverso le parole dei tre autori, con una coerenza interna di richiami e un trasporto tali da parer quasi un'unica voce, è difficile dubitare che di fatto una "scuola" longhiana ci fu sin dall'inizio, sebbene con caratteristiche del tutto peculiari e con un avvio che parte proprio da «quella prolusione di così poche pagine e tante idee»[3]. Ad ascoltarla, da una delle aule di Palazzo Poggi, c'era in realtà fra i nostri autori il solo Arcangeli. Bolognese, classe 1915, si era immatricolato all'Università nell'a.a. 1933-1934 ma, nonostante fosse già studente del secondo anno, non avrebbe dovuto probabilmente trovarsi lì neppure lui, almeno non secondo quanto previsto dall'ordinamento degli studi della Facoltà di lettere e filosofia.

Il percorso per il conseguimento della laurea in Lettere aveva infatti una durata di quattro anni, suddivisi in due bienni, nel corso dei quali occorreva superare gli esami in tredici discipline: dieci corsi annuali e tre biennali. A conclusione del primo biennio (quindi, dal terzo anno), gli studenti erano chiamati a scegliere ed avviarsi verso uno dei quattro indirizzi specifici o "Scuole" che caratterizzavano il secondo biennio: Filologia e antichità classiche, Filologia moderna, Storia e geografia, Fi-

[2] F. Arcangeli, *Ci portava i quadri da casa. Ritratto di un umanista moderno*, ivi, p. 6.
[3] A. Bertolucci, *Un maestro esplosivo*, «L'Illustrazione Italiana», LXXXIX, 12, dicembre 1962, ora in Id., *La consolazione della pittura*, a cura di S. Trasi, Aragno, Torino 2011, p. 201.

losofia[4]. Oltre alle discipline specifiche di ciascun indirizzo, nel secondo biennio, gli studenti dovevano frequentare, a complemento della formazione e senza obbligo di esame, anche cinque corsi speciali di discipline già studiate e diversificate sulla base dell'indirizzo prescelto.

La suddivisione dei corsi e degli esami consigliata dalla Facoltà era modificabile su motivata richiesta dello studente, ma restava invece vincolante per chi volesse fruire dei benefici della Cassa Scolastica. All'interno di questa suddivisione l'insegnamento di storia dell'arte rientrava come corso biennale obbligatorio per coloro che – come i nostri autori – avrebbero intrapreso l'indirizzo di Filologia moderna[5], e la frequenza del corso era dunque formalmente prevista per il terzo e quarto anno; mentre un corso speciale di esercitazioni pratiche della stessa materia, era reso disponibile tra le discipline frequentabili senza obbligo di esami.

Arcangeli quindi, secondo quanto stabilito anche dall'ordinamento didattico, avrebbe preso a frequentare il corso di Longhi solo dall'anno successivo[6] e tuttavia, con quella provvida fatalità che talvolta sanno acquisire le circostanze, nonostante la storia dell'arte fosse ancora lontana dal divenire la priorità dei suoi studi, a seguire la prolusione c'era anche lui, come ricorderà a oltre vent'anni di distanza nel suo pezzo per «La Fiera Letteraria»:

> Ricordo la prima volta che lo vidi: si era sul finire del 1934[7], leggeva la prolusione al suo primo corso accademico. L'aula era affollata, io lo vedevo di lontano: vesti, capelli, sembrava tutto nero. Magro, alto, leggeva con una voce rapida, elegante, un po' uguale. Il tempo logora la memoria e d'altra parte io non ero, in quell'occasione che per me accadeva un po' dall'esterno, impegnato ad ascoltare l'uomo che sarebbe stato il mio vero maestro. Ero ancora diversamente avvia-

[4] Il conseguimento della laurea in Filosofia richiedeva il superamento di undici esami annuali in luogo dei dieci previsti per la laurea in Lettere. L'ordinamento degli studi e tutte le indicazioni sull'articolazione della didattica si ricavano dall'*Annuario 1934-1935 Anno XIII dell'era fascista. Regia Università degli Studi di Bologna*, Società Tipografica già Compositori, Bologna 1935, p. 511.

[5] Restava invece come uno dei corsi eligibili fra quelli facoltativi per le altre Scuole.

[6] La bibliografia è tendenzialmente concorde nell'affermare che Arcangeli frequentò le lezioni di Longhi sin dall'a.a. 1934-1935; ma il libretto universitario riporta la frequenza del corso di storia dell'arte solo per gli a.a. 1935-1936 e 1936-1937; inoltre, essendo beneficiario del sostegno della Cassa Scolastica, Arcangeli era tenuto a seguire l'ordine dei corsi predisposto dalla Facoltà. Cfr., ASUB, *Facoltà di Lettere e filosofia, fascicolo studente: Francesco Arcangeli,* posiz. n. 2084. Ciò non toglie che i contenuti del primo corso bolognese di Longhi fossero ben noti ad Arcangeli, che ebbe modo di studiarli dalle dispense in occasione della stesura della tesi, cfr. F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Longhi. La tesi su Jacopo di Paolo, 1937*, Silvana Editoriale, Milano 2011, p. 80.

[7] Sulla data effettiva della prolusione e dell'inizio del primo corso bolognese di Longhi, secondo la documentazione conservata presso l'ASUB, si è già detto nel paragrafo precedente.

> to e confesso che Roberto Longhi era poco più che un nome, per me. [...] Sapevo che era un critico «sensibile», non sapevo proprio altro. [...] per un intero anno accademico io rimasi pressoché estraneo al suo richiamo. Frequentavo poche lezioni, la letteratura e la vita con certi compagni erano ancora una attrazione più forte. Ma l'anno dopo, "la cosa" venne; e non ne scrivo qui per accennare a mie faccende private, ma per testimoniare di un rapporto che può essere stato di tanti altri; e del modo un po' segreto, che aveva la sua parola, di chiamare a sé. Perché "la cosa" venne senza che me ne accorgessi. [...] Lo ammiravo ormai immensamente, non mi pareva tuttavia che in me ci fosse nulla di mutato. Ma, nell'estate, ero al mare, sugli atlanti di storia dell'arte su cui avevo cominciato la preparazione per l'esame, seppi che ero diverso. Ero già "organizzato", in qualche modo; potevo andare avanti da solo, almeno fino a un certo punto. Mi aveva insegnato a vedere, a capire[8].

Da studente Arcangeli avrebbe dunque frequentato le lezioni di storia dell'arte, sostenendone gli esami, solo negli a.a. 1935-1936 e 1936-1937, come riportato anche dal suo libretto universitario[9]. Nello stesso a.a. 1936-1937, insieme al corso di storia dell'arte medievale e moderna, dovette frequentare anche quello di Estetica, sempre tenuto da Longhi, che infatti risulta registrato nel libretto tra quelli seguiti quell'anno, ma non risulta invece dall'elenco finale degli esami sostenuti da Arcangeli[10].

Anche Bassani e Bertolucci frequentarono con Arcangeli i corsi di Longhi in quegli stessi anni. Il primo, proveniente da Ferrara e un anno più giovane di Arcangeli, era stato introdotto proprio da questi alle lezioni di storia dell'arte, come racconterà anni dopo:

> Ho conosciuto Roberto Longhi a Bologna nel tardo autunno del 1935. A quell'epoca facevo il secondo anno di lettere, e ancora non ero riuscito ad ambientarmi. [...] Non ero tipo da esami di coscienza, allora. Ero un ragazzo dotato di un fisico eccellente [...] e la vita per me era tutta da scoprire: qualcosa di aperto, di vasto, di invitante, che mi stava dinanzi, e a cui mi abbandonavo con impeto cieco, senza mai voglia di ripiegarmi su me stesso un momento solo. Durante l'estate del '35, tuttavia, dopo quel primo anno di università, credo che un bilancio più o meno consciamente lo avessi fatto. Che cosa volevo diventare, da grande? Un Artista, o uno Studioso? Se ripensavo alle lezioni di Storia della letteratura italiana alle quali l'anno precedente non ero mancato una sola vol-

[8] F. Arcangeli, *Ci portava i quadri da casa*, cit.

[9] Gli esami, sostenuti nell'autunno del 1936 e 1937, furono superati con votazioni di 30/30 e 30/30 e lode. Cfr., ASUB, *Facoltà di Lettere e filosofia, fascicolo studente: Francesco Arcangeli*, posiz. n. 2084.

[10] Non si ricavano ulteriori indicazioni dagli Annuari, ma è possibile che il corso di Estetica rientrasse, come pure le esercitazioni di Storia dell'arte, all'interno di quei corsi afferenti al magistero di Storia dell'arte e frequentabili senza obbligo di esami.

> ta; se ricordavo l'invincibile sopore che mi prendeva ogni volta, negli assolati pomeriggi della passata primavera, ascoltando dal banco la voce sommessa e monotona del professore d'italiano, a cui non potevo perdonare di aver parlato male di Ungaretti in un suo famigerato volume sulla letteratura del Novecento [...] se consideravo tutto ciò, mi dicevo che la carriera dello Studioso, la carriera dello Storico della letteratura italiana, non poteva assolutamente essere per me. Ma l'Arte, d'altronde? L'università, cioè lo Studio, era la noia, la polvere, il tedio accademico. D'accordo. Ma l'Arte? L'Arte era Ungaretti, i versicoli dell'Allegria, qualche cosa di molto problematico, vago, e incantevole. Come la vita. Come il futuro che mi stava dinanzi. [...] Fu alla ripresa delle lezioni, nel novembre, che venni introdotto per la prima volta nell'aula di Storia dell'arte da Momi Arcangeli[11], se non ricordo male. Quelle di Storia dell'arte erano state le uniche lezioni che l'anno prima, chissà perché, avessi disertate, Roberto Longhi l'unico insegnante che non avessi mai visto nemmeno di lontano.
> Difficile immaginare un tipo più diverso dagli altri professori, anche fisicamente. Alto, simpatico, elegantissimo, con un viso dai tratti molto asimmetrici, di una espressività eccezionale: più che a un professore, a uno studioso, Longhi faceva pensare a un pittore, a un attore, a un «virtuoso» d'alta razza e d'alta scuola, insomma a un artista. Non c'era nulla in lui dell'enfasi curialesca della tradizione carducciana imperante all'università di Bologna[12], di quell'unzione accademica che per tutto l'anno precedente mi aveva riempito di venerazione e di noia, nessuna posa erudita, in lui, nessun sussiego di casta, nessuna boria didattica e didascalica, nessuna pretesa che non riguardasse l'intelligenza, la pura volontà di capire e far capire: e per questo, non per altro, ci si sentiva a un certo punto osservati dai suoi occhi nerissimi che lustravano, piccoli e malinconici come per febbre, dietro il taglio spiovente del pince-nez e delle grandi palpebre brune (occhi da spadaccino italiano del Seicento, mi sorpresi un giorno a pensare bizzarramente)[13].

Leggendo i due racconti, da cui traspaiono evidenti analogie, appare chiaro come i due giovani non manifestassero da principio inclinazioni particolari e spontanee verso la storia dell'arte; il loro interesse in questa particolare fase è tutto orientato verso la letteratura e la poesia, *humus* nel quale sono cresciuti i sogni della prima giovinezza e territorio misterioso dove timidamente si proiettano le future ambizioni. Come sospesi nella dolcezza di una routine quotidiana, scandita dal monotono susseguir-

[11] Momi è il soprannome affettuosamente affidato ad Arcangeli dagli amici e che lo accompagnò per tutta la vita.

[12] Il 1935 fu l'anno del primo centenario dalla nascita di Giosuè Carducci, celebrato dall'Università di Bologna con una serie di onoranze, fra cui un ciclo di nove conferenze, inaugurato da Luigi Federzoni il 16 marzo 1935, e chiuso il successivo primo giugno da Ugo Ojetti. Cfr., *Annuario 1935-1936*, cit., p. 57.

[13] G. Bassani, *Un vero maestro,* «La Fiera letteraria», a. X, n. 4, 23 gennaio 1955, p. 6. Ora in Id., *Opere,* a cura di R. Cotroneo, Mondadori, Milano, 2001, pp. 1073-1077: 1073-1075.

si delle lezioni accademiche e degli oziosi incontri tra colleghi, i primi anni di università trascorrono quasi senza che se ne abbia vera coscienza, appena velati dal malinconico sospetto che arte e studio restino due binari destinati a correre paralleli senza trovare occasioni d'incontro. Quale seguire allora? Nell'incomprensione di Calcaterra per Ungaretti, che offende la sensibilità del giovane Bassani, è già il segno di un dissidio interiore. L'arte, la poesia, furono sempre esigenze reali, concrete, tanto per Bassani quanto per Arcangeli, che le aveva respirate sin da giovanissimo, entro le mura domestiche, tra la musica e i versi dei fratelli Nino e Gaetano, nei dipinti della sorella Biancarosa[14]; ma sono esigenze che per quanto avvertite prepotentemente sembrano destinate a restar frustrate nel tedio e nella monotonia degli insegnamenti accademici, dove critica e filologia, lo studio, insomma, soffocano la poesia.

Inevitabile che in un simile clima l'incontro con Longhi rimescolasse le carte in tavola, e il ritratto offerto dai due allievi si discosta infatti totalmente da quello degli altri docenti. A conquistarli fu da subito quella sua condizione anfibia così insolita d'essere studioso e artista insieme; e se Bassani vedeva in lui un "virtuoso d'alta razza", Arcangeli ne descrive i processi interpretativi e le lezioni come veri e propri processi creativi:

> Roberto Longhi è sicuramente l'interprete più geniale dell'interminabile "gradus ad Parnassum" che è l'arte. Può essere che questo suo aspetto non piaccia a molti; che insospettisca molte anime timorate d'una ortodossia gerarchica, che pure "non sta scritta". Piace a noi […]. Ogni volta, infatti, che la sua attenzione si portava a un fatto anche minimo dell'arte, subito sentivamo quel fatto vivente nella molteplicità dei suoi rapporti e nella sua esperienza andavano a comporre la sua lezione. La quale era, per le sue eccezionali doti di pensatore in parola immediata, un organismo articolato perfettamente quanto una sua pagina scritta; e valeva, perciò anche come opera d'arte[15].

[14] Ricorderà anzi Arcangeli, scrivendo successivamente a Giancarlo Vigorelli: «Forse, se la "lezione di Longhi" non è stata ricevuta pedissequamente da me questo è dovuto al fatto che la famiglia Arcangeli, mia madre, i miei fratelli, mia sorella […] tutto questo insomma preesisteva» (F. Arcangeli, *Lettera a Giancarlo Vigorelli,* in G. Arcangeli, *Dal vivere*, a cura di B. Arcangeli, M.A. Bazzocchi, E. Colombo, Grafis, Bologna 1992, p. 148). Per approfondimenti sulla famiglia Arcangeli rimando a B. Buscaroli Fabbri (a cura di), *Rosalba: il riverbero della memoria; Bianca, Geatano, Nino e Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Fondazione Cassa di Risparmio, Bologna 8 marzo – 9 aprile 2007), Bononia University Press, Bologna 2007; e F. Balestra, O. Piraccini (a cura di), *Gli Arcangeli: Nino, Gaetano, Francesco, Bianca tra musica, arte e poesia*, catalogo della mostra (Castello Malatestiano, Longiano 18 maggio – 16 luglio 1996), All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1996.

[15] F. Arcangeli, *Ci portava i quadri da casa.*, cit.

In Longhi sembra dunque ricomporsi quel dissidio avvertito dagli allievi, e la sua lezione offre la prova di una conciliazione possibile: non solo delle potenzialità creative della critica e dunque di un suo spazio d'esistenza su un piano di pari dignità rispetto alla produzione artistica, ma anche – fuori dal complesso parassitario che nativamente l'affligge – di un rapporto di reciprocità virtuosa in cui se è l'arte a dar vita alla critica, non di meno può avvenire che sia proprio la critica a ridar vita all'arte; come accade con quei "minimi" fatti figurativi che apparivano esanimi o muti al presente, e che riacquistano invece colore e spessore nel racconto del critico.

Ed è proprio in questa rivoluzione, o rinnovata possibilità, della critica come fatto poietico, artistico, che è da rintracciarsi la prima e più forte ragione d'attrazione degli allievi nei confronti del maestro, in cui vedono non solo un esempio di stile, ma la prova di una necessità simbiotica tra arte e critica, tra arte e vita. Ad evidenziarlo è ancora Arcangeli, che ricorda le lezioni di Longhi in un articolo commemorativo scritto per il «Corriere della sera» poco dopo la morte del maestro:

> Ripensando, viene ovvio affermare che la sua commovente capacità di far rivivere in nuove multiformi interpretazioni l'arte di "lombardia" non avrebbe potuto aver luogo se nella sua personalità terribilmente dotata e complessa (atta a sostenere ancora, perciò, per anagrafe e per costituzione culturale, il ruolo del "superuomo") non fosse stato, non dirò preminente, ma certo necessario, anche un aspetto di radice profonda, attento al valore quotidiano dei tempi, alla vita nel suo più anonimo esporsi. Fu questa compresenza che ci affascinò per sempre, che suscitò in noi allievi una mescolanza inscindibile di ammirazione e di attaccamento, di stupefazione e di affetto[16].

Ma se per Bassani e Arcangeli la "rivelazione" di Longhi avvenne a percorso universitario già avviato e fu quindi una sorpresa, una scoperta, per Bertolucci le cose andarono diversamente. Nato a San Prospero Parmense nel 1911 e cresciuto fra Antognano, Parma e Baccanelli, Bertolucci era il più anziano dei tre, e l'unico che potesse vantare una personalità poetica già delineata. Aveva infatti esordito giovanissimo con una prima raccolta di poesie, *Sirio*, nel 1929 e una seconda, intitolata *Fuochi in novembre*, pubblicata nel 1934[17], ed era già attivo collaboratore

[16] Id., *Il lombardo Longhi*, «Corriere della sera», 12 luglio 1970, ora in Id., F. Arcangeli, *Uno sforzo per la storia dell'arte. Inediti e scritti rari*, a cura di L. Cesari, Monte Università Parma Editore, Parma 2004, pp. 105-108:105-107.

[17] In un'intervista successiva, in cui Lagazzi gli faceva notare come già *Fuochi in novembre* conte-

della «Gazzetta di Parma». Alla Facoltà di Lettere di Bologna si trasferiva nell'a.a. 1935-1936, dopo quattro anni di frequenza non proprio assidua dei corsi di Giurisprudenza a Parma, e vi giungeva anche e soprattutto attratto dalla presenza di Longhi, come dichiarerà in seguito:

> Caduto come un meteorite nella vicina Bologna il grande storico dell'arte Roberto Longhi, pensai che valeva la pena di iscrivermi a quell'antica Università. Ebbi il privilegio di venire ammesso al secondo anno, per merito dei quattro inutilmente perduti a Parma; devo aggiungere che di Longhi avevo già letto il Piero della Francesca e L'Officina ferrarese. Forse non c'era nessun protagonista della letteratura, in Italia, allora, così affascinante come Roberto Longhi, professionalmente soltanto conoscitore, critico, eccetera[18].

È quindi con precisa consapevolezza che Bertolucci arriva a Bologna, per confrontarsi non solo con un grande storico dell'arte, ma con quello che reputa uno dei più affascinanti protagonisti della letteratura italiana, e infatti non a caso il poeta lo colloca fra *les phares* della sua generazione insieme a Ungaretti e Montale:

> Roberto Longhi era entrato quasi di prepotenza, non solo nel campo della storia dell'arte ma della letteratura italiana, l'anno 1927 con il Piero della Francesca. Dopo molti saggi sparsi era il suo primo libro: il frutto di una precoce maturità, un'opera di capitale importanza nell'evoluzione degli studi artistici del Novecento. E insieme, con l'Allegria di Ungaretti e gli Ossi di Montale, uno di quei libri che più sono divenuti sangue, in Italia, nel periodo fra le due guerre. Il Piero aveva portato avanti gli studi che dal Cavalcaselle al Berenson, al Venturi, al Toesca avevano fatto così grandi passi da noi, parallelamente a quanto era avvenuto fuori, specialmente nei paesi di lingua germanica, ed in più inventato, per così dire "dal vero", un mito culturale che doveva deflagrare nei punti più vari e disparati. [...] Quando cominciai a frequentare le sue lezioni, Roberto Longhi insegnava da un anno a Bologna, dove, a suo tempo, di quella deflagrazione non s'era avuta neppure una eco lontana, salvo che nello studio di Giorgio Morandi, nella bottega di stufe di Giuseppe Rimondi[19] e poco più. Così, pronunciando quella prolusione che è uno dei suoi pezzi straordinari non ancora raccolti in

nesse una fittissima rete di rimandi figurativi nonostante l'incontro con Longhi sarebbe avvenuto solo dopo, Bertolucci rispondeva: «Sarei tentato di dire che è sempre l'opera, in me, il fatto originale, in grado di anticipare e propiziare gli incontri: dopo *Fuochi in novembre* Longhi (e Pound), dopo *La capanna indiana* Pasolini... Le cose sono nell'aria, e io le sento...» (A. Bertolucci, P. Lagazzi, *All'improvviso ricordando. Conversazioni,* Guanda, Parma 1997, p. 27).

[18] A. Bertolucci, S. Cherin, *I giorni di un poeta*, La salamandra, Milano 1980, p. 30.

[19] Insieme all'intensa attività intellettuale, Raimondi continuò sempre a lavorare nella bottega di stufe del padre in piazza Santo Stefano a Bologna, che divenne punto d'incontro e di ritrovo per i giovani intellettuali bolognesi più sensibili e successivamente sede degli incontri clandestini del Partito d'azione.

> volume[20], Longhi era stato costretto a far scoppiare altre mine e di più stretto interesse logistico, riguardanti tutto il campo, sino allora segreto, e anche localmente, dell'arte bolognese. Io non c'ero, ma avevo potuto raccogliere, a un anno di distanza, reazioni a dir poco sbigottite alla proclamazione di grandezza di due quasi ignoti geni del luogo, il trecentista Vitale e il vivo e vegeto Giorgio Morandi[21].

Anche Bertolucci dunque frequenta i corsi di Longhi nel biennio 1935-1936 e 1936-1937 e anche lui seguì, pur senza sostenerne l'esame, il corso di Estetica, che risulta infatti segnato nel libretto universitario tra le materie frequentate nell'a.a. 1936-1937[22]. Ma il corso di storia dell'arte medievale e moderna è presente nel libretto del poeta anche nell'a.a. 1937-1938, questa volta con la firma di Coletti a registrare la frequenza delle lezioni, ed è con lui che il poeta sostenne l'esame finale, visto l'incarico assunto da Longhi a Roma in quel periodo[23].

I tre allievi si trovano quindi a seguire le lezioni di Longhi nello stesso biennio: dal 1935 al 1937, e sono anni fondamentali nei quali il maestro porta a compimento quanto annunciato come premessa in quella prolusione di cui Bertolucci registrava, ancora a distanza di un anno, la clamorosa eco, e di cui anche Arcangeli, avrebbe sottolineato i durevoli e importanti effetti:

> Sono passati circa undici anni da quando Roberto Longhi, salendo alla cattedra di Bologna, tenne la memorabile prolusione sullo svolgimento della pittura bo-

[20] Il testo della prolusione bolognese non era stato ancora antologizzato ai tempi in cui scriveva Bertolucci.

[21] A. Bertolucci, *Un maestro esplosivo,* «L'Illustrazione Italiana», LXXXIX, 12, dicembre 1962, in Id., *La consolazione della pittura,* cit. pp. 199-201.

[22] Cfr., ASUB, *Facoltà di Lettere e filosofia, fascicolo studente: Bertolucci Attilio*, posiz. n. 2521.

[23] Le richieste d'iscrizione agli esami delle varie sessioni venivano rivolte per iscritto dagli studenti direttamente al Rettore, e forniscono pertanto una indicazione interessante sullo svolgimento degli studi. Nel caso di Bertolucci, dal suo fascicolo studente, risultano tre diverse richieste di sostenere l'esame di storia dell'arte: una prima, relativa alla sessione dell'autunno 1937, quando chiedeva anche di sostenere l'esame di Estetica (due appunti a matita, apposti successivamente sulla richiesta di Bertolucci riportano rispettivamente la dicitura "no" di fianco all'esame di Storia dell'arte, e un punto interrogativo di fianco a quello di Estetica; indicazioni che lasciano supporre un mancato svolgimento delle prove in quell'occasione); una seconda richiesta veniva formulata per la sessione estiva del 1938; e una terza per l'autunno del 1938. L'esame, superato con votazione di 30/30, viene invece registrato nel libretto con l'unica data del 29.X.XVI, data che indicherebbe l'anno 1937 ma che deve più correttamente interpretarsi come 29 ottobre 1938. Proprio quel giorno si celebrava infatti l'anniversario della marcia su Roma, e conseguentemente, il passaggio dal XVI al XVII anno dell'era fascista, motivo per il quale è plausibile che nella registrazione dell'esame si sia verificato un errore relativamente all'anno; la svista sarebbe inoltre comprovata dagli esami registrati subito prima e subito dopo nel libretto, che infatti riportano correttamente l'indicazione del XVII anno dell'era fascista. Cfr., ASUB, *Facoltà di Lettere e filosofia, fascicolo studente: Bertolucci Attilio*, posiz. n. 2521.

> lognese. [...] Vi si rinnovavano radicalmente tutti i problemi critici sulla pittura bolognese, con uno splendido innesto tra la più spregiudicata attualità e il tono illustre di quell'aulica occasione. Nulla di più intelligente, di più umanamente storico di quella parola che rinverdiva, rifaceva viventi le vecchie carte del Malvasia e di Lanzi, senza perdere un grammo della modernità conveniente all'autunno del 1934. Quando fui in grado di intenderlo, quel discorso mi parve il segno di una maturità, soprattutto di una libertà mentale straordinaria.
> Il critico che aveva cominciato su 'La Voce' dando di spalla vigorosamente ai muri della conservazione, riequilibrava dopo una ventennale fatica i valori scaduti negli impulsi rivoluzionari senza tradire in nulla il suo primo avvio. A me fece intendere la civiltà del mio luogo natale, me la fece amare come se prima non ne avessi mai avuto l'avvertimento[24].

Del resto, quei *Momenti della pittura bolognese* venivano ad avere una funzione propedeutica e programmatica non solo rispetto al primo corso, esplicitamente dedicato alla *pittura del Trecento in area Settentrionale*, con il quale Longhi si proponeva di «recare qualche nuovo lume interpretativo alle zone più buie di essa, o più variamente giudicate»[25], ma anche rispetto ai contenuti dei due corsi successivi: *Il tramonto della pittura medioevale in Italia dal 1370 al 1450* (a.a. 1935-1936), e *Persistenza di correnti medioevali nella pittura del '400* (a.a. 1936-1937); nei quali Longhi affrontava più in generale il problema della cultura figurativa italiana tra medioevo e primo rinascimento, concedendo però ampio spazio, e dunque pari dignità, alle manifestazioni artistiche dell'Italia settentrionale e al loro influsso e rapporto con le tendenze degli altri centri della penisola[26].

Come osservato da Andrea Emiliani, il primo triennio d'insegnamento risultava dunque finalizzato ad un preciso progetto di lavoro: «Si trattò del recupero del modello padano, da esaminare in ogni sua apparizione, da quella sublime dei riminesi, all'altra icastica e febbrile dei bolognesi, e infine al grande mondo del naturalismo lombardo, culla del pensiero di Longhi, incestazione concreta del suo stesso naturalismo figurativo e di sentimenti»[27].

[24] F. Arcangeli, *Pittura bolognese alla mostra del Trecento,* «Il Mondo», 15 dicembre 1945 e 5 gennaio 1946; ora in Id., *Pittura bolognese del '300*, a cura di P.G. Castagnoli, A. Conti, M. Ferretti, Cassa di Risparmio, Bologna 1978, pp. 17-18.

[25] R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, cit., p. 192.

[26] Dai registri delle lezioni, oltre che dalle dispense, risulta infatti evidente che le tematiche "padane" vennero approfondite anche nei due anni successivi. Cfr., ASUB, "Registri delle lezioni", n. 57, cit., e "Registri delle lezioni", n. 49, 50, cit.

[27] A. Emiliani, *Il respiro vivo*, cit., p. 44.

L'operazione di riscoperta del Trecento bolognese e padano non era solo ambiziosa e necessaria a tirar fuori «l'unico Lazzaro dimenticato nella tomba»[28], ma si sarebbe rivelata anche opportunamente tempestiva per essere indirizzata, *in primis*, a un gruppo di giovani provenienti dalla medesima area geografica e in cerca di una propria identità espressiva e culturale, anche perché, in fondo, forse già non troppo persuasi da quella propugnata dal regime.

Non era poco, in tempi di deciso accentramento e di esaltazione retorica omologante nel culto per la romanità e il classicismo – rinvigorito peraltro, proprio in quegli anni, dal ridestarsi delle mire colonialistiche del regime con la campagna d'Abissinia – offrire ai giovani allievi la possibilità di riscoprire un mondo estetico diverso da quello classico o del Rinascimento classicheggiante; più vicino a loro, e non solo per mera contingenza geografica.

Fin dalla prolusione, infatti, affidati i convenevoli della presentazione autobiografica a quell'unica dichiarazione che suonava, a un tempo, come di fede e d'intenti: «Condotto per mia conformazione mentale ad un amore per la lettura diretta dell'opera come documento parlante, non mi stanco di spremerne i significati quasi inesausti»[29], Longhi individuava la specifica cifra di una cultura artistica ben definita e originalmente caratterizzata, sebbene non ancora pienamente riconosciuta dagli studi, in cui i giovani allievi potevano facilmente rintracciare le proprie radici e tradizioni, trovandovi espressioni più vicine alla loro sensibilità. Il passo con il quale Longhi identifica e restituisce questi caratteri topici della cultura figurativa bolognese, a partire dal Trecento, ha quasi il valore di un manifesto e merita di esser riportato:

> Debbo dire che, personalmente, ancor prima di essere venuto a contatto con gli esemplari più scelti della scuola, mi chiedevo spesso se, al di là del gergo borbottato e popolaresco di quei cartelloni figurati, non si potesse rimontare, come è lecito attraverso ogni nucleo di arte popolare, fino a prefigurarsi un particolare organismo estetico dove il deforme riaffiorasse in immaginoso, l'affrettato in un "presto" ben inteso, il cartellone popolare in vivezza narrativa, discorsiva, icastica; e via dicendo.
> Ecco il modo di aggirare l'altro impedimento di ordine teorico, o, diciam subito, accademico e formalistico; quello cioè che avrebbe preteso di trascurare la pittura trecentesca di Bologna poco più che come massa informe di refusi e di storpiature di sui grandi e indefettibili modelli toscani; un atteggiamento

[28] R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, cit., p. 192.
[29] Ivi, pp. 191-192.

> critico che, dura nella coscienza comune dai tempi del Ghiberti e del Vasari. Posta invece una volta la varietà fondamentale di atteggiamento fra Bologna, potremmo anzi anticipare: fra tutta la valle del Po, e la Toscana, persino quella già detta inferiorità del livello medio, permettete, dello "standard" di produzione, si giustifica fino a un certo segno. Se, infatti, la perfetta organizzazione sintattica dell'arte fiorentina poteva far sì che, almeno come appannaggio tecnico, anche i dipinti di scarsa qualità interiore "otticamente" reggessero [...] la pittura bolognese per la sua attitudine sommamente icastica veristica asintattica, direttamente espressiva, talora persino "espressionistica", non poteva, nelle mani dei minori, e in una produzione, per così dire, industrializzata giusta la legge della domanda frequente, che scadere ad approssimazioni confuse, ad oltranze, poco manca, caricaturali.
>
> Ma che sorpresa, a riassommare da quel bassofondo malfermo alla luce degli esemplari più eletti! Allora la conformazione singolare dello spirito figurativo in Bologna, fin dai primi decenni del Trecento, una conformazione in cui, oltre e più che la Madonna dei Servi e il polittico giottesco, vigono gli ancor vicini e presenti scultori romanici emiliani, coi loro strappi di verismo intuitivo: ed entrano, soffiando da oriente il vento secco ed acuto della vecchia e coltissima pittura bizantina di Venezia; da occidente il vento lirico profumato favoleggiante delle corti regale e papale di Parigi e Avignone [...] quella conformazione, dico, si esprime in persona prima nell'opera di Vitale [...] creatore, non solo del primo singolarissimo momento della pittura bolognese, ma, per la sua precoce collocazione storica, iniziatore di quei sensi, talora fra sé contrastanti, di vivace naturalezza, di grazia costumata, di improvvisa favoleggiante liricità che, dal Piemonte a Milano a Verona a Treviso a Udine, fanno del Trecento padano un mondo estetico incomparabile certamente a quello di Toscana, ma non perché più scarso, soltanto perché diverso[30].

Naturalezza, grazia, liricità, sono tre parole che non verranno più dimenticate dagli allievi, che vi trovano già l'indicazione d'un mondo poetico che sarà anche il proprio. Ma sono anche tre parole quanto mai distanti dallo stile Novecento e dal titanismo gonfio di retorica caro al regime; soprattutto in un momento in cui, avvertito ormai come inevitabile lo sbocco della guerra, il fascismo andava aumentando la teatralità delle sue parate e l'uso della propaganda di massa per coprire le decisive incrinature che al suo interno, pur nell'apparente clima di consenso generale, aprivano in maniera irreversibile la notizia dell'Asse Roma-Berlino e dell'intervento a sostegno di Franco nella guerra civile spagnola.

Per chi degli allievi l'udì, e per chi la lesse dopo, quella prolusione rimase dunque come il disvelamento di qualcosa di antico ed essenziale a un tempo, qualcosa che li coinvolgeva direttamente e non solo come re-

[30] Ivi, pp. 194-197.

taggio storico e culturale, ma nel presente, nel vivo della ricerca che stavano allora compiendo; nel metodo, anche, con cui quella ricerca andava compiuta. Insieme alle ultime remore sulla grandezza di maestri come «il girovago», il «sommamente romantico»[31] Amico Aspertini, il Primaticcio, il Tibaldi e tutti gli altri «spregiatissimi eclettici» che occorreva riammettere «nella storia vera dell'arte italiana»[32], ciò che soprattutto bisognava abbattere, per Longhi, era infatti quel «residuo di mentalità accademica, postvasariana, di fronte all'anticlassicismo bolognese»[33]; mentalità che era del resto perfettamente incarnata dagli indici degli antichi pittori italiani stilati da Berenson, «che troppi fra noi» ammoniva ancora Longhi «per poltroneria mentale tengono per vangelo»[34]. Un invito, insomma, a non fidarsi ciecamente delle formule codificate dall'uso e a guardar oltre le traiettorie prestabilite, per tracciare nuovi percorsi, per ritrovare vie smarrite nel tempo.

In tal senso, ricongiungere Vitale a Morandi attraverso una serie di "momenti" caratterizzanti una storia espressiva di secoli, non valeva solo ad avallare e omaggiare un artista il cui percorso Longhi poteva sottoscrivere pienamente – trovandovi, per certi versi, una immagine speculare e affine al proprio – ma anche ad indicare le possibilità attuali di espressione e innovazione all'interno di una tradizione che, se pienamente compresa, ritrovava una propria comprimarietà storica e una possibilità d'esiti tutt'altro che provinciali.

Veniva così ricomponendosi questa tradizione di «verismo intuitivo», percorso da una vena di espressionismo talora affiorante in maniera repentina; di «naturalismo empirico»[35] che aveva attraversato i secoli, trovando momenti di esplosione felice come avviene nella produzione dei Carracci, per cui osserva Longhi:

> è palese che il movente dei Carracci fu sin dall'inizio un movente «lombardo», inteso a scavalcare il cadavere del manierismo e a comunicare direttamente, ad apertura, non di libro, ma di finestra, con lo spettacolo mutevole delle circostanze di natura, con la gaietta pelle del paese, con la grana delle cose sotto la luce vera. È l'aspetto solito di ogni rivoluzione artistica: quello, insomma, del "ritorno alla natura". [...] nulla di servile in confronto alla tradizione, null'altro anzi che una libertà fondamentale di atteggiamento [...] Senonché, appena le

[31] Ivi, pp. 202-203.
[32] Ivi, p. 216.
[33] Ivi, p. 197.
[34] R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, cit., p. 197.
[35] Ivi, p. 195.

> circostanze del tempo li toccano più da vicino e li costringono a impegnarsi coi temi canonici, l'incontro (e che romantico incontro fu quello) con i precedenti artistici tradizionali li getta in un furioso amore per la vera grande pittura italiana. Non già che, per questo, il loro primo atteggiamento di affettuoso naturalismo venga meno, soltanto che, adesso, più approfondiscono il raggio dello sguardo e più quel primo aspetto puramente fenomenico si colma di storia e di favola, in particolare delle favole più belle della storia pittorica [...] Ma l'atteggiamento dei Carracci, anche in questo secondo tempo spirituale, resta intimamente romantico, non dottrinale e archeologico; evocativo, non retrospettivo[36].

Così, mentre Longhi faceva *mea culpa* correggendo il tiro sui Carracci – la cui comprensione, ammetteva del resto, «è affare di maturità»[37] –, e li scagionava dall'accusa che gli era stata mossa da Ragghianti d'esser più critici che artisti[38], è ancora una lezione importante quella che veniva trasmessa agli allievi nel ribadire la radice unitaria di arte e critica:

> Anch'io, per mia parte, posso ammettere che i Carracci siano stati critici d'arte, ma allo stesso titolo d'ogni altro artista civilizzato. Quale mai infatti, e ne esclu-

[36] Ivi, pp. 208-209.

[37] Ivi, p. 206. Sulle implicazioni critiche di questa revisione operata da Longhi anche sulla scia dell'influenza su lui esercitata da Riegl, si veda quanto osservato da Emiliani: «il Longhi, che in fondo non era mai stato tenero verso la scuola bolognese e che non aveva mai riservato grandi attenzioni ai Carracci stessi, sembra davvero assorbire l'opinione di Riegl del 1908 per poi impostare il tema, come egli sapeva fare, in un vero programma generale di ricerca metodologica e pratica», e ancora, «Mi sembra che uno dei primi pensieri di Longhi a Bologna fosse quello di connettere in una ricostruzione di età e di persone artistiche, dietro ad una idea di volontà stilistica, che era una delle possibilità forti del Kunstwollen, suggerite da Alois Riegl, fino a considerare la piattaforma storica che si chiama luogo e regione» (A. Emiliani, *Il respiro vivo*, cit., pp. 39-44).

[38] Scriveva in merito Longhi, senza citare direttamente il proprio obiettivo polemico: «Il guaio si è che, per questa via, si è giunti alla catastrofe recente di un giovane critico che, nella più perfetta buona fede, e, purtroppo, sorretto dai giudizi sfavorevoli ma avventati di noi secentofili, ha finito per concludere che i Carracci non sono definibili come artisti, appunto perché sono nient'altro che critici d'arte» (R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese,* cit., pp. 206-207). Si noti, per inciso, che l'accusa mossa da Ragghianti ai Carracci riecheggiava quella più antica a cui lo stesso Longhi aveva alluso criticando il «carraccismo critico» di «artisti che vogliono combinare ecletticamente le varie formalità» (Id, *Recensione a E. Petraccone*, cit., p. 458). Sulla polemica Longhi-Ragghianti relativamente a questa circostanza, e in generale sui rapporti tra i due critici, si veda E. Pellegrini, *Ragghianti e Longhi in una lettera a Paola Barocchi*, «Predella», 10, 2014, pp. 105-121, in particolare pp. 108-109, dove l'autore imputa la stroncatura longhiana soprattutto alla diversa posizione assunta dai due critici rispetto alla filosofia di Croce, evidenziando la volontà di Longhi «di prendere la distanza da tutto quello che pareva essere in odore di crocianesimo. Siamo infatti negli anni in cui Longhi cominciava a osservare con distacco quella sistemazione filosofica e soprattutto le declinazioni di quel pensiero quando applicato alle arti figurative (in particolare la pittura)» (ivi, p. 109). Sull'argomento Pellegrini è tornato recentemente sottolineandone anche le implicazioni politiche, non escludendo che «il durissimo riferimento a Croce sottendesse una presa di distanza anche di carattere politico, all'indomani del giuramento di fedeltà al regime» (Id, *Quel che resta di un dialogo*, cit., p. 15. Un riferimento alla questione appare anche in G. Agosti, *Una postilla su Roberto Longhi*, cit., p. 252).

> do a fatica il villoso e rabbuffato incisore di bisonti nelle caverne preistoriche, non ha toccato, durante il travaglio creativo, una pausa, una fase meditativa, recensiva, selettiva d'altri e di sé stesso? Non aveva coscienza riflessa e precisa Cimabue di quel che intendeva, immettendo il suo dramma alto e melanconico negli schemi esautorati dei "pittori greci"? non era critico Giovanni Pisano trasformando gradatamente il pathos dei sarcofaghi pagani in cristiano stridor di denti? Giotto, riassestando strutturalmente il materiale disordinato e vivace degli scrittori romanici[39]?

Se dunque è inevitabile una coscienza critica nell'artista consapevole dei propri mezzi e delle proprie intenzioni espressive, tanto più vigile e accorto dev'essere il giudizio e senso della misura in chi lo studia. E lo stesso Longhi, nel compiere e guidare la sua impresa di riscoperta, si poneva anche limiti precisi: il primo e più stringente dei quali consisteva proprio nel «non soggiacere al desiderio, che non di rado ci va sobillando, di alterare con più strepito che necessità i quadri stabiliti dall'uso; semmai di arricchirli e portarli così più vicini alla coscienza comune»[40]. È questa un'altra delle lezioni alle quali maggiormente gli allievi si manterranno fedeli nel tempo, sia nella loro attività critica che di scrittori[41]. E non a caso questo invito a guardare anche ai minori, agli eclettici, alle opere secondarie, ma rispettando sempre la "dimensione reale dei fatti", proprio per renderli più vicini e comprensibili, è uno degli aspetti che essi ricordano e paiono sottolineare unanimamente con maggior precisione; si veda ad esempio quanto scrive Arcangeli:

> La sua lezione fioriva, ma su cose concrete, serie, a cui ci si doveva dedicare per impegno e non per parata. Bisogna averlo sentito, in certi giorni. [...] fin dalle prime lezioni, quel che forse mi colpì più intensamente fu la qualità, il livello a cui sapeva portare fatti anche minori dell'arte. Le prime vicende artistiche apprese dalla sua voce si riferivano a pittori abbastanza oscuri del tardo gotico bolognese: Lippo di Dalmasio, Jacopo di Paolo, Michele di Matteo. Al tocco magico della sua parola i loro fatti divenivano più attraenti della vicenda più attraente: durano ancora, favolosi, nella memoria. Eppure, non li tradiva, trasfi-

[39] R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, cit., p. 207.

[40] *Ibid.*

[41] Non è questa la sede per soffermarsi sul rilievo che questo aspetto ebbe nella loro opera sotto il profilo specificamente letterario, basterà piuttosto segnalare come, in generale, tanto nei romanzi, nei racconti, quanto nelle poesie, domini sempre un principio di verosimiglianza e di misura, che anche quando affronta i grandi temi della storia lo fa prediligendo prospettive più accessibili e quotidiane: dall'epica senza eroi, domestica e contadina della *Camera da letto,* alla configurazione dei protagonisti dei romanzi, siano essi borghesi come in Bassani, o sottoproletari come in Pasolini; ritrovando, semmai un più profondo senso della storia proprio attraverso le vicende più umili e consuete delle diverse realtà.

> gurandoli in personaggi più grandi del vero. Era la sua temperatura interna che si comunicava a quei fatti, a quelle opere, cavandone il meglio. In questo senso, non c'erano limiti, non ci sono limiti, per lui. L'arte è infinita, come la vita; e l'atto intuitivo d'un critico come Longhi si rinnova senza posa, accompagnando e interpretando, infinito come gli infiniti aspetti dell'arte[42].

L'atto critico è dunque anche a monte di qualsiasi narrazione, che può svilupparsi tanto più "vera", e quindi efficace, quanto più accordata al carattere reale e alla statura del suo personaggio, una volta che esso sia stato rettamente inteso e valutato. Si parte sempre, cioè, dal giudizio di valore, da una corretta intelligenza delle qualità intrinseche dell'artista che consenta di calibrare il discorso secondo un principio di proporzione e verosimiglianza, evitando così il pericolo del grottesco, ma con la ferma consapevolezza che ogni storia, soprattutto la storia dell'arte, è intessuta di più storie, in cui, se esiste un gradiente di valore fra protagonisti e personaggi secondari, non è poi detto, che anche da questi non si possa trarre un racconto ugualmente avvincente, valido di per sé, ma fondamentale, spesso, anche per intendere più rettamente le vicende dei protagonisti.

È dunque senza nessuna prosopopea che i personaggi di quelle remote storie dipinte tornavano a parlare, attraverso Longhi, ai giovani allievi; ed è interessante confrontare il passo precedente di Arcangeli con le analoghe dichiarazioni di Bertolucci, che ricorda l'esperienza delle lezioni in termini quasi perfettamente sovrapponibili:

> Partivo da Parma di mattina presto per arrivare a Bologna entro l'ora esatta in cui Roberto Longhi cominciava la sua lezione. Se giungevo con ritardo, facevo pianissimo entrando perché il pavimento dell'aula lunga e stretta in cui già il professore mostrava le figure dalla sua lanterna magica, scricchiolava a guardarlo. Erano passati ormai due anni dalla prolusione sulla pittura bolognese fra Vitale e Morandi, e i corsi tanto ricchi di scoperte sul Trecento padano erano finiti, dovevamo accontentarci di leggerli su dispense scompagnate e scorrette che macchiavano le mani ma esaltavano lo spirito, aiutandoci non soltanto a capire l'arte ma la terra in cui eravamo nati, la gente un po' grossa e sanguigna a cui appartenevamo, la gente appunto che si vede in Viligelmo, Antelami, e Vitale. Ora Roberto Longhi procedeva avanti, entrando mi colpiva gli occhi, appena fiorita sul muro e in attesa ancora del commento, sommesso ma magico, un'operetta del "gotico internazionale", subito, però la lunga canna puntava su un profilo acuto di Baldassarre o di Erode e ci si proponeva con molta discrezione di distinguere nel generico "internazionale" il lombardo: un lombardo aristocratico e dialettale di gente che mangia in piatti d'oro e ha nomi come Barnabò

[42] F. Arcangeli, *Ci portava i quadri da casa.*, cit.

> e Luchino. Anche da artisti minori Roberto Longhi, con estrema, umanissima attenzione, sapeva cavare sempre qualcosa di vero, un segno di vita e dunque d'arte il cui motivo unico anche nelle età di maggior formalismo (andavamo imparandolo giorno per giorno) è la vita e non può essere altro[43].

E la vita non era qualcosa di lontano e distante dall'aula di storia dell'arte, ma il campo concreto e ininterrotto in cui l'arte agiva, il terreno su cui misurare affinità e costruire rapporti che sarebbero durati saldi nel tempo: non solo fra maestro e allievi; ma anche fra compagni di studi che trovavano nella lezione di Longhi e nel reciproco confronto la risposta a necessità condivise, anche se, forse, ancora inespresse.

L'amicizia fra i tre dovette consolidarsi nel corso dell'anno accademico 1935-1936, come si evince anche dagli scambi epistolari tra Bertolucci e Arcangeli, che parlano, in questi primi anni, di film, esami e letture; di vacanze al mare, con i due amici che, in villeggiatura rispettivamente a Viareggio e Rimini, scherzosamente dibattono a suon di versi e di glorie locali sui pregi della costa adriatica e della tirrena; così, al «vate Bertolucci», profondamente convinto, anche a detta di Graziani, «che l'Adriatico è brutto»[44], Arcangeli rispondeva: «Mi fai ridere coi divini monti; roba da cartolina illustrata. Sappi che dalla spiaggia di Rimini si ammira S. Martino e la valle *erratica e primordiale* (sic!) della Marecchia. Anche dei tuoi Soffici e Prezzolini, non sappiamo proprio cosa farcene, quando a Igea Marina ci sta il beatissimo Boldini, sangue S. Anangiolese, cioè romagnolo-riminese. ᴍ. a Viareggio e alle sue odiose manifestazioni: carnevale, premio, Lorenzo Viani, monumento della paura, ecc.»[45]. Protagonista assoluta è poi la poesia, sempre presente anche nelle lettere, con versi che viaggiano (magari insieme alle dispense di greco o di francese) da una mano all'altra, per confrontarsi e confortarsi reciprocamente, tra il serio e il faceto, sulla propria vocazione di poeti. E se Arcangeli ironizza in maniera sottilmente

[43] A. Bertolucci, *L'ora della lezione. Un'esperienza di irripetibile freschezza,* «La Fiera Letteraria», IX, 4, 23 gennaio 1955; ora in Id., *La consolazione della pittura,* cit. p. 87-88.

[44] Lettera di Graziani a Longhi da Riccione, settembre 1937, in A. Graziani, *Proporzioni. Scritti e Lettere*, cit., II, p. 157.

[45] Cartolina postale di Arcangeli a Bertolucci datata 14 ottobre 1936, in ASP, *Fondo Attilio Bertolucci, Carteggio, Arcangeli Francesco*, serie I, fasc. 1/4. Il monumento a cui si riferisce Arcangeli è il *Monumento ai caduti* commissionato nel 1927 all'artista Lorenzo Viani e allo scultore Domenico Rampelli. Collocata in Piazza Garibaldi, a Viareggio, l'opera bronzea, che rielabora il tradizionale tema del monumento ai caduti, rappresenta in chiave espressionista tre soldati colti in un momento di paura e di angoscia. Da subito l'opera suscitò molte polemiche e clamore per via della rappresentazione antieroica che offriva della guerra, tanto che la stessa piazza *Garibaldi* venne soprannominata "piazza delle paure".

provocatoria su Bertolucci, scrivendogli durante la pausa estiva: «Immagino che tu stia bene, e che viva, da pacifico poeta "rentier"»[46]; o ancora, «spero che tu abbia "una voglia sana di cantar l'autunno che viene"»[47], non manca tuttavia di confessare giocosamente anche la propria ammirazione per i versi dell'amico «Le tue poesie ora le ho io e se non ne hai bisogno le terrò ancora per copiare quelle che mi vanno di più»[48].

Quanto a Bassani, malgrado la corrispondenza superstite con Arcangeli e Bertolucci dati soprattutto a partire dagli anni Quaranta[49], oltre a sapere, per ammissione stessa dello scrittore ferrarese, che fu proprio Arcangeli ad introdurlo alle lezioni di Longhi nell'autunno del '35, testimoniando quindi, se non già un'amicizia, sicuramente una conoscenza ben avviata; un suo articolo sul «Corriere Padano» del 15 aprile 1936 conferma anche la frequentazione con Bertolucci, che Bassani dichiara conosciuto "da poco" e di cui lascia un intenso ritratto:

> Per trovare Bertolucci a Bologna, bisogna bussare a tappe obbligatorie. O ascoltare una lezione di Storia dell'arte di Roberto Longhi, di mattina presto, sulle otto (lunedì, mercoledì, venerdì) o passeggiare tra le 11 e le 12 lungo via Rizzoli, o finire sul tocco in una delle caravaggesche stamberghe di S. Vitale. È probabile certo, allora, vederselo comparire davanti come evocato da qualche magia, il poeta Bertolucci, infagottato pensierosamente in un inverosimile cappotto grigio, mentre cammina senza far rumore, con circospezione, quasi per non turbare con lo strascichio delle suole sul selciato una forma fuggente che egli conserva amorosamente serrata sotto le palpebre semichiuse. […] Ho conosciuto Bertolucci appunto qui, in una di queste buche petroniane, è poco tempo. La presentazione – Attilio Bertolucci, poeta, autore di due volumi di poesie, notissimo ormai – eseguita con tutte le regole da un amico cortese e occhialuto, non mi ha messo in soggezione affatto. All'ora del pranzo qui, nella goliardissima Bologna, è abbastanza comune sedere al tavolo dei musicisti, dei poeti, dei pittori, scenografi, scultori. E l'Albana biondello accende le discussioni […]. Ma Bertolucci non discute: la poesia qui a tavola tra le lasagne e l'arrosto, proprio non lo tenta, forse. E non ne parla come un marito, a cena con gli amici non parla mai della moglie. Anche se questa è bella e graziosa e fine e desiderabile. Forse proprio per questo[50].

[46] Lettera di Arcangeli a Bertolucci, Bologna 13 luglio 1936, ivi.
[47] Lettera di Arcangeli a Bertolucci, Bologna 10 0ttobre 1936, ivi.
[48] Lettera di Arcangeli a Bertolucci, Bologna 26 giugno 1936, ivi. La lettera è inclusa anche nella selezione dal carteggio Arcangeli-Bertolucci pubblicata da F. Milani, *Le forme della luce: Francesco Arcangeli e le scritture di tramando,* Bononia University Press, Bologna 2018, p. 130.
[49] Fa eccezione una breve lettera inviata da Bassani a Bertolucci (datata 15 aprile e ricondotta da Flavia Erbosi al 1937), in cui lo scrittore ferrarese comunica, con i toni disinvolti d'una già consolidata amicizia, di esser combattuto tra lo studio del greco e la stesura di un lungo racconto. Cfr., F. Erbosi, *"Dans la vie"*, cit., pp. 91-92.
[50] G. Bassani, *Incontro con Bertolucci*, «Corriere Padano», 15 aprile 1936, p. 3. Ora in *Giorgio Bassa-*

In questo curioso articolo, peraltro uno dei primi pubblicati da Bassani[51], questi non si limita ad offrire un "ritratto del poeta da giovane" testimoniandone la devozione ai corsi di Longhi e le abitudini bolognesi; ma, con grandissima sensibilità, riesce a cogliere alcuni aspetti essenziali della poesia di Bertolucci. Ed è affascinante osservare come, anche attraverso l'interpretazione che Bassani offre della poesia dell'amico, sia possibile comprendere quanto profondamente coinvolgente fu, per la sensibilità bertolucciana, la lezione che Longhi andava nel frattempo impartendo loro sui minori e sul naturalismo padano; lezione che agiva evidentemente anche su Bassani, costituendo un canale privilegiato d'intesa fra i giovani poeti, in grado d'intendersi e comprendersi più a fondo leggendo l'uno nell'altro il riflesso di una comune formazione, di una comune sensibilità. Continuava infatti Bassani:

> E della sua moglie bellissima e raffinata, la Poesia, Bertolucci non discute adesso. Parla piuttosto della sua vita quotidiana così semplice e serena, con pacatezza; un po' ironicamente della casa sua, vecchia casa nella pianura parmense, dove vive e da cui viene tutte le mattine col treno; un po' argutamente, ma a tratti, della repubblica letteraria di cui, non si sa come, conosce vita e miracoli. "Io sono discepolo di Saint-Beuve – dichiara tra l'enfatico e il caricaturale – e l'elemento biografico per me fa testo". [...] Tutto qui, e noi si resta un po' con la bocca asciutta. Dunque con una simile vita si può essere veramente poeti? Ma Bertolucci non è Corazzini, per fortuna sua, e fra poco ci dirà che da questa sua vita gli è fiorita la poesia senza sforzo e ricerca. Allora ci prende la curiosità di ciò che abbiamo sentito pigramente quasi in aspettazione di altro. Più tardi [...] ascoltiamo la traduzione e la trasfigurazione di questa vita minore e pur piena come una canzone. [...] a noi, banditori dell'ordine soprattutto in arte e del ritorno alla genuinità e purezza d'espressione, questa poesia piace subito. la

ni e il Corriere Padano (1935-1937), a cura di R. Roversi, Tiemme Edizioni Digitali, 2020, pp. 75-79. L'articolo è anche disponibile digitalmente in A. Zazzaroni (a cura di), *Giorgio Bassani: Officina bolognese (1934-1943)*, mostra digitale (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, 28 ottobre 2016 – 18 dicembre 2016), consultabile sul portale Movio, <https://movio.beniculturali.it/ams-unibo/giorgiobassaniofficinabolognese/> (16 agosto 2021); della stessa mostra si veda anche il catalogo cartaceo a cura di M.A. Bazzocchi, A. Zazzaroni, Pendragon, Bologna 2016. L'articolo è riportato anche in F. Erbosi, G. Litrico (a cura di), *"Caro Bas." Scambi di lettere tra Giorgio Bassani e gli amici*, catalogo della mostra (Biblioteca "Ezio Raimondi", Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica-FICLIT- Università di Bologna, 24 maggio - 15 giugno 2018), consultabile sul portale Movio, <https://www.movio.beniculturali.it/fondazionebassani/carobass/> (16 agosto 2021).

[51] Dal 1937 Bassani diviene giovanissimo redattore della terza pagina del «Corriere padano», "giornale della rivoluzione fascista" dove uscì anche il suo primo racconto, *III Classe*, pubblicato nel maggio 1935; quella dedicata a Bertolucci è la prima delle due recensioni ivi pubblicate (la seconda era dedicata a *Le stagioni di Giovannelli,* pubblicata il 20 ottobre 1937) e apparve dopo il racconto *I mendicanti* (22 marzo 1936) e prima del racconto *Estate* (13 maggio 1936). Tutti gli scritti e le recensioni sopra citate si leggono ora in *Giorgio Bassani e il Corriere Padano (1935-1937),* cit.

> semplicità quasi verginale di questa poesia si rivela spontanea fino dalla prima raccolta [...] Il primo poeta di "Sirio" rinuncia fin d'allora all'eroismo superumano e alle sublimi astrazioni cosmogoniche per poter cantare con la sua voce sola, sottile sì, ma pura, un mondo breve è vero, ma che pone la personalità umana del poeta nel centro [...] La sua poesia se rifiuta modestamente i grandi toni e se si rivolge ai minori, tende a una perfezione assoluta che porterà il poeta, per altra via, a un posto di grande importanza nel quadro della lirica nostra. [...] Il mondo di Bertolucci non sorpassa dunque a prima vista la cerchia dell'orizzonte. Ciò che egli scorge nel dilagare della pianura emiliana che egli adora profondamente, gli basta, e non cerca altro. [...] E così, a poco a poco, senza accorgersene, egli evade dal dolce carcere che si è eletto. Il suo mondo si allarga magicamente, le cose acquistano nuovo colore e nuovo sapore. Il vento, il sole, la neve, le viole, i fiumi, le stagioni della sua terra, la figura della sua donna, assumono nuovo aspetto, trasformazioni impensate, si animano di una vita universale. La fantasia crea tipi originali dalle cose più umili, apre smisuratamente i limiti del campo dove sembra confinata e si profonda nell'infinito[52].

L'amicizia tra i giovani allievi nasce dunque e si consolida su un terreno di reciproca stima e intesa, di attaccamento alla realtà e di confronto sulle grandi passioni condivise, come la letteratura, il cinema, la poesia, la musica, le arti figurative, ma soprattutto l'ambiente che li circonda: con i consueti e amati paesaggi della giovinezza da nominare e gustare anche attraverso le rispettive rievocazioni poetiche, per farne il perno esistenziale attorno a cui costruire, se non una nuova mitologia, il senso di un'esistenza condivisa[53].

[52] Ivi, pp. 76-79.

[53] Questo elemento verrà successivamente ripreso in chiave critica dallo stesso Pasolini, che parlerà di una ben individuabile "linea parmense", all'interno di una più lunga "linea emiliana", originatasi proprio a partire dalla poesia bertolucciana e tendente ad un realismo elegiaco: «Anche se la poesia che si produce a Parma non è merce rigorosamente locale, tuttavia, se pensiamo al Pascoli e al Serra, romagnoli, e poi almeno al Bassani, agli Arcangeli, al Rinaldi, a Giovannelli, operanti a Bologna, e ai più giovani, bolognesi, Roversi e Leonetti, dobbiamo concludere che la "linea parmigiana" è un segmento ben preciso della più lunga "linea emiliana". [...] Parma, per un momento, ancor meglio che Firenze o Bologna, o Milano, poteva rappresentare il "centro", in quegli anni in cui la letteratura era rigidamente coltivata come una serie di operazioni di privilegiati, e il suo gergo comprendeva i toponimi come dati assoluti trascendenti la geografia... La realtà è che non si trattava di un caso felice che Parma venisse a costituire uno dei centri della cultura ermetica nel suo momento, però, ormai tendenzialmente antiermetico, e antifascista per definizione: che vi si realizzasse, insomma, la poesia di Bertolucci. Infatti proprio per la sua qualità di "isola" tra i maggiori centri letterari, Parma tendeva a essere, sia pur leggermente, regressiva e conservatrice: a non accettare, dunque, i dati estremi dell'ermetismo e della letteratura affine; ma una volta accettatili, a fissarli; e, insieme, a ridurli a dimensioni più miti e cordiali, da città, appunto, di provincia, ma con un grande passato. E non è consistita in questo l'operazione letteraria di Bertolucci? Che, appunto per questo, per questo suo essere così aggraziatamente e rigorosamente un po' al margine, ha poi finito lentamente col farsi centrale e addirittura pedagogica: prefigurando molti toni della nuova poesia italiana, e facendo scuola a Parma. [...] Una tendenza quindi a

Ma le comuni passioni non celano tuttavia evidenti differenze di temperamento, come ricorda bene, in un suo appunto ceduto ad Andrea Emiliani, un altro membro dell'antica brigata bolognese, Franco Giovannelli, in grado di restituirci con fresca immediatezza il carattere dei giovani amici attraverso un rapido *excursus* dei "tic" e piccoli atteggiamenti rivelatori tanto delle inclinazioni individuali, quanto del rispettivo ruolo all'interno del gruppo:

> Nel gruppuscolo perennemente raccolto attorno a Longhi, Momi Arcangeli tarchiato, dalla voce stentorea, ronzante, impressa del timbro di Bologna fin dentro il respiro, fece subito da mediatore naturale fra quelli del voto alla poesia e gli altri del voto alla storia dell'arte. Sapeva gareggiare d'ironia e d'esercizio sportivo col Maestro dalla vitalità incontenibile e sapeva quindi seguirlo nell'immagine rivelatrice degli Eldoradi figurativi nascosti in ogni angolo, solleticando i novizi letterati magari con la recitazione d'una quartina di Baudelaire o d'un passaggio del primo Ungaretti. In tal modo prese subito rilievo, tra i novizi della critica, quel romagnolo Alberto, biondiccio, che non parlava di poesia, non si sbracava (come noi) di risa alle battute o alle mimesi spietate del Pedagogo dai curvi baffi, il caro, adorabile Turco senza fez né pantofola a punta: ma con quale lucente rapidità seppe presto congiungere una piega di veste a lungo contemplata sulla pala d'una basilica cittadina con altra notata nella pieve di campagna o nel chiostro! Andava Longhi in quel tempo toccando gli estremi limiti conoscitivi dell'esperienza carraccesca e bolognese-emiliana del '600 in genere. [...] Ci informassimo, verificassimo, tenendo sott'occhio sempre lo stile. [...] chi mostrava, o andò rapidamente mostrando, d'aver udito fino, era sempre lui, Graziani, poco ciarliero, ma capace d'infoltire ad ogni occasione ogni sua mezza frase d'un elenco più fitto di nomi, collegati con altri e altri delle province venete, lombarde, toscane. Ciò ovviamente, non senza siglare del suo gusto anche l'elogio o la sferza alternati dal Maestro agli allora vivi e operanti Carrà, Morandi, De Chirico, il marchese Louis Philippe Tibertelli[54] (come Longhi diceva) o i da molto o da poco scomparsi Scipione o Boccioni. [...] Perché Alberto sapeva ascoltare, non ad ogni attimo disposto allo scontro come Momi; non dispotico e sicuro del suo giudizio come Giorgio; non come Attilio invincibile nella convinzione che Parma – anzi Pagma – fosse la capitale autentica della cultura figurativa del mondo; non agitato e convulso come Rinaldi, ch'era diafano di magrezza e pareva non lasciare ombra in terra[55].

una forma di realismo (la propria città accettata e approfondita in quanto fenomeno storico: con grandi tradizioni di raffinata capitale, da una parte e un eccezionale benessere economico dall'altra), corretta da una tendenza opposta all'*otium,* un po' accademico e comunque elegante» (P.P. Pasolini, *Officina parmigiana*, «Il Punto», I, 24, 10 novembre 1956, ora in Id., *Passione e ideologia,* in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., I, pp. 1157-1158).

[54] Il riferimento è a Luigi Filippo Tibertelli, in arte Filippo De Pisis.

[55] Si cita da A. Emiliani, *Il respiro vivo*, cit., pp. 49-51.

Un racconto estremamente vivido che mostra anche le diverse declinazioni e sfumature che quelle fondamentali lezioni andavano assumendo, a seconda dei diversi temperamenti, all'interno della compagnia di amici. A cementarne il sodalizio non c'erano solo le lezioni, regolarmente svolte tre volte a settimana da Longhi, ma anche gli appuntamenti, riservati a un numero più ristretto di allievi, delle esercitazioni e le altre occasioni di incontri più informali ai quali il professore non si sottraeva, come ricorda Bertolucci:

> finiva l'ora della lezione, sfogliando insieme libri e riviste in cui s'aprivano, fiammanti di novità, per noi, Matisse, Braque, e Klee, ci si confermava la continuità eterna dell'arte nel suo eterno mutare. Stavamo stretti attorno al tavolo, Alberto Graziani, Francesco Arcangeli, Giorgio Bassani, Franco Giovannelli, Antonio Rinaldi, Augusto Frassineti ed io fino a tardi e non era ancora finita, si usciva, si andava a San Petronio, o nel chiostro di Santa Cecilia o a casa sua, a vedere altre pitture; e fosse Giovanni da Modena o Francesco Francia o Filippo De Pisis, era sempre un'esperienza di una freschezza irripetibile. I colori degli affreschi e dei quadri, in quegli anni di apprendistato entusiastico, avevano una luce che non so se oggi ritroveremmo tanto splendida, senza più Roberto Longhi a farcela vedere. E sapeva farcela vedere anche nelle giornate dei più fondi inverni padani. Erano inverni con molta neve e una volta che arrivai tutto bianco da Parma Roberto Longhi volle immaginosamente paragonarmi a uno di quei capitelli che alla stessa ora si andavano incappucciando nel mio Battistero. Questa cara confidenza e allegria durò per gli anni di Bologna e dura tuttora fra Longhi e i suoi scolari, i vecchi e i nuovi[56].

Lo stesso ricordo ci viene restituito anche da Bassani, che scrive in merito:

> finita la lezione e sgomberatasi l'aula, cominciavano in una saletta attigua le cosiddette esercitazioni, alle quali partecipavano, seduti attorno a un tavolone rettangolare, una decina soltanto di studenti. Fra questi c'erano i futuri «specialisti», vale a dire Francesco Arcangeli, Alberto Graziani, Antonio Boschetto. C'erano tuttavia anche altri, come Attilio Bertolucci, Antonio Rinaldi, Augusto Frassineti, Franco Giovannelli, i quali, come me, in fondo non avevano troppa voglia di dedicarsi totalmente a un particolare ramo di studi. Le lezioni duravano fino a mezzogiorno e oltre. Verso la mezza si usciva tutti assieme, risalendo piano piano via Zamboni e avendo per meta qualche libreria del centro. E non era ancora finita. Spesso, nel pomeriggio, si era invitati a casa Longhi, in Strada Maggiore, ad ascoltare qualche bel disco di musica classica, ovvero ci si dava convegno su un campo di tennis. Qui io sfoggiavo, naturalmente, e Longhi, che giocava volentieri in coppia con me, mi guardava con ammirazione, accettando umile umile i miei consigli. Quando gli avevo fatto leggere alcune mie prose

[56] A. Bertolucci, *L'ora della lezione*, cit. p. 87-88.

> uscite sul «Corriere Padano» lui me le aveva lodate. Adesso, con enfasi maggiore, lodava il mio gioco a metà campo o a rete. Che cosa potevo desiderare di più e di meglio? [...] D'allora in poi non frequentai altre lezioni, all'università di Bologna, tranne quelle di Storia dell'arte[57].

L'importanza di questi momenti di confronto e di condivisione fuori dalle aule accademiche è dunque ricordata in maniera vivida dagli allievi come uno dei fattori determinanti per la loro formazione, anche se, in realtà, le esercitazioni vennero seguite formalmente da Bertolucci, Bassani e Arcangeli solo nel corso dell'a.a. 1935-1936. Già nel dicembre 1936 (quindi nell'a.a. successivo), Arcangeli scriveva infatti a Bertolucci una cartolina in cui, con la consueta ironia caratteristica della loro corrispondenza in questi anni giovanili – che lo porta qui ad evocare direttamente gli stessi protagonisti delle lezioni di storia dell'arte – informava l'amico della sospensione delle esercitazioni e dell'assegnazione a Longhi del corso di Estetica[58]:

> Caro Attilio
> appena ho ricevuto la penultima tua, l'ho ridotta in polvere, indignato che tu mi spedissi orribili croste come quella dell'orafo Francia. Così non ricordavo più il tuo indirizzo e non ti ho potuto scrivere. Posso accettare Cima da Conegliano. Longhi se ne è fuggito a Roma e non riprenderà le lezioni che dopo le vacanze, cioè a metà gennaio. Le esercitazioni non esistono più: invece fa 3 ore settimanali di estetica, lunedì, mercoledì e venerdì dalle 10 alle 11; cioè l'ora dopo la lezione di storia dell'arte. Le vacanze praticamente sono già cominciate.
> Ho ricevuto comunicazioni, in questi giorni, dai regni celesti.
> Telegramma: "Tommaso bene stop. Vitale afflitto morbo mortale stop. Prossimo decesso." si dice che Tommaso vada a tirare i piedi a Longhi, nottetempo, e che Vitale mi prepari brutti scherzi.
> Vieni che abbiamo voglia di vederti tutti; io in particolare ho desiderio di sentire le cose interessanti.
> Saluti
> Momi[59]

[57] G. Bassani, *Un vero maestro*, cit., pp. 1075-1076.

[58] La lettera non è in realtà datata ma dal periodo di svolgimento dei corsi di Longhi può esser collocata in quest'anno; non è pervenuta invece la precedente lettera di Bertolucci, dov'è probabile che insieme all'invio di cartoline con opere di Francesco Francia e Cima da Conegliano (secondo una consuetudine a scambiarsi cartoline illustrate che si mantenne nel corso tempo), Bertolucci avesse scritto all'amico bolognese per informarsi circa le esercitazioni e la ripresa delle lezioni di Longhi. Le lezioni di storia dell'arte di quell'anno si svolsero infatti dal 20 novembre 1936 al 22 maggio 1937; mentre il corso di Estetica si tenne dal 2 dicembre 1936 al 21 maggio 1937

[59] Cartolina inedita di Arcangeli a Bertolucci, non datata ma con timbro postale parzialmente leggibile recante la data dicembre 1936, in ASP, *Fondo Attilio Bertolucci*, *Epistolario (1929-1986)*, *Carteggio,* serie I, fascicolo 1/4: Arcangeli Francesco. Poiché sappiamo che le lezioni di quell'anno s'interruppero il 18 dicembre 1936, per riprendere l'11 gennaio 1937, la cartolina fu inviata pro-

Non possiamo dirlo con certezza, poiché le esercitazioni non sono indicate dagli Annuari dell'Università e i soli registri conservatisi presso l'Archivio Storico dell'Università di Bologna sono quelli relativi alle esercitazioni dei primi due anni d'insegnamento di Longhi (a.a. 1934-1935 e a.a. 1935-1936); ma è lecito supporre che queste venissero riprese solo a partire dal rientro di Longhi da Roma[60]. Ad ogni modo, oltre ad essere occasione per incontri più informali, le esercitazioni svolgevano una funzione ben precisa nel progetto formativo del maestro. Guardando il registro delle esercitazioni dell'a.a. 1935-1936[61], alle quali presero parte i nostri autori, possiamo ricostruire, con una certa approssimazione, oltre alle date anche i contenuti dei singoli incontri, senza pretendere ovviamente di esaurire, nella brevità delle notazioni relative all'argomento del giorno, la complessità di appuntamenti che dovettero avere anche diverso e ben più ampio respiro. Sappiamo dunque che quell'anno le esercitazioni si svolsero, in coincidenza con il tradizionale ciclo di lezioni, nel periodo compreso tra il 20 novembre 1935 e il 3 giugno 1936, per un totale di trenta incontri; di questi, ben cinque si tennero alla Pinacoteca Nazionale di Bologna; uno al Museo Civico e uno al Museo Davia Bargellini; mentre il programma, quasi interamente dedicato alla pittura, ma con un'apertura – tendenzialmente circoscritta alla stagione barocca – anche all'architettura, alla scultura e alla critica[62], prevedeva uno svolgimento piuttosto ampio, che andava dai mosaici bizantini a Gaudenzio Ferrari[63].

babilmente fra il 18 dicembre 1936 e prima del Natale di quell'anno. Cfr., ASUB, "Registri delle lezioni", n. 49, 50: cit. Oltre a Cima da Conegliano, gli altri artisti nominati da Arcangeli con giocosa irriverenza nella cartolina sono il bolognese Francesco Francia, attivo tra la seconda metà del XV e il primo ventennio del XVI secolo; Vitale da Bologna, protagonista del Trecento bolognese; e Tommaso da Modena, pittore e miniatore del XIV secolo.

[60] Almeno per il 1939, abbiamo la testimonianza di Bassani, vedi *infra.*

[61] ASUB, "Registri delle lezioni", n. 58, 30, cit.

[62] L'eccezione, ovviamente si riferisce solo alla titolazione della esercitazione, non potendoci pronunciare sui contenuti complessivi dei singoli incontri. Anche solo guardando al registro risulta tuttavia evidente lo spazio concesso alla stagione secentesca (secondo la nota predilezione longhiana), che viene esplorata anche attraverso le altre arti e la produzione critica, con tre esercitazioni rispettivamente dedicate a: "l'architettura secentesca romana", la "scultura barocca" e la "critica del 'barocco'"; un'altra eccezione è costituita dall'esercitazione del 15 gennaio 1936, dedicata all'architettura veneziana del '400. Cfr., *Ibid.*

[63] *Ibid.* Si trascrivono di seguito, gli argomenti dei vari appuntamenti: mosaici bizantini del VI secolo (20 novembre 1935); opere del Pontormo (27 novembre 1935); scultura toscana del '400 (4 dicembre 1935); Carlo Crivelli (11 dicembre 1935); esercitazione in Pinacoteca (15 dicembre 1935); opere del Genga (18 dicembre 1935); esercitazione in Pinacoteca (22 dicembre 1935); opere giovanili di Gio. Bettini (10 gennaio 1936); architettura veneziana del '400 (15 gennaio 1936); esercitazione in Pinacoteca (18 gennaio 1936); Bartolomeo Monagna (22 gennaio 1936); Michelangelo da Caravaggio (29 gennaio 1936); opere tarde di Michelangelo (5 febbraio 1936); esercitazione in

Lo spazio lasciato alle visite nei musei per lo studio delle opere "in presenza" e alla pratica dei riconoscimenti di opere o dettagli di esse, indica chiaramente come lo scopo primario degli incontri fosse quello di abituare gli allievi a un rapporto diretto con le immagini, in modo da farli familiarizzare con il linguaggio figurativo e con le tecniche d'indagine visiva e formale. Fermamente persuaso della validità di questo metodo, Longhi, intendeva fornire ai suoi studenti gli strumenti basilari da cui partire per affrontare qualsiasi processo di ricostruzione storico-filologica; secondo l'assunto, che era già stato del suo maestro Toesca, d'essere «prima conoscitori, poi storici»[64]. Lo intese bene Arcangeli, che nel ricordare lo svolgimento delle esercitazioni, sottolineava proprio l'importanza fondamentale attribuita da Longhi a quella pratica d'indagine condotta sul corpo reale dell'opera:

> Ma c'erano, oltre la lezione, le esercitazioni: indimenticabili. Ci portava quadri, da casa. Sapeva quale potere di suggestione ha l'opera originale per chi ha un po' di cuore e di fantasia: per chi riesca a sentirne, su quel legno tarlato, su quella "preparzione", in quegli spessori di colore e di materia, la commovente, peribile, fragile unicità; e sull'unicità dell'originale artistico, e sul diverso condizionamento dell'arte figurativa, in confronto alle altre arti insisteva sempre. Voleva attaccarci alle opere, concretamente; e non risparmiava mezzo per ottenere il risultato. Ci è riuscito, da maestro. [...] Insegnò qualche cosa anche ai giovani letterati; e ce ne furono intorno a lui. Da Bertolucci a Bassani, da Rinaldi a Frassineti, da Giovannelli a Vegliani, tutti appresero più che "qualche cosa". Tutti, una concretezza, un fervore da dominarsi in opere, una eccezionale "filologia". Se questi lavorarono o lavorano in un certo senso, lo debbono molto a lui: al suo esempio di lavoro, al suo "aderire" agli oggetti proposti alla esperienza intuitiva, interminabile per il critico vero. Longhi insegnava qualche cosa che

Pinacoteca (8 febbraio 1936); Paolo Veronese (12 febbraio 1936); esercitazione in Pinacoteca (15 febbraio 1936); Bartolomeo Vivarini (19 febbraio 1936); esercitazione al Museo Civico (29 febbraio 1936); esercitazione sulla critica del "barocco" (4 marzo 1936); esercitazione al Museo Davia – Bargellini (5 marzo 1936); pittura veneziana del '700 (11 marzo 1936); pittura del manierismo (18 marzo 1936); pittura toscana del '200 anteriore a Cimabue (25 marzo 1936); architettura secentesca romana (1 aprile 1936); scultura "barocca" (29 aprile 1936); Domenico Ghirlandaio (6 maggio 1936); Gian Battista Tiepolo (13 maggio 1936); Masolino e Masaccio (20 maggio 1936); pittura ferrarese del '400 (27 maggio 1936); Gaudenzio Ferrari (3 giugno 1936).

[64] Longhi stesso avrebbe ricordato l'antico motto del suo insegnante, nel 1950, in un articolo scritto per un numero speciale della rivista «Proporzioni», terza uscita del periodico da lui stesso fondato nel 1943. Il volume, che raccoglieva i contributi di diversi studiosi, sia italiani che stranieri, era interamente dedicato a Toesca, il quale concludeva in quell'anno la sua attività accademica. Cfr., R. Longhi, *Omaggio a Pietro Toesca*, «Proporzioni», III, 1950, pp. V-IX: VIII. Per un approfondimento sullo scritto di Longhi rimando anche al saggio di C. Vargas, *L'Omaggio a Pietro Toesca di Roberto Longhi: più che un omaggio, un testa a testa fra maestri*, «Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea», I, 1, dicembre 2018, pp. 13-30.

> forse nemmeno la più avvertita critica letteraria ha impugnato con altrettanto vigore di polso, con altrettanta unità fra scienza filologica e dote intuitiva. Insegnava tutto, di un'opera: dal momento che stette nella mente, baleno di forma, a quello – non meno commovente – in cui prese corpo materiale; dal suo rapporto con i valori della società e della cultura, ch'egli ci seppe sempre presentare, nella parola scritta o parlata, con fulmineo riassunto, al suo modo irripetibile di essere stile: entro una storia di forme, non astratta però, ma storicamente e infinitamente individuata. Abbiamo sempre sentito, in lui, il maestro che andava oltre gli schemi [...] Un empirico, un grande empirico illuminato, nel senso che più spesso è prevalso nella civiltà culturale dell'Italia del Nord; da cui Longhi, per origine emiliano-piemontese, proviene. Perché, in quegli anni già un po' lontani di Bologna, lo sentimmo subito dei "nostri"[65].

In questo clima d'unione, nel segno d'una comune appartenenza a quella stessa civiltà riscoperta dagli studi che, con Longhi, i giovani allievi andavano compiendo, si cementava dunque un sodalizio destinato a durare a lungo e a dar frutti inaspettati, seppur forse sempre in qualche modo legati a quello stesso insegnamento.

Due lettere mandate da Arcangeli a Bertolucci tra il dicembre 1938 e il gennaio 1939[66], raccontano proprio del consolidarsi di questa amicizia anche fuori dalle aule di Palazzo Poggi, e del suo crescere sulle solide basi delle comuni passioni e di una identità storica e culturale consapevolmente riconquistata. Nella prima, risalente alla Vigilia di Natale del 1938, Arcangeli ringrazia l'amico per una visita svolta alcuni giorni prima a Parma, insieme a Giorgio Bassani e Antonio Rinaldi:

> 24 dicembre [1938, Bologna]
>
> Caro Attilio
>
> Credo di essere buon ultimo a scriverti dei tre che hai ospitato quindici giorni fa: non badarci troppo, perché io sono naturalmente maleducato, anche se, con buoni sforzi riesco qualche volta a far credere il contrario.
>
> Ti scriverò quindi una tardiva lettera di Natale; immagino che a Baccanelli scenderà neve e neve, come qui a Bologna. Un Natale classico, ma credo che tu desidererai il sole; tanto più che la tua casa di campagna sembra fatta appunto per raccogliere tutta la luce di un inverno luminoso, e non imbronciato. Chissà poi alla bella stagione!... sono troppo abituato alla città per invidiarti veramente; eppure, se riesco a mettermi a ragionare, comincio a invidiarti, teoricamente

[65] F. Arcangeli, *Ci portava i quadri da casa.*, cit.

[66] Le lettere non indicano l'anno esatto, che resta tuttavia desumibile per via di alcuni riferimenti interni; in particolare, già dalla prima lettera, Bertolucci risulta sposato, e il matrimonio con Ninetta (Evelina Giovanardi) venne celebrato nell'ottobre 1938; in secondo luogo perché Arcangeli venne riformato dal servizio militare nel 1938. Cfr. anche F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese*, cit., pp. 168-170.

almeno, per la serenità che deve provenire alla tua vita dalla campagna (naturalmente – scusa tanto – anche da tua moglie).
Intanto a me, a Nino e a Giorgio è rimasta una gran voglia di stare più a lungo con te; e anch'io ho finito col dire che, nonostante Corot, Boucher e compagni, nonostante le babucce di Maria Luisa (che non mi senta Lombardo!), avrei rinunciato alla invernale e granducale bellezza di Colorno per stare fino a sera con te, a casa tua. Ma sarà per un'altra volta!... perché vedo che, d'ora in avanti, a Parma ci verrò più spesso che posso (con il mio borsellino, questo significa, magari, due volte in un anno). Quell'oretta che si è girato è stata troppo bella perché, ogni volta che ci penso, non mi torni il desiderio di rivedere la Steccata, l'invidiabile volta di Correggio, e i fasci di luce sugli affreschi. E non è tutta commozione storico-artistica; ma tanto meglio così!...
Sono rimasto col desiderio anche, di vedere le ultime cose tue; ma per questo, se ti secca mandarmele, devi fare formale promessa e giuramento di portarle la prima volta che verrai a Bologna (spero molto presto). Vedi poi se ti è possibile di passare per mio fratello e per me una copia di "Fuochi in novembre"; se non altro, per avere gaggie a tutte le stagioni. E poi, credi, più vado leggendo Gatto Luzi Bigongiari Quasimodo, più forte mi rimane la voglia di aver sempre a portata di mano il tuo caro libretto; forniscici dunque questo mezzo di svelenarci il sangue.
Io per il momento mi vado arrabattando intorno a Ludovico Carracci, come già sai; ma sono appena agli inizi: ormai non ho più la fretta dannosa che avevo quando mi incontrai con Tommaso da Modena[67].
Ricordami a tua moglie; e tu abbi i più affettuosi, sinceri auguri dal tuo
Momi
Grazie ancora di tutto[68]

Tutta intrisa di un gusto particolare per il trascorrere delle stagioni sul paesaggio[69], per l'imprimersi nell'animo d'un preciso "sentimento del tempo", che resterà sempre uno dei più insistenti motivi poetici per entrambi[70], la lettera racconta della passione di Arcangeli per la poesia

[67] Non risultano scritti di Arcangeli su Tommaso da Modena a questa data. Potrebbe però aver collaborato agli studi di Coletti sull'autore; Coletti era infatti già autore di una monografia sull'artista (L. Coletti, *L'arte di Tommaso da Modena*, Apollo, Bologna 1933) e aveva realizzato, nel 1937, la voce a lui dedicata nell'Enciclopedia Treccani. Quanto allo studio su Ludovico Carracci, il progetto ritorna più volte nelle lettere di Arcangeli di questi anni e venne proposto anche a Cecchi per la stessa collana su cui uscì *Tarsie,* cfr., M. Ferretti, *Origine, forma e contenuto*, cit., pp. 87-152.

[68] Lettera conservata presso ASP, *Fondo Attilio Bertolucci, Epistolario (1929-1986), Carteggio*, serie I, fascicolo 1/4: Arcangeli Francesco.

[69] Tornano in men te le parole di Arcangeli nella prosa del '39 *Emilia:* «A me, nato in quei giorni, vien fatto di cercare nelle stagioni i segni e i caratteri della mia vita», F. Arcangeli, *Tre prose (Primavera – Emilia – Adolescenza)*, «La Ruota», I, III, 3, Roma, 1940, pp. 146-52; ora in Id., *Incanto della città* (con una testimonianza di Attilio Bertolucci), Nuova Alfa, Bologna 1984, p. 23.

[70] Per riferimenti più ancorati alla produzione di quegli anni si vedano in particolare, per Bertolucci soprattutto *Fuochi in novembre,* in Id., *Opere,* cit., pp. 37-75; per Arcangeli le prose raccolte in *Incanto della città*, cit., pp. 13-61; per un approfondimento su Arcangeli scrittore in versi e prosa, rimando al volume di A. Rizzi, *Francesco Arcangeli scrittore,* Clueb, Bologna 2004.

dell'amico, definita, a confronto della coeva poesia ermetica, "un mezzo per svelenarci il sangue"; ma racconta anche – e con analoga funzione – della visita alle bellezze di Parma e Colorno: la Basilica di Santa Maria della Steccata, le collezioni borboniche, Villa Farnese di Colorno, e poi l'incredibile Correggio del Duomo di Parma, il cui ricordo ritorna ancora, trasfigurato in versi, nella lettera successiva, dove a dominare sono il senso dell'amicizia e il calore di un rapporto che la distanza non intacca:

Bologna 15 gennaio [1939]

Caro Attilio,
approfitto vigliaccamente di una specie di influenza che mi sta rientrando e che mi tiene chiuso in casa per ringraziarti della tua cara lettera. Mi è stato tanto gradito leggere quello che mi hai scritto sui nostri rapporti, perché – intanto che andavo scorrendo le tue righe – sentivo che tu avevi detto chiaramente quello che anch'io provavo più confusamente: e credo che un uguale consentimento avrebbero dato anche Nino e Giorgio[71]. Se siamo figli della stessa civiltà e il merito va un poco anche alla valle Padana, tanto meglio: perché proprio allora, pensando a questa cosa, mi sento, come dici tu, che c'era fra noi "qualcosa in comune di più antico". Altrimenti non sarebbe possibile star tanto tempo senza vedersi e poi ritrovarsi come se fossero passati pochi giorni dall'ultima volta. Dunque, tutto questo che tu hai detto resti come caso sottinteso fra noi; e vediamo piuttosto di scriverci e soprattutto di vederci un po' più spesso.
Ti ringrazio anche delle buone parole per le mie cose, perché ti dirò che mi hanno proprio fatto un gran piacere. Purtroppo io sono troppo pigro al lavoro, e né in quantità né in intensità riesco a lavorare quanto dovrei. Tuttavia, in questi anni sono andato anche mettendo insieme alcune poesie, delle quali un certo numero ancora non mi dispiace.
Quando vieni a Bologna te le farò vedere; e spero che manterrai la promessa di venire presto e di portare le cose tue, senza dimenticarti nemmeno della promessa per "Fuochi in novembre".
Intanto ti mando un piccolo omaggio: due quartine che mi son venute scritte nel ricordare la bella Parma: spero che non ti dispiacciano del tutto, almeno come divertimento.

Da una pianura nuda ed elegante
muove l'inverno in lucide carole.
Nelle cupole penetra col sole
la stagione in un battito brillante.
Nubi di cera trepida alla vista,
oltre gl'incensi e gli altri paramenti,
vaneggiano agli scivoli repenti
di un turbato fanciullo evangelista.

[71] Il riferimento è sempre ad Antonio Rinaldi e Giorgio Bassani.

Che voglia avrei avuto di esprimere un poco del cereo, inesprimibile Correggio del duomo! Invece ho dovuto divertirmi: e spero non irriguardosamente.
Quanto al Carracci, è di là da venire: prima, se mai, arriveranno Jacopo di Paolo e Bastianino[72]. In ogni modo io sono in istoria dell'arte, ammaestrato dai furori tommaseschi, ancor più lento che in letteratura: procedo con pesantissimi piedi di piombo; i quali forse mi porteranno fino alla tarda età senza aver fatto niente.
Dimenticavo dirti che sia io che Nino, siamo stati in questi giorni riformati: ormai, fra noi tre si potrebbe mettere insieme "il cammino degli eroi". Ad ogni modo servirà per lavorare e, ammesso che ci si riesca, non è poco.
Immagino che la neve ti avrà sepolto a Baccanelli e la tua casa sarà forse un po' meno trasparente di quando siamo venuti noi; ma poi verrà il sole, e allora lì, chissà che bellezza. E poi dev'essere un tempo da far nascere bellissimi figli: e con questo augurio, che ti prego di passare con i saluti a tua moglie, ti lascio.
Ricevi i saluti più affettuosi dal tuo
Momi[73]

La lettera è estremamente interessante anche per quanto rivela in termini di autoconsapevolezza critica, specialmente per l'ammissione da parte di Arcangeli di una propria lentezza e difficoltà; dove quel procedere in storia dell'arte "con pesantissimi piedi di piombo"[74], parla già in

[72] Sappiamo, anche dal carteggio con Roberto Longhi, che Arcangeli avrebbe dovuto pubblicare un articolo tratto dalla tesi di laurea su Jacopo di Paolo, in merito al quale scriveva al maestro già nel dicembre 1937: «ho interpellato l'unica rivista disponibile a Bologna per l'articolo che avevo intenzione di fare; ma "Meridiani" è altrettanto bloccata per ragioni finanziarie e non so quando si sbloccherà. Debbo aspettare o sarebbe possibile pubblicare altrove?» (27 dicembre 1937); Longhi gli rispondeva a stretto giro di posta: «Finito l'articolo me lo mandi e vedrò che cosa se ne possa fare e dove si potrà collocare» (30 dicembre 1937), tuttavia, ancora il mese successivo, Arcangeli scriveva al maestro «Mi deve scusare anche per l'articolo, che non ho nemmeno cominciato; ma Le assicuro che in questi ultimi giorni, benché esternamente fossi calmo come al solito, non ho fatto vita allegra; e proprio non avevo voglia di far niente. Ora lo farò; perché non è cosa che mi porterà via troppo tempo» (23 febbraio 1938). Ma la cosa si sarebbe trascinata ancora a lungo, con dubbi e perplessità, tanto che Longhi, a distanza di anni, scriveva all'allievo: «Ti dovrei anche rispondere a proposito del tuo "Jacopo di Paolo". Tu sai che io l'ho sempre considerato degno di comparire "per le stampe", e che sarei perciò lieto che ciò avvenisse. Ma credo che della decisione tu solo, essendo cosa tua, debba essere arbitro. Se concludessi affermativamente non credo che avresti da faticar molto per rendere quel saggio pronto per la pubblicazione. S'intende che sarò lieto di sapere da te, preventivamente, delle varianti che intenderesti arrecarvi» (5 aprile [1940]). La vicenda si sarebbe infine conclusa in un nulla di fatto, cfr., BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, sezione Corrispondenza: fascicolo Roberto Longhi. sull'argomento si veda anche F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese*, cit., pp. 167-168. Quanto allo studio sul Bastianino, esso avrebbe visto la luce solo a distanza di molti anni, con F. Arcangeli, *Il Bastianino*, Silvana Editoriale, Milano 1963.

[73] La lettera si legge in F. Milani, *Le forme della luce,* cit., pp. 130-131; che la pubblica con la data del 15 gennaio 1940, ma aggiungendo che fu probabilmente scritta nel dicembre 1939, Milani non sembra tuttavia tener conto della lettera immediatamente precedente, che fa propendere per una datazione al gennaio 1939.

[74] Ricordiamo che Arcangeli esordì relativamente tardi in ambito storico-artistico, tanto che fino

maniera eloquente del travaglio che accompagna il lavoro critico, considerato ancor più gravoso di quello puramente creativo di ambito letterario. Quella di Arcangeli è una ricerca sofferta, paziente, che decanta nei tempi lunghi perché meditata e maturata nel profondo; tanto che par di poter usare per lui – con quel riflesso soggettivo che resta pur sempre una fatalità critica – quanto egli osservava per l'artista a cui sin da principio fu più intimamente ed esistenzialmente legato:

> all'affannoso attivismo, agli entusiasmi violenti, ma non durevoli, in ogni campo, ha opposto una sua antica coscienza del limite, la sua atavica ma non disperata rassegnazione a una sorte personale e comune, attraverso il suo lavoro profondo, così raro per qualità nella patria dei 'virtuosi', tutto volto a dare, a tutti quelli che possono riceverlo, qualche cosa di concreto e di vero. [...] l'azione di Morandi è stata, nell'arte, una lunga e riuscita operazione di durata: Morandi è un vero, profondo riformatore, non un rivoluzionario rientrato[75].

Non è difficile cogliere quanto di autobiografico si celi in queste parole, e persino guardando al momento più intensamente "rivoluzionario" di Arcangeli, ovvero all'appassionata rilettura dell'informale padano in chiave di sentimento panico e soverchiante della natura, non si potrà non riconoscere la radice profondissima che lega quelle conclusioni a queste premesse, in una coerenza di percorso maturata sin da principio lentamente, ma in maniera quasi ineluttabile.

E mi pare che sul piano di questa stessa "difficoltà" possa leggersi anche l'ossessione stilistica di Bassani, che diverrà poi anche tendenza alla continua riscrittura di se stesso[76]. In un continuo rovello formale

al 1940 gli unici pezzi pubblicati consistono in prose liriche o pezzi di giornalismo sportivo, ora raccolti in F. Arcangeli, *Incanto della città,* cit.

[75] Id., *Giorgio Morandi,* cit., pp. 81-82.

[76] Su un piano totalmente opposto si colloca invece l'esperienza di Bertolucci, tanto che spesso è il poeta stesso a vantare la propria "facilità" di scrittura, come accade ad esempio nell'intervista rilasciata a Pierpaolo Benedetti ricordando il proprio impegno per «Il Gatto Selvatico»: «avevo una certa rapidità di scrittura e anche una certa precisione. Sapendo che dovevo scrivere, mettiamo, trentanove righe, le dettavo alla mia segretaria [...] e facevo delle autoscommesse: non dovevo fare neanche una cancellatura» (A. Bertolucci, P. Benedetti, *Bella, nobile e per tutti,* «Ecos», ottobre-novembre 1994, pp. 34-40: 34). Per maggiori indicazioni sulle caratteristiche della scrittura bassaniana, si dispone invece di una vasta e approfondita letteratura; per limitarci a una selezione tra gli studi più recenti rimando ai contributi raccolti nei volumi: *Cento anni di Giorgio Bassani,* Atti del convegno (Roma-Ferrara, 2016), a cura di G. Ferroni, C. Gurreri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2019; *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, Atti del convegno (Ferrara – Bologna, 23-24 maggio 2018), a cura di A. Siciliano, Giorgio Pozzi, Ravenna 2018; *Bassani nel suo secolo,* a cura di S. Amrani e M.P. De Paulis-Dalembert, Atti del convegno (Università Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Parigi, 12-13 febbraio 2016), Giorgio Pozzi, Ravenna 2017; A. Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani "di là dal cuore",* Firenze University Press, Firenze 2017. Utili

che caratterizza la sua opera e che confessava già ad Arcangeli, del resto attento lettore e acuto critico dei suoi primi racconti, in una lettera del 14 agosto 1940[77]:

> Ferrara, 14 agosto 1940
>
> Carissimo Momi, grazie della bellissima lettera che, è vero, non aspettavo proprio più. Può darsi che tu giochi ritardato, come dici (ma anche Lacoste giocava ritardato); fatto si è che quando il tuo "dritto" parte di forza, vale qualunque anticipo, sta sicuro.
>
> Sarà forse sciocco dirti che, a parte magari gli elogi, condivido in pieno le tue idee sulle mie cose. Eppure è così. Nessuno m'ha parlato mai del mio lavoro vedendoci così chiaro, dentro. A leggere la tua lettera [...] era come se riascoltassi, dette da te, le antiche sotterranee voci della mia coscienza; questa volta gli elogi compresi. Ma i limiti, i limiti soprattutto, eran gli stessi che, sia pure incerti e variabili secondo l'umore, m'ero tante volte già messi, da me. Limiti diventati ora precisi, in grazia di una duplice testimonianza; ed è proprio da questi che forse potrò partire, domani, per lavorare ancora. Vedi dunque se non ho da esserti grato!
>
> Ad ogni modo, questo benedetto domani, mi si presenta più che mai come un problema di stile. Lo stile "provato di fresco" in Debora[78] non hai idea di come mi sembra insufficiente ad esprimere quello che vorrei ora [...] si riuscisse alme-

indicazioni sulla scrittura e la poetica si ricavano poi dalle parole stesse del poeta nella recente raccolta G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, a cura di D. Scarpa, B. Pecchiari, Feltrinelli, Milano 2019.

[77] Arcangeli aveva mandato una lettera a Bassani il 12 agosto [1940], nella quale esprimeva il proprio parere e consigli sul libro di racconti *Una città di pianura*, che Bassani aveva pubblicato nel 1940 con lo pseudonimo Giacomo Marchi (ora in G. Bassani, *Opere,* cit., pp. 1522-1580). Riportiamo un passo che interessa oltre che per i giudizi sull'opera di Bassani, anche per l'indicazione che fornisce sul metodo critico di Arcangeli, che cerca di liberarsi da idee e opinioni preconcette: «Ti confesso che qualche tempo fa quasi ogni cosa mi dava una impressione lieve, ma inevitabile, di fumismo, e forse anche di eccessivo aggiornamento letterario: avevo un senso sotterraneo che qualcosa di già risaputo, di usualmente complicato si sostituisse in te alla sincerità delle impressioni. Ora, rileggendo, ho avuto il piacere di ritrovare quasi sempre ingiusta e inadeguata quella mia primitiva impressione, che stava quasi per diventare abitudine, ingombro, atteggiamento fatto apposta per vietare una vera comprensione di quanto andavi facendo. Riguardando dopo un pezzo, quasi "a caso vergine", le tue cose, mi sono ritrovato invece in un mondo di sentimenti e di immagini non dirò comuni, ma distaccati ed espressi dalla umanità più solida, e sincera. È stato questo il risultato più caro che dal libro ho tratto; quasi come il ritrovare i tratti più veri dell'animo di un amico» (lettera pubblicata in M.A. Bazzocchi, A. Zazzaroni (a cura di), *Giorgio Bassani: Officina bolognese*, cit. p. 44).

[78] Il riferimento qui è al racconto *Storia di Debora* di Bassani, contenuto in *Una città di pianura,* che era stato lo scritto più accuratamente commentato da Arcangeli e che diventerà poi *Lida Mantovani* nelle *Cinque Storie Ferraresi* (1956). Secondo una testimonianza di Bianca Arcangeli (sorella di Francesco), fu lei stessa a battere a macchina il dattiloscritto. Cfr. *Giorgio Bassani: Officina bolognese*, cit., p. 67. Per un approfondimento sul percorso variantistico tra i due racconti e un'analisi delle strategie testuali e simboliche messe in opera, rimando a P. Pieri, *Da "Storia di Debora" a "Lida Mantovani": finzioni storiche, censure simboliche e strategie stilistiche*, in *Giorgio Bassani a 10 anni dalla morte*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Craiova, Romania, 14-15 aprile 2010), a cura di E. Pirvu, Cesati, Firenze 2010, pp. 223-233.

> no di afferrare dentro una forma infinitamente più precisa e semplice due o tre personaggi che non sanno ancora, forse, che parlare a rotta di collo rompendo dighe e ripari. A me che, se arrivo, arrivo sempre trafelato, abbandonato alla mia più forte emozione, senza capacità di organizzarmi, di covare "in pectore" la mia ispirazione, piacerebbe di costruire partendo finalmente da una posizione completamente oggettiva; esser capace di costruire con freddezza, armoniosamente. Ah poter scrivere un racconto ordinato e organizzato come un saggio critico[79].

È evidente come la particolare intesa creatasi tra i due amici li rendesse in grado di cogliere l'uno nell'altro la rispettiva "voce" e le peculiari necessità espressive, intercettandone limiti e apirazioni sul piano di una comune sensibilità. Ma sul fronte specifico della sofferta ricerca espressiva, l'affinità tra Arcangeli e Bassani sembra di un tipo del tutto particolare, che si riscontra solo in misura minore in Bertolucci, e che credo possa rimandare in maniera più diretta al formalismo longhiano per un verso, e alla lezione di Morandi per l'altro.

Se guardiamo infatti a un appunto del Taccuino del 1941[80], nel quale Bassani descrive il processo di lunga e complessa meditazione che regola il proprio rapporto con la scrittura, l'impressione è quasi quella di trovarsi di fronte a un'operazione morandiana:

> Avevo bisogno che l'immagine mi si precisasse e trovasse una sua espressione insostituibile, avevo bisogno di vivere lungamente e ripetutamente, a distanza di tempo magari considerevoli, le stesse situazioni. Gli oggetti dovevano diventarmi famigliari al punto da "odiarli" in me per la loro desolante consuetudine. Tutto doveva marcirmi dentro, per nascere. Così le cose che mi uscivano dalla penna avevano una patina usata e famigliare, e potevano essere naturalmente tristi: erano parole tristi e non c'era una spiegazione evidente che desse ragione di questa loro tristezza. Ma ero un cattivo scrittore. Inesperto sempre, avrei dato metà della mia vita per trovare una cifra, facilità ad esprimermi. Invidiavo i superficiali. Scrivevo pochissimo ed ogni volta ero daccapo, con nessun'altra visione che il marcio che era in me[81].

Nel descrivere questa sorta di "epifania del familiare" che arriva come sedimento della memoria nella desolante consuetudine degli oggetti più

[79] Lettera di Bassani ad Arcangeli del 14 agosto 1940, si cita da *Giorgio Bassani: Officina bolognese (1934-1943)*, cit., p. 74. Ringrazio gli eredi di Giorgio Bassani e la Fondazione Giorgio Bassani di Ferrara per aver consentito la citazione.

[80] Quaderno manoscritto del 1941 conservato presso l'Archivio degli Eredi Paola e Enrico Bassani a Parigi.

[81] Appunto pubblicato in *Giorgio Bassani: Officina bolognese*, cit., p. 75.

dimessi, nella patina di tristezza che il tempo naturalmente vi imprime, è difficile non riandare con la mente alle splendide nature morte del maestro bolognese, dove quella capacità di "costruire con freddezza, armoniosamente", tanto agognata da Bassani, semplicemente avviene, con tutta la limpidezza di un fatto d'arte e di cultura raggiunta.

Ma ciò che nel profondo li unisce, quel sentirsi, come ricorda Arcangeli (citando Bertolucci), "figli della stessa civiltà" padana che agevola comprensione e confronti, è un atto di riappropriazione culturale fra i più determinanti della loro formazione, e passa sempre attraverso l'influenza del magistero longhiano, come ricorda ancora Arcangeli parlando del maestro:

> Si vuol ricordare piuttosto un aspetto della sua attività storico-critica che fu per noi determinante; dico per noi vecchi allievi di Bologna, e anche per chi è venuto dopo di noi. Longhi fu l'artefice di gran lunga preminente d'una ripresa di studi che hanno lasciato una vera traccia nella cultura italiana, e hanno ricostituito a nuovo un essenziale capitolo della nostra arte; un capitolo che si era lentamente logorato nei secoli e che ora, integrato dialetticamente alla componente più illustre di Firenze, di Venezia, di Roma, ne ha fatto intendere definitivamente l'incomparabile ricchezza.
> Alludo agli studi longhiani dedicati alla "padania" o "lombardia"; dove s'intenda "lombardia" nel senso storico più lato, la terra cioè dove allignarono i "longobardi". [...] se non vi avesse provveduto la geniale e mai interrotta applicazione del "lombardo" Roberto Longhi (nato in Alba del Piemonte, ma oriundo della "bassa" modenese) dell'arte padana noi avremmo ancora una nozione, probabilmente, quasi soltanto geografica. [...] Da allora, infatti, il lavoro di recupero dell'arte di Val Padana, sia pure per capitoli discontinui e non ancora sufficientemente organizzati, non è mai venuto meno, non soltanto in Longhi, ma anche in chi lo ha seguito. Senza di lui, comunque, non sarebbe stato. La cosa importa perché è lavoro al recupero, s'è già detto, non d'una entità meramente geografica o regionale o municipale; ma d'una entità culturale e spirituale profonda che fu, nei secoli, l'arte di "lombardia", non come piccola provincia d'una nazione faticosamente ricostituitasi, poi, in unità, ma come grande provincia d'Europa e del mondo[82].

È un insegnamento di cui i nostri autori si ricorderanno a lungo e che li porterà spesso a prediligere, nelle loro trattazioni, artisti provenienti dalla medesima area, contribuendo anche loro al recupero di questa entità culturale e spirituale, tanto attraverso la propria opera critica che letteraria. E come Arcangeli, anche Bertolucci evidenzia, tra i primi, la

[82] F. Arcangeli, *Il lombardo Longhi*, cit., pp. 105-107.

profonda influenza avuta da Longhi sul fronte delle ricerche letterarie degli amici:

> Per non dire degli esiti in letteratura, della stagione bolognese di Roberto Longhi. Basterà fare i nomi, così diversi e presenti, oggi, di Giorgio Bassani e di Pier Paolo Pasolini, entrambi antichi allievi della Scuola di Storia dell'Arte di via Zamboni, per convincersene. Naturalmente nessuno dei critici che hanno parlato di Bassani e Pasolini, e sono stati moltissimi, ha fatto cenno agli anni di formazione dei due scrittori e all'influenza, decisiva su di essi, di Roberto Longhi. Anche se l'uno e l'altro, con sottile allusione, hanno fatto entrare il Maestro nei loro libri, dal Giardino dei Finzi Contini alla Religione del mio tempo, come avevano fatto i pittori, sino a Courbet, quando avevano collocato in angolo di questa o quella scena il Poliziano o Baudelaire[83].

Gli studi hanno certamente rimediato, nel tempo, all'omissione denunciata da Bertolucci, e il riferimento agli anni di formazione bolognese e all'incontro con Longhi è ormai una costante nei profili biografici di questi autori, tanto da ricorrere spesso solo con la spoglia evidenza che si riserverebbe a una tautologia; mentre non sono mancati contributi che hanno saputo più specificamente indagarne alcuni aspetti dell'opera in relazione all'influenza longhiana[84]. Tuttavia, pur a fronte delle numerose

[83] A. Bertolucci, *Un maestro esplosivo*, cit. pp. 199-201.

[84] Ad approfondire in particolare il tema dell'influenza letteraria di Longhi, mantenendo un approccio trasversale fra gli autori, secondo una prospettiva complementare al presente studio, è soprattutto A. Mirabile, *Scrivere la pittura. La "funzione Longhi" nella letteratura italiana,* Longo Editore, Ravenna 2009; nel solco di questo genere di studi, volti a indagare il raggio d'azione longhiano sulla sfera letteraria, vanno segnalati anche il già citato studio di F. Milani, *Le forme della luce*, cit., ed *Écrire vers l'image. L'empreinte de Roberto Longhi dans la littérature italienne du XX^e siècle*, Atti del convegno (Paris e Amiens, 26-27-28 maggio 2015), a cura di E. Attanasio, F. Milani, Mucchi Editore, Modena 2016. Sterminata è poi la letteratura topica sui singoli autori, per cui risulta generalmente acquisito il principio dell'influenza longhiana; tra i contributi saggistici in cui il problema viene più specificamente indagato si segnalano soprattutto: per Bertolucci, G. Palli Baroni, *Racconto di storia dell'arte a puntate. Attilio Bertolucci sul "Gatto Selvatico",* in A. Bertolucci, *Lezioni d'arte,* a cura di G. Palli Baroni, Rizzoli, Milano, 2011, pp. 9-33; S. Trasi, *Pinacoteca Bertolucci,* in A. Bertolucci, *La consolazione della pittura*, cit., pp. 261-313; E. Acanfora, *La lunga malinconia dell'esistenza. Attilio Bertolucci e Roberto* Longhi, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Atti del Convegno (Perugia, 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Aguaplano, Perugia 2017, pp. 197-210. Per Arcangeli: E. Raimondi, *Longhi, Arcangeli e il conflitto del moderno,* in *Quando l'opera interpella il lettore: poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, a cura di P. Pieri, G. Benvenuti, Pendragon, Bologna 2000, pp. 291-312; Id., *Ombre e figure*, cit.; *Turner, Monet, Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli,* catalogo della mostra (Ravenna, 19 marzo - 23 luglio 2006), a cura di C. Spadoni, Electa, Milano 2006; B. Toscano, *Da Longhi ad Arcangeli: un passaggio agitato,* in *Francesco Arcangeli: maestro e fratello,* Atti del convegno (Bologna, 12 novembre 2015), a cura di A. Emiliani, Accademia Clementina, Bologna 2018, pp. 75-88. Per Bassani: P. Bassani, *Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura,* in *Giorgio*

dichiarazioni rilasciate dagli autori stessi in tal senso, solo recentemente, soprattutto grazie alla pubblicazione degli scambi epistolari, sembra essersi avviato uno sforzo concreto per ricostruire pienamente quella fisionomia di "gruppo" all'interno della quale maturarono molte posizioni critiche e poetiche della giovinezza e che si riveleranno fondamentali anche per le scelte della maturità[85].

A contare insomma, non fu solo l'esempio e la guida del magistero longhiano, ma la forza propulsiva del confronto fra compagni di studi, in grado di colmare ed intercettare ciò che l'insanabile constatazione del divario generazionale rispetto al maestro lasciava di aperto e irrisolto; per cui è lecito parlare di un vero e proprio processo di formazione parallelo a quello tradizionale impartito dal docente, ma non meno fondamentale per la maturazione intellettuale degli autori. E se Bertolucci dichiara esplicitamente «I tre anni di Bologna furono per me molto importanti non soltanto perché seguii sempre, credo senza una sola assenza, le lezioni di Longhi, ma perché incontrai, fra i compagni di corso, Giorgio Bassani, Antonio Rinaldi, Franco Giovannelli e Augusto Frassineti, con i quali nacque un sodalizio letterario di profonda e durevole natura»[86], Bassani attribuisce il suo avvio alla scrittura proprio ai compagni di studi e alla continua fluidità esperienziale tra arte e poesia che caratterizzava il cenacolo bolognese:

> Critici si nasce: poeti si diventa – ha detto Roberto Longhi –. Nella primavera del '42, il primo impulso a scrivere versi mi venne, più che dalla vita e dalla realtà, dalla cultura. Da tempo mi avevano colpito le poesie di due vecchi compagni d'università, Francesco Arcangeli e Antonio Rinaldi [...] seguivo oltre a ciò i miei amici storici dell'arte, lo stesso Francesco Arcangeli, Giuseppe Raimondi, Carlo Ludovico Ragghianti, Cesare Gnudi, Giancarlo Cavalli, sulle tracce dei pittori ferraresi e bolognesi del Cinque e Seicento: cosicchè la campagna tra Ferrara e Bologna, che il mio treno percorreva quasi quotidianamente, mi si mostrava attraverso i colori, intrisi di una luce come velata, di quelle antiche pitture[87].

Bassani: il giardino dei libri, catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2 dicembre 2004 – 27 gennaio 2005), a cura di A. Andreoli, F. De Leo, De Luca, Roma 2004, pp. 99-106; G. Dell'Aquila, *Letteratura e arte: Giorgio Bassani e Roberto Longhi*, «Rivista di letteratura italiana», XXXI, 2, 2013, pp. 31-43. Di ulteriori indicazioni si darà progressivamente conto in nota e nella Bibliografia finale.

[85] Per la corrispondenza fra gli autori, si segnalano soprattutto: F. Milani, *Le forme della luce*, cit.; F. Erbosi, *"Dans la vie"*, cit.; *"Caro Bas."*, cit.; *Giorgio Bassani: Officina bolognese*, cit. Si segnala inoltre la prossima pubblicazione, da parte di Annarita Zazzaroni, degli scambi epistolari tra Giorgio Bassani e i fratelli Arcangeli.

[86] A. Bertolucci, S. Cherin, *I giorni di un poeta*, cit., p. 30

[87] G. Bassani, *Poscritto,* «Paragone», VII, 76, aprile 1956, pp. 51-56, ora in Id., *Opere,* cit., pp. 1162-1168: 1162. Il testo venne adottato anche, con lievi variazioni, come postfazione della raccolta di

Ed è ancora Bassani, intervistato da Anna Folli sul finire degli anni Settanta, ad offrirci uno degli spaccati più vividi di quegli anni, rievocati e come ricomposti nella memoria attraverso il diaframma del tempo e quel filtro distanziante che è una delle sue cifre stilistiche più evidenti e riconoscibili:

> La Bologna che ho frequentato io, dall'autunno del '34 fino, diciamo al '43, non era soltanto la sede dell'Università, della Facoltà di Lettere alla quale mi ero iscritto, ma anche la sede di una letteratura, di una scuola letteraria. Bologna voleva dire Riccardo Bacchelli, voleva dire Leo Longanesi, che proprio a Bologna aveva diretto per molti anni «L'Italiano», una rivista ideologicamente molto vicina al fascismo, anzi fascista addirittura, pur se d'un tipo di fascismo non «novecentesco», non legato all'avanguardia novecentesca europea, voleva dire Giuseppe Raimondi, voleva dire Giorgio Morandi. Ebbene non c'è dubbio: la scuola letteraria bolognese, soprattutto tramite il rapporto che propugnava coi classici francesi del secondo '800, Flaubert, Rénard, Maupassant, Zola, eccetera, ha sicuramente influito sulla mia formazione. Scettici, elegantemente cinici, orgogliosamente provinciali e formalisti, i vecchi letterati bolognesi mi hanno senza dubbio insegnato qualcosa. Sta il fatto però che all'epoca io facevo parte d'un piccolo gruppo di giovani che con la scuola letteraria bolognese non aveva moltissimo da spartire. Noi ammiravamo senza dubbio Bacchelli, Longanesi, Vincenzo Cardarelli – che era passato da Bologna qualche anno avanti –: ammiravamo lo stesso Raimondi, rimasto in loco ad amministrare l'eredità letteraria della «Ronda». Ma la nostra ammirazione, posso garantirlo, non aveva nulla di pedissequo. Impegnati tutti quanti in una ricerca espressiva di tipo realistico, ci consideravamo diversi. E diversi non solamente da loro, i vecchi letterati bolognesi, ma anche da quei circoli letterari fiorentini che di lì a poco avrebbero dato vita al movimento cosiddetto ermetico. Del nostro gruppo facevano parte i due fratelli Arcangeli, appunto, Francesco e Gaetano, Antonio

poesie *L'alba ai vetri* (Einaudi, Torino 1963, pp. 83-90) e in quell'occasione Bassani specificava che il testo fu scritto originariamente nel 1952 per una trasmissione RAI. Nell'intervista del 1968 con Ferdinando Camon, inoltre, Bassani precisava il rilievo della dichiarazione spiegandone più ampiamente il significato: «È una dichiarazione programmatica a cui tengo molto per un paio di ragioni fondamentali: anzitutto per motivi di onestà, ma anche, poi, per motivi di metodo. Io credo veramente che *poeti non si nasce*, ma *poeti si diventa*, almeno in senso pratico. Il detto "poeti si nasce" è vero nei limiti in cui afferma che la natura dispone a vedere le cose di questo mondo sotto un determinato angolo visuale, per una specie di folgorazione originaria. Questa, tuttavia, è una disposizione che non ha molto a che fare con l'effettivo esercizio della poesia. Per essere poeti, non basta affatto avere la visione interiore, *essere* in un determinato modo: bisogna anche acquisire il possesso degli strumenti e la cognizione del modo in cui usarli effettivamente. La prima operazione, dunque, non può che essere di carattere critico: critico nei confronti anzitutto della letteratura contemporanea, dalla quale non è lecito prescindere. La prima operazione equivale alla presa di coscienza dello stato delle lettere nel proprio tempo» (l'intervista è pubblicata in F. Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche,* Garzanti, Milano 1973, oggi il testo si legge anche in G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, cit. (da cui sono tratte anche le successive citazioni), pp. 243-261: 246).

> Rinaldi, Franco Giovanelli, Augusto Frassineti, e in qualche modo, sebbene un po' più anziano e letterariamente più esperto, il parmigiano Attilio Bertolucci. Dietro i racconti e le prose che scrissi dal '35 fino a tutto il '37, buona parte dei quali avrei poi messo insieme nel volume Una città di pianura, stampato a mie spese nel '40, c'è dunque Bologna[88].

La Bologna descritta da Bassani è dunque quella che – abbiamo già visto – era transitata in sordina attraverso le maggiori novità artistiche e culturali del primo trentennio del Novecento; quella che fra le prime in Italia aveva saputo aprirsi (con Raimondi, con Bacchelli, con i suoi intellettuali più accorti) alla cultura europea francese senza troppi clamori e senza troppo sacrificare, in nome della modernità, la propria specifica identità "orgogliosamente provinciale". Una città che era piuttosto riuscita a cogliere, di "provincia", l'accezione non deteriore che avrebbe poi ribadito anche Longhi, in una sorta d'intensificazione e preservazione dei caratteri precipui d'un luogo geografico-culturale la cui tradizione, posta al riparo dalle convulse innovazioni e dalle ibridazioni che inevitabilmente i grandi centri comportano come poli attrattivi, può mantenersi più fedele a se stessa, attraversare i tempi lunghi della storia senza sfiancarsi o troppo tradire lo spirito del luogo.

Ma dalla precedente generazione, pur guardata con ammirazione e rispetto, i giovani studenti degli anni trenta si distinguono, dice Bassani, per essere impegnati in una "ricerca espressiva di tipo realistico". È dunque la realtà che viene cercata e rincorsa nei versi e nei racconti d'esordio e, verrebbe da dire, con tanta più intensità, quanto maggiore era la consapevolezza della propria impotenza d'agire effettivamente sul reale[89], con un moto dunque opposto rispetto a quello dell'ermetismo fiorentino[90]. Si

[88] G. Bassani, intervista di Anna Folli del 1979, pubblicata in *Vent'anni di cultura ferrarese: antologia del Corriere padano*, a cura di Anna Folli, II, *Cinque interviste. La ricerca della libertà*, Patron, Bologna 1979, pp. 345-348; ora in G. Bassani, *Opere,* cit., con il titolo *In risposta (V)*, pp. 1317-1319.

[89] Diversi critici hanno messo in evidenza come una sorta di senso "d'esilio" percorra l'opera poetica della cosiddetta "generazione di mezzo"; un'efficace definizione in tal senso è stata data da Romeo Giovannini, che a proposito di questa generazione parla di: «una specie di intontimento allucinato, a vedere la luce, i giorni, il colore delle cose che passavano sopra di loro come sopra una pietra; incapaci di penetrare dentro la realtà, di guardare le cose come è compito della poesia, con l'occhio con cui la cosa vede se stessa. […] Il merito maggiore dei poeti di quel periodo sta nella testimonianza che ci hanno lasciato di quell'esilio incolpevole. "Esilio" è la parola che più volentieri ricorre nei loro versi, e sembra quella dell'esiliato l'immagine che sta a loro più a cuore» (R. Giovannini, *I paesaggi dell'esilio,* «Il Giorno», 11 dicembre 1963). Sul tema si veda anche M. Grillandi, *Invito alla lettura di Bassani,* Mursia, Milano 1972, pp. 51-53.

[90] Sulla presa di distanza dall'ermetismo si veda anche quanto dichiarato da Bertolucci «Ho sempre avvertito, con fastidio, una sorta di prepotenza nei movimenti. Il movimento mio coetaneo

tratta tuttavia di un realismo che non si accontenta semplicemente della registrazione della realtà, mirando piuttosto a instaurare con essa un rapporto più profondo e complesso. Cosa intendeva dunque esattamente Bassani parlando di realismo? Una dichiarazione rilasciata nel 1991 in occasione di un incontro alla Facoltà di Trento aiuta a fare chiarezza sul punto:

> io pretendevo di essere, oltre che un cosiddetto narratore, anche uno storico di me stesso e della società che rappresentavo. [...] Volevo tuttavia oppormi a quella letteratura, da cui d'altra parte provenivo, che non dava un contenuto storicistico alla realtà di cui si occupava. Io sono stato molto vicino a Carlo Cassola e alla letteratura degli Ermetici, che fiorì all'epoca mia. Volevo però essere diverso, scrivere in un modo che fosse simile al loro, certo, ma al tempo stesso diverso. Intendevo essere uno storico, uno storicista, non già un raccontatore di balle[91].

Dare "un contenuto storicistico alla realtà": ecco un'affermazione che, più dell'ambigua etichetta di "realismo" (troppo gravata dalle implicazioni e accezioni faziose degli "ismi" in genere), avrebbe messo sicuramente d'accordo i nostri autori. E se ad immunizzarli dalla tentazione ermetica è sempre un troppo profondo amore per il reale[92], che li porta a non volersene mai discostare – pur arrivando, talvolta, a trasfigurarlo –, è proprio attraverso l'esame autoptico della realtà che il recupero della storia diviene possibile[93]. Ancora una volta critica e storia coincidono, perché

d'allora era l'ermetismo, dal quale mi sentivo lontano, anche se intrattenevo rapporti di stretta amicizia col suo poeta più autentico, Mario Luzi, e col suo critico più fervido, Carlo Bo» (A. Bertolucci, S. Cherin, *I giorni di un poeta*, cit., p. 24).

[91] G. Bassani, *In risposta (VII)*, in Id., *Opere,* cit., pp. 1341-1350:1342. Si tratta di un testo scritto e letto in occasione di un incontro organizzato da Anna Dolfi alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento, il 4 maggio 1991.

[92] Sul concetto di realismo e la distanza rispetto alle posizioni ermetiche, si veda ancora quanto dichiarava Bertolucci: «Io parlo della realtà, ma non credo affatto di riprodurla. Gli ermetici si occupano solo di cose scelte, di cose ritenute più degne di poesia rispetto alle altre. *Fuochi in novembre* esce in un momento in cui predomina una poesia alta, sublime. Scrivere in quegli anni "mietere", "bicicletta", come ho fatto io, era una cosa veramente scandalosa, anche se allora l'Italia era piena di biciclette. Ma non lo facevo per delle ragioni realistiche, mi pare che ci fosse una specie di volontà di non soggezione al ricatto della poesia come fatto privilegiato. Per esaurire la risposta, posso dire che il poeta deve sempre partire da qualche cosa, senza però rimanervi rinchiuso» (A. Bertolucci in *Sulla poesia. Conversazione nelle scuole*, a cura di G. Massini, B. Rivalta, Pratiche, Parma 1982, pp. 22-23).

[93] Un'indicazione della concezione storica di Bassani può leggersi anche in controluce attraverso le parole che egli fa pronunciare al professor Ermanno Finzi-Contini: «In fondo cos'è che ha da fare l'ottimo storico? Proporsi, sì, come ideale, il raggiungimento della verità, senza però mai smarrire per istrada il senso dell'opportunità e della giustizia» (G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in Id., *Opere,* cit., pp. 315-578: 475); che vale come esortazione a ricercare la verità ma

la storia non è concepita come una sovrastruttura entro cui incardinare i fatti (artistici e non), ma come un processo dinamico che li determina e al contempo ne scaturisce; di modo che, dentro ciascun fatto, dentro la realtà per chi sappia guardarla, è già possibile ricostruire la trama di una storia[94].

Ma questa concezione della storia, come fatto immanente, tutto interno ai fatti e al reale, resterebbe cosa morta, latente, se non trovasse una coscienza in grado d'indagarla e ricomporla, di esplicitarla e "riattivarla" narrandola. È dunque nell'atto conoscitivo, esperienziale, nel momento d'incontro e relazione del soggetto con la realtà, anche con la realtà artistica – con l'opera d'arte per intenderci – che la storia prende corpo come critica, diviene cioè "storia in atto". E attraverso il riflesso della narrazione, che è sempre riflesso soggettivo, intimo, essa assurge valore testimoniale, trova cioè una propria verità storica.

Questo esserci, esser direttamente presenti nel racconto-narrazione costituisce quel riflesso lirico, poetico, possibile anche all'infuori della poesia intesa come genere, che agisce come ricerca di un contatto più intimo e concreto con la realtà. E va da sé che la sfida, non semplice, richiede di rimettere in gioco, di volta in volta, la propria condizione culturale in rapporto con l'intera condizione culturale soggiacente alla realtà indagata; ma in questo sforzo relazionale consiste l'unica garanzia possibile di verità per la propria opera. Poiché, scrive ancora Bassani:

> I romanzi che sono fabbricati come oggetto di consumo, che non esprimono la realtà intima e profonda di chi li scrive, non sono romanzi, sono fabbricazioni artigianali, che possono interessare chi studia la letteratura dal punto di vista esterno, ma non interessano chi si occupa di letteratura come di un fatto essenziale, fondamentale. A questo proposito direi che è ora di finirla con questa distinzione – che può anche essere utile, a patto, però, di non crederci troppo –, tra narratori, poeti, teatranti, saggisti, eccetera. I poeti si esprimono sempre attraverso le cose che fanno, attraverso i versi, i romanzi, le opere teatrali. Racine è un grande poeta non perché scrive andando a capo, cioè in versi. Lo era anche per quello, certo, ma lo era soprattutto perché aveva una cosa profonda da esprimere. Lo stesso si dica per Alfieri, per Goldoni eccetera, tutti poeti, grandi

armati sempre del proprio senso critico.

[94] Anche Ferdinando Camon osservava come «È chiaro che per Bassani è antistorico lo storicismo si inteso come sistema ingabbiante, come rete di strutture interpretative tesa sopra la realtà. È chiaro, insomma, che per Bassani la gnosi non avviene per il tramite delle categorie, perché la conoscenza categoriale lascia margine a infinite contraddizioni, e al di fuori della zona prevista dalle categorie la storia, l'evento si sfrangia in mille particolari nuovi e reali» (F. Camon, *Intervista con Giorgio Bassani*, cit., p. 244).

> poeti. Quanto a me, io non sono un romanziere, o un rimatore, o un saggista. Sono un poeta [...], sostanzialmente un poeta[95].

È una dichiarazione che vale per tutti i nostri autori e che aiuta a demolire gli argini fittizi degli specialismi di genere, poiché il distinguo non consiste, qui, nell'area di applicazione dell'ingegno ma nell'atteggiamento morale che lo sostiene. Certamente ci muoviamo, con questo ordine di considerazioni, entro un ambito crociano, per cui la differenza fondamentale è sempre tra "poesia e non poesia"[96]; d'altronde il raggio lungo dell'influenza del filosofo partenopeo – anche in virtù delle sue posizioni ideologiche rispetto al fascismo, che lo avevano reso un punto di riferimento per i giovani criticamente più avvertiti – si proietta negli anni di formazione di questa generazione condizionandola profondamente e costituendone una delle componenti fondamentali.

Eppure, si tratta di un crocianesimo spurio, che se vale a livello di concezione generale dell'arte, non intacca nella sostanza particolare i diversi linguaggi attraverso cui l'arte si esprime e che sono governati da leggi proprie, per cui rimane un piacere tutto specifico per la tecnica d'espressione che traduce il sentimento; piuttosto, ciò che conta soprattutto sul piano critico, è proprio il modo con cui quel sentimento, incarnato in tecnica e linguaggio, si fa stile[97].

[95] G. Bassani, *In risposta (VII)*, cit., pp. 1346-1347.

[96] Si confronti ad esempio la dichiarazione di Bassani con quanto espresso da Croce nella relazione tenuta, nel 1908, al congresso filosofico di Heidelberg, che costituiva la prima fondamentale integrazione all'*Estetica* del 1902: «Ciò che piace e si cerca nell'arte, ciò che fa balzare il cuore e rapisce di ammirazione è la vita, il movimento, la commozione, il calore, il sentimento dell'artista: questo soltanto dà il criterio supremo per distinguere le opere di arte vera da quelle di arte falsa, le indovinate dalle sbagliate» (B. Croce, *L'intuizione e il carattere lirico dell'arte*, ora in Id., *Problemi di estetica*, Laterza, Bari 1966, pp. 3-30).

[97] Bassani, come pure Bertolucci, Arcangeli e Pasolini, degni allievi di Longhi, pur ponendo la critica sullo stesso piano dell'arte come attività dello spirito, non dimenticano mai le diverse specificità espressive che differenziano le varie arti e l'importanza del fattore "tecnicistico" su cui operare il distinguo fondamentale; allontanandosi su questo punto da Croce che vede invece la tecnica come un fattore non intrinseco all'arte ma relativo alla sua comunicazione e trasmissione. Ciò non implica tuttavia che vi siano differenziazioni sul piano ideale relativamente al principio del far "poesia", e un ulteriore punto di contatto con il pensiero crociano è ravvisabile anche nella riflessione sulla ricezione. Definendo infatti la poesia come "intuizione lirica" o "intuizione pura", Croce, riconosce in essa due elementi come costanti: «un complesso d'immagini e un sentimento che lo anima», ma ammette al contempo che vi si possano trovare anche altre cose, che «o vi sono frammiste come elementi estranei (riflessioni, esortazioni polemiche, allegorie, ecc.), o non sono che questi stessi sentimenti-immagini, disciolti dal loro nesso, presi materialmente, ricostruiti quali erano innanzi della creazione poetica: nel primo caso, elementi non poetici o soltanto introdotti o aggregati; nel secondo, svestiti di poesia, resi non poetici dal lettore non poetico o non più poetico, che ha dissipato la poesia, ora per incapacità di tenersi nella sua sfera ideale, ora per certi

2. Una lezione complessa

Non è difficile quindi vedere quanto pervasiva e prorompente sia stata anche su questo fronte la lezione di Longhi, non solo per il contributo di studi sull'arte padana, sul realismo e l'espressionismo come sue specifiche componenti fra le più antiche e riconoscibili, ma soprattutto come esempio e modello tangibile di un diverso modo di fare storia: di essere critici facendo storia e di essere poeti attraverso la critica.

Si è già detto del ruolo fondamentale che la componente soggettiva, o lirica, d'intuizione ed espressione riveste nel metodo critico di Longhi, e abbiamo visto come anche Arcangeli evidenziasse in lui quel tipo di coinvolgimento integrale, tutto interno ai fatti d'arte, che porta a considerarli come fatti essenziali: «cose concrete, serie, a cui ci si doveva dedicare per impegno e non per parata»[98]; quella messa in luce da Bassani è dunque ancora l'alternativa di fondo che, come anche tra artista e artigiano, corre tra lo sguardo estrinseco dello studioso che affronta dall'esterno la disciplina, e quello tutto intrinseco e fecondo del critico-artista, che la vive e la anima dall'interno, riuscendo ad infondervi anche il proprio inconfondibile contributo, la propria "personalità" avrebbe detto Croce[99].

Che poi tutto ciò: la sua idea di arte, la sua idea di critica e di poesia, avesse a che vedere proprio con Longhi e con gli anni di formazione a Bologna, era lo stesso Bassani ad indicarlo, concludendo il proprio intervento all'Università di Trento con una esplicita dichiarazione di affinità e rivendicazione di appartenenza:

> Esiste comunque un poeta italiano, che io ritengo molto simile a me, cioè Attilio Bertolucci. Ecco un poeta vero! Vedi caso, La camera da letto, il suo poema [...] assomiglia molto, formalmente, alle cose che ho scritto io. E vedi caso, entrambi usciamo dalla stessa scuola letteraria. Ci siamo conosciuti da ragazzi quando andavamo insieme a Bologna, all'Università. Lui veniva da Parma e io venivo da Ferrara, ed eravamo entrambi allievi di un grande critico che pur essendo un critico, uno storico, era un poeta: Roberto Longhi[100].

fini legittimi d'indagine storica o per certi altri fini pratici, i quali abbassano, o piuttosto adoperano, la poesia a documento e a strumento. Quel che si è detto della "poesia" vale di tutte le altre "arti" [...] L'intendente di poesia va dritto a quel cuore poetico e ne risente il battito nel suo» (Id., *Aesthetica in nuce,* in Id., *Breviario di estetica – Aesthetica in nuce*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990, pp. 191-244:195-196).

[98] F. Arcangeli, *Ci portava i quadri da casa,* cit.

[99] Cfr., B. Croce, *L'intuizione e il carattere lirico dell'arte*, cit.

[100] G. Bassani, *In risposta (VII)*, cit., pp. 1349-1350.

Croce e Longhi costituiscono dunque due presupposti imprescindibili che Bassani rivendica esplicitamente: «Per la mia formazione mi considero quindi, in linea assoluta, debitore nei confronti di Benedetto Croce, e in linea subordinata di Roberto Longhi, che da Croce discende direttamente»[101]. E come Bassani, anche gli altri autori riconosceranno sempre con grande lucidità la lezione dei maestri.

Per Bassani, inoltre, anche sotto il punto di vista strettamente narrativo, l'importanza di Bologna e degli anni di formazione non si ravvisa solo dietro ai racconti di *Una città di pianura*[102] – come da lui esplicitamente dichiarato –, poiché l'intera vita studentesca, l'atmosfera tra Ferrara e il capoluogo emiliano dei primi anni Trenta, ritorna ricostruita e recuperata dalla memoria anche nei romanzi della maturità, soprattutto in *Gli occhiali d'oro* e *Il giardino dei Finzi-Contini*[103]. Proprio il più celebre fra i romanzi di Bassani ci restituisce peraltro uno spaccato interessante e scopertamente autobiografico di quegli anni; con il protagonista, giovane studente di Lettere all'ateneo bolognese, che viene colto dalla promulgazione delle leggi razziali nel delicato momento di sospensione e incertezza che precede la scelta della tesi e il futuro avviamento professionale.

Il passo è quello, nel quarto capitolo, in cui il protagonista si trova a colloquio con il professor Ermanno Finzi-Contini, che lo interroga sul suo futuro:

> "Ho saputo da Micòl che eri incerto se laurearti in storia dell'arte o in italiano", mi diceva frattanto il professor Ermanno. "Hai deciso?"
> Risposi che avevo deciso, risolvendomi a prendere una tesi in italiano. La mia incertezza – spiegai – era dipesa dal fatto che fino a pochi giorni avanti avevo sperato di poter laurearmi col professor Longhi, titolare di storia dell'arte, e invece, all'ultimo momento, il professor Longhi aveva chiesto un'aspettativa dall'insegnamento della durata di due anni. La tesi che mi sarebbe piaciuto svolgere sotto la sua guida riguardava un gruppo di pittori ferraresi della seconda metà del Cinquecento e del primo Seicento: lo Scarsellino, il Bastianino, il Bastarolo, il Bonone, il Caletti, il Calzolaretto, e altri. Soltanto se guidato da Longhi avrei potuto combinare qualcosa di buono, lavorando attorno a un simile argomento. E così, dato che lui, Longhi, aveva ottenuto dal ministero

[101] Id., *Intervista con Ferdinando Camon*, cit., p. 246.
[102] La raccolta contiene i racconti *Omaggio, Un concerto* (apparso precedentemente in «Letteratura», II, 2, aprile 1938, pp. 84-94), *Rondò* e *Storia di Debora*; la poesia *Ancora dei poveri amanti* (poi in *Storie dei poveri amanti*, Astrolabio, Roma 1945; e nella raccolta definitiva *In rima e senza*); e il racconto eponimo *Una città di pianura.* Oggi tutti in G. Bassani, *Opere,* cit., pp. 1522-1580.
[103] Cfr., M.A. Bazzocchi, *Premessa,* in *Giorgio Bassani: Officina bolognese,* cit., pp. 3-18: 6.

> due anni di aspettativa, mi era sembrato più opportuno ripiegare su una tesi qualsiasi, in italiano[104].

Come gli altri aspetti della vita, le amicizie, il tennis, gli amori, che animano le vicende del romanzo, anche i progetti universitari del protagonista, *alter-ego* di Bassani, si rimodulano secondo le mutate circostanze; cercando una normalità che sembra ormai potersi costruire solo sul piano della rinuncia. Nel romanzo non furono tuttavia le leggi razziali ad ostacolare il progetto di laurea in storia dell'arte, ma la chiamata a Roma di Longhi nel biennio '37-'39. E questa precisa circostanza, cristallizzatasi con tutta la sua carica di realtà e di storia nel romanzo di Bassani, dovette stravolgere più di un piano. Del gruppo di giovani che – abbiamo visto – Longhi ebbe a lezione fra '35 e '37, «Tutti stregati dal Maestro» assicurava Bertolucci, «tutti da lui, assai generoso malgrado le apparenze, arricchiti nella cultura»[105], i soli a laurearsi in storia dell'arte furono infatti Francesco Arcangeli e Alberto Graziani. Entrambi si erano inizialmente indirizzati verso altri percorsi di studio: il primo aveva ipotizzato un lavoro su Francesco Guicciardini[106], «ma Longhi lo trascinò via, per i sentieri selvaggi, incantevoli, della sua ricerca, facendone il suo allievo più dotato e avventuroso»[107], affidandogli una tesi su *Jacopo di Paolo nello svolgimento della pittura bolognese*[108] che Arcangeli discusse il 10 novembre 1937, riportandone grandi soddisfazioni («Longhi mi ha trattato alla laurea con confetti e zuccherini», scriveva all'amico Bertolucci in una cartolina inviata insieme ad Antonio Rinaldi[109]). Mentre Graziani, che si

[104] G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini,* cit., pp. 401-402.

[105] A. Bertolucci, *Testimonianza*, in A. Graziani, *Proporzioni. Scritti e Lettere*, cit., II, p. 7.

[106] Cfr., A. Emiliani, *Il respiro vivo*, cit., p. 23; e G. Salvatori, *Biografia di Francesco Arcangeli,* in *Giornata di Studi in ricordo di Francesco Arcangeli,* a cura di G. Salvatori, in "Quaderni della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna", Compositori, Bologna 2005, pp. 39-64: 43.

[107] A. Bertolucci, *Il romanzo di Francesco Arcangeli,* [recensione a F. Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale*], «la Repubblica», 19 marzo 1977, ora in Id., *Opere,* cit., p. 1089.

[108] Cfr., ASUB, *Facoltà di Lettere e filosofia, fascicolo studente: Arcangeli Francesco*, posiz. n. 2084. La tesi di Arcangeli di cui un estratto è pubblicato in F. Arcangeli, *Uno sforzo per la storia dell'arte,* cit., pp. 17-23; si legge oggi, insieme alle lettere da lui scambiate con Longhi nel periodo 1937-1938 in F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese,* cit., pp. 11-55; al volume si rimanda anche per l'interessante saggio di approfondimento di Masaccesi sull'argomento, ivi, pp. 76-139.

[109] La cartolina, inedita, contiene due brevi note, firmate rispettivamente da Arcangeli e Rinaldi, in cui i due amici riportano la notizia della laurea; malgrado non sia datata, i toni suggeriscono che sia stata scritta immediatamente a ridosso delle discussioni di laurea. La lettera si trova in BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, sezione Corrispondenza: fascicolo Bertolucci Attilio.

era brillantemente avviato con Coppola nel campo della filologia greca, nel settembre del 1937 confessava a Longhi il proprio repentino cambiamento di rotta: «io sono deciso a dedicarmi tutto alla Storia dell'Arte, a laurearmi, se è necessario, fuori corso con Lei e a formare con Arcangeli e con chi vorrà aggiungersi il Fronte Longhiano»[110]; si sarebbe laureato il successivo 31 ottobre 1938 con una tesi intitolata *Bartolomeo Cesi, 1556-1629*, svolta con Longhi, sebbene discussa con Luigi Coletti[111]. Come evidenziato da Masaccesi la scelta delle due tesi era simmetrica e rispondeva a una precisa volontà di Longhi di far confrontare l'uno e l'altro «cavallino della pariglia storico-artistica bolognese»[112] su due punti controversi, che venivano sfiorati ma non approfonditi all'interno del suo disegno di revisione critica dell'arte bolognese[113].

Degli altri studenti e letterati in erba, che avevano rimesso in discussione i propri orizzonti professionali a seguito della «colossale sbornia di

[110] Lettera di Graziani a Longhi del 17 settembre 1937, in A. Graziani, *Proporzioni. Scritti e Lettere*, cit., II, p. 157.

[111] La tesi venne pubblicata sotto forma di saggio già su «La Critica d'arte», 1, 2-4, fasc. 20-22, aprile-dicembre 1939, pp. 54-93; si legge oggi in A. Graziani, *Proporzioni. Scritti e Lettere*, cit., I; sull'argomento si veda anche Id., *Bartolomeo Cesi,* con saggi di F. Abbate e M. Di Giampaolo, Dalerba, Bussero 1988.

[112] Lettera di Roberto Longhi a Francesco Arcangeli, 2 ottobre 1940, in BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, sezione Corrispondenza: fascicolo Roberto Longhi.

[113] In particolare, in riferimento alla tesi di Arcangeli, Masaccesi osserva come per Longhi dovesse contare soprattutto l'affrontare, secondo i metodi di filologia visiva, il percorso di un artista che sembrava mettere in crisi il disegno critico del Trecento felsineo da lui prospettato puntando sulla *vis* motoria della composizione per la riabilitazione dell'arte gotica felsinea, giacché «la strada per comprendere Jacopo di Paolo era diversa e passava di necessità attraverso il recupero di Giotto, che proprio Vitale aveva respinto» (F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese*, cit., pp. 79-80). Quanto invece alla tesi di Graziani, un'indicazione delle finalità del lavoro ci arriva dalle dirette parole di Longhi, che nella relazione scritta per presentare la tesi al premio Vittorio Emanuele II come miglior laureando (premio poi attribuito a Graziani in *ex aequo* con altri due dottori in Lettere), argomentava così il senso del lavoro: «Il Cesi era, in quest'ordine, un caso tipico perché rappresenta a Bologna come a Roma il Pulzone e il Muziano, l'incontro e l'accordo sottile tra l'atteggiamento più profondo e severo della Controriforma e le ragioni artistiche dell'epoca. Era questo un legame appena intravisto dalla critica; anzi da più neppure intravisto se, in cerca di paralleli con la "Geistesgeschichte", s'erano sviati a immaginare impossibili collusioni tra "Controriforma" e "manierismo"; mentre è ben chiaro che il gioco prevalentemente formalistico del "manierismo" non può aver nulla da spartire con la severità morale degli ideali controriformistici. Sì, invece, il rigore stilistico con cui certe formulazioni del classicismo cinquecentesco, svuotate della veste paganeggiante, ma conservate, anzi ancora epurate, nella loro semplicità vengono riassunte e, con dedizione quasi mistica, applicate ad un gruppo di artisti fra i quali è il Cesi. Questo nodo storico il Graziani ha additato e poi sciolto con penetrazione eccezionale, tracciando così un nuovo capitolo nella nostra storia artistica» (R. Longhi, *Sulla tesi di laurea di Alberto Graziani,* dal verbale dell'adunanza 16 dicembre 1939 della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Bologna; si cita da L. Canfora, *Il papiro di Dongo,* cit., pp. 748-750: 748-749).

pittura»[114] offerta dalle lezioni di Longhi, Bassani non fu il solo a laurearsi «di malvoglia in italiano»[115]; prima di lui (laureatosi con Calcaterra il 25 giugno del '39, su *L'arte di Niccolò Tommaseo*[116]), anche Bertolucci aveva dovuto fare i conti con l'assenza del maestro, optando, infine, per una tesi con Calcaterra dedicata a *Mario Pratesi*, che venne discussa il 14 novembre 1938[117].

Tra 1937 e 1939, i tre allievi concludevano così il loro percorso universitario, avviandosi verso l'insegnamento: Bertolucci aveva ottenuto, sin dal '38, gli insegnamenti di italiano e storia dell'arte al Liceo Maria Luigia di Parma, una combinazione, come avrebbe ricordato in seguito, che era stata fortemente caldeggiata dal maestro: «Per Longhi era un fatto fondamentale. E mi dava modo, questo abbinamento, di spaziare in tutte le direzioni, di parlare di un po' di tutto: anche, molto, di cinema»[118]. Anche Bassani aveva preso a insegnare letteratura italiana, dapprima al liceo Ariosto di Ferrara, poi, dal 1939, nella scuola israelitica di via Vignatagliata, dove dopo l'entrata in vigore delle leggi razziali erano stati costretti a spostarsi allievi e professori ebrei[119]. Quanto invece ad Arcangeli – il quale, conseguita la laurea, meditava evidentemente di frequentare la scuola di perfezionamento in storia dell'arte di Adolfo Venturi[120], ed era

[114] A. Emiliani, *Il respiro vivo*, cit., p. 29.

[115] G. Bassani, *Un vero maestro*, cit., p. 1076.

[116] Bassani si laureò un anno fuori corso, il 25 giugno 1939, riportando una votazione di 110 su 110. Cfr., ASUB, *Facoltà di Lettere e filosofia, fascicolo studente: Bassani Giorgio*, posiz. n. 2210. Sugli anni universitari di Bassani, fondamentale è il riferimento alla mostra *Giorgio Bassani: Officina bolognese*, cit.

[117] Cfr., ASUB, *Facoltà di Lettere e filosofia, fascicolo studente: Bertolucci Attilio*, posiz. n. 2521. In conversazione con Doriano Fasoli, il poeta ricorda: «mi laureai dopo tre anni: ma non con Longhi, perché nel 1938 aveva un anno sabatico. Da allora sono sempre stato in rapporto dialettico con lui, rimaendogli amico sino alla morte» (A. Bertolucci, D. Fasoli, *Il divino egoista,* Alpes, Roma 2018, p. 36).

[118] A. Bertolucci, P. Lagazzi, *All'improvviso ricordando*, cit., pp. 29-30.

[119] Cfr., R. Cotroneo, *Cronologia,* in G. Bassani, *Opere,* cit., pp. LIX-XCVI: LXVII; su Bassani e la scuola di via Vignatagliata si veda la testimonianza di P. Ravenna, *Bassani, insegnante negli anni Trenta,* in P. Prebys, G. Venturi (a cura di), *Vivere è scrivere. Una biografia visiva di Giorgio Bassani,* Edisai, Ferrara 2019, pp. 126-129.

[120] Si veda in merito la lettera che Longhi gli inviava da Roma il 30 dicembre 1937, incitandolo a prepararsi al meglio per affrontare l'esame di ammissione: «io spero che Lei [...] vorrà senz'altro riversare le sue forze sull'approfondimento della storia dell'arte, così da trovarsi, quest'altro autunno, ben preparato per correre al perfezionamento romano [...] pur riconoscendo che le sue disposizioni non sono provinciali, La esorto a occuparsi, sia pure anche solo librescamente, di altre plaghe artistiche da quelle emiliane. Ella deve giungere a Roma con un'armatura completa» (lettera pubblicata in F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese*, cit., p. 168). Dalle ricerche svolte, non sono emerse ulteriori indicazioni in merito alla vicenda ma è probabile che la partecipazione all'esame di ammissione sia stata compromessa da uno degli attacchi di depres-

nel frattempo divenuto assistente volontario di Coletti[121]–, avrebbe intrapreso l'insegnamento solo dal 1938, alternando anche lui Italiano e Storia dell'arte, secondo quanto scriveva al maestro in una lettera del 13 marzo di quell'anno, nella quale, oltre che sul proprio lavoro e su quello di Graziani, lo informava sulla gestione Coletti del corso di storia dell'arte:

> Lei non crederà; ma da una decina di giorni insegno e il tempo mi manca. Ho un doppio posto: faccio 5 ore di storia dell'arte al Liceo Muratori di Modena, al posto di Pallucchini, che ha lasciato questa scuola; 4 ore di storia dell'arte al Liceo Comunale di Imola (pareggiato) in sostituzione di Graziani e 4 ore d'italiano in I° Liceo. Sono appena tredici ore; ma mi costringono a scarrozzare tutte le mattine su e giù per l'Emilia Romagna; tre giorni all'ovest (Modena) e tre all'est (Imola). L'insegnamento mi piace e i 190 ragazzi (e ragazze) sui quali signoreggio mi seguono abbastanza, senza darmi fastidio; in qualche momento mi par d'essere diventato, un pochino, un commesso viaggiatore della storia dell'arte, ma poi mi accorgo che son costretto a studiare con ordine, e questo è molto importante; in questi giorni mi par d'essermi chiarito, ad esempio, per quanto si può dalle fotografie, Leonardo e Michelangelo.
> Sento tuttavia, a tratti, il dispiacere di aver tanto meno tempo per lo studio in profondità, che è il più appagante […]. Da quando è partito si è innalzato come

sione che ciclicamente afflissero la vita di Arcangeli e che, stando alla breve biografia tracciata da Salvatori, dovette colpirlo dagli inizi del 1938 all'estate dello stesso anno, cfr, G. Salvatori, *Biografia di Francesco Arcangeli,* cit., p. 45. La cosa sarebbe confermata anche dalle lettere di Graziani inviate sia all'amico (lettere del 6 luglio e 29 agosto1938), che a Longhi (lettere del 6 giugno e del 29 agosto 1938), in A. Graziani, *Proporzioni. Scritti e Lettere*, cit., II, pp. 160-166.

[121] La carica di assistente di Arcangeli non è riportata nell'Annuario di quell'anno accademico, tuttavia stando a quanto si può desumere dal carteggio con Longhi, egli dovette subentrare nel ruolo al posto di Graziani; il 5 febbraio 1938 Longhi gli scriveva infatti: «Ho saputo del simpatico gesto di Graziani che le cede il posto di assistente volontario presso il Prof. Coletti; e a questi ho già scritto dicendo che approvo e che Ella potrà essergli valido aiutante di campo». Nel concludere la propria lettera, Longhi non mancava inoltre d'incoraggiarlo e d'indirizzarlo sul futuro rinnovandogli il proprio supporto, e svelando quelle qualità umane che in lui più forti emergono dai carteggi con i primi e prediletti allievi: «in ogni caso rammenti che io son qui anche per fornirle amichevolmente qualche ajuto materiale, dato che sono in stato da poterlo fare; Ella avrà poi tempo a ricambiarmi con i risultati dei suoi studi che mi auguro sempre brillanti e meditati»; Arcangeli rispondeva l'8 febbraio comunicandogli il parere positivo di Coletti sulla questione e lasciandosi "scappare" un breve profilo, ma estremamente emblematico, del proprio carattere a raffronto di quello dell'amico, in cui, curiosamente ma con già matura consapevolezza, i reciproci temperamenti vengono definiti attraverso una sorta di processo compensatorio per eccesso dei rispettivi "complessi": «Graziani è stato veramente molto gentile con me; andiamo molto d'accordo, perché ci vogliamo bene. Questo, nonostante una certa differenza di carattere che anche Lei avrà notato […] Io credo di non essere per natura molto sentimentale; forse per questo ci tengo alla mia parte di sentimento e senza accorgermene la faccio vedere più di quel che importa; così, presso Graziani e molti dei miei amici passo per "romantico" eccetera. Graziani che, a mio vedere, è più sentimentale e istintivo di me, ci tiene molto alla "coscienza" in tutto quel che fa, alla presenza della volontà, in modo che passa facilmente per tipo freddo e refrattario ad ogni romanticismo» (la lettera è riportata in F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese,* cit., pp. 169-170).

> un muro di lontananza fra Lei e Bologna; spesso con Graziani ci chiediamo che cosa potrà mai fare Lei (non lo sappiamo molto bene), se lavorerà, e come; e abbiamo sempre voglia di esserLe vicini. [...] Il corso di Coletti su Tintoretto è un tantino sonnifero; un po' per la monotona bravura del pittore e un po' perché Coletti non è brillantissimo nel fare lezione. Forse in primavera faremo con lui e qualche studente una gita di un paio di giorni a Venezia; speriamo non ci obblighi a vedere tutti i Tintoretto[122].

Al di là di una velata opposizione Longhi-Coletti sul piano del carisma oratorio e della didattica, implicitamente risolta da Arcangeli a tutto sfavore del "soporifero" e "non brillantissimo" supplente, è interessante osservare come la stessa scelta da parte di quest'ultimo di svolgere un corso monografico su Tintoretto sia indicativa di una precisa distanza dai gusti e dalle posizioni di Longhi, a cui gli allievi, soprattutto in questa prima fase, dimostrano una fortissima adesione. E infatti nelle parole stesse di Arcangeli sul grande artista veneziano, di cui sottolinea freddamente la "monotona bravura", destinata, sembrerebbe, a solo accrescere il tedio delle lezioni, riecheggia scopertamente l'opinione di Longhi, che nel Viatico, ripercorrendo la recente fortuna critica del Tintoretto, arriverà persino a farne – con intenti non certo elogiativi – una sorta di Piacentini della pittura: «Era, quello, un titanismo tecnico che garbava al ventennio trascorso [...] si andava cercando, per la pittura, un Piacentini e il Tintoretto ne offriva un modello anche troppo elevato»[123]; parlando anche lui per l'artista veneziano di «partica bravura» e di «genio soffocato dalla facilità»[124], fino a concludere auspicandone «una prossima discesa di molti gradini nella scala dei valori»; e per la critica una «bonifica dalla retorica della possanza, della superbravura e anche dell'astuzia»[125].

Che d'altronde la considerazione nutrita per Coletti non fosse all'altezza del "Fronte longhiano", lo si evince anche da una lettera inviata da Graziani ad Arcangeli il 4 settembre 1938, nella quale, annunciando

[122] Lettera di Arcangeli a Longhi del 30 marzo 1938, ivi, pp. 171-172.

[123] R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana,* in Id., *Da Cimabue a Morandi,* cit., pp. 622-679: 656. Uscito col titolo *Viatico per la mostra veneziana dei cinque secoli,* «La Rassegna d'Italia», I, 1, gennaio 1946, pp. 64-81, e 4, aprile 1946, pp. 32-49, stampato poi in volume con ricchi apparati (Sansoni, Firenze 1946), lo scritto fu occasionato dalla mostra *Cinque secoli di pittura veneziana*, allestita da Pallucchini alle Procuratie Nuove. Il saggio venne appassionatamente recensito da Arcangeli, cfr., F. Arcangeli, *Il «Viatico» di Roberto Longhi*, «La Rassegna d'Italia», III, 4, aprile 1948, pp. 392-404

[124] R. Longhi, *Viatico per cinque secoli,* cit., pp. 657, 659.

[125] Ivi, p. 660.

di dover prossimamente consegnare la tesi a Longhi per le correzioni, Graziani chiedeva all'amico un parere preventivo: «sottoporrò al tuo solo giudizio la tesi per una valutazione preventiva e qualche consiglio. Ho molta più fiducia in te che in C. e tu mi dirai quello che può male impressionarlo [Longhi], non per cambiare, ma se mai per fare qualche modifica. Per una cosa di questo genere non è necessaria la cultura e la conoscenza che C. ha per forza in misura maggiore, ma le qualità di intuizione e viceversa, se permetti»[126].

Il tenore di queste osservazioni, insieme al frequente ed esplicito ricorso ad un lessico "militante" che affiora nelle lettere di questi anni[127] deve far riflettere su alcune dinamiche peculiari che si crearono tra Longhi e i primi allievi bolognesi, dinamiche che vanno lette anche in rapporto al periodo storico, alle disposizioni individuali e alle diverse fasi della vita in cui allievi e maestro si trovavano al momento dell'incontro. Se per i giovani universitari infatti, al di là dell'appassionata adesione intellettuale e di una certa naturale intemperanza, premeva la necessità di affermazione individuale e di gruppo; in Longhi, che si era fatto avventurosamente strada nel mondo storico-artistico a suon di scandali attribuzionistici e proclamate abiure ai vecchi metodi d'approccio alla disciplina, non doveva esser meno forte la volontà – una volta che aveva sfondate le porte del mondo accademico – di "istituzionalizzare" quella sua ricetta critica per vedere quale tenuta potesse avere nel collaudo di menti giovani ma sufficientemente agili e mature da possedere già uno spirito critico ben sviluppato.

Giovani che potessero avere anche consapevolezza, di ciò che quella specifica adesione comportava in termini d'impegno e dedizione, e che furono da subito persuasi della impossibilità di pensare la disciplina al di fuori di quel metodo.

[126] Lettera pubblicata in A. Graziani, *Proporzioni. Scritti e Lettere*, cit., II, p. 166.

[127] Si noti peraltro che la tendenza, così marcata negli allievi, veniva assecondata e alimentata dallo stesso Longhi non senza un certo divertito spirito cospirativo che è possibile scorgere nelle lettere. I commenti che Longhi e Arcangeli riservano all'*affaire* Graziani e al negoziato con Coppola per gestire la transizione dell'allievo alla "scuderia" longhiana, è esemplificativo in tal senso, e se in un primo momento Longhi raccomandava ad Arcangeli: «Per ora desidererei che anche Lei non facesse parola ad altri delle… trattative!» (28 settembre 1937); successivamente gli comunicava il proprio compiacimento con esortazioni militaresche: «Io sono contento anche per Lei che avrà un compagno di strada così sveglio e tonico! Fra poco, dunque, cominceremo a piazzare le batterie sugli spalti di Bologna» (1° ottobre 1937), esortazioni alle quali prontamente l'allievo rispondeva: «Sto preparando le polveri per le batterie. Credo che Graziani a Imola stia facendo altrettanto» (2 ottobre 1937). Le lettere si leggono in F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese*, cit., pp. 158-161.

Emblematica in tal senso è l'appassionata dichiarazione con la quale Graziani, vero e proprio "folgorato sulla via di Damasco", motivava la propria scelta di abbandonare gli studi intrapresi con Coppola, per chiedere a Longhi di seguirlo nello svolgimento della tesi:

> È necessario anche che le spieghi che mi sono venuto appassionando alla storia, alla sua storia perché il suo metodo, le sue costruzioni limpide e logiche di personalità e di stili sono venute incontro a una aspirazione confusa, a una intuizione già ben indirizzata che io avevo di una critica seria e severa quale rimaneva dalla esclusione che avevo già fatto degli altri metodi o vecchi o superficiali o cerebrali, che non mi hanno mai soddisfatto. In un secondo tempo ho creduto che si potesse applicare il suo metodo anche alla storia letteraria; ma poi mi sono convinto che non è possibile con risultati altrettanto convincenti, perché la cultura letteraria è molto più ristretta, meno ricca di novità, legata a una tradizione mediterranea greco-latina che ha la sua forza nei limiti che ebbe fin dall'inizio. Il fenomeno pittura, scultura, architettura è molto più vario e libero, più appassionante e più ricco; per quel che riguarda l'Italia, per esempio, in cui le rivoluzioni dello spirito sono sempre state annunciate dalle arti figurative[128].

Sono parole che, oltre a far sicuramente breccia nell'animo del maestro, rivelano una sintonia profonda con le sue posizioni, tanto da trovare puntuale risonanza anche in un testo molto successivo come l'*Editoriale* del primo numero di «Paragone»[129]. E certamente vale quanto evidenziato da Emiliani osservando come «nel rapporto tra Longhi e i suoi primissimi sodali, al di là di ogni celebrazione, c'è anche un riflesso che sale dalla loro giovinezza verso la sua maturità autorevole, un apporto profondo che l'intelligenza prensile, agilissima del maestro, assorbe con quella sua ben nota capacità di rendersi irriconoscibile»[130], ma si avverte che già dietro la dichiarazione di Graziani c'è un pensiero strutturato e maturato sotto l'influenza decisiva delle lezioni di Longhi. Per cui spiace piuttosto non poter ricostruire più dettagliatamente i contenuti di quel primo corso di Estetica (a.a. 1936-1937), dedicato alla *Identità teorica e storica delle tre arti figurative*, dove il "fenomeno pittura, scultura, architettura" veniva affrontato in stretto rapporto con l'influenza dell'estetica letteraria e attraverso un'ampia ricognizione delle sue radici, sin dall'antichità classica[131]; cosa che dovette essere particolarmente importante nel determinare la "scelta di campo" per il giovane grecista in erba.

[128] Lettera del 17 settembre 1937, in A. Graziani, *Proporzioni. Scritti e Lettere*, cit., II, pp. 157-158.
[129] Cfr., R. Longhi, *Editoriale,* «Paragone», I, 1, 1950, pp. 3-4, ora in *OC*, XIII, cit., pp. 7-8.
[130] A. Emiliani, *Il respiro vivo*, cit., p. 28.
[131] Cfr., ASUB, "Registri delle lezioni", n. 50, 40, cit.

Ma quel metodo che aveva subito persuaso e avvinto gli allievi, Longhi se l'era creato a misura del proprio gusto e delle proprie esperienze, secondo quel processo che abbiamo brevemente illustrato nel capitolo precedente, e da subito gli era stato tacciato d'esser strettamente individualistico e legato a disposizioni troppo peculiari per venir replicate o trasmesse; e non è improbabile che la forza delle sue convinzioni e dei risultati conseguiti, non fosse del tutto sufficiente a liberarlo dall'ombra di un legittimo dubbio circa la sua corretta trasmissibilità.

Un riflesso di queste inquietudini lo si potrebbe cogliere nella sollecitudine con cui Longhi ammoniva Arcangeli, ancora alle prese con il suo Jacopo di Paolo, a non indugiare eccessivamente su certi processi di animazione narrativa dell'opera, che, per quanto gustosi, rischiavano di allontanare dall'obiettivo prioritario per il giovane allievo in quel momento, cioè d'impadronirsi intellettualmente del linguaggio figurativo attraverso un'applicazione rigorosa dell'analisi formalistica. L'occasione per la bonaria tirata d'orecchie l'aveva offerta una visita di Arcangeli e Graziani alla Pinacoteca di Bologna, di cui quest'ultimo aveva scritto al maestro: «Domenica in Pinacoteca ho trovato Momi davanti a Jacopo e ci siamo divertiti molto identificando il gruppo di angiolini, sopra l'incoronazione col Cristo dalla mandibola volitiva, con una scuolina elementare. Ci sono gli attenti del primo banco, il primo della classe, il ripetente zuccone e vecchione, le canaglie degli ultimi banchi»[132]. Il divertito racconto di Graziani dovette destare una certa preoccupazione se Longhi sentì la necessità parlarne ad Arcangeli: «Ho saputo che con Graziani avete classificato gli angeli scolaretti dell'Incoronazione; e va bene. Però non insista troppo su cotesti motivi; e cerchi di scoprire dei rapporti più interni, di linguaggio figurativo… Ma non c'è bisogno che mi sgoli con Lei»[133]. Potrebbe stupire che Longhi disincentivasse da un lato ciò che lui stesso praticava dall'altro, ovvero proprio il ricorso a certi espedienti di drammatizzazione che costituivano una delle cifre più caratteristiche dei suoi processi interpretativi; ma a ben vedere, oltre alla volontà di rettamente indirizzare il giovane studente verso un maggior rigore scientifico e metodologico, doveva esserci anche quella di non dar spazio agli allievi di lanciarsi in troppo liberi "tuffi nell'etere", che avrebbero condotto, se non al rischio del caricaturale – da cui lo

[132] Lettera di Graziani a Longhi del 13 luglio 1937, in A. Graziani, *Scritti e Lettere*, cit., II, pp. 156-157.

[133] Lettera di Longhi ad Arcangeli del 20 luglio 1937, in F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese*, cit., p. 141.

riparava certamente l'intelligenza e lo spessore dei soggetti scelti per esser "coltivati" –, a un possibile depotenziamento dei valori "scientifici o storici" a scapito di quelli "letterari"; quando fu sempre chiaro, che per Longhi la gerarchia era inversa; o meglio, la critica partiva da basi di solida conoscenza storiografica e filologica del linguaggio figurativo, per accendersi poi e fiorire nell'estro creativo e letterario.

La preoccupazione di Longhi sarebbe stata intercettata qualche anno dopo dallo stesso Graziani, che in una lettera ad Arcangeli, ragionando sul riflesso che poteva venire al maestro dalle loro prime pubblicazioni, scrive infatti:

> tu immagini quello che lui ha il diritto di pretendere: che da questi primi buoni risultati [...] della sua scuola risulti la completa quadratura filologica-storica del suo metodo. [...] Ora, siccome proprio a lui sta giustamente bruciando l'appunto che gli fanno i fessi d'Italia che, come conoscitore è imbattibile, ma come critico è troppo letterario (cosa che non dimostra poi altro che l'incomprensione totale della sua critica e dell'altezza e novità di essa), non vorrebbe che un suo allievo esordisse con lavori proprio incomprensibili e "lunari"; anzi preferirebbe, è evidente, cose rigidamente filologiche come impostazione[134].

Del resto vigilissima è l'attenzione con la quale Longhi segue e guida la cerchia dei primi allievi, e dalla lettura delle varie testimonianze che ricordano quei primi anni del suo insegnamento è evidente come egli riuscì realmente ad essere il vero maestro di una generazione. Lo sarebbe stato anche di molte altre, certo, e tuttavia quella prima, eroica, stagione bolognese sembra destinata a fruttificare in maniera del tutto autonoma e particolare.

Basterebbe leggere il carteggio con Arcangeli pubblicato da Masaccesi e relativo alla tesi su Jacopo di Paolo, per trovare testimonianza della straordinaria sollecitudine e attenzione anche umana che Longhi ebbe verso l'allievo, di cui s'impegna a curare nel dettaglio lo sviluppo critico e che orienta verso un metodo d'indagine rigorosamente condotto attraverso lo studio attento delle opere, sollecitando raffronti e predisponendo la traccia di un percorso che rimane tuttavia libero. Oltre che sulla tesi di Arcangeli, il carteggio costituisce una vera e propria finestra aperta sul cantiere critico longhiano, una sorta di *work in progress* per la costruzione di un metodo di studio e di approccio di cui l'allievo farà sempre tesoro. Ma ha anche il merito fondamentale di restituirci con immediatezza un'immagine inedita

[134] Lettera di Graziani ad Arcangeli del 28 gennaio 1942, in A. Graziani, *Scritti e Lettere*, cit., II, pp. 211-212.

di Longhi, del tutto fuori dalle consuete "mitologie" e strettamente reale, concreta verso l'allievo, al quale non si limita a segnalare possibili spunti ma fornisce indicazioni pratiche, immediate; come quando trascrive interi brani di bibliografia per agevolarlo in un momento in cui era impossibilitato ad accedere alla biblioteca, o quando, nel pieno dell'afa agostana, gli scrive da Marina di Massa per suggerirgli su quali opere meditare: «Tornato a Bologna la prego anche di studiare bene il Crocefisso di San Michele in Borgo (ne può trovare riproduzione e citazioni nel volumone della Vavalà: la Croce dipinta)»[135]; senza infine far mancare una nota ironica e amichevole sugli intrattenimenti della costa apuana: «Ier l'altro, prima apparizione ronzante di Bertolucci cui ho insegnato il "Shangai" Lo conosce? Qui non si gioca altro. Il mio nuoto ora va veramente bene e sarà almeno un risultato positivo di questa estate un po' fiacca»[136].

Di estremo interesse, e più specificamente aderenti al proprio modo critico, sono poi i consigli in merito all'uso della terminologia:

> Mi permette ancora un appunto? Ella si muove già molto bene anche linguisticamente nel gergo storico-artistico. Ma appunto perché dobbiamo cercare di farne una lingua, la pregherei di non abusare delle parole in "ismo" che rivelano la provvisorietà dei nostri schemi interpretativi. 'Plasticismo' perché non 'plastico'? 'Pittoricismo' perché non pittoresco? Ecc. Ecc. Purtroppo io stesso ho troppo abusato di queste formule che sono di sapore tedesco; ma cerco da tempo di correggermene[137].

Premeva, dunque, la volontà di veder messi a frutto, e al meglio, gli esiti del proprio impegno attraverso la creazione di una consapevole e

[135] Lettera di Longhi ad Arcangeli del 14 agosto 1937, in F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese*, cit., p. 144. Il volume indicato è quello di Evelyn Sandberg-Vavala, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Apollo, Verona, 1927. Arcangeli avrebbe risposto al suggerimento con una lunga lettera del 20 agosto 1937 in cui esprimeva la propria gratitudine: «Prima di tutto desidero ringraziarLa per la Sua gentilezza e così discreta indicazione del Crocefisso del Borgo; Lei ha voluto lasciarmi la soddisfazione di riconoscere da me che la S. Elena è proprio un Jacopo di Paolo. Sono rimasto contento e commosso per la sua bontà; è stato una bella sorpresa riconoscere i colori di Jacopo, e la sua pianta rettangolare fratturata dal rovello interno delle linee. Mi pare anche che sia esattamente del momento del polittico di S. Giacomo. È giusto?» (ivi, p. 145). L'opera è oggi attribuita a Orazio Samacchini ma è interessante notare come sia il linguaggio di Arcangeli sia il metodo d'indagine formalistica risultino già maturi.

[136] Ivi, p. 144.

[137] Lettera di Longhi ad Arcangeli del 14 settembre 1937, ivi, p. 152. Il corsivo è mio per sottolineare come già a questa altezza cronologica fosse desto e cosciente lo sforzo di Longhi, anche presso gli allievi, per una rifondazione del linguaggio storico-artistico, o meglio per favorire una resa "parlata" dell'opera così come avrà modo di ribadire pubblicamente e in maniera più insistente nel dopoguerra.

preparata "avanguardia critica", che fosse in grado di salvaguardare e trasmettere alle future generazioni il valore di quel patrimonio storico-artistico al quale egli in primis aveva dedicato la propria vita; anche se – è bene dirlo – non ultimo né ininfluente doveva essere, tra queste nobili motivazioni, un certo riflesso narcisistico che lo privava persino dalla remora di ricorrere in prima persona alla definizione di "longhiano" per descrivere qualche posizione o atteggiamento critico degli allievi cresciuti nel metodo da lui trasmesso.

Questo utilizzo del proprio nome in funzione aggettivale è anzi un'attitudine riscontrabile con discreta frequenza proprio nel lungo carteggio di Longhi con Arcangeli; e qui compare per la prima volta in una lettera del 29 dicembre 1947, che ci interessa molto anche perché rivelatrice di una serie di questioni che vanno dalla sua concezione pedagogica, alla considerazione delle qualità specifiche di Arcangeli (anche in rapporto a se stesso e Federico Zeri), alla precisa consapevolezza di una doppia anima all'interno del proprio metodo. Nella lettera in questione, dopo averlo informato circa il suo non ottimale stato di salute in quel momento, Longhi rassicurava l'allievo scrivendogli:

> Ho così intenzione di lavorare molto nei prossimi anni che dovrebbero essere, se la salute mi dura, della massima, a me predestinata, lucidità… e anche tu avrai il tuo destino che potrà venire soltanto ritoccato, ma che certo non potrebbe esser quello (per quanto potessi desiderarlo) di continuare soltanto un'altra persona, con la personalità che ti ritrovi… Proprio in questi giorni mi è avvenuto di fantasticare, per gioco, su una combinazione fisio-chimica (impossibile credo anche in una società comunistica) che, poniamo, unisse la tua maturità intellettuale ed etica, ma il cui ritmo è 'slow' con il 'rag-time' dell'indescrivibile, ciaramellante "connoisseurship" di Federico Zeri. Dove fosse esperibile realizzerebbe l'abbozzo longhiano (ma non è detta l'ultima parola…!). Il fatto è che Zeri, batto su di lui perché lo vedo molto in questi giorni, toltegli le sue valige (letteralmente, valige, di fotografie) è di un'aridità morale spaventosa e di un carattere da cui potrebbero anche attendersi degli scarti, come dire, sfavorevoli. Pare che quella congerie visivo-museo-fotografica non gli lasci tempo di coltivarsi. Mi ha dato a leggere altri due saggetti uno sullo Scacco, l'altro sul "Maestro del 1456" (non ha osato, in iscritto, chiamarlo, come usa a bocca, il "Pissi-pissi-bau-bau-master"); e sono due cagnate di scrittura come le precedenti. Che fare di un tipo cosiffatto? Io non posso mica passare i miei anni… migliori a rinettare gli articoli in stile posttelegrafico di Federico Zeri… e tuttavia sono convinto che costui è un fenomeno che va coltivato, annaffiato ecc. ecc.[138]

[138] Lettera di Roberto Longhi a Francesco Arcangeli del 29 dicembre 1947, BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, Corrispondenza: fascicolo Roberto Longhi. La lettera è

Tralasciando la secca accusa di "aridità morale" per quanto di negativo era riferito a Zeri, potremmo invece sfruttarla, secondo il gusto contrappositivo che governa il brano, come indicatore della qualità più profonda e immediatamente avvertibile di Arcangeli: quell'alta "maturità intellettuale ed etica", che in lui è tensione naturale verso il pathos.

Risuona in maniera costante, nella pagina critica come nella corrispondenza privata di Arcangeli[139], il tono scopertamente umano e partecipe che lo porta a difendere con passione le proprie idee. E l'assenza di mascheramenti, anche retorici o stilistici (come potevano essere per Longhi, ad esempio, il filtro distanziante dell'ironia o il vorticoso effetto tramortente della ricchissima aggettivazione, della gemmazione metaforica) taglia drasticamente le distanze tra lettore e autore, riducendo al minimo quel rapporto di assoggettamento che il secondo esercita sul primo attraverso il crisma della carta stampata.

Leggere Arcangeli impone un confronto aperto, condotto fino in fondo su un piano di parità, anche scomoda: le sue pagine più accese sono quasi colleriche, le più innamorate restano un atto di devozione e fedeltà commoventi. Un carattere che, insieme a una sorta di robusta schiettezza emiliana, fa della sua pagina critica uno strumento "ad alta tensione", in cui la fibra morale che la sostiene e che si avverte in maniera così trasparente può talvolta creare sensazioni di *discomfort* nel lettore, chiamandolo a un esame di coscienza che non sempre può esser preparato ad affrontare[140]. Un processo, se vogliamo, opposto rispetto a quello che accade ad esempio con Bertolucci, soprattutto con il Bertolucci più maturo e disteso, che, analogamente impegnato nel superare la distanza emotiva rispetto al lettore, riesce tuttavia a mantenere una cordialità di dettato e un'atmosfera sempre più lieve e spirabile alla sua pagina, non appianando del tutto (come invece fa Arcangeli) il rapporto con i suoi lettori a

parzialmente pubblicata anche in F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese*, cit., pp. 100-101.

[139] È questo un aspetto sul quale una riflessione più accurata, resa possibile dallo studio sistematico dei carteggi, e da una comparazione puntuale con la produzione saggistica, apporterebbe non poche acquisizioni rispetto allo sviluppo e alla differenziazione del linguaggio storico-artistico nelle diverse sfere del "pubblico" e del "privato"; con conseguente possibilità di una valutazione più chiara sui processi di costruzione autoriale tanto sul piano linguistico, quanto su quello dell'elaborazione di idee e posizioni.

[140] Mi pare sia da vedere qui uno dei fattori di maggior incomprensione di Arcangeli, a cui non vennero lesinate critiche in vita per quel suo "temperamento romantico", per la visione stornata dagli "oppi del sentimento" (citando Testori), che si acuirono soprattutto negli anni del suo maggiore impegno sul contemporaneo, e che finiscono col riflettere anche i limiti e le aspre contraddizioni che segnarono gli anni Cinquanta al confronto con i mutamenti radicali dell'arte.

un livello di pari consapevolezza e responsabilità, ma mantenendo quel minimo distanziamento indulgente e quella grazia maieutica che restano per lui preziosi strumenti pedagogici[141].

Della personalità di Arcangeli, ad ogni modo, Longhi fu consapevole fin da principio, e nel preannunciargli – con acume quasi profetico anche rispetto alle divergenze future – un diverso destino da quello dell'epigono si coglie un velato rammarico, una sfumatura di malinconia che credo sarebbe altrimenti inspiegabile, se non come una precisa coscienza da parte di Longhi dell'impossibilità di avere continuatori diretti, e che i "migliori" suoi eredi sarebbero stati inevitabilmente personalità forti, ben distinte dalla sua, e altrimenti orientate; così come in fondo presupponeva realmente quel metodo o, meglio, quella formula storico-critica da lui creata in cui alla componente metodologica e trasmissibile dell'analisi formale e stilistica, della *connoisseurship* allenata, andava associata quella tutta interiore della fecondità critica e della capacità storicizzante secondo l'imperativo del proprio giudizio soggettivo sensibile.

E sia chiaro che moralità è qui intesa sempre nel senso di un atteggiamento spirituale nei confronti dell'opera, di registrazione immediata e onesta della risonanza che essa è in grado di suscitare nell'autore, libera quindi da riferimenti a impalcature teoriche e inquinamenti di tipo ideologico (che non riguardano ovviamente la naturale disposizione del critico ad esser più sensibile verso un'arte in grado di rispecchiare il proprio *èthos*).

A queste due componenti, ironicamente rappresentate dalla chimerica "combinazione fisio-chimica" Zeri-Arcangeli, rimanda "l'abbozzo longhiano" del critico ideale. Ed è indicativo che anche a fronte della mancanza di "naturali disposizioni" di Zeri, Longhi intendesse comunque cercare di coltivarne le doti umane di creazione, con un processo per certi aspetti inverso all'ordine di preoccupazioni che aveva affrontato anni prima nel mettere in guardia Arcangeli dagli eccessi della divagazione fantastica. La cosa interessa per sottolineare ancora una volta come entrambe le caratteristiche fossero essenziali al suo disegno storico-critico, la cui complessità non poteva esser ricondotta pianamente all'una o all'altra delle componenti: occorreva guardarsi dai liberi voli pindarici di un eccessivo lirismo

[141] Bertolucci era del resto ben consapevole della diversa tempra di Arcangeli, e introducendone la raccolta di prose letterarie, scrive infatti che il libro «riflette, di Arcangeli, il carattere unico: da cui più che la coerenza, la necessità, la fatalità culturale e morale degli scritti raccolti» (A. Bertolucci, *Testimonianza,* in F. Arcangeli, *Incanto della città,* cit., pp. 7-8: 7).

disciplinandolo attraverso lo studio serio e sistematico del linguaggio formale, e al contempo occorreva animare di fantasia creatrice e di spirito le forme per renderle "parlanti", per storicizzarle non come mera sequenzialità di immagini ma come espressioni di realtà *transformate*.

I due rischi erano, ed in qualche modo continuano ad essere, sempre in agguato tra gli eredi della lezione longhiana, ed egli fu il primo ad averne contezza, motivo per il quale anche gli allievi su cui investire il proprio impegno venivano valutatati con grande attenzione, come avrebbe provato sulla propria pelle l'ultimo e più giovane dei nostri autori: Pier Paolo Pasolini.

Nato nel 1922 in quella stessa Bologna che lo avrebbe riaccolto studente del Liceo Galvani e poi matricola di Lettere nell'a.a. 1939-1940, Pasolini era cresciuto spostandosi continuamente tra varie province dell'Italia settentrionale: Parma, Conegliano, Belluno, Sacile, Cremona… e Casarsa della Delizia, il piccolo paesino della famiglia materna dove trascorreva le estati, come unico punto fermo di un nomadismo perenne al seguito del padre ufficiale[142]. A Bologna quindi Pasolini ritorna nel '36 per frequentarvi il liceo, e all'ultimo anno ha come insegnante supplente proprio Antonio Rinaldi, ancor fresco di laurea. Rinaldi porta a lezione gli autori più amati dal gruppo bolognese: legge *Le bateau ivre* di Rimbaud, Montale, Ungaretti[143], e per il giovanissimo poeta è già un tacito atto d'intesa, che si rafforzerà l'anno seguente, al suo arrivo alla Facoltà di Lettere. Di quella stagione ricorda Pasolini:

> Dal '37 al '42, '43, vissi il grande periodo dell'ermetismo, studiando con Longhi all'università, e vivendo ingenue relazioni letterarie coi miei coetanei che si interessavano di queste cose: due di essi sono Francesco Leonetti e Roberto Roversi; ma benché di qualche anno più vecchio era tra noi anche Francesco Arcangeli, e poi Alfonso Gatto. Ero un ragazzino precocemente universitario; ma non vissi quell'esperienza da apprendista soltanto, bensì da iniziato[144].

Non è semplice in questi anni ricostruire l'andamento delle vicende universitarie, l'esplosione della guerra causò ovviamente interruzioni e

[142] Per approfondimenti sulle vicende biografiche di Pasolini, rimando soprattutto alle due biografie curate rispettivamente da N. Naldini, *Pasolini, una vita,* Einaudi, Torino 1989; e E. Siciliano, *Vita di Pasolini,* Rizzoli, Milano 1978.

[143] Cfr., E. Siciliano, *Vita di Pasolini,* cit., p. 54.

[144] P.P. Pasolini, *Al lettore nuovo*, (ed. orig. 1970), in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., II, p. 2513. Pasolini si immatricola nel '39, a soli diciassette anni poiché a conclusione del penultimo anno di liceo, visti gli ottimi risultati conseguiti, decide di saltare l'ultimo anno presentandosi direttamente agli esami di maturità, cfr., N. Naldini, *Cronologia*, cit., p. LIV.

modifiche al normale svolgimento delle attività didattiche e manca, per il periodo 1942-1946, il prezioso sussidio degli annuari che possa informarci sulle modifiche e i principali eventi dei singoli anni[145]. Guardando all'Ordinamento degli studi nell'anno di immatricolazione di Pasolini[146], si registra una variazione dell'organizzazione didattica in cui l'esame di storia dell'arte, divenuto ora annuale e previsto per il terzo anno dell'indirizzo in Filologia moderna, poteva essere scelto tra una rosa di altri corsi come esame biennale, da frequentare nuovamente al IV anno; l'esame sarebbe stato comunque unico a conclusione dei due anni di corso, e l'ordinamento consigliava inoltre di scegliere l'esame da rendere biennale sulla base dei propri interessi di laurea. La cosa apre una questione interessante per quanto riguarda il caso Pasolini, in quanto sappiamo dal suo libretto universitario, che il corso scelto come biennale e ripetuto nel IV anno fu quello di Filologia romanza; mentre quello di Storia dell'arte è registrato per il solo III anno[147]. Eppure Pasolini meditò inizialmente di laurearsi proprio in storia dell'arte, "folgorato" anche lui dall'incontro con Longhi, il cui ricordo si ripropone in termini analoghi a quelli che abbiamo già visto per Bassani, Arcangeli e Bertolucci, semmai più caricato in senso esistenziale:

> Non sapevo nulla di incarichi, di carriere, di interessi, di trasferimenti, di insegnamenti. Ciò che Longhi diceva era carismatico. Non vuol dire nulla che, per istinto, io fossi incuriosito in lui anche dall'uomo, che era un po' incuriosito di me, e che provassi una simpatia profonda (credo un po' anche ricambiata). Il rapporto era ontologico e negato assolutamente a ogni precisazione pratica. [...] Dopo, si può dire che siamo diventati amici, anche se la frequentazione è stata sempre così rara. Anzi, solo dopo, Longhi è diventato il mio vero maestro. Allora, in quell'inverno bolognese di guerra, egli è stato semplicemente la Rivelazione. [...] Il corso era quello memorabile sui Fatti di Masolino e di Masaccio. Non oso qui entrare nel merito. Vorrei solo analizzare il mio ricordo personale di quel corso: il quale ricordo è, in sintesi, il ricordo di una contrapposizione o netto confronto di "forme". Sullo schermo venivano infatti proiettate delle diapositive. I dettagli dei lavori, coevi ed eseguiti nello stesso luogo, di Masolino e di Masaccio. Il cinema agiva, sia pur in quanto mera proiezione di fotografie. E agiva nel senso che una "inquadratura" rappresentante un campione del mondo

[145] Come già precedentemente ricordato, venne infatti stampato un Annuario unico e sintetico, a fine conflitto, come compendio del periodo 1942-1946.
[146] ASUB, *Annuario della Regia Università di Bologna per l'Anno Accademico 1939-1940. Anno XVIII dell'era fascista*, pp. 268-273.
[147] Cfr., ASUB, *Facoltà di Lettere e filosofia, fascicolo studente: Pasolini Pier Paolo*, posiz. n. 4774. Sull'argomento si veda anche D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 163-164, n. 11.

> 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 altro astante al Primo Piano di un altro Santo o di un altro astante… Il frammento di un mondo formale si opponeva quindi fisicamente, materialmente al frammento di un altro mondo formale: una "forma" a un'altra "forma"[148].

Il celebre passo, che costituisce anche un tributo a Longhi della propria vocazione cinematografica[149], è tratto dalla recensione che Pasolini scrisse nel 1974 alla raccolta di saggi longhiani nel Meridiano curato da Contini; ovviamente tra il timido universitario diciassettenne, pittore e poeta in erba, e l'intellettuale al momento apicale della sua fama, c'è un'intera vita in mezzo, che si era conclusa nel 1970 per Longhi, e che si sarebbe tragicamente conclusa di lì a un anno per Pasolini. Appare significativo tuttavia che nel cristallizzarsi della memoria a così lunga distanza, l'evento assumesse per Pasolini un nitore e una essenzialità quasi ascetica, e sotto questo punto di vista, se rimane il *topos* della "folgorazione" dell'incontro, cambia invece la caratterizzazione del maestro, che vira dai tratti luciferini, stregoneschi, zingareschi[150], a quelli di un «lucido, umile, ascetismo di osservatore del moto delle forme», caratteristica rispetto alla quale «Le meravigliose capacità istrioniche di Longhi, le sue

[148] P.P. Pasolini, *Recensione a Roberto Longhi*, cit., pp. 1977-1978.

[149] Si veda anche quanto dichiarò pubblicando la sceneggiatura di *Mamma Roma*: «Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto – che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (per esempio il Pontormo). E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, trecentesca, che ha l'uomo come centro di ogni prospettiva» (Id., *Diario al registratore* [1962], in Id., *Romanzi e racconti,* a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, 1998, II, pp. 1833-1851). La stessa sceneggiatura del film recava inoltre la dedica «A Roberto Longhi cui sono debitore della mia fulgorazione figurativa» (Id., *Mamma Roma*, Rizzoli, Milano 1962, p. 8). Per l'influenza di Longhi sul cinema pasoliniano si vedano almeno A. Marchesini, *Longhi e Pasolini: tra "fulgorazione figurativa" e fuga dalla citazione*, «Autografo», IX, 26 giugno 1992, pp. 3-31; M. Pratesi, *Longhi, Pasolini, Caravaggio e in effige Burri*, in Id., *Roberto Longhi nel vivo dell'arte del '900*, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 79-83.

[150] Per fare solo qualche esempio, valga il confronto con quanto scritto da Bertolucci «Si sa che all'intelligenza e alla cultura, all'occhio e alla memoria, Longhi aggiunge un che di stregonesco, una qualità che lascia sentore di zolfo, che può mettere addosso un certo disagio alle prime, ma si dimostra poi sommamente benefica, come sanno tutti i suoi scolari» (A. Bertolucci, *Non intervista a Roberto Longhi*, «La Repubblica» [con titolo *I giochi di Roberto Longhi*], 3 giungo 1990, ora in Id., *Opere*, cit. pp. 1137-1139); o il ricordo di Paola Bassani, figlia dello scrittore: «Ho sentito più volte mio padre esprimersi (e forse fantasticare) sulle origini oscure, addirittura gitane di Longhi, segno del fascino e quasi del mistero che il critico continuava ad esercitare su di lui» (P. Bassani, *Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura*, cit., p. 11).

gioiellerie severe, non sono nulla»[151]. È un processo di rimeditazione sul valore primario di quell'insegnamento, che credo possa mettersi in relazione anche con la serie quasi ossessiva di ritratti del maestro che Pasolini realizza tra 1974 e 1975 proprio a partire dalla fotografia che compare sul cofanetto dell'antologia continiana[152]. In questa cospicua serie il profilo longhiano viene infatti reiterato sempre a partire dallo stesso modello[153], quasi a voler catturare con la pura forza espressiva della linea (spesso priva di qualsiasi altro ausilio o al massimo leggermente acquarellata) l'essenza del maestro, con uno sforzo di contrazione e concentrazione della complessità nell'essenzialità, da ricordare quasi la ritualità Shodō.

Nel recensire la tanto criticata antologia continiana degli scritti di Longhi[154], Pasolini ha inoltre una brillante intuizione circa il senso dell'articolazione interna del volume, in cui le ragioni cronologiche non rispettano l'ordine di stesura dei saggi (quindi un criterio critico-filologico rispetto agli scritti) ma l'ordine interno dei soggetti, quasi rispecchiando una storia evolutiva (non deterministica, s'intende) delle forme artistiche nel tempo:

> È proprio seguendo la vitale, esaltante, accanita, ossessa ricerca di Longhi – che consiste sostanzialmente nel far coincidere la verità critica con i vari aspetti che

[151] P.P. Pasolini, *Recensione a Roberto Longhi*, cit., p. 1982.

[152] Non irrilevante in questo processo di rimeditazione pittorica e mnemonica del maestro è la mediazione di Contini, che era stato tra i primi e maggiori estimatori non solo di Longhi ma anche di Pasolini sin dai tempi di *Poesie a Casarsa* [1942], tanto che lo stesso Pasolini avrebbe in seguito dichiarato: «Gianfranco Contini – devo dire che è attraverso di lui che Longhi mi si è rivelato il mio vero maestro?» (P.P. Pasolini, *Recensione a Roberto Longhi*, cit., p. 1978). Mentre Contini stesso, commentando questa serie di disegni evidenzia come essi siano «non già detratti postumamente dalla memoria, ma dalla bella immagine che avvolge la mia antologia (niente può toccarmi tanto quanto essere stato strumentalmente coinvolto in questa mediazione) – un'immagine però rovesciata, un'immagine curiosamente allo specchio, quasi assimilata alla direzione obbligata dell'ego» (G. Contini, *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini,* in *Ultimi esercizi ed elzeviri*, cit., pp. 389-396). La serie dei ritratti è pubblicata in G. Agosti, D. Dall'Ombra (a cura di), *Pasolini a casa Testori: dipinti, disegni, lettere e documenti,* catalogo della mostra (Casa Testori, Novate Milanese, 20 aprile – 1° luglio 2012), Silvana Editoriale, Milano 2012. La serie è composta da cinque fogli datati 1974 (ivi, figg. 32-35) e uno già di Attilio Bertolucci (ivi, fig. XXVIII); a cui si aggiunge un secondo nucleo più consistente di ritratti risalenti all'ottobre 1975 (ivi, figg. 36-44, e XXIX-XXXI). Per approfondimenti sull'argomento rimando a S. Bruzzese, *Ritrarre Roberto Longhi*, ivi, pp. 126-143; per indicazioni più dettagliate sulla ubicazione dei ritratti si vedano nello stesso volume pp. 184-185.

[153] Non sarà inutile ricordare che Pasolini medita proprio in quegli anni sulle serigrafie di Warhol, con cui è possibile stabilire una certa relazione, seppur in termini dialettici. Cfr., P.P. Pasolini, *Ladies and Gentlemen* [1975], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte,* cit., II, pp. 2710-2714.

[154] Emblematico, a tal proposito, è ad esempio il disappunto di Bertolucci, che commentò il volume asserendo che Longhi ne «risulta peggio che dimezzato, tradito, ridotto a esempio di puro belletrismo, quasi esempio 'di sartoria, di pseudo eleganza' per dirla […] con le parole sottili e inappellabili del mio antico maestro» (si cita da G. Palli Baroni, *Racconto di storia dell'arte*, cit., p. 13).

> la realtà doveva assumere nei pittori lungo i secoli – che, piano piano si rivela il senso riposto di questo libro. E a questo senso va predicata certo una continuità: che non è però, soltanto, la continuità della serie dei risultati spesso supremi dell'espressività (della "prosa").
> La continuità del senso di questo grande libro di saggi consiste, io credo, in una "storia delle forme". Storia, intendo, proprio come evoluzione, ma nel senso puramente critico, vitale, concreto della parola[155].

È una considerazione che conduce direttamente a una piana comprensione di quei concetti fondamentali di "verità critica" e "realtà storica" che avevamo già visto espressi dagli allievi degli anni Trenta anche in relazione al discorso poetico inteso come libero dagli argini di genere. Possiamo dunque vedere come la medesima concezione ritorni anche in Pasolini, forse addirittura con una messa a fuoco maggiore rispetto ai compagni poco più anziani. Ma volendo ripercorrere *à rebours* quella stagione, sempre sul filo di una memoria già matura, c'è una testimonianza di Pasolini, di poco successiva alla scomparsa del maestro, che ci riporta al nostro quesito d'apertura:

> Che cosa è un maestro?
> Intanto si capisce soltanto dopo chi è stato il vero maestro: quindi il senso di questa parola ha la sua sede nella memoria come ricostruzione intellettuale anche se non sempre razionale di una realtà comunque vissuta. […] Longhi era semplicemente uno dei miei professori all'università: ma l'aula dove insegnava era un posto diverso da tutti gli altri, fuori dall'entropia scolastica. Esso è escluso e isolato. Al centro di questo ambiente diverso (per ragioni funzionali: la possibilità di proiettare diapositive ecc.) c'era un uomo che era in realtà veramente un uomo. Voglio dire che l'umanità dei professori suoi colleghi più modesti veniva fuori grattando in loro la stessa crosta professorale, come fraternità grezza e grossolana, povera umanità diuturna e piccolo-borghese, debole carne (magari fascista). No: Longhi era prima uomo che professore (cioè maestro) proprio perché non c'era niente di professorale da grattare in lui per ritrovarlo: era subito ciò che era, cioè un uomo superiore: era uomo cioè in quanto superuomo, in quanto idolo, in quanto personaggio da Commedia. Per un ragazzo avere a che fare con un uomo simile era la scoperta della cultura come qualcosa di diverso dalla cultura scolastica. Un professore è un uomo alienato dalla sua professione, un'autorità che nei casi migliori getta la prima maschera autoritaria per scoprire un'altra maschera, quella del modesto travet. La cultura invece mette sulla faccia di un uomo una maschera che vi si incarna e non si può più strappare: maschera misteriosa, com'è appunto misteriosa l'umanità quando si esprime, e non se ne resta ottusa e meschina e vile nel comportamento e nel codice, nella convenzione, nella società. Longhi era sguainato come una spada.

[155] P.P. Pasolini, *Recensione a Roberto Longhi*, cit., p. 1980.

> Parlava come nessuno parlava. Il suo lessico era una completa novità. La sua ironia non aveva precedenti. La sua curiosità non aveva modelli. La sua eloquenza non aveva motivazioni. Per un ragazzo oppresso, umiliato dalla cultura scolastica, dal conformismo della società fascista, questa era la rivoluzione. Egli cominciava a balbettare dietro al maestro. La cultura che il maestro rivelava e simboleggiava si poneva come alternativa all'intera realtà fino a quel momento conosciuta[156].

Il brano suggerisce un immediato confronto con quello che abbiamo visto precedentemente di Bassani; anche qui a scontrarsi sono due concezioni diverse di essere intellettuali e di vivere la cultura: come accumulo e sfoggio nozionistico di parata l'una, come *habitus* mentale e atteggiamento morale l'altra. Longhi in quanto interprete di questa seconda tendenza sembra costituire agli occhi dell'allievo un *unicum* nell'ateneo bolognese di quegli anni, già afflitto dalla vergogna delle epurazioni razziali e gravato da una vuota retorica patriottica e militaristica. Attraverso Longhi passa un modo diverso di vivere e vedere la realtà, quasi che le lezioni di storia dell'arte rappresentassero un vero e proprio momento escatologico, e il giovane Pasolini dovette ben presto persuadersi della validità di quella prospettiva; tanto che in una lettera inviata all'amico Franco Farolfi nell'inverno del 1941, lo troviamo veementemente consapevole di quale fosse il proprio schieramento ideale; mentre parte inesorabilmente sconfitta in questo confronto è ancora una volta Carlo Calcaterra, che con il suo pedissequo metodo di studio dei classici diventa il facile bersaglio degli strali dell'allievo:

> Sono, ora, preso nel vortice di una nuova occupazione, l'esercitazione d'italiano: le Rime del Tasso dopo S. Anna: la bibliografia è immensa, sono ormai in totale 4 ore di lavoro in biblioteca, solo per annotare e guardare che libri vi siano intorno a questo argomento. È questo il classico lavoro universitario fatto per puro senso di retorica e di erudizione, da cui aborro e che stroncherò, con atto di coraggio, sul viso stesso al prof. Calcaterra, quando pronuncierò la mia relazione. Cosa può importare a me, che idolatro Cézanne, che sento forte Ungaretti, che coltivo Freud, di quelle migliaia di versi ingialliti ed afoni di un Tasso minore?[157]

[156] Id., *[Che cosa è un maestro?]*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, pp. 2593-2594. Lo scritto fu verosimilmente composto in un periodo immediatamente successivo la morte di Longhi (3 giugno 1970) ma non venne inizialmente affidato alle stampe, fu pubblicato in francese nel 1974 (in Id., *Écrits sur la peinture*, a cura di H. Joubert-Laurencin, Carré, Paris 1974) e in italiano solo nel 1999. Cfr., D. Dall'Ombra, *Roberto Longhi, il maestro,* in *Pasolini a casa Testori.,* cit., pp. 115-121: 115.

[157] Lettera a Franco Farolfi di Pier Paolo Pasolini da Bologna, datata inverno 1941, in P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954,* a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, p. 28.

L'adesione partecipata di Pasolini è dunque tutta per il moderno, o meglio, per un modo moderno di esser storici, critici, artisti, poeti, ché in fondo il bistrattato Tasso qualche diritto di modernità foss'anche solo cronologica poteva pur avanzarlo su Masolino e Masaccio[158].

A loro, infatti, come da lui stesso ricordato, era dedicato il corso che Pasolini frequenta nel suo terzo anno di università, nell'a.a. 1941-1942. Intitolato *La pittura Fiorentina dal 1420 al 1440: Il problema Masolino-Masaccio*, il corso faceva parte di un progetto più ampio che Longhi avrebbe concluso nell'a.a. successivo (1942-1943), con il prosieguo della vicenda attraverso l'esame dei *Maestri ritardatari degli inizi del Quattrocento in Toscana*[159].

Dario Trento ha indicato come il materiale per la preparazione dell'esame consistesse nel celeberrimo saggio longhiano pubblicato l'anno precedente[160], integrato dalle dispense e da un imponente album di fotografie composto da 392 tavole, corrispondenti grosso modo alle diapositive proiettate a lezione; e dal confronto tra l'articolo e le dispense del corso, ha rilevato come Longhi poté qui procedere – essendo meno pressato dalle esigenze che la destinazione pubblica dell'articolo imponeva – a una modellazione più dettagliata delle personalità contrastanti e divergenti di Masolino e di Masaccio, riuscendo così a «creare un romanzo di due società contemporanee a confronto in due differenti coscienze figurative: quella eletta e internazionale di Masolino e quella immanente, urbana, vitalistica di Masaccio»[161].

L'allievo ne rimase, neanche a dirlo, affascinato. L'inversione dei rapporti dare-avere tra Masolino e Masaccio messa in campo da Longhi apriva genialmente a una revisione di valori, da giocarsi ancora una volta sul

[158] Ancora, in una lettera dell'estate del 1941, spedita da Casarsa sempre a Franco Farolfi, Pasolini tornava a lamentare la perdita di tempo per gli impegni universitari, da cui trova ristoro nella pittura e poesia moderna: «In questi ultimi tempi ho dipinto molto, e sono anche molto migliorato. Maledico ogni giorno quel cretino esame d'Italiano, che mi riempie la testa con quei corsi monografici sul Tasso, Alfieri, ecc., che letti poco alla volta, bene, ma lette di seguito le loro "opera omnia" fanno morire d'inedia. Fortuna, ho con me molti poeti moderni e moderni critici, e monografie d'arte, la cui consolazione non è poca» (ivi, p. 78).

[159] Cfr., M. Lipparini, *L'insegnamento di Roberto Longhi*, cit., p. 67.

[160] R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, «La critica d'arte», V, 3-4, luglio-dicembre 1940, pp. 145-191, ora in Id., *OC,* VIII, Sansoni, Firenze 1975, I, pp. 3-70; il saggio è anche contenuto tra quelli raccolti da Contini in Id., *Da Cimabue a Morandi*, cit., pp. 260-326 (edizione da cui sono tratte le seguenti citazioni).

[161] D. Trento, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate 1943. I fatti di Masolino e di Masaccio,* in *Pasolini e Bologna,* Atti del convegno (dicembre 1995), a cura di G. Scalia, D. Ferrari, Pendragon, Bologna 1998, pp. 47-65: 48, 52; al saggio si rimanda più in generale per ulteriori approfondimenti.

piano del naturalismo[162]. Alla concezione masolinesca «d'un mondo tutto cantabile e trascolorante» con «la sua "natura" di tardo "tesoretto", di Vangelo fiorito, di Genesi cortese in uno spazio luminoso e impreciso», si contrappone «la convinzione masaccesca di una "natura", di una vita che è cosa seria e grave, dramma quotidiano di forme e di gesti stabiliti in uno spazio inconfutabile, sotto una luce radente e quasi accusatrice»[163]. E pensando alle parole, indimenticabili, con le quali Longhi siglava l'arte di Masaccio «creatore di un'umanità, è vero contemporanea, ma sdegnata ed abrupta, colma di un solo sentimento fondamentale ch'è di fortemente volere e di fortemente agire»[164], ciascun lettore dei romanzi o spettatore dei film pasoliniani potrà valutare la risonanza intima e la lunghissima eco impressa nella mente e nell'animo del poeta.

Dovette da subito esser chiaro a Pasolini come il discorso longhiano, attraverso l'estrema concentrazione sul dato formale riuscisse, proprio per quell'atto di totale fede nell'arte, a recuperare la sostanza umana, antropologica e sociologica d'una realtà storica[165]; tant'è che già il 12 agosto 1942, a pochi giorni dalla pubblicazione delle sue *Poesie a Casarsa*, avvenuta a fine luglio, Pasolini scriveva a Longhi chiedendogli l'assegnazione di una tesi di laurea:

Bologna 12-8-1942

Egregio professore,
vogliate scusarmi se mi presento così, per lettera, ma i molti dubbi e i molti pentimenti, mi hanno impedito di rivolgermi a Voi a viva voce, quando, durante l'anno accademico, mi si sarebbe presentata l'occasione.
Del resto, è stato il prof. Arcangeli a consigliarmi di rivolgermi a Voi per lettera.
Io vorrei qui sottoporre al Vostro consenso un argomento per la tesi di laurea in Storia dell'Arte, che fra i molti altri mi si presenta come il più consono alle mie possibilità, e, vista la mia sempre probabile chiamata sotto le armi, il breve tempo

[162] Precisava infatti Longhi entrando nel vivo della distinzione: «Cominciamo dall'errore teoretico. Masolino, più anziano è "naturalista": Masaccio, cadetto, è "naturalista": nulla di più logico che tra l'uno e l'altro debba trovarsi un ponte il cui pedaggio non potrà che esser pagato che dal più giovane al più anziano e non viceversa. […] il "naturalismo" di Masolino e quel di Masaccio appaiono come due "idealismi" tanto opposti e incomunicanti quanto era diverso il modo in cui la creduta "natura" si prefigurava nei loro spiriti» (R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio,* cit., pp. 266-267). Si noti anche in questo saggio – come pure nel vicino *Arte italiana e arte tedesca* [1941] – l'attacco al "positivismo progressistico e biologico" in tempi di aperte politiche razziste e antisemite.

[163] Ivi, pp. 267-268.

[164] Ivi, p. 271.

[165] Per un approfondimento del tema, contro il *cliché* di Longhi puro ed esclusivo esegeta di forme, rimando alla lettura di F. Abbate, *Sua Signoria mangia in oro. Roberto Longhi e la Sociologia dell'arte,* Congedo, [Galatina] 2004.

> ecc., anche il più agevole, possedendo io già intorno ad esso un buon materiale in fotografie, studi, ecc; l'argomento sarebbe: "intorno alla «Gioconda ignuda» di Leonardo". Vi accludo qui la fotografia della Gioconda ignuda che vorrei particolarmente studiare e che fa parte della raccolta del Dottor Weiss, a Roma.
> Spero vivamente che Voi vogliate dare il vostro consenso a questa mia proposta; ma, se per qualche ragione questo non fosse possibile, altri due argomenti, benché tra loro lontani, mi starebbero parimenti a cuore: uno sul pittore veneto Pomponio Amalteo, e l'altro sull'odierna pittura italiana (intorno a cui possiedo già una preparazione abbastanza approfondita, quasi appassionata).
> Chiedo di nuovo scusa per la maniera con cui mi sono presentato a Voi, e Vi prego di darmi presto notizia del Vostro eventuale consenso ad uno degli argomenti che Vi ho proposto.
> Il mio indirizzo è: Pier Paolo Pasolini, Casarsa (Udine).
> Rispettosi ossequi,
> Pier Paolo Pasolini[166]

Pasolini proponeva dunque tre argomenti molto diversi e giustificati da diverse ragioni: a motivare il primo, che avrebbe dovuto riguardare lo studio di un'opera leonardesca di proprietà del pittore Paolo Weiss a Roma – argomento imprudentemente proposto, considerata la ben nota avversità di Longhi a Leonardo da Vinci[167] –, era, come dichiarato dallo stesso Pasolini, una buona disponibilità di documentazione bibliografica e fotografica, pervenutagli probabilmente per mezzo dello zio materno Gino Colussi, antiquario nella capitale[168]. Ragioni affettive e di "prossimità" dovevano poi avergli fatto pensare all'opportunità di uno studio su quel Pomponio Amalteo, allievo e genero del Pordenone, i cui affreschi Pasolini aveva potuto ammirare sin da piccolo nella chiesetta di Santa Croce e San Rocco a Casarsa della Delizia; mentre la tematica "contemporaneista", era motivata da una passione e un interesse per l'arte del suo tempo che si riscontra in maniera chiara anche dagli scambi di lettere con gli amici in quegli anni[169].

[166] Si cita da N. Naldini, *Pasolini, una vita,* cit., p. 45.

[167] Cfr., R. Longhi, *Le due Lise,* «La Voce», VI, 1, 1914, pp. 21-25, ora in Id., *OC,* I, cit., pp. 129-132. Sull'articolo e sulla "profanazione vinciana" si veda anche G. Tomasella, *Brevi ma veridiche storie: le profanazioni di Roberto Longhi,* in *Profanazioni,* Atti del convegno (Padova, 14-15 novembre 2017), a cura di C. Barone, F. Puccio, Cleup, Padova 2018, pp. 135-146.

[168] La fotografia dell'opera che Pasolini accluse alla lettera, è tutt'oggi conservata nella cartella dei leonardeschi della fototeca della Fondazione Roberto Longhi (n. 0480158) ed è pubblicata in *Pasolini a casa Testori,* cit., p.121. A Paolo Weiss, proprietario del dipinto in questione, Pasolini avrebbe dedicato uno scritto di presentazione per la mostra organizzata presso la galleria dello zio, cfr. P.P. Pasolini, *Paolo Weiss*, catalogo della mostra, Edizioni della Piccola Galleria, Roma 1946, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, cit., pp. 181-192.

[169] Sappiamo ad esempio che era stato alla Biennale di Venezia del 1940 e che seguiva con at-

Non è pervenuta la risposta diretta di Longhi a Pasolini, ma dalla lettera che questi spedì al maestro il 2 settembre 1943 apprendiamo che Longhi dovette dirottarlo verso l'arte contemporanea, pur esortandolo a un'attenta valutazione dell'argomento e delle difficoltà d'impostazione in esso presenti. La reazione di Pasolini, nonostante gli fosse stata respinta la proposta iniziale, fu tuttavia entusiasta:

> È proprio a questo, che fin dal primo anno di Università io tendevo: ottenere una tesi sull'arte o sulla letteratura contemporanea: ed ora che ho trovato in Voi comprensione, mi accingerò con gioia a un lavoro, che, altrimenti, sarebbe riuscito faticoso ed estraneo. Mi rendo ben conto di quanto dite intorno alla "difficoltà d'impostazione critica", ma, educato alla critica moderna, sia artistica che letteraria (benché, s'intende, tutt'altro estraneo a quella tradizionale), mi riuscirà più agevole trattare appunto di problemi e d'arte moderna, che, in genere, classica.
> Penso inoltre che in noi giovanissimi si siano spente, nei riguardi della generazione che ci ha immediatamente preceduti, quelle condizioni polemiche, che per lungo tempo, si sono andate sostituendo ad un vero e proprio rigore critico. Continuerò dunque con maggior ordine e decisione gli studi sulla nostra odierna pittura, in generale, attendendo di avere da Voi stesso, a Bologna, un argomento più particolare, o, almeno, più definito[170].

Dalla prima lettera inviata a Longhi, si evince inoltre una conoscenza già in corso tra Pasolini e Arcangeli (allora assistente volontario di Longhi insieme ad Alberto Graziani), che lo aveva spronato a scrivere al professore per l'assegnazione della tesi; del resto un contatto tra i due sembra probabile sin dall'estate o dalla primavera del 1941[171], anche se il rapporto dovette mantenersi fino ad allora molto formale, a giudicare

tenzione manifestazioni e personalità più o meno note del mondo artistico. Cfr., P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954,* cit., pp. 5-143.

[170] Lettera pubblicata in N. Naldini, *Pasolini, una vita,* cit., pp. 45-46: 46.

[171] In una lettera a Luciano Serra, spedita da Casarsa a fine agosto 1941, in cui Pasolini si confronta con l'amico circa gli appoggi e i contatti letterari da prendere, cita esplicitamente Arcangeli, insieme al suo ex insegnante Antonio Rinaldi come possibili riferimenti per il loro lavoro, scagliandosi invece contro certi personaggi, giudicati ambigui, dei circoli letterari bolognesi come la cerchia dello scrittore Antonio Meluschi e della moglie Renata Viganò: «Non è gente per noi, Luciano. Noi siamo molto più in alto; non dar in pasto a loro le tue poesie; te ne prego veramente Luciano, in nome della nostra amicizia. Se mai, le nostre poesie le faremo leggere a gente come Rinaldi, Arcangeli ecc.» (P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954,* cit., p. 101-103: 102). Dopo le iniziali reticenze di Pasolini, tuttavia, i rapporti mutarono, tanto che, come ricorda Luciano Serra: «furono proprio i contatti con Meluschi, Masetti, Landi, con Arcangeli e Rinaldi, con Giuseppe Raimondi e Giorgio Morandi (e per Pasolini anche con Gatto) a farci maturare l'idea di un mondo libero dal fascismo» (L. Serra, *«Eredi», «Setaccio», «Stroligut»*, in P.P. Pasolini, *Lettere agli amici (1941-1945),* Guanda, Parma 1976, p. XIII).

dall'"Egregio Professore" che apre le poche lettere superstiti di Pasolini ad Arcangeli in questi anni[172]. In questa veste d'"intermediario", Arcangeli fu interpellato anche da Longhi, nel tentativo di meglio valutare le inclinazioni e il carattere del ragazzo; e in una lettera del 15 settembre 1942, nel contesto di alcuni consigli circa l'attività dell'allievo per «Architrave»[173], Longhi lasciava cadere la propria impietosa impressione sull'aspirante tesista:

> Anzi, a proposito di Architrave. Ci ho visto anche un articolo di un P.P. Pasolini in verità un po' frivolo se prevede il prossimo dominio europeo della cultura italiana per la forte ragione che, recatosi a Weimar, s'è accorto che egli poteva parlare di Garcìa Lorca e di Nietzsche, mentre tedeschi e spagnoli non conoscevano neppure il nome Ungaretti e... Papini.
> Se non erro quest'è la stessa persona che recentemente mi ha scritto progettandomi argomenti di tesi, uno, antico, su la Gioconda ignuda di Leonardo (!), una crosta raccapricciante in possesso d'un noto pederasta dentista di Roma; una sulla pittura italiana moderna: naturalmente gli ho escluso, rispondendogli, la possibilità del primo; quanto al secondo ho detto non avervi nulla in contrario, in principio; ma esser necessario precisarlo e tenerne presenti le difficoltà di impostazione critica, per nulla minori che in un argomento 'révolu'.
> Tu devi forse conoscere questo signorino.
> Che cosa conto di farne? Non vorrei perder tempo con un farfallino svolazzante nei prati fioriti della più inebriante e inconcreta 'modernità'. Bisognerà saggiarlo. Quel doppio nome e quel casato mi odorano di fregonismo 'aristo' e di pazzoide 'novecentista' motorizzato. Ma tu lo sai, sono sempre pronto a ricredermi[174].

A far storcere il naso a Longhi, creandogli l'impressione di un signorino in aria di "pazzoide novecentista", era stato soprattutto l'articolo che Pasolini aveva scritto per la rivista bolognese al rientro da un congresso della gioventù a Weimar[175], dove, con una foga e una tensione

[172] BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, Corrispondenza: Pier Paolo Pasolini.

[173] «Architrave», mensile di politica, letteratura e arte del GUF di Bologna, ospitò diversi articoli sia di Pasolini che di Arcangeli, che entrò a far parte della redazione, insieme al fratello Gaetano, nel 1942. Sulla rivista, e sugli scritti d'arte qui pubblicati dai nostri autori ritorneremo in maniera più approfondita.

[174] Roberto Longhi, lettera del 15 settembre 1942 a Francesco Arcangeli, in BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, Corrispondenza: Roberto Longhi. La lettera è stata pubblicata su «la Repubblica» accompagnata di un pezzo di M.A. Bazzocchi, *La tesi richiesta al maestro che PPP non realizzò più,* «la Repubblica», 25 aprile 2012, p. 38.

[175] P.P. Pasolini, *Cultura italiana e cultura europea a Weimar*, «Architrave», II, 10, agosto 1942, p. 5; l'articolo venne poi ripubblicato anche su «il Setaccio», 3, gennaio 1943, p. 89, con anteposta la seguente nota di Pasolini: «A scusare la forse troppo porosa e fiduciosa ingenuità di questo

tipicamente giovanili, si potevano leggere generiche invocazioni a instaurare un nuovo, ineffabile, rapporto con la tradizione: «Una tradizione passata attraverso il filtro dell'antitradizione, una tradizione studiata sui poeti nuovi [...] noi giovani sentiamo l'amore e la necessità di uno spirito tradizionale che venga a cementare la nostra opera, e tuttavia ce ne ridiamo del tradizionaleggiamento»[176]; ma si facevano anche sospette dichiarazioni circa «la maggiore duttilità del nostro ingegno»[177] e «la nostra relativa superiorità sugli stranieri»[178] sulla base delle deboli e soggettive ragioni ricordate anche da Longhi; si dava inoltre per «definitivo l'attuale silenzio della Francia»[179], per concluderne infine precipitosamente:

> Insomma la cultura europea, tolta la vecchia Francia, è tutta in un punto analogo, in una medesima svolta; ma possiamo ottimisticamente notare che quella italiana soverchia le altre; e, per ragione di un antico amore che lega l'Europa alla civiltà italiana, noi possiamo sperare di essere gli unici, in un prossimo futuro, ad avere tra le mani la cultura, ossia la spiritualità europea; il che sarebbe assai importante, anche politicamente[180].

Basterebbe una rapida lettura del saggio *Arte italiana e arte tedesca*, relazione tenuta da Longhi alle conferenze fiorentine su "Romanità e Germanesimo" dell'anno prima, per comprendere immediatamente cosa avesse potuto urtarlo delle affermazioni di Pasolini, le cui conclusioni erano già confutate nelle premesse stesse che aprivano il saggio longhiano; e specialmente in quel suo andar contro l'opinione: «cupamente naturalistica, dell'imperio del sangue, dell'ineluttabilità dell'arte di stirpe, nuova variante dell'arte climatica, dell'arte sapor di terra, e di quella o di questa terra; credenza comoda ad accordarsi con l'ultimo travestimento del concetto romantico dell'ispirazione, sì folgorante, ma ora dal buio del temperamento, sul fondo di chi sa quali predisposizioni ereditate»[181].

discorso, dirò che è stato, più che scritto, gridato, mentre, appena tornato da Weimar a Firenze, non mi era ancora del tutto sciolto da quell'aria eccezionale e memorabile, in cui, nel sentirmi maggiormente europeo, mi sentivo maggiormente, e quasi disperatamente, italiano» (l'articolo si legge oggi nell'antologia *Pasolini e 'Il Setaccio' 1942/1943,* a cura di M. Ricci, Cappelli, Bologna 1977, pp. 68-71).

176 Ivi, pp. 69-70.

177 Ivi, p. 70.

178 Ivi, p. 71.

179 Ivi, p. 70.

180 *Ibid.*

181 R. Longhi, *Arte italiana e arte tedesca,* cit., p. 4.

Quanto al dichiarar morta la scintilla di Francia è evidente come Longhi la pensasse diversamente, avendo dichiarato come sin dal secondo cinquantennio dell'Ottocento, l'Europa «ha per la grandezza artistica una sola misura: questa è la Francia, e ancora la Francia. Di lì comincia una nuova e rapida circolazione della cultura figurativa»[182].

Insomma non è difficile riscontrare una radicale diversità di approccio, nel valutare la quale, tuttavia, non si può prescindere dal solito confronto generazionale e dalla considerazione delle diverse fasi della vita in cui allievo e maestro si trovavano. Pasolini era un figlio del fascismo, nato nell'anno della marcia su Roma, era cresciuto nel mito della patria e dei valori nazionalistici, ed entro quell'orizzonte mentale, nativamente fascista (seppur non totalmente cieco a certe storpiature che pure avvertiva nei totalitarismi europei[183]) muoveva i suoi primi passi di libero pensatore. Longhi era figlio della *Belle Époque*, dei dolci miti spirati in Europa attraverso i venti dell'internazionalismo più raffinato, che aveva visto poi tristemente ripiegarsi su se stessi in posizioni sempre più introflesse e ipostatizzate sul concetto di nazione, di razza. Il primo parlava – semiesordiente da una rivista del Guf – di una funzione trainante della cultura italiana a livello europeo, più vagheggiata che reale ma con tutta l'enfasi e il trasporto della gioventù; mentre non vi è dubbio che il secondo fosse in una posizione intellettuale e politica tale da potersi permettere il privilegio, la libertà e forse persino il gusto, di andar contro le più bieche interpretazioni biologiche e razziali per sostenere l'autonomia e la diversità della cultura figurativa tedesca e dell'italiana, secondo quel principio però della "*complexio oppositorum*" che, come efficacemente argomentato da Giuliana Tomasella, aveva governato la linea culturale di Bottai anche in occasione delle conferenze fiorentine[184].

E tuttavia pur nella negatività dell'impressione generale, qualcosa in quello scritto poteva lasciar ben sperare: vi si facevano i nomi di Picasso, di Kokoschka, di Carrà, artisti indubbiamente tra i più avanzati d'Europa, e chissà che questo non abbia giocato un ruolo nel voler "saggiare"

[182] Ivi, p. 31.

[183] Si veda ad esempio il seguente passo: «Ma i giovani europei, con cui ho parlato, mi hanno privatamente assicurato che nella vecchia Europa l'intelligenza, come libertà, è ancora viva; così viva da non soltanto contrapporsi beffardamente e gagliardamente alla tradizione ufficiale degli organi propagandistici, ma da adeguarsi, per conto proprio, al tempo e alla storia con un atto imprevedibile, ma ormai giustificato, di parificazione o liberazione. (Parlo, s'intende, della cultura di noi giovanissimi, che noi avvertiamo, ma che è ancora soltanto probabile, ed ignota)» (P.P. Pasolini, *Cultura italiana e cultura europea a Weimar*, cit., p. 69).

[184] Cfr., G. Tomasella, *1941. Romanità e germanesimo,* cit., pp. 457-471.

la "preparazione appassionata" dichiarata dal ragazzo sul piano dell'arte contemporanea.

Il 21 settembre 1943, a pochi giorni dalla lettera di Longhi, Arcangeli riceveva (insieme a una copia di *Poesie a Casarsa* con dedica a lui e al fratello Gaetano[185]) anche una lettera di Pasolini, nella quale questi lo informava direttamente della risposta del professore: «Colgo l'occasione per dirvi che il prof. Longhi, non ha accettato di darmi la tesi di laurea sulla "Gioconda ignuda", però, ed è meglio per me, me l'ha data sulla pittura contemporanea italiana. Non appena arriverò a Bologna comincerò a lavorarvi intorno seriamente»[186]. Un impegno che il giovane Pasolini avrebbe assunto realmente e con sincera partecipazione, come testimonia anche il nutrito gruppo di interventi critici sull'arte contemporanea, pubblicati nel periodo 1942-1943. E chissà quali esiti avrebbe raggiunto nella sua tesi, se solo non fosse intervenuta la guerra a distruggere, insieme alle vite e alle città di mezza Europa, anche il progetto di questo piccolo, appassionato, studio: «avevo già preparato brevi capitoli su Carrà, De Pisis e Morandi. Quello che capitò fu che portai quelle carte con me sotto le armi nel 1943. Ero soldato da una settimana appena quando, l'8 settembre, fu annunciato l'Armistizio. Persi il materiale della tesi perché era in caserma quando fummo fatti prigionieri: due tedeschi con un carro armato catturarono l'intero nostro reggimento»[187].

Il resto della storia, lo abbiamo in parte già visto: mentre il giovane Pasolini veniva fatto prigioniero in uno dei rastrellamenti tedeschi, Longhi rassegnava le proprie dimissioni all'Università di Bologna. La Val Padana, di cui s'erano nutriti sogni e poesie dei giovani allievi, in seno alla quale s'era destato un antico sentimento d'unione, veniva chiusa e tormentata dalla linea gotica. Al suo rilascio, Pasolini, come già Bertolucci

[185] L'esemplare è tutt'oggi custodito in BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, e faceva parte delle 75 copie fuori commercio; la dedica, firmata da Pier Paolo Pasolini recita: «Ai prof. Francesco e Gaetano Arcangeli». Nella lettera che accompagnava il volume, questo veniva così introdotto: «Insieme a questa lettera vi arriverà anche un libretto, "Poesie a Casarsa", che è il mio primo libretto di poesia». Si tratta della prima edizione, fatta stampare nel 1942 a proprie spese da Pasolini in 375 esemplari, dalla Libreria Antiquaria Mario Landi di Bologna. La raccolta comprende quattordici poesie composte nel dialetto friulano di Casarsa, con traduzione in italiano.

[186] Lettera di Pasolini ad Arcangeli del 21 settembre 1942, pubblicata in D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura nelle riviste bolognesi degli anni Quaranta*, cit., p. 170.

[187] P.P. Pasolini, O. Stack [pseudonimo di Jon Halliday], *Pasolini on Pasolini,* London-New York 1969; poi in italiano, *Pasolini su Pasolni. Conversazioni con Jon Halliday,* Parma 1992, e ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 1283-1399: 1292.

e Bassani prima di lui, avrebbe reagito all'assenza di Longhi ripiegando verso una tesi su Pascoli con Calcaterra[188], che, non troppo elogiato nei racconti epistolari degli allievi, finiva comunque col condurre alla laurea tre dei più grandi poeti del Novecento. Verso la storia dell'arte sarebbe rimasta da parte loro quella passione e quell'intesa reale, pur tra "poveri amanti", o "amatori", che nessuno studio sistematico può realmente inculcare; mentre Longhi, lui, sarebbe rimasto sempre il loro vero maestro.

[188] Pasolini si laurea il 26 novembre 1945, con lode, con una tesi dal titolo *Antologia della lirica pascoliana – introduzione e commenti*.

IV. L'ARTE E LA CRITICA ESPRESSE DAI GIOVANI

Qualcuno decideva per noi, accesa una sigaretta,
alzando il dito per gioco, ridendo tra un suo motto
e l'altro a un compagno affabile; né la sentenza fu detta,
per eleganza o fastidio non so. Gli spari, i fischi, le trombe,

fuori, oltre i vetri, languivano d'un carnevale puerile:
così remoto al riverbero del fuoco nel salotto!
La nostra vita fu tra le ombre, le foglie e il fango del viale,
indecifrabile, vile.
G. Bassani

1. Creazione di una formula: i Littoriali della cultura e dell'arte

Gli anni di formazione a Bologna furono dunque determinanti tanto nel processo di maturazione poetico-letteraria, quanto in quella critico-ideologica degli autori. L'incontro tra loro e con Longhi, il continuo confronto su opere e artisti, il riscoprirsi parte di una tradizione di antico naturalismo padano, sono tutti fattori che vengono introiettati e restituiti attraverso la loro produzione. Eppure, non si può comprendere appieno questo processo di maturazione, avvenuto in quella particolare congiuntura storica, prescindendo dall'intimo legame che all'interno di questo gruppo s'instaura tra esperienza poetica, etica, artistica e politica.

La testimonianza con la quale Antonio Rinaldi ricorda la propria transizione da una giovinezza segnata dal conformismo fascista a una maturità adulta che lo portò verso posizioni di consapevole antifascismo risulta esemplare – pur nella singolarità delle scelte individuali – per comprendere gli ostacoli e le ragioni incontrate dalla sua generazione lungo questo percorso, e insieme il ruolo determinante che all'interno della cerchia bolognese svolsero l'arte e la poesia come elementi propulsivi. Ricorda infatti Rinaldi:

> Nel periodo degli studi universitari si destarono i primi fermenti. Era giunta, anche per me e anche se tardi, l'età della ragione [...] Si determinò allora il contrasto fra quel che ero stato e quel che oscuramente tendevo ad essere [...] "l'impasse" a un certo punto, mi sembrò veramente senza uscita, perché di fronte ai dubbi e alle esigenze della ragione, proprio allora, negli anni decisivi –

> 1933-1937 – dell'Università, tante, troppe voci, e vecchie e nuove, cominciarono a fare appello alla coscienza così detta superiore dell'italianità: e l'ombra del tradimento a un certo punto sembrò pesare anche su di me come una minaccia ultima e misteriosa. Che cosa, nel dibattito tra il sì e il no mi ha offerto, del tutto spontaneamente, la chiave per risolvere? [...] Se mi raccolgo, e cerco di dirlo, prima che agli altri a me stesso, la chiave facile del momento difficile è stata, senza altri termini – e per quanto strano possa apparire – la poesia. Quell'idea della poesia che tante volte, negli anni della formazione e poi, ho sentito dibattere – e dibattersi anche – con l'idea dell'uomo; e l'amore che fin da bambino ho sentito per i poeti è stata per me la chiave e la via della libertà. La prima libertà, umana è la libertà della voce del poeta (e non voglio dire: la libertà dell'arte, ma la libertà nell'arte)[1].

È dunque attraverso l'arte e la poesia che si compie, per questi giovani cresciuti nella dittatura fascista, la prima esperienza della libertà. Ed è nella profonda soggettività dell'"intuizione lirica" – per usare le parole di Croce – che essi trovano una via di riscatto collettivo. La fedeltà priva di compromessi a questa intuizione e lo sforzo che l'arte esige per realizzarsi, diventano esercizi di verità e di libertà individuale in una società che libera non era. La scelta "per l'arte" rappresenta allora una scelta di vita nella quale *poiesis* e *praxis* inesorabilmente tendono a coincidere. Oltre alla condivisione di questa "visione generale", esistono tuttavia anche legami più circostanziati, che avvicinano i percorsi dei nostri autori anche sul piano della poetica. Nel ripercorrere questa stagione bolognese, proprio in relazione alla formazione di Antonio Rinaldi, Francesca Bartolini ha giustamente osservato come almeno due dei tre elementi individuati da Pasolini come caratteristici della poesia bertolucciana, possano essere estesi, seppur in maniera differenziata, anche agli altri membri del gruppo bolognese[2]: si tratta innanzi tutto di quella «tendenza all'elegiaco topografico e regionale», che Pasolini vedeva svilupparsi «in tutta la sua generazione, fino a definire un intero periodo della poesia del Novecento italiano»[3]; e in secondo luogo di quella visione del mondo «realistica, in quanto coerente a un preciso modo di essere, a una ideologia [...] a una

[1] A. Rinaldi, *Testimonianza*, in L. Bergonzini, *La Resistenza a Bologna*, cit. pp. 288-295: 289.

[2] Cfr., F. Bartolini, *Antonio Rinaldi, un intellettuale nella cultura del Novecento,* Firenze University Press, Firenze 2014, pp. 28-29. Allo studio si rimanda, più in generale, per un approfondimento sulle relazioni letterarie intrecciatesi all'interno del gruppo bolognese.

[3] P.P. Pasolini, *Bertolucci,* in *Passione e ideologia,* lo scritto riprende il profilo di Bertolucci in *Elegia?* (*Bertolucci, Volponi, Cavani)*, «Paragone», VI, 72, dicembre 1955*;* ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., I, pp. 1149-1157: 1150.

orientazione religiosa del rapporto con l'esterno»[4]. Concetti poetici che vale la pena di tenere a mente anche approcciandosi allo studio della loro produzione critica nel settore delle arti figurative.

A questi principi, così come pure alle esperienze maturate in comune, i membri del gruppo bolognese rimarranno sempre fedeli, sin dagli esordi, che avvengono in uno stretto giro d'anni e con una forte consequenzialità per l'opera poetica. E infatti alla seconda raccolta bertolucciana, *Fuochi in novembre*, del 1934, fanno ben presto seguito quelle degli amici: nel '37 escono *Le Stagioni di Giovanelli*, nel '38 vedono la luce *La valletta* di Rinaldi, e *Dal vivere* di Gaetano Arcangeli; nel '39 vengono pubblicate le *Poesie* di Caretti; il 1942 è l'anno delle *Poesie a Casarsa* di Pasolini; del 1943 è la raccolta poetica di Francesco Arcangeli *Polvere del tempo*, mentre nel '46 esce *Storie dei poveri amanti* di Bassani. È dunque una stagione incredibilmente feconda per questi nuovi poeti padani, la cui poesia, per intima adesione al dato geografico, per libera scelta individuale, si fa volutamente "marginale" e "inattuale" rispetto all'imperante malia ermetica; è ancora Pasolini a riconoscerlo, ma rivendicandone al contempo l'«"attualità" rispetto se non proprio al realismo, alla tendenza più viva – antinovecentesca – della poesia del Novecento: fino a prefigurare molti dei modi poetici dei neorealisti»[5].

È una poesia, dunque, tutta radicata nella realtà, nella concretezza assoluta delle cose e degli oggetti, e che pertanto da essi non si discosta, persuasa com'è che il senso delle cose stia nella loro esistenza fisica, tangibile, ma anche nella risonanza interiore che quell'esistenza concreta suscita nella coscienza poetante[6].

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.* Per un inquadramento generale della situazione letteraria in questi anni si veda soprattutto P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Seconda serie,* Einaudi, Torino 2003, con particolare riferimento nello stesso volume al saggio *Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea* [1979], pp. 367-405.

[6] Come già accennato, problematico resta il rapporto di questa poesia sia con il simbolismo sia, soprattutto, con l'ermetismo, rispetto al quale si distingue per una maggiore concretezza e un più profondo attaccamento alla realtà, ma dal quale non può tuttavia prescindere. Complesso è anche il rapporto con quella che Anceschi definì "linea lombarda" (cfr., L. Anceschi, *Linea lombarda,* Magenta, Varese 1952; il riferimento di Anceschi è a sei poeti: Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Renzo Modesti, Luciano Erba), per cui si veda quanto scriveva lo stesso Pasolini individuando una sorta di *koinè* tra realismo ed espressionismo, riconoscendo una derivazione da Montale «di quell'espressionismo che è fondo comune, *res communis omnium* dei poeti del nostro tempo», ma negandone al contempo le possibilità realistiche: «Questi poeti lombardi, lo ripetiamo, non possono in alcun modo essere dei realisti. E abbiamo infatti visto di quale Lombardia cicatrizzata, traumatica o semplicemente struggente qui si tratti». Pasolini accoglie semmai il suggerimento teorico anceschiano di una «poesia "in re"» sul fondo espressionistico

Certamente l'apprendimento di un metodo d'indagine del linguaggio figurativo, che per essere pienamente aderente alla sua specificità, riuscisse a trarne la possibilità di un dialogo aperto con la realtà storica e con la presente, non dovette giocare un ruolo irrilevante per questi autori, i quali fanno della letteratura un veicolo dell'intelligenza figurativa e, viceversa, caricano la scrittura di un potenziale visivo che viene impresso e scandito tanto nel ritmo del verso, quanto nel corso fluido della prosa. Di questa acquisita capacità, operante sul doppio piano della creazione poetico-letteraria e della critica storico-artistica, sono prova, insieme alla produzione poetica giovanile, anche le prime prose e i primi interventi critici in materia di arti figurative, che testimoniano di un esordio critico avvenuto con tempi e modalità diverse, seppure all'interno di un orizzonte di gusto e di formazione ampiamente condiviso.

Tuttavia la realtà in cui si trovarono ad operare era integralmente condizionata dal fascismo e dal controllo da questo esercitato sulla stampa e su ogni forma di espressione, non solo politica, ma civile, ideologica, culturale; secondo un principio di totale ingerenza che, diversificato per le diverse fasce anagrafiche e sociali, finiva col non risparmiarne nessuna. Un'attenzione speciale, come già osservato, era però riservata proprio ai giovani universitari, che rappresentavano il primo, potenziale, elemento destabilizzante una volta che erano state vinte e ridotte al silenzio – o meglio, costrette a una lungamente impotente clandestinità – le vecchie forze d'opposizione.

Nei confronti della gioventù, della cosiddetta "generazione littoria", il regime agiva dunque prudentemente attraverso una strategia anch'essa doppia, ambigua, che allo stretto controllo associava una parvenza e un certo margine di libertà, naturalmente più illusoria che reale, ma comunque in grado di fungere da valvola di sfogo e di moderazione delle pressioni giovanili. Pur rivelatasi a lungo vincente, fu proprio per mezzo di questa strategia adottata dal fascismo che potè diffondersi e organizzarsi l'opposizione dei giovani al regime in cui erano cresciuti; opposizione

regionale, per cui si richiama esplicitamente anche a Longhi e alla pittura: «E i pittori? Non è recentissima l'estremamente elegante e documentata definizione del loro "realismo" dovuta Roberto Longhi? questa stessa forza espressiva che dà le violenze novecentesche e le scapigliature fine Ottocento, ha dato in tempi più felici gli splendidi realismi del Porta e del Manzoni: doppio esito, dunque, di una medesima disposizione naturale» (P.P. Pasolini, *Implicazioni di una "linea lombarda",* «Giovedì», II, 22, 28 maggio 1953 [col titolo *I Campi Elisi di Lombardia,* recensione all'antologia di L. Anceschi, *Linea lombarda*], ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., I, pp. 1170-1178).

che in larga misura non avvenne nel segno di una continuità reale con l'antifascismo della generazione adulta, ma maturò da sé attraverso una lenta presa di coscienza e un lungo processo di riorganizzazione che dovette passare spesso per quegli stessi canali d'espressione e di contatto che il fascismo metteva loro a disposizione. È dunque nella pseudo libertà offerta dai Littoriali, dai convegni, dalle riviste dei Guf, che i giovani trovano, se non una reale possibilità di contestazione, almeno un'occasione d'incontro e di confronto, come emerge dalla memorialistica e dalla vasta letteratura sull'argomento[7]. Per quanto insidioso possa essere ragionare sui giovani come corpo sociale, prescindendo cioè dalla singolarità dei casi in cui ciascun individuo venne a trovarsi nei confronti del fascismo (per tradizione familiare, maturazione individuale, disposizione d'indole, ecc.), le testimonianze sottolineano infatti come ad animare l'impegno e la partecipazione degli universitari fosse in principio soprattutto la volontà di costituire, del fascismo, una coscienza critica, per eliminarne storture e corruzioni, riconducendolo a quella che doveva essere la sua originaria matrice di rivoluzione socialista; per creare, insomma, un fascismo migliore. Quegli stessi sforzi si sarebbero tuttavia convertiti

[7] Vastissima è la bibliografia sul fascismo e le sue strategie di assoggettamento e controllo; in riferimento alla politica culturale e al ruolo degli intellettuali si vedano soprattutto G. Belardelli, *Il ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 2005; A. D'Orsi, *Intellettuali nel Novecento Italiano*, Einaudi, Torino 2001; Id., *Guernica, 1937. Le bombe, la barbarie, la menzogna*, Donzelli, Roma 2007; Id., *Intellettuali e fascismo fra storia e memoria*, Centro Studi Piero Calamandrei - Affinità Elettive, Jesi-Ancona 2014; M. Dantini, *Arte e politica in Italia, Tra fascismo e Repubblica,* Donzelli, Roma 2018. Per un approfondimento sulla questione giovanile, soprattutto relativamente al rapporto con la cultura ufficiale, la stampa, i littoriali, e la maturazione di una coscienza antifascista, fondamentali restano i contributi di G.S. Spinetti, *Difesa di una generazione: scritti ed appunti*, O.E.T., Roma 1948; R. Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributo alla storia di una generazione* [I ed. 1948], Feltrinelli, Milano 1963; L. Arbizzani, A. Caltabiano (a cura di), *Storia dell'antifascismo italiano,* Editori Riuniti, Roma 1964, I-II; G. Lazzari, *I littoriali della cultura e dell'arte. Intellettuali e potere durante il fascismo,* Liguori Editore, Napoli 1979*;* U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte,* Feltrinelli, Milano 1983. Pressoché limitata gli ultimi due titoli è invece la letteratura specifica sui Littoriali della cultura e dell'arte, su cui si trovano cenni più recenti anche in C. Palma, *Le riviste dei Guf e l'arte contemporanea 1926-1945. Un'antologia ragionata,* Silvana Editoriale, Milano 2010, pp. 29-35; e L. Giansanti, *Generazione littoria. Il fascismo e gli universitari (1918-42),* Lampi di Stampa, Vignate 2017. Manca purtroppo uno studio sistematico dei Littoriali sotto il profilo storico-artistico, che consenta di recuperare la documentazione superstite relativa alle mostre organizzate per i concorsi di arti figurative e ai contestuali dibattiti di critica d'arte tenuti nei convegni; in assenza di tale studio (che aiuterebbe non poco a chiarire taluni aspetti dell'approccio giovanile alle arti sotto il fascismo, ma anche a indagare le dinamiche di promozione artistica del regime fuori dai circuiti più rodati e tradizionali delle Triennali, della Biennale e delle Mostre Provinciali e Sindacali) indicazioni fondamentali arrivano dalla stampa dell'epoca, a cui si farà ampiamente riferimento nelle prossime pagine, nel tentativo di ricostruire alcuni aspetti della vicenda.

ben presto, man mano che andava maturando una più profonda presa di coscienza, in una trama diversificata di strategie e forme d'opposizione attraverso cui i giovani iniziarono a reagire a un regime in cui dopo la guerra d'Africa, l'Asse Roma-Berlino, la guerra di Spagna, l'*Anschluss*, e l'introduzione delle leggi razziali, fu quasi impossibile credere ancora. I Littoriali della cultura e dell'arte costituirono il crogiolo in cui tutte le ambivalenti esigenze e aspettative dei giovani rispetto al fascismo, e del fascismo rispetto ai giovani, s'incontrarono e si scontrarono, dando origine ad esiti diversi e talvolta imprevedibili.

Ma, in linea di massima, sulla politica adottata dal regime rispetto ai giovani, può valere in gran parte quanto osservato da Zangrandi: «Quanto ai giovani – giovani nel '30 o nel '35, intendo – cercò di allevarli fascisti e se li ritrovò, in larga e significativa misura, nonostante l'abbandono dei vecchi e il cattivo esempio degli adulti, o fascisti critici o afascisti o avversari decisi se non sempre dichiarati»[8].

Con la spregiudicatezza dei regimi totalitari, il processo di asservimento iniziava infatti sin dalla più tenera età, e procedeva, secondo quanto già brevemente illustrato, attraverso una capillare organizzazione della vita e della socialità giovanile, che a livello universitario veniva amministrata e gestita dai Guf. La testimonianza di Francesco Arcangeli, aiuta ancor meglio a comprendere quale fosse la condizione giovanile durante il fascismo:

> La mia testimonianza è quella d'un giovane maturatosi più tardi, ma già verso il 1940 (sui 25 anni) in grado di vedere e giudicare; una testimonianza nella quale si può mediare l'esperienza di tanti. Intendo parlare di alcuni fatti di cui sono stato testimone; fatti tutto sommato, abbastanza ingloriosi; fatti che si riferiscono alla condizione della gioventù sotto il fascismo.
> Ricordo d'avere assistito a una sfilata, a Bologna di figli della lupa. Non so di che parata si trattasse, so che vidi, in via Irnerio a un certo momento, avanzarsi, in distanza, una formazione estremamente incerta. Non si capiva del tutto cosa fosse, perché questi bimbi, d'una piccolezza addirittura incredibile, non riuscivan nemmeno a tenere la fila. Avanzavano nell'ampia strada, tutti in divisa, ma le loro gambine tremolavano tanto che l'allineamento non funzionava. Lo spettacolo è rimasto nella mia memoria con un ricordo di comicità pura, e addirittura trascendentale; ma la sostanza era tragica, ché il fascismo mostrava in esso d'abusare ampiamente di quello strumento caro alle autorità costituite di tutti i tempi che è la divisa. Si cominciava già a fare, su bambini piccolissimi, l'operazione di fargli credere – cosa rischiosissima – che basta una divisa di

[8] R. Zangrandi, *Il lungo viaggio*, cit., p. 12.

> qualsiasi specie per essere costituiti, giustificati. Un'operazione di imposizione fideistica, che, comprensibile (anche se io non la condivido) nel chierichetto della religione cattolica, o di altre, che hanno un fine metastorico, diventa assurda e tremenda se compiuta entro il corpo storico della realtà[9].

Cogliamo già qui un riflesso di quella idiosincrasia che accompagnerà sempre Arcangeli – ma che si ritrova ugualmente forte anche in Bertolucci – verso ogni tipo di schieramento, d'imposizione ideologica e di asservimento a programmi, partiti o indirizzi precostituiti; verso ovunque, insomma, punga il sospetto di una pressione esterna alla libera coscienza e volontà del singolo. Ed è un'insofferenza che sarà determinante anche sul piano artistico nella formulazione di giudizi e condanne verso manifestazioni avvertite come insincere o troppo profondamente condizionate da fattori extrartistici.

Intanto, proseguendo il proprio racconto con un'onestà intellettuale priva di facili alibi o finti eroismi, Arcangeli ricordava il senso di umiliazione e d'impotenza suscitato dai grandi e piccoli soprusi quotidiani del regime, non celando neanche quello di colpevole responsabilità destatosi al ricordo di un episodio occorso durante gli anni del suo insegnamento al Liceo Minghetti di Bologna[10], quando un alunno che aveva pronunciato pubblicamente una frase antifascista era stato severamente punito nel silenzio generale, suo e degli altri insegnanti che, pur tacitamente, ne condividevano la posizione:

> Della cinquantina di insegnanti del Minghetti, verso il 1941-'42, direi che 25-30 erano antifascisti. Purtroppo però, eravamo genericamente antifascisti, e forse era questo a non darci troppo coraggio [...] Il ragazzo, poco difeso da chi la pensava come lui, perse l'anno scolastico [...] Per me fu una vera umiliazione personale, interna. Le umiliazioni si ripetevano poi in piccoli episodi; ora era il preside che, dalla radio, faceva trasmettere nelle classi brani della vita di Bruno Mussolini; un'altra volta, quando fu trasmesso alla radio il discorso di Mussolini in cui diceva ch'era meglio una bandiera strappata al nemico che la salvezza di molte opere d'arte, i miei ragazzi mi guardavano ridacchiando, e io non dicevo niente. Ripeto, se oltre ad essere antifascisti avessimo avuto convinzioni positive, forse un po' di coraggio lo avremmo avuto. [...] Debbo anche aggiungere, però, a nostra relativa discolpa, che, ammesso il nostro non coraggio (o la nostra viltà), noi si apparteneva, tuttavia, a una società incivile; poiché io ritengo civile la società in cui l'individuo, per fare il proprio dovere di

[9] F. Arcangeli, *I giovani durante il fascismo*, in *Storia dell'antifascismo italiano*, cit., II, pp. 119-126: 119-120.

[10] Arcangeli fu insegnante incaricato di Storia dell'arte al Liceo Classico Minghetti di Bologna dal 1941 al 1943, cfr. G. Salvatori, *Biografia di Francesco Arcangeli*, cit., p. 47.

> galantuomo, non è costretto ad essere un eroe. Giunti poi a livello universitario, debbo ammettere che grandi aiuti a esser civile, coraggioso, a non rispettare una autorità mal costituita, grandi aiuti a me è capitato di non averne. [...] In ogni caso, pur con questi begli esempi, e con tanta fiacchezza culturale ch'era in giro, il fascismo (senza la regolarità e l'intensità di altri regimi totalitari) pensava che una cultura doveva pur esistere e che i giovani dovevano inserirvisi. Si organizzavano, allora, i littoriali della cultura e dell'arte[11].

I Littoriali rappresentavano il momento di massima esposizione per i giovani universitari, che vi giungevano attraverso un complesso iter di selezione mirato a premiare gli elementi più validi, seppure a prevalere fossero spesso i più conformisti. Quelli della cultura e dell'arte si svolsero per sette edizioni, annualmente, dal 1934 al 1940, in alcune delle maggiori città universitarie italiane: Firenze, Roma, Venezia, Napoli, Palermo, Trieste e Bologna. L'idea era venuta ad Alessandro Pavolini[12], ispirato da Giuseppe Bottai[13], e nasceva dalla concomitanza di diversi fattori, non ultima l'esigenza fortemente avvertita dal partito fascista – che da due anni si era dato un nuovo statuto nel tentativo per un verso di integrarsi con lo Stato, per l'altro di "epurarsi" e migliorare la qualità

[11] F. Arcangeli, *I giovani durante il fascismo*, cit., pp. 120-121.

[12] Alessandro Pavolini era federale di Firenze e proveniva dall'esperienza "strapaesana" del «Bargello», la rivista, settimanale della Federazione fascista fiorentina da lui fondata, che si distinse soprattutto nella fase iniziale per le posizioni aperte e tolleranti e per aver accolto molti giovani dal futuro promettente, riuscendo in tal modo nell'intento tutto politico d'incanalarli nell'alveo del fascismo. Particolarmente vicino a Galeazzo Ciano, genero di Mussolini e dal 1935 ministro per la Stampa e la Propaganda, Pavolini partì con lui per la campagna d'Etiopia come inviato per il «Corriere della sera» e ufficiale osservatore; al suo rientro in Italia succedette a Dino Alfieri alla direzione del Ministero della cultura popolare, erede di quello per la Stampa e la Propaganda, attraverso cui esercitò un'azione di controllo capillare su tutti i quotidiani e sulla programmazione radiofonica, cinematografica e teatrale. Cfr., G. Teodori, *Pavolini, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli italiani,* Treccani, 2014, <http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-pavolini_(Dizionario-Biografico)/> (17 agosto 2021).

[13] Cfr. U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano*, cit., p. 35. Sul ruolo di Bottai nell'ideazione e organizzazione dei Littoriali, secondo un piano coerente con la sua interpretazione del fascismo, si veda anche G. Lazzari, *I littoriali della cultura e dell'arte,* cit., pp. 61-70. Bottai intervenne più volte personalmente tramite suoi scritti o le riviste a lui ispirate, come «Primato» o «Critica Fascista», sui Littoriali e la questione giovanile, e Lazzari evidenzia in particolare la coerenza del progetto con la volontà di Bottai di conseguire una integrazione non passiva delle giovani generazioni all'interno del regime fascista, sottolineando come la sua influenza fosse particolarmente evidente «in quella "libertà" relativa d'espressione, che fu consentita all'interno dei littoriali» (ivi, p. 62). Luca Giansanti tende invece a ridimensionare l'influenza di Bottai, essendo piuttosto incline a una lettura della manifestazione come logica conseguenza di un progetto coerente e integrato alla politica sui Guf e i giovani attuata da Starace, per cui: «l'orientamento perseguito sin dagli esordi dal partito di Starace nella politica giovanile non poteva non contemplare, anche in maniera inconsapevole, l'esito dei littoriali» (L. Giansanti, *Generazione littoria*, cit., p. 156).

dei suoi elementi – di preparare e selezionare una nuova classe dirigente. Occorreva insomma convogliare le energie giovanili, spesso tiepide, se non indifferenti o insofferenti nei confronti dei vecchi gerarchi fascisti e dei termini ormai obsoleti di una "rivoluzione" alla quale non avevano assistito, in un agone che potesse servire da un lato a tastare il polso della gioventù per controllarne e indirizzarne il corso; dall'altro a far emergere e selezionare gli elementi più validi da sfruttare nei propri istituti o da "raddrizzare", qualora necessario, attraverso la lusinga d'incarichi e responsabilità.

Il modello da seguire esisteva già, ed era offerto dai Littoriali dello sport – le cosiddette "Olimpiadi del fascismo" – che furono i primi a vedere la luce e che si svolsero dal 1932 al 1940[14]; tuttavia diversamente rischioso, per un regime totalitario, era il progetto di lasciar liberi i giovani di discutere d'argomenti politici e culturali. La commissione giudicatrice sceglieva infatti per ogni area di competizione i temi sui quali si sarebbero condotte le gare, e queste erano articolate in una serie di prove orali, i "convegni", nei quali le tematiche scelte venivano discusse in un dibattito sulla base di schematiche relazioni; una serie di prove scritte, o "concorsi", dove veniva valutato un precedente saggio monografico, giornalistico, o una composizione poetica o narrativa dei partecipanti; e infine nelle "mostre" di arti figurative e nei complessi artistici[15]. Tanto per i saggi, quanto per le composizioni o le mostre, vigeva il criterio della novità, per cui le opere presentate ai Littoriali non dovevano essere state precedentemente pubblicate o esposte, né potevano presentarsi lavori oggetto di tesi. A gestire la fase di organizzazione e preselezione erano i Guf delle 26 città universitarie italiane, dove ogni anno venivano orga-

[14] Dal 1936 si svolsero anche i Littoriali del lavoro, e dal 1939 si aggiunsero, separatamente, i Littoriali femminili, istituiti con un numero ridotto di gare; tutti i Littoriali venivano organizzati dai Guf, compresi quelli del lavoro che coinvolgevano la gioventù non universitaria. Cfr., U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano,* cit., pp. 33-36.

[15] Pur variando nel corso del tempo, la struttura di base era così composta: i convegni consistevano in discussioni di politica, letteratura, arte, studi scientifici e studi militari; i concorsi consistevano in monografie su argomenti di carattere corporativo, demografico, coloniale, militare, scientifico, narrativo, poetico, e poi regia, commedia, soggetto cinematografico; le mostre comprendevano invece concorsi di architettura, ingegneria, scultura, pittura, scenografia, manifesto, fotografia, xilografia; mentre nei complessi artistici figurano concorsi di esecuzione corale, di quartetto, ora radiofonica, film a passo ridotto (cortometraggi). Cfr., U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano,* cit., pp. 34-35; *Guf: arte, cultura, sport, lavoro, stampa, milizia, turismo, littoriali, assistenza, organizzazione,* a cura di F. Mezzasoma, E. Balducci, R. Manzini, R. Bianchi, Edizioni "Nuova Guardia", Bologna 1936, p. 75.

nizzati i Prelittoriali[16] con la collaborazione dei Guf provinciali; i temi per le competizioni dei Littoriali della cultura e dell'arte erano scelti dalla Segreteria centrale del Guf nazionale e da una commissione appositamente nominata. Una volta che erano stati formulati, i temi venivano poi comunicati nei singoli Atenei, e dal 1939 le comunicazioni sui Littoriali assunsero un rilievo tale da essere incluse, per disposizione dello stesso Bottai, nella cerimonia annuale d'inaugurazione dell'anno accademico attraverso la relazione letta dai segretari del Guf[17].

Per la preparazione degli aspiranti littori venivano diffuse le bibliografie curate, per ciascun tema, dalla "Scuola di Mistica Fascista"[18], e venivano organizzati convegni, corsi di approfondimento e dibattiti dai diversi Guf in collaborazione con i docenti universitari. In questa fase preselettiva gestita dai singoli Guf sede di Università, veniva selezionato un numero di concorrenti proporzionale al totale degli iscritti al Guf, che avrebbero poi partecipato alla competizione nazionale per ciascun convegno o concorso[19]. Gli studenti selezionati ai Prelittoriali, che partecipando ai Littoriali, fossero riusciti a rientrare nella lista dei migliori dieci concorrenti, stilata al termine di ciascuna gara, sarebbero risultati "classificati", mentre al primo in classifica andava il titolo di "Littore"

[16] Svoltisi per iniziativa spontanea nella prima edizione del 1934, i Prelittoriali vennero istituzionalizzati dall'anno successivo attraverso una direttiva di Achille Starace. Cfr., G. Lazzari, *I littoriali della cultura e dell'arte,* cit., p. 13.

[17] Ne dava notizia una circolare del 20 ottobre 1939 indirizzata dal Ministero dell'Educazione Nazionale ai rettori delle Università e ai direttori degli Istituti Superiori, e di cui è conservata una copia presso ASUB, *Gare-Campionati-Littoriali,* pos. 64, b. 1, f. 4. Lo spazio concesso alla manifestazione in un'occasione così ufficiale è emblematico dell'importanza che il regime le affidava. In generale, con l'arrivo di Bottai al Ministero (1936), si esercitò una maggiore spinta sugli organi accademici, non solo chiedendo il personale interessamento di rettori e direttori nella organizzazione dei Prelittoriali ma anche la stesura di una relazione sullo svolgimento di questi ultimi, con notizie ed eventuali segnalazioni sui lavori presentati dai concorrenti, cfr., circolare del 10 gennaio 1937 indirizzata dal Ministero dell'Educazione Nazionale ai rettori e direttori degli istituiti superiori, in ACS, MPI, DGIS, div. III-IV, b. 16.

[18] La Scuola di Mistica fascista fu fondata a Milano nel 1930 su iniziativa di Niccolò Giani con l'appoggio di Arnaldo Mussolini, con l'obiettivo di approfondire e studiare lo sviluppo del pensiero fascista per formare la futura classe dirigente del regime. Per approfondimenti rimando a T. Carini, *Niccolò Giani e la Scuola di Mistica fascista: 1930-1943*, Mursia, Milano 2009.

[19] Inizialmente si trattava del due per mille degli iscritti a ciascun Guf, ma questo criterio venne presto abbandonato privilegiando una maggior selezione. Ai Guf si poteva restare iscritti, anche dopo la laurea, fino a 28 anni, e questo era dunque il limite di età consentito per la partecipazione ai Littoriali. Successivamente il regolamento sarebbe cambiato abolendo la proporzionalità e limitando il numero dei partecipanti, e già il programma per i Littoriali dell'anno XIII (edizione di Roma del 1935), parla di due partecipanti ogni 500 iscritti al Guf; Cfr., *Littoriali della cultura e dell'arte,* Roma, anno XIII – E.F., in ACS, *PNF, Direttorio Nazionale, Segreteria Guf 1929-1943*, 3734, b. 13.

della disciplina. Ogni Guf riceveva poi un punteggio sulla base del posizionamento dei suoi membri nelle varie gare, e per ogni singola gara veniva nominato il "Guf Littoriale" della disciplina; mentre quello che avesse ottenuto il miglior punteggio, dalla somma dei punti conseguiti dai suoi iscritti in tutte le gare, otteneva il titolo di "Guf Littoriale della cultura e dell'arte"[20].

La commissione era composta da cinque membri, solitamente scelti tra intellettuali, politici, docenti universitari e, di norma, dal littore dell'anno precedente per ciascuna categoria. Oltre ai viaggi, ai premi in denaro e alla possibilità di fregiarsi della "M" d'oro, il titolo di littore costituiva un riconoscimento prestigioso che consentiva anche l'accesso a diverse agevolazioni e a trattamenti preferenziali nella carriera futura[21].

I Littoriali coinvolsero la parte migliore della gioventù di quegli anni, e scorrendo le liste dei partecipanti alle diverse edizioni[22], non è infrequente incrociare i nomi di partigiani e dei maggiori intellettuali, uomini politici o artisti che avrebbero dominato la scena italiana dal dopoguerra. Anche i nostri autori furono tutti coinvolti, a vario titolo, e le testimonianze successive di Francesco Arcangeli e Giorgio Bassani denunciano pubblicamente

[20] Cfr., G. Lazzari, *I littoriali della cultura e dell'arte,* cit., p. 11.

[21] Ivi, pp. 13-14. Anche prima che Bottai, nel 1939 rendesse i risultati dei Littoriali parte integrante del *curriculum* accademico di ogni studente, sono numerose le testimonianze dell'attenzione che la classe dirigente del fascismo riservò ai giovani littori e diversi esempi si trovano anche tra la documentazione relativa alla Segreteria dei Gruppi Universitari Fascisti conservata presso l'ACS, *PNF, Direttorio Nazionale, Segreteria Guf 1929-1943*, 3734, b. 13, f. 131. Anche a livello universitario era prestata la massima attenzione per favorire e attirare gli elementi che potessero portare punteggi ai Guf nelle competizioni littoriali, sia culturali che sportive, come si evince anche dalla documentazione conservata presso l'ASUB (posiz. 64, b. 1, f. 4), da cui si nota come si fosse innescata una vera e propria contesa tra atenei per attirare potenziali littori che portassero lustro all'Università. Nella rincorsa ai punti da parte dei Guf, non dovettero mancare anche episodi poco limpidi, tant'è che una circolare del Ministero dell'educazione nazionale del 12 gennaio 1934, avvisava tutti i rettori e direttori di istituti superiori di predisporre una documentazione speciale, firmata dai segretari dei rispettivi Guf, comprovante l'effettiva iscrizione all'Università o la qualifica di laureato per i partecipanti alle gare littoriali, al fine di «eliminare la possibilità che alle manifestazioni ed alle competizioni sportive intervengano elementi che non siano in possesso dei necessari requisiti» (ASUB, *Gruppo Universitario Fascista 'G. Venezian'*, pos. 64, b. 2, fasc. 1).

[22] L'elenco più completo dei partecipanti resta ad oggi quello pubblicato in appendice alla seconda edizione accresciuta (1962) di R. Zangrandi, *Il lungo viaggio*, cit., pp. 534-588, da cui sono tratti, salvo casi espressamente indicati, i riferimenti seguenti in merito a nomi e posizionamento dei partecipanti. Relativamente ai Littoriali Zangrandi osserva inoltre che «parteciparono o tentarono di partecipare ai Littoriali almeno il 90 per cento degli universitari di qualche valore, i quali avessero idee da affermare e capacità e volontà per farlo. Solo, ciò non accadde perché tutti erano consenzienti ma, al contrario, perché – come ho detto – quella dei Littoriali fu una delle poche e, credo, la maggiore occasione che il fascismo diede di manifestare le proprie opinioni in un clima di relativa libertà o, forse, meglio, di necessaria tolleranza» (ivi, p. 106).

il peso della condanna che in seguito venne rivolta a chi prese parte alle gare[23]. Arcangeli difendendo la propria generazione denuncia la berlina a cui certa stampa aveva esposto importanti membri dell'*establishment* politico e culturale, avallando una troppo semplicistica equazione che ne adduceva la partecipazione ai Littoriali a prova di sicura fede fascista:

> Dico, non tanto per inciso, che è facile, adesso, da una certa parte, sfruttare queste cose. Leggo Il Borghese (confesso la mia debolezza) e vedo che vi si fa una violenta campagna che può fare impressione su qualche giovane, forse anche su molti: parecchi degli esponenti della politica e della cultura attuali vengono accusati d'esser stati fascisti. Anzi su vari numeri si svolge una sorta di gioco: la "caccia al fascista". Si pubblicano fotografie dove, fra altri in divisa, un cerchietto isola il volto d'un giovane, che, appunto per essere molto giovane, non è sempre riconoscibile [...] Ai signori del Borghese, ai giovani, missini o non, che se ne lasciano influenzare, vorrei dire: non è bello esser stati fascisti nemmen da giovani, questo non lo dirò mai; però bisognerebbe andarci piano, uno può esser figlio di gente poco per bene – può capitare –, ma occorre vedere che cosa farà dopo, della sua vita. La mia generazione ha diritto d'esser giudicata non dalla sua estrazione, ma dal suo corso, dalla sua maturazione; anzitutto per ciò che fa ora, e che cercherà di fare[24].

Ancor più forte è la testimonianza di Bassani, che, chiamato nel '61 a ricordare la distruzione della Sinagoga di Ferrara (compiuta dai fascisti nella notte del 28 ottobre 1941), raccontando di aver ricevuto una lettera in cui gli si rinfacciavano i suoi trascorsi nel Guf bolognese, la collaborazione alla terza pagina del «Corriere Padano» e, soprattutto, la partecipazione ai Littoriali, coglieva l'occasione per affrontare senza ipocrisie la questione spinosa e dolente del fascismo ebraico ferrarese. Dopo aver riportato il contenuto della lettera, che gli era stata indirizzata da tale «signor Antelao Portesi, della federazione del Partito socialista italiano di Castelmerlo, in provincia di Ferrara»[25], località peraltro inesistente, Bassani proseguiva infatti dichiarando:

> Confesso che una simile lettera mi ha stupito. Per due ordini di ragioni. Prima di tutto perché documenta avvenimenti inoppugnabilmente accaduti. Sì,

[23] Per un approfondimento sulle polemiche e le accuse gravanti sui partecipanti ai Littoriali all'indomani della caduta del regime, rimando in particolare alla *Prefazione* a R. Zangrandi, *Il lungo viaggio*, cit., pp. 6-13 e *passim;* e al capitolo introduttivo di U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano,* cit., pp. 7-32.

[24] F. Arcangeli, *I giovani durante il fascismo*, cit., pp. 121-122.

[25] G. Bassani, *L'assalto fascista alla Sinagoga di Ferrara,* in *Storia dell'antifascismo italiano,* cit., II, pp. 163-167: 163.

> è vero: nell'anno 1937 io ho partecipato ai Littoriali della cultura e dell'arte, e, precedentemente, ho pubblicato qualche novella sulla terza pagina del Corriere Padano [...]. In secondo luogo, mi ha sommamente stupito un'altra circostanza: e cioè che questo signore, Antelao Portesi (uno pseudonimo, suppongo), mi rimproveri sostanzialmente di non essere più fascista. Non pare anche a voi che pretenda troppo, costui? Ma come! I suoi camerati, nel 1938, mi cacciarono con infamia dalle loro file; nel 1943 mi misero in prigione (me la sono cavata, ma per miracolo!), massacrando di lì a qualche mese, tra i miei parenti, una quindicina di persone. Ebbene, come può pretendere, il signor Portesi, che ancora adesso io sia fascista? Il suo invito alla coerenza è davvero degno di miglior causa.
>
> In realtà, uno degli aspetti più tragici della persecuzione antisemitica effettuata dal fascismo in Italia è proprio questo: che vennero colpiti dei cittadini, come me e molti altri come me, la maggior parte dei quali non erano affatto persone eccezionali, insomma delle "anime belle". Io, per esempio, uscivo da una famiglia perfettamente allineata ai tempi. Mio padre, lui, aveva preso la tessera del fascio addirittura nel '20: e ciò nondimeno era tra gli uomini più onesti che abbia mai conosciuto, puro e candido nel suo ingenuo patriottismo. Nel 1940, nel '41, durante gli anni furenti del mio primo antifascismo, io definivo "stolido patriottismo" il suo. Tuttavia si trattava di patriottismo, ingenuo, appassionato, puro.
>
> Uscivo da una famiglia di questo tipo: ebraica e fascista. Ma sia ben chiaro: infinite altre famiglie ebraiche erano a quell'epoca come la nostra, normali (e banali) come la nostra. [...] Sembrerà strano: eppure erano pochissimi, prima del 1938, gli ebrei italiani che non fossero devoti di Casa Savoia, mentre il duce, che aveva conquistato l'Impero, rappresentava per molte delle nostre madri, zie e sorelle una specie di idolo. Dopo il 1938, dopo le famigerate leggi razziali, quasi tutti capirono, naturalmente. Ma prima di questa data fatidica, ripeto, fra gli ebrei italiani dominava il conformismo più totale[26].

Una realtà che lo scrittore ferrarese ha del resto saputo raccontare anche attraverso i suoi romanzi, testimoniando come, almeno fino allo spartiacque delle leggi razziali, il fascismo poté prosperare anche presso le comunità israelitiche grazie a un consenso costruito sulla convinzione della sua piena identificazione con lo stato. Ma, al di là di questo malinteso patriottismo e di tutti gli altri mezzi di propaganda dispiegati dal fascismo, il prender parte alle sue manifestazioni non rappresentò per i giovani tanto l'assunzione di una posizione politica pienamente consapevole, quanto piuttosto l'accettazione di uno stato di fatto; per cui il margine di arbitrio che sembrava offriglisi realmente poteva in sostanza ridursi a una scelta d'integrazione o meno; di essere cioè dentro quella realtà, che pure era l'unica che avevano conosciuto, oppure di esserne

[26] Ivi, pp. 163-165.

fuori, emarginati. E non è difficile immaginare quale sacrificio questo potesse rappresentare per chi ancora stava cercandovi il proprio posto. I Littoriali furono molte cose, furono anche un modo per cercarlo e rivendicarlo, questo posto, e rappresentarono per i giovani soprattutto l'illusione e la disillusione di far ascoltare la propria voce e contribuire a un miglioramento possibile.

La prima edizione si svolse dal 22 al 29 aprile 1934 a Firenze, vi prese parte, in rappresentanza del Guf di Parma, Attilio Bertolucci (all'epoca ancora studente di Giurisprudenza), ottenendo il secondo posto al concorso di composizione poetica dopo Leonardo Sinisgalli. Nell'intervista con Sara Cherin, Bertolucci avrebbe successivamente ricordato come la partecipazione gli fosse stata imposta dal Segretario del Guf di Parma, in virtù della risonanza che «La Fiera Letteraria» aveva dato alle sue poesie: «Ricordo un bel paginone assemblato dal povero, caro Falqui[27] dove tre poesie mie stavano in compagnia di un disegno spiritato e ardente di Scipione e di un capitolo dell'allora reputatissimo critico Alfredo Gargiulo»[28]. Ma dalle sue parole non si avverte il minimo rimpianto per la mancata conquista del titolo di Littore:

> Fortunatamente non arrivai che secondo, il primo risultò il mio amico Leonardo Sinisgalli, cui toccò l'avventura, è ancor oggi terrorizzante per me l'idea del

[27] Enrico Falqui divenne, a soli 28 anni, redattore-capo de «L'Italia letteraria» (denominazione assunta da «La Fiera Letteraria» quando la rivista milanese fondata nel '25 da Umberto Fracchia passò le consegne alla nuova serie romana che, dal 7 aprile 1929, venne diretta da Giovanni Battista Angioletti e da Curzio Malaparte). Nei sette anni che vanno dal 1929 al 1936, Angioletti e Falqui abbandonarono i criteri di condotta seguiti dal foglio di Fracchia, più informativi, che critici, e adottarono un nazionalismo meno fascista e più "rondista"; portando avanti gli orientamenti di "richiamo all'ordine", di neoclassicismo, di "prosa d'arte" propri de «La Ronda», coniugandoli con una modernità innovatrice e insieme fedele alla tradizione. Cfr., R. Bertacchini, *Falqui Enrico,* in *Dizionario biografico degli italiani,* Treccani, 1994, <http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-falqui_%28Dizionario-Biografico%29/> (20 agosto 2021).

[28] A. Bertolucci, S. Cherin, *I giorni di un poeta,* cit., p. 27. Il racconto di Bertolucci è emblematico anche delle dinamiche poco limpide a cui ricorsero spesso i Guf per cercare di conquistare i migliori punteggi; proseguiva infatti il poeta nel suo racconto: «Insomma, ormai ero qualcuno se la Fiera mi pubblicava con onore, e lo ero anche per l'informato addetto culturale del Guf della mia città, così quando Alessandro Pavolini inventò i Littoriali e li tenne a battesimo a Firenze, io, pur se non iscritto al Guf medesimo […] venni perentoriamente invitato a partecipare a quel nuovissimo agone. Una sera a caffè, riluttavo con ragioni ipocrite di finta modestia, quando non l'addetto culturale, ma il segretario del Guf di Parma, in divisa e pugnaletto tagliacarte, sfoderò la sua lama e mi obbligò a sottoscrivere una promessa di partecipazione. Era un tipo innocuo ma gli interessavo molto, perché facevano gioco, a lui, i punti che avrei portato alla sua sezione: gli era stato detto infatti che la commissione per la poesia, presieduta da Ungaretti, punti me ne avrebbe dati a iosa» (ivi, p. 28).

> pericolo scampato, di essere presentato al Duce nei viali di Villa Torlonia[29] [...] Leonardo littore, io vicelittore, si ebbe il privilegio di vederci pubblicate le liriche sui quotidiani (non accadeva dai tempi delle Odi Navali di D'Annunzio); un po' in coda furono stampati anche componimenti poetici, pur se non premiati, onorevolmente segnalati. A me come premio toccò una crociera in Grecia, ma mi guardai bene dal profittarne: presentai un certificato medico comprovante la mia, fra gli amici ormai leggendaria, nevrosi cardiaca. La verità è che mi vergognavo di visitare la terra d'origine degli dei in camicia nera e pantaloni grigioverdi, che fra l'altro non possedevo [...] Telesio Interlandi, forse per ragioni di corrente (anche nel Pnf esistevano correnti), non doveva amare né Pavolini né Ungaretti. Così dal suo Tevere, punta avanzata del giornalismo fascista integrale[30], egli attaccò i Littoriali come afascisti e citò, esempio chiarissimo di non impegno, due poesie, una di Sinisgalli e l'altra mia, la prima fantasticante di usignoli lacustri, la seconda di fagiane bianche di neve. E lo fece nel fondo della prima pagina, solitamente destinato ad ospitare vituperi alla demosocialplutocrazia[31].

Edizione di collaudo, quella del '34, servì per mettere a fuoco potenzialità e limiti della manifestazione, che in questa occasione vide schierati nelle commissioni giudicatrici i nomi più prestigiosi della cultura dell'epoca: oltre alla già ricordata presenza di Ungaretti, insieme a Govoni, nella commissione di poesia, c'erano anche Massimo Bontempelli e Romano Bilenchi per la prosa; Goffredo Bellonci per la critica letteraria; Ugo Ojetti e Roberto Longhi per la critica artistica; Giuseppe Bottai e Ugo Spirito per la dottrina fascista sulle corporazioni; Enrico Fermi e Giancarlo Vallaura per gli studi scientifici; e ancora, Marcello Piacentini, Anton Giulio Bragaglia, Ardengo Soffici[32]. Non meno riccamente assortita risultava, peraltro, la schiera degli aspiranti littori, fra cui erano Pietro Ingrao, terzo in poesia dopo Sinisgalli e Bertolucci; Aldo Airoldi, Gianni

[29] La cerimonia di premiazione, sia per i Littoriali della cultura e dell'arte, che per quelli dello sport si tenne il 13 maggio 1934, invece che a Palazzo Venezia, come annunciato, nella residenza del Duce a Villa Torlonia.

[30] Proprio «Il Tevere» era stato uno degli avamposti per le discussioni e le proposte relative alle modifiche da apportare ai Littoriali, chiedendo una maggiore fascistizzazione della competizione e che venisse eliminato ogni carattere di dilettantismo, motivo per il quale proponeva di riservare le gare solo agli studiosi della materia oggetto di competizione. A «Il Tevere» avrebbe risposto, difendendo l'impostazione dei Littoriali, «Critica Fascista», giudicando le argomentazioni del quotidiano romano «di un semplicismo e di una ingenuità inauditi», che avrebbero finito col ridurre i Littoriali «a un "Doposcuola» (Quidam [s.a.], *Quel che non si deve toccare nei Littoriali,* «Critica Fascista», XII, 16, 15 agosto 1934, pp. 296-297).

[31] A. Bertolucci, S. Cherin, *I giorni di un poeta,* cit., pp. 28-30. L'episodio viene ricordato da Bertolucci, con qualche variante, anche in un'intervista del 1994, cfr., A. Bertolucci, P. Benedetti, *Bella, nobile e per tutti*, «Ecos», ottobre-novembre 1994, p. 38.

[32] Cfr., U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano,* cit., pp. 36-37.

Granzotto e Walter Binni, tutti classificati in critica letteraria; Umbro Apollonio, arrivato secondo in letteratura e seguito, al terzo posto da Luciano Anceschi, che prese parte anche ai convegni di critica d'arte pur non riuscendo a classificarsi[33]; Antonio Rinaldi fu selezionato in letteratura come in poesia, ma in entrambi i casi restò fuori dalla classifica dei primi dieci; e poi ancora Nicolò Giani, Duilio Morosini, Alberto Mondadori e molti altri[34].

A differenza delle altre gare, il tema per le composizioni narrative, poetiche e musicali, così come quello per le competizioni artistiche, era lasciato libero, ma già dalla successiva edizione del 1935, apparve chiaro che occorreva una più stretta vigilanza per garantire, almeno attraverso la definizione preliminare dei temi, un minimo di ortodossia fascista alle composizioni[35]; mentre anche il regolamento generale si fece progressivamente più rigido e controllato.

Al concorso di critica d'arte, dove il Guf di Bologna si classificò al quinto posto con Carlo Savoia (già autore di un articolo dedicato alla II Mostra d'arte del Guf bolognese, nel quale si inneggiava a un'arte fascista veicolo di propaganda)[36], così come al convegno di letteratura, dove si dibatté sul tema "Letteratura e arte nuova", gli indirizzi facevano emergere due opposte concezioni, ma la maggioranza degli interventi riconosceva comunque priorità al fine politico dell'arte, sottolineando l'esigenza di superare l'individualismo a favore della realtà collettiva per dar vita ad una sorta di «realismo corale»[37].

La tendenza era confermata anche da un rapporto anonimo redatto a circa un mese dalla conclusione dei Littoriali di Firenze, il 23 maggio

[33] Cfr., R. Zangrandi, *Il lungo viaggio*, cit., p. 539. Anceschi presentò una relazione sui *Rapporti fra arte e società nell'ambito della neutralità fascista*, in cui criticava il perenne individualismo della letteratura italiana in favore di un'arte nuova, nutrita di "sociale". Cfr., G. Lazzari, *I Littoriali della cultura e dell'arte,* cit., p. 21.

[34] Cfr., U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano,* cit., p. 39.

[35] Cfr., *Littoriali della cultura e dell'arte,* GUF, Roma, anno XIII e.f., in ACS, PNF, *Direttorio Nazionale, Segreteria Guf 1929-1943*, 3734, b. 12, f. 123. Se, come ricordato da Bertolucci, in ambito letterario furono possibili diverse evasioni dalle tematiche più care al paternalismo e al populismo del regime, i temi anche liberamente scelti dai partecipanti alla mostra d'arte non si discostavano invece da quelli consueti della mitologia fascista: la famiglia, il duce, il lavoro dei campi, i martiri della guerra, ecc. La mostra d'arte venne tenuta al Palazzo del Parterre di San Gallo, cfr., G. Lazzari, *I Littoriali della cultura e dell'arte,* cit., pp. 19-20).

[36] C. Savoia, *L'arte che vogliamo,* in *L'Arte nel Fascismo. Rapporto sull'arte dei giovani del gruppo di propaganda del GUF di Bologna, pubblicato in occasione della II Mostra d'Arte* (Casa del Fascio, gennaio 1933 – a. XI, Bologna 1933), a cura di Guf di Bologna. Cfr. anche V. Venuti, *Bologna tra fascismo e arte: i Littoriali della cultura e dell'arte e il caso di "Architrave",* Bologna, a.a. 2014-2015, p. 40.

[37] Cfr., U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano,* cit., p. 98.

1934, e tutt'oggi conservato tra la documentazione relativa alla Segreteria dei Guf presso l'Archivio centrale dello stato, dal quale possiamo comprendere meglio alcune delle principali ragioni e preoccupazioni dietro ai Littoriali della cultura e dell'arte, e cosa potesse spingere il regime ad avventurarsi per una strada tanto insidiosa. Vi si legge infatti:

> I giovani sono stati lasciati per troppo tempo a se stessi. Non tutti hanno preso parte agli sports; parecchi di essi si sono disinteressati; ma anche quelli che hanno partecipato alla vita sportiva e che avevano esigenze intellettuali e spirituali, si sono trovati senza guida. Hanno ostentato e ostentano un lealismo senza limiti.
> Continuamente e ad ogni passo, citazioni del DUCE che viene considerato come la mente a cui riferirsi in ogni questione. Dichiarazioni sincere. Ma quei passi com'è naturale, venivano tratti a dimostrare le tesi più opposte. Soprattutto questo lealismo intellettuale, molte volte, copriva una grande irrequietezza interiore. Continuare sulla via esclusivamente sportiva è un grave pericolo. [...]
> Non basta aprire il campo delle discussioni culturali. Sopprimerlo o ridurle produce il pericolo dianzi accennato di tendenze disparate che si formano alla base, al di sotto di un lealismo formale di principi e di dichiarazioni. Allargarle può rappresentare un pericolo per un altro senso.
> Occorre contemporaneamente creare un ambiente collettivo in cui si formi una nuova psicologia, il cui bisogno di azione creativa trovi la sua soddisfazione[38].

È dunque entro questa prospettiva, nello sforzo di creare una nuova psicologia sociale, che deve essere inquadrata l'esperienza dei Littoriali della cultura e dell'arte. Un esperimento che già da questa prima edizione poteva considerarsi «sotto ogni rispetto, un successo»[39], al punto da arrivare ad auspicare per la stessa manifestazione un richiamo internazionale, con argomentazioni che sono tanto più interessanti, quanto più in disaccordo con la politica che verrà effettivamente perseguita dal regime in seguito. Lo stesso rapporto dichiarava infatti:

> i Littoriali devono mettere capo a qualcosa di internazionale. L'Italia deve tenere in sua mano la bandiera di questa rinascita della gioventù di Europa e di Asia. La Russia ha la limitazione della classe, la Germania la limitazione della razza. Noi possiamo dirigerci a tutti i giovani e chiamarli qui, annualmente, a discutere e collaborare. La Mostra di arte potrebbe essere estesa ai giovani di tutte le Nazioni che volessero parteciparvi, e diventare così l'agone ed il centro artistico e culturale della gioventù, indipendentemente da tendenza politica o da razza[40].

[38] *Rapporto sui Littoriali di Firenze,* 23 maggio 1934, pp. 7-8., in ACS, PNF, *Segreteria dei Gruppi Universitari Fascisti 1929-1943*, 3734, b. 11.
[39] *Ibid.*
[40] *Ibid.*

Parole che non possono che impressionare, soprattutto se si considera che la realizzazione più vicina a un simile progetto si avrà solo con la Mostra internazionale degli studenti organizzata in occasione dei Littoriali di Napoli del 1937, a solo un anno di distanza dall'entrata in vigore delle leggi razziali[41].

Malgrado il successo della manifestazione fiorentina, al fine di perfezionare la formula dei Littoriali, Starace convocò nel luglio 1934, a Palazzo Littorio, una commissione formata da segretari federali, rettori, e segretari dei Guf che aiutasse a preparare le gare per l'anno successivo. Venne fissata l'obbligatorietà della selezione preliminare attraverso i Prelittoriali (le cui commissioni erano decise dai segretari di ciascun Guf, in sinergia con i rettori), e la necessità di circoscrivere i temi di convegni e concorsi allargando invece il ventaglio delle discipline ed estendendo anche agli iscritti alla Gil la possibilità di partecipare alle gare[42].

Il direttore de «Il Giornale d'Italia», Virginio Gayda – considerato l'interprete più autorizzato del pensiero mussoliniano – commentava le modifiche apportate al regolamento e alla struttura dei Littoriali in un articolo in cui analizzava anche l'approccio del fascismo verso i giovani, e dal quale traspare tutta l'ambiguità e la doppiezza della politica culturale fascista, sostanzialmente incapace di trovare uno stile unificante, anche perché impossibilitata a conciliare l'apparato retorico e coercitivo del regime con la fondamentale libertà espressiva degli artisti. Un dissidio che traspare in controluce dall'analisi di Gayda, che se per un verso esclude che il fascismo possa «fermare il volo dei giovani e imbozzolarli in una cristallizzata dottrina accademica»[43], dall'altro dichiara:

[41] Il progetto di una mostra internazionale in occasione dei Littoriali della cultura e dell'arte dovette accompagnare anche altre edizioni, ritorna infatti anche in un anonimo appunto manoscritto per Starace, conservato presso l'ACS e dedicato all'organizzazione dei Littoriali dell'anno XIV, nel quale proponendo Venezia come sede della manifestazione venivano sottolineate le agevolazioni derivanti dalla disponibilità di spazi e strutture per la Mostra d'arte, che vi avrebbe trovato ottima collocazione, «disponendo dell'attrezzatura della Biennale la quale potrebbe ospitare degnamente le opere dei goliardi [...] e – nella eventualità che l'E.V. volesse autorizzarla – la progettata esposizione d'arte universitaria internazionale». Cfr., *Pro-memoria per S.E. Starace,* in ACS, PNF, *Segreteria dei Gruppi Universitari Fascisti 1929-1943*, 3734, b. 36. L'appunto indica chiaramente come il progetto di una esposizione internazionale fosse stato valutato anche per l'edizione del 1936, sebbene sarà poi realizzato solo l'anno successivo a Napoli, dove la mostra venne organizzata in una sezione del Maschio Angioino, ma separatamente rispetto alla mostra di arti figurative dei Littoriali, e fuori concorso; vedi anche *infra.*

[42] Cfr., U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano,* cit., p. 40.

[43] V. Gayda, *Verso i nuovi Littoriali: Spiritualità della giovinezza,* «Il Giornale d'Italia», 5 agosto 1934.

> Non ci può in verità esser, per il Fascismo, divisione fra arte e politica. Il Fascismo non [...] pensa a creare un'arte comandata di Stato, immobilizzata nella rappresentazione fotografica delle cerimonie e nella celebrazione cortigiana dei gerarchi. Domanda che l'arte italiana, fascista, esca dalle torri di avorio, dagli isolamenti egoisti ed egotisti dell'individualismo, e si immerga nella vita nazionale [...] Vuole insomma che l'arte, senza essere serva, sia collaboratrice e rappresentativa dell'etica nuova del Fascismo. [...] L'arte fascista non può essere impermeabile a questo senso senza mettersi fuori del suo tempo, e del suo diritto di vita. Essa deve essere sana, solare, vigorosa, nazionale. Non tutta l'arte giovanile italiana si rivela, ancora, aderente a questo spirito. In taluni episodi è preziosa, complicata, scettica e assente[44].

Un discorso, diremmo, iniziato sotto i migliori auspici con la rivendicazione della libertà creativa ed espressiva dell'arte, e conclusosi con la negazione "del suo diritto di vita" oltre la strada obbligata della vigoria fascista e della solarità italica.

Recependo le modifiche apportate dalla commissione, i Littoriali dell'anno XIII si tennero con la nuova formulazione a Roma, e con maggiore solennità visto che il loro svolgimento coincise con l'inaugurazione della città universitaria[45]. Ma malgrado gli sforzi profusi l'edizione suscitò numerose polemiche, soprattutto relativamente ai convegni, dove l'atteggiamento dei commissari e la mancanza di tempo per le discussioni, conseguente all'aumento dei partecipanti, provocò le proteste dei gufini, prontamente registrate sulla stampa dell'epoca e in particolare su quella universitaria, naturalmente più sensibile alle problematiche e ai limiti dei Littoriali. Caso emblematico, quello di Pietro Ingrao, che non risparmiava critiche al nuovo assetto della manifestazione denunciandone i limiti in un acceso articolo su «La Scuola Fascista», nel quale, peraltro, il concorso di pittura era portato ad esempio della scarsa vigilanza operata dalle commissioni contro l'assenza di originalità e le facili derive retoriche dei partecipanti; tanto che, scriveva: «è stato fatto Littore per il quadro un camerata, che esponeva nella stessa sala una tela in cui rifaceva uguale uguale Cagli ed un'altra in cui rifaceva altrettanto ugualmente De Chirico, con un pizzico appena di Severini»[46].

La mostra d'arte era stata allestita nella Facoltà di Lettere alla città

[44] *Ibid.*

[45] Cfr., U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano,* cit., p. 43.

[46] P. Ingrao, *Il G.U.F. di Roma littore per l'anno XIII, rilievi e speranze,* «La Scuola Fascista», IV, 6, 30 aprile 1935, p. 1. Ingrao, classificatosi già terzo in poesia ai Littoriali dell'anno precedente, aveva ottenuto nel '35 il secondo posto nella stessa competizione.

universitaria, con oltre 800 opere in 6 sale, tra affreschi, dipinti, sculture, disegni, bassorilievi ecc. I temi dei concorsi artistici rimandavano chiaramente all'esaltazione del tempo fascista o di soggetti cari al fascismo come la maternità e l'infanzia, proposti ad esempio per la scultura a tutto pieno[47]. A giudicare dalle testimonianze lo scenario poteva ugualmente prestarsi tanto all'accusa di un eccesso di retorica omologante, quanto a quella di troppa difformità d'indirizzi e personalismo. E se guardiamo ai diversi giudizi che si ricavano dalle cronache dei convegni di critica d'arte, la situazione non doveva essere troppo diversa spostandosi dall'ambito esecutivo a quello speculativo della riflessione teorica.

Anche se i nostri autori non furono direttamente coinvolti in questa edizione dei Littoriali[48], non sarà inutile dar conto di certe posizioni emerse nel corso delle gare, soprattutto in relazione ai convegni letterari e di critica artistica: si tratta infatti di un indicatore prezioso per comprendere quali fossero gli orientamenti, gli umori dei giovani partecipanti e il tenore delle discussioni; un'occasione, insomma, per mettere a fuoco i temi del dibattito critico e artistico secondo la prospettiva e la particolare declinazione che essi assunsero presso i giovani.

Inoltre, di tali discussioni, i nostri dovettero essere ugualmente bene informati sia a mezzo stampa – per l'ampia risonanza che veniva concessa ai Littoriali – che dai racconti diretti degli amici partecipanti. Tra i vari concorrenti di questa edizione erano infatti anche Franco Giovannelli, classificato al quarto posto del convegno di poesia, seguito da Vittorio Sereni al settimo; e Giuseppe Dessì, arrivato terzo al concorso di narrativa, che fu vinto invece da Alfonso Gatto; tutti personaggi che intrattenevano, o avrebbero intrattenuto, legami molto stretti con i nostri,

[47] Cfr., *Regolamento e programmi*, in ACS, PNF, *Segreteria dei Gruppi universitari fascisti 1929-1943*, b. 12.

[48] Bertolucci, in realtà, con la complicità di Pietro Bianchi, con il quale aveva fondato il Cineguf di Parma, ottenne di partecipare ai Littoriali di Roma come osservatore, accompagnato dalla futura moglie Ninetta Giovanardi; il viaggio si trasformò tuttavia in una vacanza romantica, con scarsa o nulla partecipazione alla manifestazione, come ricorda il poeta stesso nell'intervista con Paolo Lagazzi: «Nel '37, i Littoriali a un certo punto si sono spostati da Firenze a Roma. Il mio amico Pietrino Bianchi faceva un po' da consulente, da organizzatore. Nel '37, sapendo che non avrei partecipato, ha procurato a me e alla Ninetta un soggiorno di una settimana a Roma; per noi è stato una specie di pre-viaggio di nozze» (A. Bertolucci, P. Lagazzi, *All'improvviso ricordando*, cit., p. 22). Bertolucci ricorda erroneamente nell'intervista la data del '37, ma il viaggio è da riferirsi al '35, come dimostra anche una lettera del 6 maggio 1935 inviata a Ninetta, nella quale il poeta ricorda il recente soggiorno romano. Il carteggio tra i coniugi Bertolucci, insieme alle poesie dedicate dal poeta alla moglie, è stato da poco pubblicato da G. Palli Baroni, *Attilio e Ninetta Bertolucci. Il nostro desiderio di diventare rondini: poesie e lettere,* Garzanti, Milano 2020; la lettera in oggetto si legge alle pp. 373-375.

per cui è difficile credere che non ci sia stato un confronto in merito al più importante appuntamento culturale giovanile del tempo[49].

Un interessante resoconto sullo svolgimento del convegno di critica artistica del '35 ce lo lascia, ad esempio, lo scrittore padovano Giuseppe Mesirca (arrivato terzo nel '34 al convegno di critica d'arte, e selezionato, nello stesso convegno, per le edizioni del '35 e del '38) in un articolo per «il Bò». Commentando come venne affrontato il tema del convegno, che per quell'anno proponeva una dissertazione su "Le arti italiane in rapporto alla tradizione, alle correnti straniere e alle esigenze politiche del fascismo", Mesirca evidenzia come a fronte del generale riconoscimento della necessità d'un legame profondo dell'arte contemporanea con la tradizione, assai più dibattuta restasse la questione del rapporto da intrattenere con le correnti europee.

> contrastati furono i pareri intorno alle correnti straniere, e i giudizi espressi su questo argomento furono i più disparati. Vi fu un tale, infatti, che in un eccesso di amor patrio, esortò a chiudere i confini con barriere insormontabili, in quanto, a suo parere, le correnti straniere nuociono ed hanno sempre nuociuto all'arte italiana. Sorsero così accanite invettive contro il cubismo, il surrealismo, ecc., ecc., definendo questi movimenti assurde stramberie del cervello malato, ripugnanti aberrazioni da bandirsi nel modo più categorico. Altri, più benigni, diedero ad essi qualche importanza, come fatti caratteristici, e quindi giustificati, dell'uomo moderno [...] Noi, a questo proposito, fummo invece di parere contrario e dichiarammo che queste correnti straniere che nell'epoca moderna hanno largo campo di scorrere in Italia, sono state assolutamente indispensabili. E chiarimmo questo principio osservando anzitutto come fenomeno caratteristico nell'arte moderna, il sorgere nella seconda metà dell'ottocento di una serie di teoriche, caratterizzate da reazioni e da controreazioni, che si susseguono ininterrottamente sino ai nostri giorni, serie di teoriche di cui noi avvertimmo l'origine nell'"impression" di Monet. [...] Dall'impressionismo, al solidificatore di questo, Cézanne, nodo di tutta la pittura moderna, alle due correnti che si dipartono da essa con la illusione di continuarlo, fauvismo e cubismo, cui si aggiunge il surrealismo, e in Italia la pittura metafisica e il futurismo, è tutto un susseguirsi di teorie, le quali hanno questo grandissimo, incommensurabile scopo: staccarsi per amore di vita dalla passiva sottomissione di forme ormai fruste e stracche che l'ottocento continuava a coltivare per pigra

[49] Mentre erano già saldi i rapporti con Franco Giovannelli, che abbiamo visto essere tra la cerchia degli allievi bolognesi che si era raccolta intorno a Roberto Longhi, i rapporti con Vittorio Sereni e Giuseppe Dessì sarebbero stati successivi e più personali; interessando soprattutto Bertolucci per Sereni, e Bassani per Dessì, che si trasferì a Ferrara per insegnare nel 1936. Per maggiori approfondimenti rimando a A. Bertolucci, V. Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938 – 1982*, a cura di G. Palli Baroni, Garzanti, Milano 1994; e *«Meditare, studiare, scrivere». Il carteggio Giorgio Bassani – Giuseppe Dessì (1936-1959)*, a cura di F. Nencioni, Giorgio Pozzi, Ravenna 2017.

> abitudine, impostando problemi d'arte oltre il luogo comune. [...] se noi oggi affermiamo che l'arte italiana contemporanea è legata alla tradizione, intesa nel senso suaccennato[50], sono proprio queste correnti straniere a guidarci a ritrovarla [...] Dichiarare il cubismo e il surrealismo aberrazioni mentali, equivale ad esprimere la propria supina e balorda ignoranza[51].

Non sorprende che, sostenendo simili posizioni, il giovane Mesirca venisse poi escluso dalla graduatoria finale del concorso di critica artistica[52]. L'accusa di esibita ignoranza agli oppositori di quella che la Germania nazista aveva già ribattezzato *Entartete Kunst*, "arte degenerata"[53], non dovette suonar particolarmente gradita ai membri della commissione giudicatrice[54], e, sebbene il concetto di arte degenerata sarebbe più ampiamente circolato in Italia soprattutto dopo le leggi razziali del '38, largamente diffuso era il sospetto che queste correnti europee potessero avere una valenza corruttrice sull'integrità dello spirito fascista[55], e

[50] L'autore aveva precedentemente espresso la propria concezione della tradizione come "continuità", cfr. G. Mesirca, *Littoriali. Critica artistica*, cit.

[51] *Ibid.*

[52] La classifica per il concorso di critica artistica di quell'anno si legge in «Scuola Fascista», IV, 6, 30 aprile 1935, p. 1.

[53] Con questo titolo venne organizzata la celebre mostra monacense del 1937, in cui furono esposte con intento denigratorio opere cubiste, astrattiste, dadaiste, espressioniste, considerate immorali e pertanto sottratte dal nazismo ai musei tedeschi per distruggerle o rivenderle all'estero. La mostra presentava le opere accompagnandole con scritte dispregiative, e le venne contrapposta, sempre a Monaco, la *Grande esposizione d'arte tedesca*, ugualmente politicizzata e inaugurata dallo stesso Hitler, nella quale erano esposte invece opere gradite al regime, con un successo di pubblico in realtà assai inferiore alla prima. Cfr., *Anni Trenta. Arti in Italia oltre il fascismo,* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi 22 settembre 2012 – 27 gennaio 2013), a cura di A. Negri [et al.], Giunti, Firenze 2012, p. 150. Per contestualizzare il dibattito sull'arte interno ai Littoriali nel più vasto contesto nazionale dei rapporti tra arte e fascismo i testi a cui si è fatto qui riferimento rispetto all'amplissima bibliografia sull'argomento sono soprattutto, oltre al sopra citato catalogo, U. Silva, *Ideologia e arte del fascismo,* Mazzotta, Milano 1973, particolarmente alle pp. 99-126; P. Fossati, *Pittura e scultura fra le due guerre,* in *Storia dell'arte italiana*, II, *Dal Medioevo al Novecento,* a cura di F. Zeri, Einaudi, Torino 1982, III/VII, pp. 173-259; N. Bortolotti (a cura di), *Gli Annitrenta. Arte e Cultura in Italia*, catalogo della mostra (Galleria Vittorio Emanuele, Sagrato del Duomo, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, ex Arengario, Milano, 27 gennaio-30 aprile 1982), Mazzotta, Milano 1982; L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 1988; S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia. 1919-1943*, Minerva Edizioni, Bologna 2000; *Novecento. Arte e vita in Italia,* cit.; M. Dantini, *Arte e politica in Italia*, cit.

[54] Quell'anno composta da A. Del Massa, M. Guerrisi, G. Moro, C.E. Oppo, R. Papini, C. Capolino. Cfr., [s.a.] *La solenne cerimonia inaugurativa del 22 Aprile,* «Il Piccolo», XIII, 04, 19-20 aprile 1935, p. 1.

[55] Si veda ad esempio come, con parere diametralmente opposto rispetto a Mesirca, un articolo anonimo su «Vita del Guf», inserto de «La Voce di Mantova», commentava per lo stesso convegno di critica artistica il rapporto da tenersi rispetto alle correnti straniere: «Nei paesi dove in questi ultimi tempi sono stati diretti i movimenti avanguardistici più strani e più eccessivi gli artisti sembrano quasi smarriti: uno strano scoraggiamento sembra aver spento le loro energie.

non mancò chi, come Ojetti, già nel 1933, in un articolo polemico contro il Commissario nazionale del Sindacato dei pittori, Antonio Maraini, criticava gli orientamenti artistici dei giovani con termini tristemente vicini alle condanne naziste; tant'è che relativamente alla Prima mostra interregionale dei sindacati scriveva che «raramente si sono veduti tanti quadri e sculture lontane proprio dalla bellezza, dal vigore e dalla salute; e, ahimè, le più erano opere di giovani», definite «cerebrali e disumane», tanto da esser «raccolte in un padiglione separato, come in tempo d'epidemia»[56]. Ancora, in un articolo del '37 su *Hitler e l'arte*, a proposito della mostra d'arte degenerata svoltasi alla Kunsthaus di Monaco, Ojetti avrebbe riferito dello «sgomento e ribrezzo» del pubblico nel vedere «quelle deformità spesso oscene», lamentando, in riferimento alla situazione italiana, come «la derisione della vita, scomponendo la realtà, deformandola e annullandola in un tetro gioco che dura da più di trent'anni, ha infatti allontanato il pubblico dall'arte moderna, dal crederci e anche dal comprarne»[57].

Tornando al convegno di arti figurative del '35, l'eco della stampa e i commenti riservati al suo svolgimento, mostrano quindi una sorta di bipolarismo, un dibattito abbastanza vivace circa l'atteggiamento da doversi tenere rispetto alle maggiori correnti europee; atteggiamento su cui si giocava evidentemente la scommessa più importante tanto agli occhi dei giovani gufini, quanto a quelli del regime, che attraverso il tema stesso proposto per il convegno incoraggiava esplicitamente una riflessione comparativa con ciò che avveniva negli altri paesi. Diversamente da quella nazista, la posizione assunta dal fascismo nei confronti delle correnti artistiche appare infatti più dialettica, motivo per il quale anche le aperture non vanno interpretate *tout court* come una scelta d'opposizio-

Stiamo assistendo, dopo la pazzesca girandola cubista, futurista, dadaista, ad un ritorno: la tradizione fa sentire il suo richiamo. L'arte italiana, per aver sentito prima questo richiamo e per essere la più ricca in fatto di tradizione, oggi si trova all'avanguardia ed ha già iniziato il suo nuovo cammino ascendente. Per quel che riguarda i suoi rapporti con le correnti straniere, pensiamo che essa debba restarne staccata per non inquinarsi» ([s.a.] *In margine ai Littoriali*, «Vita del Guf», XIII, 7, 14 aprile 1935, p. 3).

[56] La mostra in oggetto si svolse nella primavera del '33 al Parterre San Gallo di Firenze, e tra i giovani che esposero nel padiglione A (una vecchia struttura sulla sinistra del palazzo) divenendo bersaglio degli strali di Ojetti, c'erano Lucio Fontana, Dino Basadella, Renato Birolli, Aligi Sassu e Renato Guttuso. Cfr., U. Ojetti, *Domande a Maraini*, «Corriere della sera», 15 ottobre 1933, p. 3.

[57] L'articolo venne raccolto insieme ad altri di Ojetti nel volume emblematicamente intitolato *L'arte in Italia ha da essere italiana?,* Mondadori, Milano 1942, pp. 235-243. Per approfondimenti sulla figura di Ojetti rimando a M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Il Poligrafo, Padova 2017.

ne. Anche se dal punto di vista del regime l'arte contemporanea era concepita per essere naturalmente accompagnata dall'aggettivo "fascista" – con tutte le implicazioni nazionalistiche del caso – il pronunciamento sul significato reale di questo binomio, quindi sulla sua materializzazione stilistica, restò a lungo incerto, e non mancò all'interno del fascismo una fazione più aperta e sensibile ai linguaggi della modernità che seppe mantenere vivo il dialogo con la componente più reazionaria[58].

Poteva dunque accadere che anche all'interno dello stesso numero di una rivista le posizioni risultassero ambigue e diversamente orientate; come avviene sul numero 7 di «Camicia Nera», bimensile romano – superfluo precisarlo – di rigida ortodossia fascista, dove Renato Bisignani, con un articolo in prima pagina che traeva spunto dai recenti Littoriali della cultura e dell'arte, si schierava a favore dell'indipendenza del linguaggio artistico dal vincolo contenutistico, osservando come «i giovani, discordi in molte cose, sono apparsi concordi nel giudicare che non basti prendere per soggetto episodi o uomini del Fascismo per riuscire scrittori del nostro tempo [...] non è affatto necessario, quando si parla di arte e letteratura fascista, riferirsi all'oggetto della manifestazione artistica e cioè alla materia, all'argomento, al tema, ciò che conta è lo spirito, l'atteggiamento nuovo, polemico, costruttivo»[59] e risolutamente difendeva «l'opera d'arte che, se veramente tale, non è né immorale, né morale, ma amorale»[60]. Un approccio nettamente contraddetto dall'anonimo articolista che, sotto lo pseudonimo di "Zeta", alla pagina seguente, bollava come posa di esibito e facile atteggiamento *à la page* antiborghese il diffuso allontanamento dalle finalità sociali dell'arte e dal linguaggio realistico; riportando come esempio emblematico il caso di un «ragazzo colto e intelligente» che, distintosi l'anno precedente ai Littoriali di Firenze nelle discussioni di critica letteraria, dove «parlando intorno al "collettivismo" alla "aderenza

[58] Emblematica in tal senso è ad esempio la riproposizione su «Critica Fascista» di un brano di Raffaele Calzini, tratto da un volume del 1933 in cui l'autore tentando un bilancio sull'arte moderna, finiva col denunciare la durezza e l'aggressività del tutto peculiari, dei giudizi espressi sulle nuove ricerche artistiche, scrivendo: «Il fenomeno artistico è ignorato e negato; ogni timidezza, ogni riserva dimenticate per gridare alla barbarie, allo scandalo, allo scarso patriottismo e al disfattismo degli artisti! [...] negano agli artisti il diritto (o l'obbligo?) di esprimersi in modo nuovo e diverso. Dimenticano che la legittimità di queste espressioni d'arte è confermata dalla loro modernità, dalla loro contemporaneità» (R. Calzini, *Ventennio. Italia 1914-1934. La vita italiana degli ultimi venti anni nell'opera degli artisti italiani contemporanei*, Editoriale Domus, Milano 1933; il brano veniva riprodotto, con la piena sottoscrizione dell'anonimo autore dell'articolo, in [s.a.] *Fede nell'arte moderna,* «Critica Fascista», XII, 1, 1° gennaio 1934, p. 10 [da cui è tratta la citazione]).

[59] R. Bisignani, *Letteratura e politica,* «Camicia Nera», II, 7, maggio 1935, p. 1.

[60] *Ibid.*

alla realtà" alla "funzionalità sociale dell'arte" ed altre belle cose di questo genere»[61]; aveva mostrato invece, all'edizione romana, un sorprendente mutamento d'opinione, e infatti, proseguiva l'autore:

> Quest'anno lo ho sentito ancora parlare, ma di convegni di critica artistica: che è e che non è il panorama era completamente mutato: non più "senso realistico", non più "binari della socialità": il camerata in questione si era trasformato in paladino niente popodimeno dell'arte astratta, la quale, naturalmente, "checchè ne dicano i vecchi borghesi bolsi" eccetera "corrisponde alle più sentite esigenze del nostro tempo" eccetera, eccetera, eccetera. La storiella potrebbe essere divertente, e invece fa pensare a quanta gente (piena magari di serietà e di buona fede) si crede a posto con lo stile e con la coscienza, solo perché ha fatto in tempo ad abbracciare l'ultima moda prima degli altri. Visto che tra le caratteristiche del "borghese" è quella di essere diffidente per la novità, sembra divenuta la regola – per chi non vuole parere borghese – l'andare a caccia di novità: in modo d'averne possibilmente ogni mese una calda calda da metter fuori[62].

Già presente, dunque, era il germe di quel contrasto tra realismo e astrattismo che avrebbe dominato a lungo il dibattito artistico del dopoguerra, sebbene con istanze politiche e sociali di segno opposto rispetto a quelle fasciste. Del resto, che gli orientamenti artistici del periodo *entre deux guerres* fossero destinati a polarizzarsi in due distinti indirizzi – l'uno volto a saldare inesorabilmente l'arte allo spirito fascista e pertanto volutamente sordo a qualsiasi tipo di "inquinamento" estetico e ideologico fuori dall'antica tradizione italica; l'altro dialetticamente più recettivo verso le novità estere e le ricerche della cultura figurativa europea – sarebbe risultato evidente, nel 1939, con la fondazione dei due concorsi rivali, interpreti, quasi, di due diverse anime del fascismo[63]: il Premio Cremona (1939-1942) istituito dal gerarca cremonese Roberto Farinacci, e il Premio Bergamo (1939-1942), voluto da Giuseppe Bottai[64].

[61] Zeta, *Tiro a segno nazionale,* «Camicia Nera», II, 7, maggio 1935, p. 2.

[62] *Ibid.* Sulla base delle testimonianze precedentemente riportate, credo sia possibile identificare il concorrente in questione con Luciano Anceschi.

[63] Diverse ma pur sempre fasciste, come ha giustamente osservato Marco Lorandi: «Se da un lato il Premio Bergamo e il Premio Cremona indicizzano due diversi aspetti antitetici dell'arte durante l'ultimo periodo del regime fascista, dall'altro rappresentano due componenti dello stesso volto del regime, molto più interagenti di quello che la cronaca del tempo ci ha tramandato attraverso le testimonianze della polemica, a tratti rovente, sul terreno militante dell'arte del tempo» (M. Lorandi, *Il Premio Bergamo (1939-1942): le estetiche neoromantiche e le metamorfosi di "Novecento",* in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trent*a, catalogo della mostra [Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea e Accademia Carrara, 25 settembre 1993 - 9 gennaio 1994], a cura di C. Bertelli, M. Lorandi, P. Vivarelli, Electa, Milano 1994, pp. 58-72: 58.

[64] Com'è noto, il primo si caratterizzava per l'imposizione di soggetti di propaganda del regime

L'edizione del 1936 dei Littoriali si svolse a Venezia in toni più modesti, e anche la risonanza dell'evento sulla stampa risultò più ridotta per via della guerra d'Abissinia, che comportò tra l'altro una mobilitazione della gioventù universitaria. Il regolamento venne ulteriormente modificato rispetto all'anno precedente e furono accolte le richieste di limitare il numero dei partecipanti, ridotti a tre da ogni Guf per ciascuna gara. I Littoriali si svolsero dal 21 al 26 febbraio 1936 e furono ospitati nelle sedi di Ca' Foscari per i convegni e del nuovo palazzo della Biennale, ai Giardini, per la mostra d'arte. Qui due statue di legionari accoglievano il visitatore armati l'uno di fucile e l'altro di zappa, con allusione rispettivamente alla guerra imperialistica e alla battaglia del grano, mentre tutto intorno e nelle varie sale il linguaggio delle opere si presentava ancor più conformistico nello stile novecentesco e nella scelta dei soggetti, con ampio riferimento ai temi dell'Impero e alla missione "civilizzatrice" della guerra d'Africa[65]. D'altronde che le posizioni si fossero ulteriormente irrigidite rispetto all'edizione precedente possiamo desumerlo anche dai toni della pubblicistica ufficiale dedicata ai Guf e ai Littoriali, nella quale gli orientamenti per l'arte vengono ora tracciati in maniera esplicita, come si legge dal volume dedicato quell'anno all'attività dei Guf:

> È finito il tempo in cui si poteva sostenere che tra politica ed arte, tra politica e cultura esiste un abisso incolmabile. Quando una rivoluzione ha rinnovato – come ha fatto la Rivoluzione fascista – il volto e l'anima di un popolo, le manifestazioni del pensiero, dell'intelletto e dello spirito di quel popolo non possono non portare il segno degli avvenimenti che si compiono. La produzione culturale ed artistica non può non avere la impronta inconfondibile del "momento" in cui si estrinseca, e per prosperare e durare deve essere il risultato di un travaglio interiore che è dell'artista così come del suo popolo. A questi intendimenti si ispirano i Littoriali e a questi nobili scopi vanno riportati i risultati raggiunti[66].

e per l'appoggio di un linguaggio epico e tradizionale, orientato verso una dimensione rurale e strapaesana, mentre il secondo, rivolto verso una cultura più aperta a un ambito internazionale e postimpressionista, era maggiormente attento alla qualità della pittura e alle sue problematiche specifiche, e sosteneva pertanto un linguaggio moderno e individualista, appoggiando la pittura di soggetto libero. Cfr., *Anni Trenta. Arti in Italia oltre il fascismo,* cit., p. 150. Per ulteriori approfondimenti sulle due manifestazioni rimando anche ai saggi di P. Vivarelli, *La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo,* e C.T. Perina, *Il Premio Cremona: "questo novecentismo fascista: forte, vigoroso, epico, romano" (R. Farinacci, 1940),* entrambi in *Gli anni del Premio Bergamo*, cit., rispettivamente alle pp. 24-38, e 51-57.

[65] Cfr., G. Lazzari, *I littoriali della cultura e dell'arte*, cit., pp. 27-29.

[66] [s.a.] *I Littoriali della cultura e dell'arte,* in *Guf: arte, cultura, sport*, cit., p. 60.

Dov'è chiaro come ogni attività artistica tenda ad essere riassorbita nella sfera politica, senza margini d'indipendenza. L'intera edizione in generale fu dominata da un tono smaccatamente politico che condizionò ancor più pesantemente lo svolgimento dei convegni e la scelta dei temi, fissati quell'anno anche per le competizioni di tipo artistico e letterario[67]. Anche per questa edizione, il convegno di critica artistica riproponeva, attraverso il tema "Italianità ed europeismo", una riflessione sull'arte italiana in rapporto alle correnti europee; mentre quello di critica letteraria fu dedicato a "L'Oltremare nella letteratura italiana", e vide gareggiare Giorgio Bassani in rappresentanza del Guf bolognese[68]. Bassani non riuscì a classificarsi tra i primi dieci, ma l'episodio autobiografico della partecipazione ai Littoriali veneziani sarebbe poi rientrato anche in *Il giardino dei Finzi-Contini* e ricordato dal protagonista come «la pagina più nera della mia vita»[69].

2. Gli anni del risveglio e le ultime edizioni dei Littoriali

Le edizioni dei Littoriali che risultano per noi più interessanti sono tuttavia la quarta e la quinta, svoltesi rispettivamente a Napoli nel 1937, e a Palermo nel 1938. L'edizione napoletana inaugurò alla presenza di Starace e Bottai e si tenne dal 2 all'8 aprile; i convegni vennero ospitati dall'Università, mentre la mostra d'arte occupò trentacinque sale della Palazzina Spagnola[70]. Una sezione a parte era costituita, come anticipato, dalla "Mostra Internazionale dell'arte studentesca", ospitata invece in

[67] Per la composizione poetica, ad esempio, veniva richiesta una "lirica ispirata al volontarismo", per quella narrativa una "Biografia di un pioniere coloniale italiano"; mentre per i concorsi di scultura (suddivisi in bassorilievo e tuttopieno) e per quelli di pittura (distinti in quadro e affresco) occorreva presentare "Un'opera ispirata all'Italia fascista". Sempre nella pubblicazione dedicata ai Guf, inoltre, il carattere propagandistico dell'attività culturale veniva esplicitato come valore da perseguire, tanto da affermare che è: «mediante la propaganda, intesa quale attività tendente alla diffusione della nostra dottrina, che la cultura, acquisita attraverso gli studi universitari, assume un nuovo valore e diventa una forza ed un'arma al servizio della Rivoluzione» (*Guf: arte, cultura, sport*, cit., pp. 54-56).

[68] Cfr., U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano*, cit., p. 48.

[69] Il contesto in cui è inserito il riferimento è quello della prima telefonata intercorsa tra il protagonista e Micol Finzi-Contini, dialogo che è ambientato nel romanzo a distanza di due anni dai Littoriali di Venezia e di diversi anni dall'ultimo incontro tra i due giovani. Qui il protagonista risponde alle provocazioni di Micol, la quale dichiarava scherzosamente di averne seguito i successi dalla stampa, con un lapidario: «Comunque, due anni fa, quando a *Cà Foscari* ci sono stati i Littoriali, ti ringrazio di non essere venuta. Sinceramente la considero la pagina più nera della mia vita» (G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini,* in Id., *Opere,* cit., pp. 376-378).

[70] Cfr., P.N.F., G.U.F., *Littoriali della cultura e dell'arte Napoli aprile XV. Disposizioni Generali,* Tipi A. Trani – Napoli, 1937, pp. 7-8; U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano*, cit., p. 49.

un'ala del Maschio Angioino, dove erano esposte fuori concorso duecentocinquanta opere di pittura di studenti internazionali[71].

Tra le modifiche più significative rispetto all'edizione precedente, oltre all'ulteriore riduzione a due del numero dei concorrenti per ciascun Guf ai vari convegni e concorsi, e alla scelta di far aprire i convegni da una relazione del littore dell'anno precedente che introducesse il tema della competizione[72], fu quella di lasciare nuovamente libero il tema per i concorsi di pittura, fotografia e poesia. Scelta che può essere interpretata come un riflesso del cambio di guardia al Ministero della Educazione Nazionale, dove dal novembre 1936, di ritorno dal governatorato di Addis Abeba, Giuseppe Bottai era subentrato a Cesare Maria De Vecchi; per cui è probabile che si debba all'influenza del nuovo Ministro, e ai suoi ben noti orientamenti in fatto d'arte contemporanea, l'impostazione di questo settore delle gare nel senso di una maggiore libertà[73].

La cosa non dovette tuttavia stravolgere eccessivamente stile e tipologia delle opere presentate, se l'autore di una recensione alla Mostra Littoriale su «Il Mattino» poteva osservare con sollievo come fra le tante opere esposte «le nature morte non sommano le dita di una mano», segnale evidente che «La natura morta, gioco e virtuosismo di artisti che hanno chiuso gli occhi e il cuore alla poesia della realtà vivente, non poteva trovar posto tra queste pareti dove tutto rispecchia e continua la vita, dove tutto è anelito

[71] Nel recensire questa esposizione per «Il Ventuno», Mario Stefanile evidenzia come essa servisse soprattutto a «stabilire dei rapporti fondamentali per il chiarimento di alcune posizioni della nostra arte», rapporti che non potevano instaurarsi, secondo l'autore, che in termini favorevoli all'espressività italiana: «Ciò che per esempio colpisce di più nel visitare questa Mostra è la doppia maschera dell'anima artistica dei giovanissimi espositori d'oltralpe: una, fiabesca e religiosa, l'altra, inquieta e realistica. Mentre in Italia, nella maggior parte dei giovani, c'è almeno il tentativo di conciliare queste due esigenze caratteristiche dello spirito moderno (mito e realtà) [...] Vivere simile dramma senza superarlo, senza trascenderlo fino alla sua risoluzione umana, sociale, cosmica, significa esprimere quella particolare tendenza dell'arte contemporanea che può chiamarsi *europeismo*» (M. Stefanile, *La Mostra Internazionale d'arte studentesca,* «Il Ventuno», VI, 5, maggio 1937, p. 12).

[72] La discussione partiva ora infatti da questa relazione, e dopo una prima serie di interventi di carattere generale la commissione selezionava i punti specifici su cui i finalisti avrebbero condotto il dibattito. Cfr., G. LAZZARI, *I Littoriali della cultura e dell'arte,* cit, pp. 33-34.

[73] Cfr., ivi, p. 33. Si è già detto di come Bottai rappresentasse la componente più accorta dell'intellighenzia fascista e privilegiasse un approccio di tipo organizzativo dove il tentativo di controllo e assimilazione non veniva esercitato attraverso la censura o provvedimenti di tipo prescrittivo, ma piuttosto offrendo spazi e occasioni ufficiali d'incoraggiamento alle diverse tendenze, con l'intento da un lato di avvicinare i giovani e riassorbirne il dissenso, dall'altro di costruirsi una base d'appoggio per le battaglie contro l'ala più reazionaria della cultura di regime. Cfr., G. Armellini, *Gli artisti di "Corrente" e la cultura degli anni Trenta,* in *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia,* catalogo della mostra (Palazzo Reale, Palazzo Arengario e Galleria del Sagrato, Milano 27 gennaio - 30 aprile 1982) Mazzotta, Milano 1982, pp. 131-150: 131.

e movimento di conquista»; per cui i temi dominanti restavano: «La Vittoria, l'Impero Fascista, il ritorno del legionario, l'intimità della famiglia, il lavoro dei campi, l'allenamento della gioventù, la bellezza della nuova generazione»[74]. Non troppo velato appariva l'attacco a Morandi, pittore *par excellence* di nature morte, che pur molto amato nell'*entourage* del nuovo Ministro, veniva già variamente accusato dai più intransigenti sostenitori dell'arte al servizio del regime, d'essere con la sua pittura un simbolo del decadimento borghese, un cattivo esempio per i giovani[75]. Né più conciliante risultava l'atteggiamento rispetto ai linguaggi artistici europei, giacché:

> Questi esotismi, anche se... tendenziali, bisogna stroncarli inesorabilmente. Molto hanno nociuto all'arte di casa nostra e, in fatto di pittura, noi abbiamo anche troppo da apprendere dai maestri che tutti c'invidiano. [...] bando a queste cose e una volta per sempre sia dato l'ostracismo alla bruttezza per la bruttezza, anche se questa tipologia più o meno ripugnante sia cara a qualcuno dei maggiori contemporanei. Il tipo dell'italiano, specialmente dell'italiano di Mussolini, sprizza salute da tutti i pori: è sano e forte, sereno e bello, e tale lo vogliamo raffigurato sulle tele dei giovanissimi artisti[76].

L'esotismo – di ambientazione però, non certo di stile – lo si sarebbe trovato nell'opera *Lavoro in A.O.* di Luigi Panarella del Guf di Napoli, littore per la pittura di quell'anno[77], che se non rappresentava "il tipo dell'italiano di Mussolini", ritraeva però, in piano linguaggio novecentista, una versione idealizzata e nobilitata del lavoro nelle colonie africane;

[74] E. Campana, *La Mostra d'Arte dei Littoriali*, «Il Mattino», 6 aprile 1937, p. 3. Di diverso avviso Errino Fontana, che recensendo la mostra su «Il Ventuno» scrive: «il tono celebrativo dell'Impero particolarmente diffuso nelle tele, negli affreschi e nella pietra, trova generalmente una espressione contenuta e sobria [...] Tuttavia gli argomenti "ufficiali" non sono trattati né in modo esclusivo, né prevalente; tutti i generi hanno appropriata rappresentanza: dal ritratto al paesaggio, dal modellino in cera alla grande statua equestre, dal bozzetto all'affresco murale» (E. Fontana, *Rapporto sui Littoriali della cultura e dell'arte,* «Il Ventuno», VI, 45, 5, maggio 1937, p. 8).

[75] Morandi, va detto, era già anche oggetto di un buon apprezzamento e ammirazione, sebbene la prima vera notorietà, con conseguente e ampia attenzione critica, sarebbe arrivata solo dopo la terza Quadriennale romana del 1939, dove espose con una intera sala a lui dedicata, ottenendo il secondo premio per la pittura. A quell'anno risalgono infatti anche i primi testi monografici a lui dedicati, cfr., A. Beccaria, *Giorgio Morandi*, Hoepli, Milano 1939; e C. Brandi, *Il Cammino di Morandi,* «Le Arti», I, 3, febbraio-marzo XVII [1939], pp. 245-255, LXXX-LXXXVII. Quest'ultimo testo era stato commissionato proprio da Bottai come segnale di apertura alle tematiche contemporanee della rivista della Direzione generale antichità e belle arti.

[76] E. Campana, *La Mostra d'Arte dei Littoriali*, cit.

[77] A conferire il premio per il concorso di pittura fu una a commissione composta da: Mario Sironi (presidente), Pietro Barilla, Carlo Carrà, Gherardo Dottori, Giovanni Da Roma (segretario). Cfr. [s.a.] *Littoriali della cultura e dell'arte anno XV. Le commissioni giudicatrici,* «Il Ventuno», VI, 44, 3-4, marzo-aprile 1937, p. 5.

mentre è curioso che tra i partecipanti più interessanti di quell'edizione fossero tre artisti già in polemica con gli indirizzi accademici della cultura fascista come Bruno Cassinari, Armando Pizzinato e Renato Guttuso[78]. D'altronde a smentire gli auspici del cronista de «Il Mattino», e mostrare un esito in controtendenza sarebbe stato lo stesso convegno di arti figurative, che, svoltosi nella quarta giornata dei Littoriali, all'Università di Napoli, aveva visto confrontarsi «poco meno di trenta fascisti universitari»[79], sul tema "L'arte italiana dal principio del secolo XX".

La competizione fu vinta infatti da Luigi Scarpa del Guf di Venezia, che aveva impostato il proprio intervento in difesa della tradizione francese, da Delacroix al «classicismo universale di Cézanne»[80], passando attraverso il «misticismo spirituale di Van Gogh» e il «primitivismo ricercato di Gauguin»[81]; tradizione per merito della quale i giovani artisti italiani avevano potuto evitare – a detta del relatore – i pericoli dell'accademismo, ritrovando la strada maestra dell'arte e realizzando così quanto indicato dalla Rivoluzione fascista, che era stata in grado di far tesoro di quelle lezioni innestandole nel futurismo italiano e piegandole al «risveglio patriottico dell'interventismo»[82]. Esempio altissimo di questo sviluppo dell'arte italiana era per Scarpa l'arte del livornese, ma parigino d'adozione, Amedeo Modigliani[83], mentre deci-

[78] Nessuno dei tre riuscì ad entrare nella graduatoria di quell'anno, Cassinari avrebbe poi conquistato il titolo di Littore nel '39; Pizzinato, che si era classificato ottavo alle Mostre Littoriali nel '34, aveva gareggiato pur restando fuori classifica anche nel '35; mentre Guttuso avrebbe ottenuto, sempre nel '37, il secondo posto ai convegni di critica artistica.

[79] [s.a.] *I Littoriali della cultura e dell'arte. L'elogio del Segretario del Partito agli organizzatori e ai partecipanti,* «Il Mattino», 6 aprile 1937, p. 5.

[80] La relazione di Scarpa è stampata, insieme a quelle degli altri littori, nel volume dedicato dal PNF ai Littoriali di quell'anno. Cfr., L. Scarpa, *G.U.F. – Venezia*, in P.N.F. G.U.F., *I Littoriali della Cultura e dell'Arte dell'anno XV,* Napoli 1937, pp, 47-51: 47. La commissione per il convegno di critica artistica era composta invece da: Attilio Selva (presidente), Michele Guerrisi, Antonio Maraini, Giuseppe Pensabene, Arturo Peyrot (segretario), e Francesco Tropeano (relatore e littore dell'anno precedente allo stesso convegno), cfr. ivi, la sezione intitolata *Le commissioni giudicatrici.*

[81] L. Scarpa, *G.U.F. – Venezia*, cit., p. 48.

[82] Ivi, p. 48. L'intervento di Scarpa si sarebbe svolto, secondo Lazzari, «all'interno di un discorso prevalentemente "tecnico", quasi neutro politicamente, sulle forme moderne e tradizionali delle arti figurative» (G. Lazzari, *I Littoriali della cultura e dell'arte,* cit., p. 35), ma in realtà i richiami all'interventismo e a Mussolini non mancano di conferirgli una decisa coloritura politica, sebbene sfumata in un discorso criticamente più raffinato.

[83] Sul quale però reputava opportuno precisare che: «Per evitare una inutile accusa all'ebraismo io pongo Modigliani per questo suo mondo di strazio e di vergogna, vicino al cattolico Baudelaire. Che per i puri valori artistici è troppo chiara la italianità di Modigliani, così guardingo dalle mode contemporanee, da staccarlo inconfondibilmente nella storia da tutto il mondo parigino dove viveva e nel quale procedeva tanto innanzi» (L. Scarpa, *G.U.F. – Venezia*, cit., p. 49).

samente minor entusiasmo era riservato a Novecento, movimento che a detta del giovane littore:

> ha dato artisti ben definiti e perfino maestri fondatori di scuole, ma certi "richiami all'ordine" sorprendono la mia fede di giovane, che vede forse abbassati i valori dell'arte a delle preoccupazioni di confini chiamati troppo presto italiani. O la toscanità di Soffici non è cauto, seppur forte, regionalismo? E le forme di Casorati non impediscono la conquista del reale, nel linearismo di uno stile? Più solo che mai Carrà tiene fede alla ricerca dei valori plastici, che a Napoli Tropeano[84] ha troppo presto riassunto come caratteristica dell'arte moderna italiana. Definizione troppo ampia perché [...] non è possibile applicarla ad artisti tra i migliori e i più rappresentativi dell'arte moderna italiana, per es. Severini e perfino il geniale Martini. Così va usata caso per caso sebbene sia la più bella e sicura base critica delle arti figurative.
> Ma da una visione generale dell'arte italiana di oggi, che troppo presto i giornali hanno trovato buona e tradizionale, ci pare invece che questi lavori appaiono travisati o con leggerezza sacrificati al gusto novecento di certe chiarezze esteriori di linee, forme ed anche colori, senza più l'unità plastica di disegno e colore, prospettiva e composizione, come ancora la ritroviamo sia nel simbolismo strambo di De Chirico sia nella solidissima realtà di Morandi e nella umanità elementare di De Fieri. È meglio perciò ripetere ancora che solo da essi si è venuta formando e definendo l'arte moderna europea ed italiana[85].

Se può stupire che il titolo di littore andasse ad un sostenitore dell'arte francese del XX secolo, apertamente dubbioso verso un movimento di cui lo stesso Mussolini aveva confermato il legame ideale con il fascismo[86], occorre tuttavia rilevare che questo dovette essere sostanzialmente l'orientamento maggioritario dei relatori[87]: al secondo posto in classifica, si sarebbe piazzato infatti Renato Guttuso con una relazione anch'essa

[84] Francesco Tropeano era stato Littore nel '36 al convegno di critica artistica, e aveva dunque tenuto la relazione d'apertura allo stesso convegno nel '37 a Napoli.

[85] L. Scarpa, *G.U.F. – Venezia*, cit., p. 50.

[86] Cfr., B. Mussolini, *Il Novecento*, discorso pronunciato il 15 febbraio 1926 all'inaugurazione della prima Mostra del Novecento nel Palazzo della Permanente di Milano, in Id., *Scritti e discorsi dal 1925 al 1926*, V, a cura di V. Piccoli, Hoepli, Milano 1934, pp. 272-282; in estratto anche in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, III, Einaudi, Torino 1990, pp. 9-12.

[87] Non mancavano naturalmente tesi di tipo opposto, e i due orientamenti, autarchici e filoeuropeisti, convivevano tanto nella stampa dei Guf quanto nelle competizioni littoriali, come dimostra, sempre nel '37, la premiazione per il settore letteratura di Antonio Nicodemo, del Guf di Napoli, che in un articolo su «Il Ventuno» si schierava nettamente a favore di una posizione di autarchica culturale. Cfr., A. Nicodemo, *Autarchia pure per la cultura,* «Il Ventuno», 6, 48, 9-12, settembre-dicembre 1937, p. 8. Articolo peraltro accompagnato da una nota redazionale in calce che si dissociava dalla sua posizione, avvertendo che il testo era stato proposto in quanto rappresentativo di «un diffuso modo di sentire le cose della cultura», ma che «lo sciovinismo culturale fa sempre più male che bene, è atto a impoverire la cultura di chi lo pratica» (*Ibid.*).

avversa al movimento di Novecento e svolta a sostegno di un ritorno alla "naturalezza in arte"; mentre Raffaele De Grada, concorrente per il Guf di Milano classificatosi terzo dopo Scarpa e Guttuso, evidenzia in un articolo successivo come le discussioni al convegno si fossero polarizzate attorno ai due temi fondamentali del concetto di realismo e della «ricerca di una tradizione per l'arte italiana moderna»[88]. E relativamente a quest'ultimo punto anche De Grada osserva come: «con unanime giudizio si è voluto vedere nell'arte francese dell'Ottocento che assume un tono più francamente europeo quella che dal Romanticismo si continua nell'impressionismo e coi fenomeni post-impressionisti fino ad oggi, l'erede sicura del nostro Rinascimento»[89]. Per lui le difficoltà maggiori sul piano italiano, anche nel tentativo di analisi compiuto al convegno, emergono piuttosto dal primo dopoguerra:

> La maggior parte dei camerati vedono a questo punto la storia dell'arte come la storia delle singole individualità e perdono la chiarezza delle cause e degli effetti. Giustamente, quando si tenta di inquadrare storicamente il movimento del "Novecento" per es., lo si vede come l'aggruppamento di disparate personalità unite dall'unica forza di una provvidenziale reazione alla mediocrità del gusto e dell'intendimento unitario di tradizione [...] Il «Novecento», fenomeno unitario nel reagire ad un ideale di gusto piccolo-borghese non ha saputo né potuto ricostruire un nuovo gusto unitario. Così ha alienato dall'arte (non piangiamo) un pubblico e non ha trovato un pubblico nuovo.
> Come tutti i fenomeni che non sono l'espressione di una forte categoria di persone in via di sviluppo civile, la sua decadenza non ha tardato. E qui si sono avuti i progetti più interessanti e più appassionanti, perché si trattava di definire la nostra posizione di giovani di fronte al problema dell'arte. Siamo stati tutti d'accordo, i migliori, nell'affermare che il nostro compito sarà quello della faticosa conquista di una nostra realtà. Per questo abbiamo parlato di realismo. Perché abbiamo sentito come la forza della nostra umanità rinneghi le astrazioni più raffinate per affrontare a cuore aperto una realtà che quando sarà completamente nostra, con i mezzi del linguaggio che un intero secolo ci offre, sarà necessariamente espressa e segnerà un punto stabile nella storia dell'arte[90].

La "posizione dei giovani di fronte al problema dell'arte" non sembra dunque poter prescindere dal concetto di realismo, del quale precisa De Grada, «quasi tutti gli artisti, giovani o anziani, si sono sentiti in

[88] R. De Grada, *Il realismo nelle arti figurative,* «Il Ventuno», VI, 47, 7-8, luglio-agosto 1937, pp. 10-11: 10.
[89] *Ibid.*
[90] Ivi, p. 11.

dovere in questi ultimi tempi di parlare»[91]; ed è su questo tema che si concentra l'attenzione dei partecipanti al convegno di critica d'arte in cerca di un'alternativa a Novecento. Non che fossero mancati, in precedenza, tentativi di superamento e reazione al movimento: già nel '29 si era tenuta ad esempio la prima mostra dei Sei pittori di Torino (Galante, Menzio, Paulucci, Boswell, Chessa e Levi), che spalleggiati da Lionello Venturi ed Edoardo Persico, mostravano una chiara propensione verso il gusto moderno europeo, e filofrancese, con particolare attenzione alle ricerche impressioniste e postimpressioniste, espresse attraverso una pittura del quotidiano, antieroica, e animata da un senso del colore di ascendenza fauve. A Milano poi le loro ricerche, esposte alla Galleria Bardi, unitamente all'influenza di Persico, che vi si era trasferito nel '29, avevano creato un terreno fertile per un gruppo di artisti (Del Bon, Lilloni, Spilimbergo, De Rocchi, Alfieri e De Amicis) che nutriva analoghe simpatie europeiste, ma trasposte in una pittura priva di senso plastico, di chiaroscuri ed estremamente rischiarata nella tavolozza, da cui derivò al gruppo la denominazione di "Chiaristi". C'era stata poi l'esperienza di quella che Longhi ribattezzò "Scuola romana di via Cavour" (nata dall'incontro nella capitale di Scipione, Raphaël e Mafai nel '27, cui si sarebbe aggiunto presto anche Mazzacurati), che aveva espresso il proprio antiaccademismo e antinovecentismo attraverso la ricerca di una nuova forza espressiva del colore e del segno, con opere in cui la vampa calda dei rossi e dei bruni dominanti accendeva d'intensità emotiva e d'un sensualismo fantastico e leggermente obliquo le composizioni. L'influsso della Raphaël, giunta a Roma da Parigi nel '24 era stato inoltre determinante nell'importarvi le esperienze europee e il bagaglio fiabesco e fantastico del gruppo ebraico-slavo parigino, che avrebbe influenzato nei primi anni Trenta, anche il gruppo di Cagli, Capogrossi, Cavalli e Melli, interpreti di un nuovo arcaismo erede in qualche modo anche delle atmosfere magiche e sospese promosse da Bontempelli. E questo senza considerare ricerche più solitarie, seppur non meno importanti[92].

Ma tutte queste esperienze, i fermenti e le inquietudini dei giovani artisti e intellettuali italiani, avrebbero trovato un primo vero momento di sintesi nel movimento milanese di "Corrente", coagulatosi attorno

[91] Ivi, p. 10.
[92] Cfr., A. Bargogelli, *La rivolta antinovecento nei primi anni Trenta,* in *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia,* cit., pp. 105-110.

all'omonima rivista fondata nel 1938 da Ernesto Treccani[93]. Divenuta ben presto punto di raccolta delle forze intellettuali d'opposizione, «Corrente» e l'omonimo movimento artistico promuovevano una precisa presa di posizione politica e morale, ricercando attraverso un nuovo linguaggio e nuovi modi espressionistici un'arte che potesse essere al contempo drammatica e umana; sintonizzata sulle maggiori esperienze europee e proiettata verso un rapporto diretto con la realtà e l'autenticità della vita[94]; secondo un'esigenza morale che rifiuta l'asservimento alla ragion di stato, i formalismi e gli schemi artificiosamente precostituiti (tanto novecentisti quanto astrattisti), e spinge invece ad approfondire i rapporti tra cultura e ideologia, dove il problema linguistico è sempre subordinato all'imperativo di un arte eticamente motivata e drammaticamente espressiva, per cui il contenuto resta l'elemento chiave[95].

Riuscendo a muoversi tra discipline e campi diversi, «Corrente» annoverava tra i propri collaboratori Luciano Anceschi, Giulio Carlo Argan, Antonio Banfi, Piero Bigongiari, Luigi Comencini, Carlo Emilio Gadda, Alfonso Gatto, Alberto Lattuada, Enzo Paci, Vasco Pratolini, Salvatore

[93] Nata come foglio autonomo libero dalle direttive del GUF, la rivista fu dapprima a cadenza mensile e intitolata «Vita Giovanile», divenne poi un quindicinale assumendo il nome di «Corrente di Vita Giovanile» e, dall'ottobre del 1938, quello di «Corrente». Costituì in poco tempo un punto di riferimento per la cultura antifascista di fine anni '30, proponendosi come alternativa democratica alle direttive ufficiali del Ministero della cultura popolare. Sebbene la rivista venne soppressa dalla censura nel maggio 1940, il movimento continuò la propria attività fino al 1943 con le pubblicazioni delle "Edizioni di Corrente" e con le mostre organizzate alla Bottega di Corrente, in via Spiga 9. Per una visione d'insieme sul movimento di *Corrente* si vedano M. Valsecchi, *Gli artisti di "Corrente"*, Edizioni di Comunità, Milano 1963; R. De Grada, *Il movimento di Corrente*, Edizioni di Cultura popolare, Cologno Monzese 1975; M. De Micheli (a cura di), *Corrente: il movimento di arte e cultura di opposizione, 1930-1945*, catalogo della mostra (Palazzo Reale, Milano, 25 gennaio - 28 aprile 1985), Vangelista, Milano 1985; M. Pizziolo (a cura di), *Corrente e oltre: opere dalla collezione Stellatelli 1930-1990*, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente, 16 ottobre - 15 novembre 1998), Charta, Milano 1998; Ead. (a cura di), *Corrente: le parole della vita. Opere 1930-1945,* catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 17 giugno - 7 settembre 2008), Skira, Milano 2008; G. Di Natale, *Il movimento di Corrente, la ricerca di un linguaggio europeo e l'indomabile volontà degli «uomini nuovi»,* in *Guttuso e gli amici di Corrente,* catalogo della mostra (Palazzo Mediceo, Seravezza, 1° luglio -11 settembre 2011), a cura di E. Dei, Pacini, Ospedaletto 2011, pp. 49-60.

[94] Programmatico in tal senso l'editoriale del 15 dicembre 1939, in cui si rivendica il diritto a svolgere «un libero esame di quella realtà che si andava creando intorno a noi, realtà che noi dovevamo conquistare con le nostre forze per sentirla veramente nostra» ([s.a.] *Continuità,* «Corrente», 22, 15-22 dicembre 1939, p. 1).

[95] Come osservato da Guido Armellini, un'istanza analoga, anche nei limiti e nelle ambiguità, si trova nelle coeve esperienze in campo letterario, schematicamente identificabili nelle due polarità dell'"assenza" ermetica, tutta assorta nella ricerca interiore di "un paese sognato"; e della tensione realistica, volta invece a recuperare un impegno diretto sulla realtà attraverso e oltre il formalismo della scrittura novecentista. Cfr., G. Armellini, *Gli artisti di "Corrente"*, cit., p. 133.

Quasimodo, Luigi Rognoni, Umberto Saba, Giancarlo Vigorelli, Elio Vittorini, e vi collaborò anche Giorgio Bassani, sebbene solo sotto il profilo letterario. Al nucleo originario degli artisti Birolli, De Grada e Manzù, che esposero nel '39 alla Permanente, si aggiunsero anche Giuseppe Migneco, Bruno Cassinari, Renato Guttuso, Ernesto Treccani, Aligi Sassu, Giovanni Paganin, Ennio Morlotti, Mario Mafai, Lucio Fontana e Fausto Pirandello. Il movimento riuscì, insomma, a radunare le migliori forze dell'intelligenza del tempo, innervando il dibattito artistico, estetico e letterario di nuove istanze e fermenti.

L'agone littoriale registra questa nuova inquietudine e qualcosa sembra infatti mutato nel tenore delle discussioni e nelle implicazioni degli indirizzi estetici. Se infatti precedentemente le varie tendenze che pure avevano animato i dibattiti del periodo si erano sempre tenute ideologicamente sotto la bandiera unitaria del fascismo, dove semmai la polemica verteva sulla maggiore o minore fedeltà al verbo fascista, sulla maggiore o minore capacità d'interpretarne lo spirito rivoluzionario[96], quella che circola adesso è una nuova insofferenza, che si fa interprete delle mutate esigenze dei giovani e arriva a sfiorare vere e proprie forme di dissenso. Tanto che, secondo la testimonianza di Ruggero Zangrandi, si arrivò nelle discussioni al convegno di critica artistica persino all'esposizione di idee antifasciste che provocarono grande scandalo alla manifestazione:

> Al convegno di arti figurative del '37, Antonello Trombadori e Michelangelo Piacentini di Roma, Raffaele De Grada di Milano, Renato Guttuso di Palermo, Franco Lattes (Fortini) di Firenze, Alberto Graziani di Bologna e alcuni altri, non saprei dire se d'intesa o meno, muovendo da posizioni estetiche apparentemente estranee alla politica, riuscirono a sviluppare, con un efficace "gioco di squadra", un'azione di palese ispirazione antifascista. I commissari Antonio Maraini, Giuseppe Pensabene e Michele Guerrisi avvertirono il "sovversivismo" delle tesi sostenute, in netto contrasto con quelle dominanti, per un'arte impegnata (nell'esaltazione dei valori della rivoluzione) e mossero decisamente al contrattacco. Sicchè il dibattito si trasformò in polemica accesa, cui presero par-

[96] Per una panoramica sulle tendenze estetiche e artistiche che affiancarono e permasero insieme a Novecento nel corso degli anni Trenta (futurismo, razionalismo, eclettismo, storicismo "piacentiniano", ecc.), e sui loro *revivals* successivi, rimando al saggio introduttivo di R. Barilli, *Perché gli anni Trenta,* in *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia,* cit., pp. 7-12. Dove Barilli sottolinea appunto, relativamente al periodo, come «l'antifascismo è estremamente raro, tra gli operatori dell'ambito artistico-estetico, o tutt'al più tardo, cresciuto quando, verso la fine del decennio, appaiono manifeste l'involuzione del regime e la sua incapacità di conseguire quei grandi traguardi di trasformazione che per qualche tempo aveva fatto sperare»; mentre «il regime copre, frena, distorce ai propri usi un dibattito "reale", tra i cui termini non è possibile arbitrare con troppa sicumera, dato che esso rinasce mutatis mutandis anche ai nostri giorni» (ivi, p. 10).

> te molti dei presenti, anche semplici spettatori, e culminò in un tumulto. L'eco dello scandalo si sparse tra le centinaia di universitari presenti a Napoli, molti dei quali accorsero, l'indomani, nell'aula dove il convegno proseguiva. Ma qui erano convenuti in precedenza i gerarchi dei GUF, con il segretario nazionale Fernando Mezzasoma al tavolo della presidenza. Questa presenza ammonitrice consentì ai commissari di imporre una frettolosa conclusione al dibattito, facendolo proseguire solo dagli elementi che si erano già dimostrati conformisti. Il Lattes e il Graziani non furono nemmeno inclusi nella classifica finale[97].

Tutt'altra storia raccontava invece «Il Mattino», che concludeva il proprio resoconto del convegno scrivendo che: «la discussione si è mantenuta sempre in un tono di sereno ed elevato dibattito: in complesso i giovani auspicano un'Arte nuova, sana, realistica, essenzialmente italiana e fascista»[98]; conclusione che la dice lunga sull'atteggiamento di banalizzazione e negazione attuato dalla stampa rispetto alle istanze e ai fermenti più autentici della giovane generazione.

Nonostante le osservazioni de «Il Mattino», quello di arti figurative fu un convegno particolarmente animato ma soprattutto importante, anche per la partecipazione di molte personalità che si sarebbero in seguito distinte in questo o in altri settori. L'Ateneo bolognese si era preparato alla competizione tenendo, nel periodo invernale, una serie di convegni a carattere artistico, economico, politico e scientifico presieduti dai professori dell'Università, e nella relazione sui Prelittoriali e Littoriali inviata al Ministero veniva infatti sottolineato come «A integrazione della preparazione culturale degli universitari fascisti, sono stati organizzati alcuni interessanti convegni letterari per iniziativa del Prof. Goffredo Coppola e con la cortese e premurosa partecipazione del Prof. Roberto Longhi, degli scrittori Emilio Cecchi e Antonio Baldini»[99]; iniziative delle quali si assicurava l'«ottimo e fecondo successo»[100], a riprova dell'intensificazione dei «rapporti di piena comprensione fra Maestri e studenti, base del profitto della gioventù studiosa»[101].

[97] R. Zangrandi, *Il lungo viaggio*, cit., pp. 109-110.

[98] [s.a.] *I Littoriali della cultura e dell'arte. L'elogio del Segretario del Partito agli organizzatori e ai partecipanti*, «Il Mattino», 6 aprile 1937, p. 4.

[99] I Prelittoriali della cultura e dell'arte si svolsero nei mesi di gennaio e febbraio; presso l'ASUB si conserva ancora copia della relazione inviata al Ministero. Cfr., *Relazione sui Prelittoriali e Littoriali della cultura e dell'arte*, p. 3, in ASUB, *Gare – Campionati – Littoriali*, pos. 64, b.1, f. 4.

[100] *Ibid.*

[101] Ivi, p. 1. La precisazione suona come una risposta alla circolare del 10 gennaio 1937 del Ministero della educazione nazionale, che invitava rettori e direttori di istituti superiori «ad assicurare una stretta collaborazione fra professori e studenti in occasione dei prelittoriali e littoriali della cultura e dell'arte dell'anno XV, e ad inviare a questo Ministero, a conclusione delle manifesta-

La stessa relazione riporta anche un elenco dei giovani selezionati alle gare Prelittoriali che si erano svolte a Bologna tra i mesi di gennaio e febbraio, dal quale risultano come vincitori di quell'anno, nella sezione di critica artistica: Alberto Graziani, classificatosi al primo posto, e Francesco Arcangeli arrivato secondo[102]. Arcangeli risultava inoltre primo classificato in composizione poetica, seguito al secondo posto da Augusto Frassineti; in luogo di quest'ultimo, tuttavia, concorse ai Littoriali di Napoli, per la poesia, Giorgio Bassani, che ottenne infatti il sesto posto dopo lo stesso Arcangeli, arrivato quarto[103].

Ma quella di Bassani in luogo di Frassineti non fu l'unica modifica apportata allo schieramento dei concorrenti ai Littoriali per il Guf bolognese, anche il nome di Arcangeli scompare infatti dalla classifica del convegno di arti figurative e dalle cronache dell'evento[104], indizio che dovette ritirarsi o essere sostituito. Non conosciamo le ragioni che dettarono questa assenza al convegno, ma pur senza l'avallo di testimonianze dirette o documenti esplicativi, essa sembra più probabilmente riconducibile a una decisione personale che non a un provvedimento disciplinare o a una disposizione di terzi. Sebbene infatti il regolamento dei Littoriali del '37 subordinasse la partecipazione a un giudizio preventivo di idoneità da parte della Commissione prelittoriale, è da credere che questo – malgrado l'ambigua formulazione del regolamento stesso[105]– venisse espresso all'atto della stesura della graduatoria prelittoriale, per cui difficilmente poteva risultare non idoneo un soggetto già selezionato; e, viceversa, non si spiegherebbe come il giudizio di non idoneità formulato successivamente alla stesura della graduatoria, e quindi presumibilmente non per

zioni, una dettagliata relazione circa i lavori presentati dagli studenti partecipanti e sullo svolgimento delle manifestazioni medesime»; richiesta che indica la volontà da parte del Ministero di esercitare un maggior controllo su tutte le fasi della manifestazione. Cfr., ASUB, *Gare – Campionati – Littoriali*, pos. 64, b.1, f. 4.

[102] Cfr., *Relazione sui Prelittoriali e Littoriali*, cit., p. 3. L'esito delle gare prelittoriali, con i nomi dei selezionati, si legge anche in [s.a.] *Risultati ufficiali dei Prelittoriali della cultura e dell'arte,* «Il Ventuno», VI, 44, 3-4, marzo-aprile 1937, p. 26. Gareggiarono per la poesia anche Vittorio Sereni, arrivato settimo, e Lanfranco Caretti che però non riuscì a classificarsi quell'anno, avrebbe poi ottenuto il titolo di Littore nel '40.

[103] Cfr. R. Zangrandi, *Il lungo viaggio*, cit., pp. 540 e 542); Bassani avrebbe inoltre partecipato anche ai Littoriali dello sport a Napoli, nel '38, cfr., R. Cotroneo, *Bibliografia,* cit., p. LXVII.

[104] Anche la lista dei partecipanti di Zangrandi segnala la partecipazione di Arcangeli nel '37 solo per il concorso di poesia. Cfr., R. Zangrandi, *Il lungo viaggio*, cit., p. 540.

[105] Alla voce convegni si precisava in particolare che: «La partecipazione ai convegni è riservata ai primi due classificati nei Prelittoriali, sempre che siano specificamente dichiarati idonei per i Littoriali dalla competente Commissione dei Prelittoriali». Cfr., P.N.F., G.U.F., Gruppi Universitari Fascisti, *Littoriali della cultura e dell'arte. Regolamento, anno XV E.F., II dell'Impero, 1937.*

ragioni di merito ma di ordine disciplinare o politico, non potesse compromettere anche la partecipazione al concorso poetico.

Questa ipotesi sarebbe avallata anche dalla già citata testimonianza del '64, dove Arcangeli dichiara di essersi recato per la prima volta ai Littoriali a Palermo nel '38. In questa circostanza egli ammetteva di aver ceduto al richiamo dei Littoriali per ragioni meramente opportunistiche, a differenza dei molti che potevano nutrire sincere intenzioni di impegno e di cooperazione:

> In realtà, sotto il fascismo molti giovani che avevano (accade in tutti i regimi) una precisa vocazione politica (di cui io sono quasi totalmente privo, arrivo appena ad avere una coscienza politica), se non avevano, per ragioni particolari di famiglia, già un orientamento antifascista, frequentavano magari la scuola del partito. Talvolta erano i migliori, i meno indifferenti. [...] Le strade della maturazione erano varie, e a tal proposito voglio dirvi qualche cosa d'un episodio cui partecipai direttamente, il convegno di critica d'arte ai littoriali di Palermo, nella primavera del 1938. Io, veramente, vi partecipai perché avevo voglia d'andare a Palermo. Non avevo soldi e vedevo che i miei compagni, anche quelli che si dichiaravano antifascisti, ci andavan tutti. Ero rimasto sempre a casa, quella volta decisi di andare[106].

Il passo, pur non contenendo esplicita menzione della propria selezione ai Prelittoriali del '37, è comunque rivelatore delle possibili ragioni che motivarono la sua defezione ai convegni di critica artistica, ragioni che sarebbero da attribuire, se non proprio una coscienza antifascista – che pure sarebbe trapelata, a detta di Zangrandi, già ai convegni dell'anno successivo –, almeno a una certa reticenza nel prender fisicamente parte alla manifestazione. Dal regolamento dei Littoriali del 1937 sappiamo in-

[106] F. Arcangeli, *I giovani durante il fascismo*, cit., p. 122. Il capoluogo siciliano lasciò peraltro una profonda impressione in Arcangeli, che gli dedicò una intensa prosa, *Eco di Palermo,* rimasta a lungo inedita e che si legge oggi in F. Arcangeli, *Incanto della città*, cit., pp. 39-41, con la datazione postuma del 1937, che sarebbe da posticipare di un anno, in considerazione della presenza di Arcangeli ai Littoriali di Palermo. Il testo dimostra nel giovane critico una già matura sensibilità artistica, come si può evincere dalla raffinata descrizione delle architetture palermitane: «Gli antichi edifici della città maturano al sole un colore bruno, di torrone stagionato; non farebbe meraviglia vederli sgretolarsi a un tratto in polvere dolce e appiccicosa. Così candidi e morati, la vegetazione li prende d'assalto e li padroneggia, assorbendone la linea e il carattere del suo disordine munifico, nella sua tenace profluvie di foglie e di rami: attacca gli archi e le cornici del cortile del Museo Nazionale, investe la Martorana e San Giovanni degli Eremiti. Il chiostro di San Giovanni è un vaso fresco e silenzioso d'odore; ogni pietra è impregnata dall'aroma acuto del finocchio. I monumenti che sorgono tra le case, del resto, cercan di fiorire in vegetazione impietrata. Germogliano d'archetti e d'intrecci quelli arabi e normanni, lascian sfuggire, i barocchi, con estro di stelle filanti, enormi volute bianche e nere. L'architettura non ha più nome di stile, ma cerca di farsi natura immaginosa» (ivi, pp. 39-40).

fatti che la presenza a Napoli non era richiesta in maniera indifferenziata a tutti i concorrenti e, in particolare, le disposizioni generali precisavano che: «interverranno alle varie manifestazioni dei Littoriali, nei giorni per ciascuno precisati, i partecipanti ai Convegni, ai Complessi artistici e alle Mostre (questi ultimi nel numero che sarà in tempo utile indicato dal Comando dei Littoriali)»[107]. Per cui i concorrenti per la poesia, a differenza dei partecipanti ai convegni di critica artistica, non avrebbero presenziato alla manifestazione; circostanza che potrebbe spiegare perché Arcangeli, che pur era stato selezionato ai Prelittoriali in entrambe le competizioni, avesse infine scelto di gareggiare solo ai concorsi poetici.

Comunque stessero le cose, quelli furono, per la maggior parte dei giovani intellettuali italiani, gli anni del "risveglio". Se l'edizione del 1936 era stata segnata dalla guerra d'Africa, nel '37 furono i caduti e i combattenti in Spagna «per il trionfo della Civiltà e per l'affermazione dell'idea fascista del mondo»[108] ad essere ricordati e celebrati nelle relazioni dei Segretari dei Guf o nei discorsi ufficiali d'apertura dei Littoriali; ma sotto la patina dell'orgoglio patrio e militarista andava montando l'onda della disillusione e dell'inquietudine, di cui non è difficile cogliere riflessi anche nella stampa contemporanea[109].

Il diffuso malcontento serpeggiante soprattutto tra i giovani iniziava dunque a rendersi manifesto, e i convegni di critica letteraria, come quelli di critica artistica, consentendo un margine d'espressione e una libertà maggiore rispetto a quelli di argomento più strettamente politico, lo lasciano trasparire più chiaramente. È quanto avviene in maniera evidente a Palermo nel '38.

[107] P.N.F., G.U.F., *Littoriali della cultura e dell'arte Napoli aprile XV. Disposizioni Generali,* Tipi A. Trani – Napoli, 1937, p. 7.

[108] *Attività del Gruppo Universitario Fascista nell'anno XV* (Relazione del Segretario del G.U.F. Dott. Ing. Gustavo Baracchi nella cerimonia di inaugurazione dell'anno accademico 1937-1938 – 13 novembre 1937 -XVI), in *Annuario della Regia Università di Bologna per l'Anno Accademico 1937-1938. Anno XVI dell'era fascista, II dell'Impero,* Società Tipografia già Compositori, Bologna 1939, p. 93.

[109] Sintomatica è ad esempio una polemica svoltasi sulle pagine di «Critica fascista», da dove Agostino Nasti, in un articolo del 1° febbraio 1937, significativamente intitolato *Piagnoni della cultura*, attaccava pubblicamente i vecchi intellettuali, «i divinizzatori della cultura» e tutti coloro che ne lamentavano lo stato di mortificazione sotto il regime (cfr., A. Nasti, *Piagnoni della cultura,* «Critica fascista», XV, 7, 1° febbraio 1937, p. 1); all'articolo avrebbe risposto Salvatore Valitutti sulla stessa rivista, svelando come il bersaglio polemico di Nasti, fosse in realtà un altro: «Nasti non se la prende coi piagnoni della cultura intellettualistica e prefascista che egli ha inventato di sana pianta, almeno nel ruolo di piagnoni, ma con quelle insoddisfazioni, dette o mormorate, che suscita da un certo tempo in qua, specie tra i giovani, proprio la nuova cultura, che non sembra svilupparsi nella misura e nelle forme desiderate e richieste dalle esigenze stesse della vita nazionale» (S. Valitutti, *Problemi della cultura del Fascismo,* «Critica fascista», XV, 10, 15 marzo 1937, pp. 151-152: 151).

Le competizioni si tennero tra il 7 e il 14 aprile ma l'inaugurazione ufficiale, imperniata sull'apertura della grande Mostra d'arte al Teatro Massimo, si svolse domenica 10 aprile alla presenza di Bottai; nello stesso giorno in cui Hitler aveva indetto il plebscito tra il popolo austriaco e il popolo tedesco per conferire una parvenza di legalità all'*Anschluss*. Sul fronte pubblico, ufficiale, il clima è quello belligerante e trionfalistico dominato dai miti dell'Impero, della razza, della guerra incombente, in cui Germania e Italia, sempre più vicine e affini, sgomberato il campo da ogni opposizione, sembrano destinate a imporre il proprio dominio in Europa. Ma le vicende del convegno di critica artistica sembrano raccontare, almeno per i giovani partecipanti, una realtà molto diversa. Il convegno si svolse a Palazzo Reale, nella giornata del 7 aprile e le discussioni vertevano sul tema "Caratteri di un'arte fascista che derivi i suoi motivi e la sua essenza dalla grande tradizione italiana"; commissari erano Attilio Selva, Luciano Boccini, Filippo Di Pietro, Giuseppe Pensabene, con il Littore dell'anno precedente, Luigi Scarpa, in qualità di segretario[110].

Malgrado la stampa banalizzasse, appiattendo e travisando nelle cronache, gli interventi dei concorrenti, le testimonianze successive del convegno evocano uno scenario per molti versi simile a quello dell'anno precedente, evidenziando tuttavia una maggiore coesione tra i concorrenti nel presentare una forma, seppur velata, di dissenso e un più deciso e incisivo intervento da parte dei commissari per stroncarlo sul nascere. Come nelle precedenti edizioni si creano diverse fazioni, e secondo Pier Emilio Gennarini, pomo della discordia fu il significato da attribuire alla tradizione italiana, presa da alcuni a pretesto per un'esaltazione acritica del passato e per una vera e propria «crociata contro l'arte moderna»[111]. Ma questa volta, più che tra i concorrenti stessi, lo scontro riguardò soprattutto una parte significativa di loro e la Commissione, come rivela la preziosa la testimonianza di Zangrandi:

[110] Le notizie sono tratte da un'anonima cronaca apparsa sulla prima pagina del «Corriere della sera» l'8 aprile 1938, nella quale vengono riportati per esteso i nomi dei partecipanti al convegno di critica artistica e una sintetica descrizione degli interventi, cfr., [s.a.] *Giovinezza fascista. fervido inizio a Palermo dei Littoriali della cultura e dell'arte,* «Corriere della sera», 8 aprile 1938, p.1; mentre il trafiletto accanto annunciava entusiasticamente il completamento dei lavori di Viale Adolfo Hitler e della stazione di Roma Ostiense, che era stata costruita in previsione della visita del Führer del 6 maggio 1938 e già ribattezzata dal popolo "la stazione di Hitler", cfr., [s.a.] *Per la visita del Führer: la nuova stazione di Roma*, *ibid.*

[111] P.E. Gennarini, *Il convegno di arti figurative,* in G. Lazzari, *I Littoriali della cultura e dell'arte,* cit., pp. 160-162: 161.

In forma anche più clamorosa, la manifestazione si ripetè l'anno dopo, a Palermo, nello stesso convegno di arti figurative, dove di nuovo il dibattito fu condotto (sulla strada "sbagliata"), oltre che da Lattes, Graziani[112] e Trombadori, da Pier Emilio Gennarini e Duilio Morosini di Milano, Bruno Zevi di Roma, Gabriele Manfredi di Torino, Francesco Arcangeli di Bologna, Natale Campagnola di Pisa. Prima che il convegno avesse inizio, c'era già un'atmosfera di attesa nella folla dei partecipanti e degli spettatori poiché, dopo l'incidente dell'anno avanti, molte voci erano corse. Ma ciò che più eccitò gli animi fu che parecchi dei primi oratori, sistematicamente, non fecero mai riferimento all'arte fascista (il tema proposto parlava, invece, dei "caratteri di un'arte fascista") e presero subito a sviluppare tesi eterodosse.
Bruno Zevi, che affrontò il tema dal punto di vista dell'architettura (di grande e bruciante attualità, in quegli anni in cui dominava la rettorica delle opere del regime progettate da Marcello Piacentini e dalla sua scuola), ebbe la cura di sostituire sempre, sottolineandola, l'espressione "caratteri di un'arte moderna" a quella di "caratteri di un'arte fascista". E sostenne che "un'arte moderna" doveva rompere con le tradizioni classicistiche e romane, per rifarsi piuttosto a uno studio del Medioevo, "come fonte espressiva delle libertà comunali".
Concetti analoghi, nel campo delle arti figurative, furono sostenuti dagli altri della "squadra," in particolare da Arcangeli, Graziani, Gennarini e Trombadori. Ben presto la polemica si fece accesa, [...] i commissari, Luciano Boccini, Filippo Di Pietro e Giuseppe Pensabene [...] intervennero pesantemente e minacciosamente, con accuse esplicite di antifascismo ai più riottosi. Anche questa volta il dibattito si trasformò in una manifestazione tumultuosa [...] Finchè sopraggiunse, nel suo giro d'ispezione, lo stato maggiore dei GUF con Mezzasoma alla testa, il quale non si limitò adesso a prendere posto al tavolo della presidenza, ma prese anche la parola, assumendo la direzione del dibattito [...] Il discorso del Segretario dei GUF non fu privo di abilità, in quanto concesse che, in materia di arte, diverse interpretazioni erano possibili. Ma fu abile anche nel far precedere questa ammissione, iniziando a parlare a braccia conserte, da una pregiudiziale intimidatoria: "La premessa che dobbiamo fare", disse, "è che qui siamo tutti fascisti, non è vero?" Al che, un terzo dei presenti abbandonarono silenziosamente la sala. Inutile dire che Arcangeli, Morosini, Graziani e Zevi furono esclusi dalla classifica[113].

[112] In realtà sappiamo da una lettera del 7 aprile 1938, inviata da Graziani a Longhi, che egli non partecipò infine all'edizione palermitana, sia per motivi di salute, sia perché in fondamentale disaccordo con la rigida impostazione data al convegno; scrive infatti: «Caro Professore, non sono naturalmente partito per Palermo: ho visto che la Commissione è quanto di peggio ci si potesse aspettare: quella dello scorso anno. Bel modo di fregare i giovani: i migliori l'anno scorso credettero di fare lodevole cosa precisando che non intendevano l'arte fascista come Pensabene e lo scrissero sui giornali, a Torino, a Roma, a Milano, a Palermo (Guttuso). E allora si fa la Commissione, si assegna il tema e si premette che i non ortodossi saranno privati della tessera, tutto al fine di passare al rullo compressore i colpevoli d'intelligenza. E l'ortodossia fascista è rappresentata da quella gente» (A. Graziani, *Proporzioni. Scritti e Lettere*, cit., II, p. 162).
[113] R. Zangrandi, *Il lungo viaggio*, cit., p. 111. Anche il convegno di letteratura, secondo Zangrandi, fu dominato da interventi analogamente anticonformisti, cfr., ivi, p. 133; mentre l'eccessiva

La premessa con cui Mezzasoma riportava nei ranghi le intemperanze dei giovani partecipanti al convegno riproponeva dunque quella stessa ambiguità di fondo che caratterizzava la politica culturale del fascismo, e i Littoriali della cultura e dell'arte come sua emanazione, sfruttandola per ricompattarvi e appiattirvi dentro ogni spinta eversiva. È questo un caso tutto sommato rappresentativo d'un *modus operandi* attraverso il quale il regime riuscì a trattenere a lungo entro una zona grigia di moderato dissenso e di moderata tolleranza i fermenti giovanili, i quali venivano dunque stornati e disorientati non solo – come ricordato da Bassani e Rinaldi – dal richiamo all'amor patrio, dalla propaganda e la retorica nazionalista e belligerante; ma anche dalla stessa finta tolleranza con cui il fascismo meno gretto evitava di soffocare gli impulsi più eterodossi per ricondurli comunque entro il proprio alveo. Veniva sfruttata così l'illusione di uno spazio d'espressione offerto ai giovani per la propria affermazione, per esercitare piuttosto una pressione inibitoria attraverso lo strumento del ricatto compromissorio.

Che si trattasse di «una forma prevaricatoria sui giovani»[114], lo intese bene Arcangeli: «ci volevano mettere in piazza e compromettere»[115] avrebbe dichiarato successivamente, riportando la propria esperienza ai convegni di critica artistica di Palermo. Nel suo racconto il critico non ricorda con esattezza il tema del convegno, che però dichiara: «certo estremamente generico e roboante, come usava allora, sul tipo di: "Italianità (o romanità) dell'arte italiana nei confronti dell'Europa»[116]. Tema ufficiale del convegno, come precedentemente accennato era in realtà un altro, ma appare significativo che la memoria suggerisse ad Arcangeli quello che in fondo era stato il *leitmotiv* delle edizioni passate e che evidentemente costituì il nucleo del dibattito anche per l'edizione palermitana. Per il resto, la sua testimonianza collima perfettamente con quella di Zangrandi:

> Il primo giorno ogni partecipante (io parlai per secondo, in ordine alfabetico) faceva una sua relazione; il giorno dopo gli ammessi alla finale tenevano una discussione conclusiva [...] Sostenni, grosso modo, che la migliore arte italiana del nostro secolo aveva seguito l'antica via della "circolazione latina"; nel senso

ingerenza e l'atteggiamento censorio dei commissari alle discussioni veniva denunciato apertamente da «Critica Fascista», cfr., [s.a.] *I Littoriali dell'anno XVI,* «Critica Fascista», XVI, 13, 1° maggio 1938, pp. 194-195.

[114] F. ARCANGELI, *I giovani durante il fascismo*, cit., p. 124.

[115] *Ibid.*

[116] Ivi, p. 122.

che, dal grande Rinascimento italiano c'erano stati tramandati, attraverso gli spagnoli come Velazquez e Goya, fino agli impressionisti del tipo Manet, Degas e Renoir fino a Cézanne. Ma, appena pronunciato questo nome, vidi la commissione rabbuiarsi. Presiedeva il professore di storia dell'arte dell'Università di Palermo [...] ed era figura di rilievo Mario Pensabene, uno dei più noti fautori del razzismo italiano in arte[117]. Pensabene, proprio lui, infatti, cominciò a scuotere con forza la testa. Era già stato firmato il patto d'acciaio, si stavano alimentando i fermenti razzisti, e si diceva, addirittura, che Cézanne poteva essere d'origine ebrea. [...] Quelli che parlarono dopo di me (da Antonello Trombadori a Franco Fortini – che allora si chiamava Franco Lattes – a Gennarini a parecchi altri) non dico ripetessero, in quella prima giornata, le mie parole; tuttavia la loro tesi non era troppo distante dalla mia. Era, infatti, all'incirca, l'impostazione critica che un giovane d'allora, che non fosse un troglodita, dava di quel problema. Tuttavia, man mano che la cosa procedeva, fu chiaro che la commissione si sarebbe comportata secondo idee e metodi decisamente estranei alla cultura. Io, a torto o a ragione, scelsi l'evasione, e riuscì a convincere Bruno Zevi, che conobbi allora, a non parlare. Gli dissi "Non parlare, tanto qua, appena si apre la bocca – ci sputtanano". Zevi si lasciò convincere; e, invece di partecipare a tutta la discussione finale, per qualche ora ce ne andammo a vedere il Duomo di Monreale [...] Che cosa accadde, del resto, nella discussione finale? I giovani "attivisti" per temperamento, quelli che sarebbero stati poi uomini politici, o politici della cultura, accettarono la battaglia con la discussione; ma poi, infine, per salvarsi in 'calcio d'angolo', dovettero, in qualche modo, far l'elogio di Mussolini, come uomo-guida d'una vera rivoluzione che i suoi gregari tradivano. [...] Se non avessero fatto così, la situazione sarebbe diventata pericolosa per loro, in via immediata; e il loro coraggio di antifascisti non mancarono di dimostrarlo più tardi, credo più utilmente.

Non so, fra chi lottò e chi si astenne, chi avesse ragione. Forse ebbe ragione chi accettò la battaglia; in ogni caso questi son fatti che poi il tempo e la vita

[117] Tra il luglio e il novembre di quell'anno, Giuseppe Pensabene fu uno dei maggiori protagonisti della polemica sull'arte moderna, che portò al parossismo attraverso disinvolte equivalenze tra "internazionalismo" o "europeismo" dell'arte ed "ebraizzazione", cfr., F. Cassata, *«La Difesa della razza». Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista,* Torino, Einaudi 2008, p. 256. Un deciso intervento di Longhi relativamente alla contemporanea polemica artistica sulla razza, «impiantata», scrive, «fra due avversari che hanno torto», si trova nella prefazione alla mostra di Maccari svoltasi nella Galleria dell'Arcobaleno tra il novembre e il dicembre 1938. Qui Longhi chiarisce in maniera inequivocabile la propria posizione in merito ai concetti di razza, di tradizione e ai rapporti con le correnti estere, scagliandosi, con forti accenti polemici, contro la «sordida ignoranza di tanti infioccati bovoni o cavallacci da tiro della grande arte, per cui tradizione è pasticciar vecchio letame nel buio della stalla fetida o ruminar bava schietta, a mangiatoja vuota. Giova insomma a rammentare ch'è usanza civile tener sturate le orecchie, schiarita la vista, aperte le comunicazioni mentali anche se portano lontano, e così, [...] potere, all'occorrenza, persino svolgere un po' di buona politica estera, scanzonata e sorniona», e non risparmiava nemmeno una stoccata esplicita a Pensabene, scrivendo che «una rasojata di Grosz a fine 'spartachiano' può somigliare a una frustata 'fascista' di Maccari. Vall'a spiegare a Pensabene» (R. Longhi, *Maccari all'"Arcobaleno"*, «Arcobaleno», Venezia, novembre-dicembre 1938, pp. 121-130; ora in Id., *OC*, XIV, cit., pp. 59-66, vedi anche *infra*).

> decidono (o, talvolta, non decidono). Risultato finale fu l'elezione a littore d'un tale Scerrino, che sembrava uomo assolutamente estraneo a ogni opinione sull'arte[118].

È chiaro come Arcangeli ricalchi, nella tesi della "circolazione latina" e nel riconoscimento del debito verso l'Ottocento francese[119], posizioni che furono già di Longhi e che sarebbero state pienamente sottoscritte anche dai compagni di studi, ma è altrettanto evidente come simili posizioni, che ancora avevano consentito fino all'anno precedente la conquista del titolo di Littore a Luigi Scarpa, fossero oramai inaccettabili nel 1938. Entro pochi mesi sarebbero entrate in vigore le leggi razziali, e per i giovani allievi di Longhi si apriva una nuova fase in cui l'ormai piena disillusione sulla natura del fascismo e sulle sorti d'Italia e d'Europa, doveva fare i conti con i primi veri sforzi di affermazione intellettuale e professionale in una società pienamente fascistizzata.

Il cammino si presenta impervio, e ciascuno reagisce a modo proprio; il più direttamente colpito dai mutamenti occorsi nella società italiana fu naturalmente Giorgio Bassani, che intensifica l'impegno nella lotta al fascismo. Decisivo per lui, che era stato inizialmente vicino ai gruppi novisti di Zangrandi[120], risulta l'incontro a Bologna con Carlo Ludovico

[118] F. Arcangeli, *I giovani durante il fascismo*, cit., pp. 122-124. La disfatta al convegno di critica artistica, con l'esclusione di Arcangeli dalla classifica finale, venne compensata per il Guf bolognese dal quinto posto ai concorsi artistici, la cui organizzazione quell'anno aveva portato anche all'allestimento di un mostra in occasione dei Prelittoriali, come attesta una relazione del Segretario del Guf Tullo Pacchioni, nella quale appare peraltro significativa l'informazione che «presso la Segreteria, è stato istituito un ufficio nel quale viene documentata con rigore tutta l'attività di ciascun fascista universitario: coloro che si astengono, per piacere di critica o per ingiustificata timidezza, dal partecipare alle nostre manifestazioni, saranno individuati e colpiti» (*Attività del Gruppo Universitario Fascista nell'anno XVI* [Relazione del Segretario del G.U.F. Dott. Tullo Pacchioni nella cerimonia d'inaugurazione dell'anno accademico 1938-1939 – 14 novembre 1938 – XVII], in *Annuario della Regia Università di Bologna per l'Anno Accademico 1938-1939. Anno XVII dell'era fascista, III dell'Impero,* Tipografia Compositori, [Bologna] 1939, pp. 98-100). Dalle ricerche svolte presso l'ASUB non è emersa tuttavia traccia della documentazione di tale ufficio o dei fascicoli personali degli iscritti al Guf.

[119] Si segnala, per inciso, la discrepanza della posizione rivendicata da Arcangeli rispetto a quanto sul suo intervento fu riportato dal «Corriere della sera» dell'8 aprile 1938, che dichiarava come egli avesse «sostenuto l'infondatezza del principio di un'arte italiana attuale derivante da un'arte francese» ([s.a.] *Giovinezza fascista*, cit.).

[120] Il gruppo, sorto con finalità giornalistiche ma svincolato dalle strutture ufficiali del regime e disomogeneo negli orientamenti politici, tentò più volte di riorganizzarsi sotto diverse forme, svolgendo con diverse sedi e ramificazioni una complessa attività di reazione al fascismo attraverso la cosiddetta politica del "doppio binario", una posizione mirante ad organizzare un'opposizione al regime dall'interno ma che in realtà poneva il movimento ambiguamente sospeso tra atteggiamenti collaborazionisti e di fronda. Bassani secondo la testimonianza di Zangrandi ne uscì nel '36: «Tornando alla "fuga" degli intellettuali, nel '36 e negli anni immediatamente successivi [...]

Ragghianti, al quale lo accomuna la fede nell'idealismo crociano[121] e che era a sua volta al centro di una rete di relazioni che includeva Ferruccio Parri, Ugo La Malfa, e gli ambienti antifascisti torinesi e gobettiani di "Giustizia e Libertà"[122]. Le nuove conoscenze e la determinazione a votarsi interamente alla causa spingono Bassani ad allontanarsi progressivamente dalla cerchia delle vecchie amicizie:

> L'incontro a Bologna con Carlo Ludovico Ragghianti avvenne nel '37, se non ricordo male, e per me significò moltissimo. Dal giovane letterato che ero, mi trasformò in breve tempo in attivista politico clandestino, sottraendomi sia alle amicizie letterarie ferraresi sia a quelle bolognesi. L'unico sodale a seguirmi in questa nuova vicenda della mia vita fu Antonio Rinaldi. Entrambi da allora, per qualche tempo cominciammo a disertare sia le lezioni universitarie di Roberto Longhi, sia la bottega di stufe di Giuseppe Raimondi. Per ciò che riguarda esclusivamente me, gli anni dal '37 al '43, che dedicai quasi del tutto all'attività antifascista clandestina (non ripresi a scrivere che nel '42, quando nell'estate di quell'anno buttai giù le poesie che più tardi avrei pubblicato nel volumetto Storie di poveri amanti, del '45), furono tra i più belli e più intensi dell'intera mia esistenza. Mi salvarono dalla disperazione a cui andarono incontro tanti ebrei italiani [...] Senza quegli anni per me fondamentali, credo che non sarei mai diventato uno scrittore[123].

Il riavvicinamento con gli amici e vecchi compagni di studi sarebbe avvenuto, per stessa ammissione di Bassani, solo successivamente[124], e

si allontanarono dal genere di attività politica pratica che noi prospettavamo, durante quegli anni (salvo, alcuni, a riprenderla successivamente, insieme a noi o per conto loro), oltre agli amici già citati di Roma e Firenze, Franco Giovannelli, Antonio Rinaldi, Augusto Frassineti, Maurizio Testa di Bologna; Giorgio Bassani di Ferrara» (R. Zangrandi, *Il lungo viaggio*, cit., pp. 79-80).

[121] S'è già detto del crocianesimo di Bassani, per Ragghianti rimando a V. Stella, *Il giudizio dell'arte*, cit., in particolare il capitolo *Ragghianti: la figuralità prosastica; la coscienza originaria*, pp. 441-487.

[122] Anche Ragghianti evidenziò la funzione dei Littoriali come centro di raccolta e punto di contatto tra le migliori energie intellettuali giovanili ai fini della lotta antifascista, osservando come «sempre più, d'anno in anno, divenivano [...] occasioni di acerbo giudizio verso il regime, stimoli e incoraggiamenti all'azione, che derivavano dal trovare operanti le opposizioni e condivise le ansie rivoluzionarie». E avrebbe inoltre ricordato come proprio in casa sua, parallelamente alle manifestazioni legate all'edizione bolognese dei Littoriali del 1940, si svolgessero affollati incontri tra i giovani intellettuali dissidenti: «Ricordo ancora con commozione come i "littoriali" di Bologna del 1940 si svolsero per una parte che non fu certo la minore per risultati e conseguenze, in casa mia, dove convennero il compianto Gaime Pintor, Mario Alicata, Antonello Trombadori, Giorgio Bassani, Giuliano Briganti, Carlo Muscetta, Antonio Rinaldi e molti altri; alcuni ormai si facevano intenzionalmente mandare ai "littoriali" proprio per svolgere attività antifascista, e riuscivano nel loro intento ottenendo risultati notevoli» (C.L. Ragghianti, *Disegno della liberazione italiana*, Listri-Nischi, Pisa 1954, p. 308).

[123] G. Bassani, *In risposta (V)*, cit., p. 1320.

[124] Ricorda infatti poco dopo: «La mia famiglia di origine e i miei amici di giovinezza li avrei ritrovati, sì, ma molto più tardi, quando avrei cominciato in qualche maniera a scriverne» (Ivi, p. 1321).

tuttavia il distacco non dovette essere poi così netto come sembrerebbe dalle sue parole; certamente ci fu un allontanamento che spinse Bassani verso altre priorità e altre frequentazioni, ma un'altra sua dichiarazione dimostra come il legame con Bologna e con Longhi – che nel '39 ritornava alla propria cattedra dopo la parentesi romana – non subì compromissioni, proseguendo con analoga complicità e reciproca benevolenza anche dopo l'entrata in vigore delle leggi razziali e la laurea di Bassani stesso.

Nonostante avesse già iniziato a insegnare nella scuola israelitica di via Vignatagliata, a Ferrara, lo scrittore ricorda infatti di aver continuato a frequentare le lezioni e le esercitazioni di Longhi, prendendo anche parte, insieme ad Arcangeli e Bertolucci, ad un viaggio di studio ad Assisi organizzato nel 1941 per gli allievi di quell'anno:

> Non per questo, comunque, dopo il '39, venni mai meno all'antica abitudine di risentire Longhi due volte alla settimana (per fortuna le sue lezioni erano state spostate al pomeriggio). Adesso mi occupavo intensamente di antifascismo clandestino, non pensavo si può dire ad altro. Ma l'inalterabile indulgenza con la quale Longhi continuava ad ammettere il vecchio scolaro ex tennista, ex aspirante scrittore, perfino nel secretum della saletta attigua riservata alle esercitazioni, persistendo a sorridergli e ad ammiccargli come una volta attraverso il fumo dell'avanino perennemente incollato all'angolo della bocca, significava che sì, anche il rivoluzionario potevo fare, se proprio di questo avevo voglia, se proprio questo mi faceva piacere. Nel '41, unico superstite insieme con Francesco Arcangeli e Attilio Bertolucci della vecchia guardia del '35, mi fu consentito di partecipare a una bellissima gita ad Assisi, di tre giorni[125]. Durante tutto il viaggio avevo flirtato con una ragazza: di Parma, se ricordo bene. Nello scompartimento di terza classe che ci riportava a tarda notte a Bologna, Longhi osservava me e la ragazza seduti di fronte a lui e sorrideva sardonico nell'ombra azzurra della lampada schermata. Dunque mi interessava cospirare, eh? Benissimo. Anche ciò era comprensibile, anche ciò era umano: come tutto il resto. E in ogni caso non avessi fretta, non fossi impaziente. Nessun rimorso, o rimpianto, o paura. Ero un bel confusionario, niente da dire. Però presto o tardi, antifascismo attivo o no, ragazze o no, Storia dell'arte o no, leggi razziali o no, anch'io avrei trovato la mia strada[126].

[125] La gita ad Assisi viene ricordata anche da Longhi in una lettera a Graziani del 26 maggio 1941, cfr., A. Graziani, *Proporzioni. Scritti e Lettere*, cit., II, pp. 200-201.

[126] G. Bassani, *Un vero maestro*, cit., pp. 1076. Di una frequentazione con Longhi proseguita anche negli anni di maggior impegno antifascista di Basssani è testimone anche Alberto Graziani, che in una lettera alla futura moglie Tina Longhi, inviata da Firenze l'8 settembre 1940, racconta di aver incontrato a colazione dal maestro sia i coniugi Carrà che Bassani: «Oggi sono rimasto a colazione da Longhi, perché c'era Carrà con la moglie. È un uomo simpaticissimo, milanese puro, molto buono e semplice. Poi è venuto Giorgio Bassani. È un ragazzo tanto buono anche lui, che cresce e crescerà ancora molto. Sono convinto che farà qualcosa per davvero» (A. Graziani, *Proporzioni. Scritti e Lettere*, cit., II, p. 188).

La sua strada Bassani l'avrebbe trovata in realtà all'indomani della guerra, quando riprese l'attività letteraria, iniziando a occuparsi anche di critica d'arte; intanto, come abbiamo visto, l'arrivo a Bologna di Ragghianti, che era stato incaricato di redigere le schede per il catalogo delle opere d'arte delle province di Modena, Verona e Rovigo[127], segna un momento fondamentale nella vita cittadina e per la futura formazione dei quadri della Resistenza azionista nel nord e nel centro Italia[128]. Il suo trasferimento in città era stato annunciato ad Arcangeli da una lettera di Longhi risalente al 30 giugno 1938, nella quale, il maestro lo invitava a frequentare e seguire l'ex normalista nella sua attività di schedatura: «Penso che per Lei sarebbe una splendida opportunità accompagnarlo per qualche tempo [...] Ella avrebbe infatti la traccia migliore per orientarsi intensivamente in una quantità di "casi storico-artistici"; "tirocinando" accanto al giovane più preparato che ci sia oggi in Italia e, ciò che non guasta, dotato di qualità umane cui non si è più avvezzi»[129]. Erano passati ormai diversi anni dalla stroncatura che Longhi aveva fatto, in occasione della sua prolusione ai corsi bolognesi, dello studio sui Carracci di Ragghianti, e i rapporti tra i due critici erano, in quella fase, più che buoni[130]. Sono del resto questi, dal '38 al '40, gli anni della collaborazione

[127] Bologna rappresentava l'ultima tappa dopo la permanenza di Ragghianti a Roma, a Modena e, saltuariamente, nel Veneto. Come ricorda Emanuele Pellegrini, l'incarico gli era stato assegnato da Bottai probabilmente grazie all'interessamento di Longhi e di Argan, che dovettero intercedere presso il Ministro in suo favore dal momento che Ragghianti restava escluso dai concorsi pubblici per non aver mai preso la tessera del PNF. Longhi dovette favorirlo anche per ottenere l'incarico di schedatura per le discusse mostre d'arte in America del '39-'40. Cfr. E. Pellegrini, *Ragghianti, Carlo Ludovico,* in *Dizionario Biografico degli italiani,* Treccani, 2016, <http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-ludovico-ragghianti_%28Dizionario-Biografico%29/> (21 agosto 2021); Id., *Ragghianti e Longhi in una lettera*, cit., p. 110.

[128] Per approfondimenti sull'attività politica di Ragghianti si vedano anche R. Bruno, *Inquietudini per la libertà. Critica, etica e politica: Ragghianti, Croce, Franchini*, in *Ragghianti critico e politico,* a cura di R. Bruno, Franco Angeli, Milano 2004, pp. 220-241; P. Bonetti, *Ragghianti e il tempo del disincanto*, ivi, pp. 242-249; e ancora E. Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni Ets, Pisa 2018; Id. (a cura di), *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, «Predella», 28, 2010; *Carlo Ludovico Ragghianti pensiero e azione*, Atti del convegno (Lucca-Pisa 2010), a cura di M.T. Filieri [et al.], Edizioni Fondazione Ragghianti, Lucca 2010. Sul formarsi delle cellule del Partito d'Azione nel contesto bolognese si veda M. Pasquali, S. Bulgarelli (a cura di), *Tre voci. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, Gli Ori, Pistoia 2010.

[129] La lettera si legge in F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese*, cit., p. 172.

[130] Lo stesso Ragghianti, in una lettera a Paola Barocchi del 18 marzo 1986, ricorderà in merito al rapporto con Longhi: «Tenendo conto del carattere dell'uomo, molto impari al suo grandissimo ingegno, debbo dire che i periodi 1930-40 e 1944-52 in cui avemmo relazioni amichevoli fino all'affetto reciproco, ed anche collaborative, segnano fasi assai lunghe di stabilità, pur turbata a tratti». La lettera è stata pubblicata in E. Pellegrini, *Ragghianti e Longhi in una lettera*, cit., pp.

di Longhi a «La Critica d'arte», la rivista fondata nel '35 da Ragghianti insieme a Ranuccio Bianchi Bandinelli, e diretta da Federico Gentile[131].

L'incontro di Arcangeli con Ragghianti sarebbe avvenuto in casa di Gnudi, una sera dei primi di luglio 1938, e infatti, il 16 luglio, Arcangeli scriveva a Longhi riferendogli l'impressione che ne aveva tratto, e che era risultata pienamente positiva malgrado la percezione di una diversità di fondo nel reciproco approccio alla disciplina:

> è molto simpatico e tanto carino anche da vedere; ha un'aria ardita e fiduciosa da bambino intelligentissimo; cui non ha fatto male il crescere. Credo che con lui si potrà andare d'accordo molto bene; anche se le nostre idee non saranno troppo simili, perché debbo confessare che mi pare un tantino più del necessario filosofo; d'altra parte poi per questo rispetto io debbo battermi il petto e riconoscere che lo sono troppo poco. Si troverà il modo di far la bilancia[132].

Nella stessa lettera, tra le altre cose, Arcangeli informava Longhi di aver visitato la Biennale veneziana, e le rapide notazioni che riporta al maestro costituiscono una testimonianza interessante e precoce sui suoi orientamenti di gusto in una fase in cui l'attività critica era ancora esercitata solo nella sfera privata o nel confronto con pochi intimi. A colpirlo maggiormente tra gli italiani, «dato che Carrà non è troppo eccezionalmente rappresentato», è soprattutto Ceracchini, per la «naturale capacità compositiva», per la «coraggiosa scelta del colore» e i «risultati sinceramente antichi»[133]; punge, tuttavia, la preoccupazione di non appiattirsi eccessivamente sui giudizi della "Scuola", e infatti scrive Arcangeli: «voglio sperare che la mia ammirazione non sia guidata troppo dal Suo avviso e da quel che me ne aveva detto Graziani»[134]. Quanto invece al

105-121, e allegati pp. XVIII-XXV: XXIV; poi anche in Id., *Quel che resta di un dialogo*, cit., pp. 227-239, riferimenti specifici allo stringersi dei legami tra i due critici si trovano a pp. 17-18 e *passim*.

[131] La rivista, d'impostazione crociana, affrontava temi di arte figurativa dall'antico alla contemporaneità, proponendosi il rinnovamento degli studi, ma visse gravi turbolenze interne e instabilità organizzative a causa dei complessi rapporti tra i direttori scientifici e Gentile; l'entrata in gioco di Longhi finì quindi col destabilizzare un equilibrio già di per sé precario e la collaborazione durò solo un biennio, anche per via delle divergenze di vedute in tema di posizioni politiche, di scelta dei collaboratori alla rivista e di ortodossia crociana. A determinare l'incrinatura dei rapporti furono anche gli interventi di "censura interna" su alcuni articoli giudicati troppo esposti di Ragghianti, e che trovarono invece ospitalità in riviste fasciste d'area bottaiana come «Le Arti» e «La Ruota». Cfr., E. Pellegrini, *Ragghianti e Longhi in una lettera*, cit., p. 111; Id., *Quel che resta di un dialogo*, cit., pp. 45, 48-50.

[132] La lettera è riportata in F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese*, cit., p. 173.

[133] *Ibid.*

[134] *Ibid.* Ceracchini era stato infatti apprezzato sia da Longhi che da Graziani; non conosciamo naturalmente il tenore delle conversazioni private, ma Longhi si era positivamente soffermato su

resto, sono soprattutto i francesi – che quell'anno vantavano una più che discreta presenza anche grazie alla "Mostra internazionale del paesaggio del XX secolo"– a catturare la sua attenzione:

> oltre al Cézanne e ai Renoir, pieni di classica felicità; e alla impalpabile solidità del Seurat, mi è piaciuto molto Pizzarro [sic.] in una veduta parigina. Quanto all'800, mi sono accorto che scherzi può giocare la fotografia da una marina di Courbet; se lo avessi veduto in fotografia, son certo che lo avrei giudicato odioso; mentre al vero me ne è apparso il rilievo aspro e geniale; anche se non sarà tra i più forti del maestro. Il paesaggio esposto di Corot mi è parso delizioso; fa venir voglia di scappare a veder la Francia[135].

Notazioni che collimano con quanto espresso ai Littoriali in merito alla preminenza della Francia nelle arti sin dall'Ottocento; mentre sul piano nazionale l'apprezzamento per Ceracchini – e implicitamente per Carrà, malgrado la cattiva selezione di opere alla Biennale – indica la predilezione per un linguaggio purista e primitivista, ricco di suggestioni giotto-masaccesche e sorretto da una robusta stereometria nei volumi.

Ceracchini in una recensione del '29 (R. Longhi, *La Mostra romana degli artisti sindacati. Clima e opere degli irrealisti,* «l'Italia letteraria», 14 aprile 1929; ora in Id., *OC*, XIV, cit., pp. 127-132, specialmente alle pp. 130-131). Mentre Graziani, che aveva visitato la Biennale in occasione di una gita organizzata da Coletti in giugno, ne aveva scritto a Longhi in termini assai vicini a quelli usati da Arcangeli anche per altri artisti, e con l'analoga preoccupazione di rivendicare, insieme all'appartenenza alla scuola di Longhi, anche un proprio autonomo spazio di giudizio. Scriveva infatti al maestro: «Non le dirò quindi la commozione davanti a Renoir, a Cézanne, a Seurat, a Manet ecc. E poi constatare quante classi ci separano dalle altre nazioni, nonostante gli affreschi e la scultura e… molti fresconi. Renoir è bello come un bel classico antico e mi ricorda insistentemente Lorenzo Lotto e anche gli altri. Ma che miseria l'Ottocento italiano e che orribile gusto ha ordinato la mostra del paesaggio. Il Prof. Coletti è rimasto entusiasta di Ceracchini, specialmente (come me) del ritratto col mazzo di garofani. Ho trovato là Trombadori a cui Ceracchini non piace, forse per influsso ragghiantiano. Anche lui però credeva che io apprezzassi Ceracchini perché piace a Lei. Ma credo si sia ricreduto quando gli ho indicato quali mi piacevano di più e anche quando gli ho detto qual'era, secondo me, il meglio di Mafai e perché (sono poi contento di sapere che lo aveva ammirato anche Lei). Dunque la scuola funziona» (Lettera di Graziani a Longhi del 6 giugno 1938, in A. Graziani, *Proporzioni. Scritti e Lettere*, cit., II, pp. 163-164).

[135] Lettera di Arcangeli a Longhi del 16 luglio 1938, in F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese*, cit., pp. 173-174. Longhi rispondeva all'allievo con una lettera del 18 luglio complimentandosi con lui per l'acutezza del giudizio: «la giustezza delle osservazioni mi dimostra che Lei sta già molto meglio e che il "senso della qualità" funziona»; e, condividendone l'entusiasmo filofrancese: «A me, a Venezia, è piaciuto anche Menzio, nei suoi limiti di epigono dell'impressionismo: fluido, felice come una tubercolosi florida. I torinesi sono francesi senza ombra di sforzo; non si possono mai mettere in un mazzo con i toscani o centrali che imitano Cézanne attraverso le tricromie. Il Courbet era bellissimo, con quelle falaises di cioccolata, con quello stupore stereoscopico. Lei ha tutte le ragioni. C'era anche un bellissimo celo di Delacroix, e un piccolo Millet non comune con una barca sola fra delle onde lattee: illuminate» (*Ibid.*).

Tornando al tirocinio da compiere con Ragghianti, e che avrebbe dovuto preparare Arcangeli ad affrontare in autunno l'esame di ammissione alla Scuola di perfezionamento romana, il progetto, come già ricordato, dovette venir meno a causa della ricaduta depressiva che colse Arcangeli quell'estate, e infatti già nella successiva lettera del 25 agosto 1938, egli si scusava con il maestro per il lungo silenzio, frutto di «un grave torpore che mi ha preso poco dopo che le scrissi la mia ultima», «una specie di stato comatoso e inquieto nello stesso tempo» che «ha rovinato in gran parte il piano di studio che Lei mi aveva così accortamente e generosamente prefisso per questa estate»[136]. È l'inizio di una grave crisi che porta il giovane Arcangeli a rimettere in discussione le proprie scelte e i progetti per il futuro; tanto che, abbandonata l'idea della specializzazione a Roma, è l'intera vocazione verso la storia dell'arte a vacillare, e nell'antica propensione verso le lettere egli sembra ora trovar conforto e rifugio dalla delusione di non sentirsi all'altezza, come confessa nell'accorata lettera inviata al maestro il 12 settembre 1938:

> Le scrivo – inutile che glielo nasconda – in uno stato di malinconia forte: è un poco come se mi avessero tagliato una gamba e ancora, in certi momenti, non mi par vero di aver deciso così. Tuttavia debbo riconoscere che il decidersi era ormai necessario: debbo ammettere che a trattenermi dall'aderire a questa necessità valevano ormai soltanto motivi umani – perdere un maestro come Lei – o velleità di evasione da un modo di vita – quale sarà quello dell'insegnamento – che m'ero abituato da quasi due anni a considerare disforme dal mio temperamento; o almeno lontano dalla mia strada.
> Debbo confessarLe che l'occupazione letteraria rappresenta tuttavia in questo momento, per me, una soluzione di ripiego (torno da questa parte perché da quell'altra la strada mi s'è chiusa); ma questo non mi deve spaventare: si tratterà di riabituarsi.
> Una cosa vorrei tuttavia che Lei credesse; e cioè che non mi sono deciso all'abbandono per momentanea vigliaccheria; Lei dirà che non mi sono nemmeno provato a studiare sul serio e buttarmi a corpo morto. Non creda da molti mesi a questa parte tutto quello che ho pensato, tutto ciò che ho studiato, tutta la mia attività è stata rivolta alla storia dell'arte; e i risultati sono stati scoraggianti. Quei buoni risultati ottenuti durante il periodo della tesi sono stati forse dovuti al fatto che avevo lavorato in profondità in un terreno limitatissimo; ma tutto il lavoro che ho tentato poi, di un respiro più vasto, invece di allargarmi i polmoni mi ha confuso le idee. È stato come il veder sfuggirsi la terra sotto i piedi; e quello che valeva in primavera era già labile in estate. Le ho esposto un poco come sono andate le cose; purtuttavia sono rimasto attaccato fino all'ultimo, come un'ostrica, allo scoglio del dubbio. Questo perché mi era chiaro che la-

[136] La lettera si legge in F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese*, cit., p. 175.

> sciando andare perdevo tanto. [...] Ma lasci che in questo momento Le dica tutto il mio dolore per non poter più seguir da vicino Lei, che è stato l'uomo che ho più ammirato e al quale ho voluto più bene in vita mia. Lei mi ha riconciliato con tante cose; per Lei mi sarebbe stato bello abbandonare molte cose alle quali avevo tenuto; ma d'ora in poi di questo non sarà niente e io ritorno a battere la mia vecchia strada[137].

Più che la deferenza e l'affetto filiale nutrito da Arcangeli verso il proprio maestro, stupisce, per chi di Longhi conosca il profilo pubblico di distaccato, se non feroce, sarcasmo e la durezza dei non pochi attacchi condotti a mezzo stampa contro artisti e colleghi, ex amici e oppositori[138], stupisce, dicevamo, constatare ancora una volta la premurosa attenzione e la paziente comprensione riservate al più fragile e tormentato dei suoi allievi. La risposta che invia ad Arcangeli il 13 settembre del '38, mentre non manca di manifestargli il suo supporto per la nuova strada che egli sembra deciso ad imboccare abbandonando gli studi d'arte – ricordandogli, a tal proposito, che «nulla spiritualmente li diversifica dallo studio intelligente della poesia»[139] – è infatti una riconferma della piena fiducia nel possesso da parte dell'allievo di quegli strumenti intellettuali necessari alla disciplina e di cui Arcangeli si riteneva invece sprovvisto:

> Che cosa dirLe? Qualunque insistenza da parte mia potrebbe essere ormai perniciosa, più che indiscreta. Non posso però tacerle che, ancor oggi, non credo di essermi ingannato sul Suo conto. La storia dell'arte si confà più al suo intelletto che al suo temperamento. E di questi studi Ella probabilmente non riesce a sopportare gli annessi; quel che di agitatamente fisico, materiale portan con sé, prima di interiorizzarsi[140].

[137] Ivi, pp. 176-177.

[138] Ricorda in merito Bertolucci che «come tutti i grandi critici era capace di enormi ingiustizie, feroci antipatie nei confronti di certi pittori» (A. Bertolucci, D. Fasoli, *Il divino egoista,* cit., p. 36).

[139] Lettera di Longhi ad Arcangeli del 13 settembre 1938, in F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese*, cit., p. 177.

[140] *Ibid.* Ancora, a distanza di un anno, Longhi avrebbe scritto all'allievo riconfermandogli la propria fiducia per risollevarlo dalle sue insicurezze: «Non stia a pensare di aver concluso poco, di non aver capito etc.; io so che Lei capisce la storia dell'arte e Lei può credermi; tutte le incertezze saranno prodotto di lacune conoscitive ch'Ella ha tempo di colmare senz'affanno e con tutta l'umiltà che occorre in qualunque impresa intellettuale. Tutta la nostra vita è intessuta di successi e di sbagli; la questione è di raggiungere, non solo una qualità di successi; ma anche una qualità di sbagli che siano sempre più intelligenti». Lettera di Longhi ad Arcangeli del 10 settembre 1939, conservata in BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, Corrispondenza: Roberto Longhi.

Di fronte alla sollecitudine del maestro, Arcangeli tentava allora di chiarire quali fossero le perplessità e le ragioni che lo avevano spinto a una simile decisione, e nella lettera successiva, riconosciuto il limite primario del proprio temperamento, «terribilmente disagiato e malinconico, e, per certi rispetti, singolarmente incapace di quel minimo di serenità che la più parte degli uomini – credo – ritiene necessario per vivere»[141], egli attribuisce in realtà il *dietrofront* rispetto alla storia dell'arte a «una fondamentale insincerità; un equivoco troppo forte e radicato per avere il coraggio di dichiararmelo spiegatamente»[142]. Tale equivoco Arcangeli individua ora, con un ribaltamento rispetto alla posizione precedentemente espressa, nella scelta stessa di dedicarsi agli studi storico-artistici, che afferma essere stata dettata dal desiderio di evadere da «una vocazione letteraria abbastanza tenace ma non abbastanza intensa»; per cui, una volta che aveva frustrate le proprie ambizioni letterarie «con la pratica di un'inerzia veramente sciagurata», era finito inavvertitamente con l'autoingannarsi: «io avevo scambiato una passione di ripiego per la passione fondamentale, quella che deve assorbire tutta la vita»[143].

Oltre a ciò, pesava tuttavia anche un senso di profonda inadeguatezza, maturato in «mesi e mesi di pena, di tormento oscuro, per non comprendere e non aderire»[144], tanto da condurlo a una certezza che, pur suonando come un'abiura, contiene invece una forte dichiarazione di poetica:

> Ma una cosa è certa; difficilmente io riuscirò a penetrare nell'interno del fatto artistico, in quello che lei ha chiamato "l'intelletto formale". C'è in me qualche cosa di oscuramente poetico e creativo, ma non tanto chiaro da sapersi giustificare e dimenticare in una forma perfetta, in una vigilata pazienza di artista; d'altra parte probabilmente intenso quel tanto da togliermi la possibilità di una continuata e proficua attività critica[145]. [...] fino ad ora, il mio interesse più nascosto e reale è stato quello di comprendere, di cercare di esprimere dei rapporti affettivi, di umanità, io non ho una sensibilità molto raffinata; non so

[141] Lettera di Arcangeli a Longhi del 26 settembre 1938, in F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese*, cit., p. 178.
[142] *Ibid.*
[143] *Ibid.*
[144] *Ibid.*
[145] Viene in mente la pregnante lettura offerta da Calvesi, a pochi giorni dalla morte di Arcangeli, del rapporto tra allievo e maestro: «Se Longhi *trovava*, o dava l'impressione di trovare, il pur filiale Momi Arcangeli, pur con le stesse chiavi in mano, *cercava, cercava* pateticamente o rabbiosamente» (M. Calvesi, *Tutta una vita per la critica,* «Corriere della sera», 17 febbraio 1974, p. 13).

> concretare in immagini. Fondamentalmente io tendo a una vita sentimentale, per la quale l'arte, meglio la poesia, non è che uno sfogo; ma uno sfogo che non esaurisce tutta la pienezza e la bellezza di quella, per la quale, tuttavia, io non sono sufficientemente sentimentale. È questa, forse, la mia disgrazia maggiore; il tendere a questo ideale del sentimento, per il quale mi sento d'altra parte arido, non abbastanza pieno e sincero. In questa condizione la poesia può diventare un surrogato della realtà, il modo di sognare quel che non si fa e non si vive. Come Lei vede, è una condizione che può dare qualche risultato artistico per incidenza, per aderenza occasionale, per qualche qualità istintiva che forse possiedo; ma il fatto è che nei momenti – rari – di vita piena, il fatto artistico mi è parso ancora marginale, non adatto ad esaurire le facoltà più alte dell'uomo; che mi sono sembrate quelle dell'azione, o del sentimento; o le facoltà religiose. Con tutto questo, credo che presso gli altri uomini, io dovrò sempre passare per uno che si occupa d'arte e di letteratura; e questo sarà forse la ragione della mia insanabile inquietudine[146].

Ritorna, in questo lungo sfogo-confessione di Arcangeli, l'antico dilemma che dovette toccare, sebbene in misura e forme diverse, tutti i nostri autori nel primo momento di seria valutazione delle proprie inclinazioni e aspirazioni professionali, prima che ciascuno trovasse la sua strada e il giusto equilibrio tra l'attività critica e quella artistica. In Arcangeli questo momento appare però segnato da un drammatico dissidio interiore: da un senso di scissione che lo porta a sentirsi imperfetto critico e imperfetto poeta, per l'incapacità d'incanalare il proprio sentimento "oscuramente poetico e creativo" conferendogli forma artistica, e al contempo per non potersene distanziare quel tanto da riuscire a raggiungere la limpidezza di visione necessaria al critico.

A ben leggere nella dichiarazione di Arcangeli, si può cogliere una precisa presa di coscienza della propria diversità di fondo rispetto al maestro e quasi un'ammissione d'incompatibilità rispetto al metodo critico longhiano, pur così profondamente ammirato da essere identificato *tout court* con la disciplina. I termini usati sono di per sé rivelatori: così alla ricerca dell'"intelletto formale", alla logica, cioè, delle forme pure e delle composizioni, di cui Longhi fu interprete insuperato, Arcangeli contrappone aspirazioni che sono tutte in funzione del sentimento ("cercare di esprimere dei rapporti affettivi, di umanità", "tendo a una vita sentimentale", "il tendere a questo ideale del sentimento"), e della ricerca di quei valori umani di cui l'arte rimarrà sempre altissima ma parziale espres-

[146] Lettera di Arcangeli a Longhi del 26 settembre 1938, in F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese*, cit., p. 179.

sione. Ed è già un modo per evidenziare la fondamentale diversità tra i due critici, che giocherà un ruolo determinante nei rispettivi processi di maturazione, e forse in Longhi, ancor più profondamente di quanto comunemente si pensi[147].

Ragionando sulle date possiamo farci un'idea di cosa potesse frustrare sul nascere le ambizioni di vita attiva e di azione, che ad Arcangeli sembrano in questo frangente interdette, e per cui egli si volge alla poesia come a "un surrogato della realtà", un "modo di sognare quel che non si fa e non si vive"; lo stesso Longhi nell'introdurre a poco più di un mese di distanza la mostra di Maccari alla Galleria dell'Arcobaleno – con esplicito riferimento alla violenta polemica razziale e antiebraica imperversante anche sul fronte delle arti – esprimerà un analogo senso d'impotenza di fronte a una contesa «fra litiganti spropositati», dove «il suono delle buone ragioni se ne va presto in ispiccioli», e pertanto «a chi pur sa benissimo dove frattanto se ne sta imbavagliata e mugolando la verità, non rimane, per scoramento o dispetto, nulla di meglio che tacere; oppure recar fatti invece di argomenti, nominativi invece di immortali principii»[148]. Certo la stretta consequenzialità delle dichiarazioni e la tragicità delle circostanze suggeriscono una relazione con il senso di paralisi e lo stato d'animo di Arcangeli; e tuttavia cadremmo nell'arbitrario qualora volessimo spingerci oltre i limiti d'una ipotesi e il riconoscimento di una probabile influenza delle circostanze storiche accanto a ragioni più interne, di natura strettamente personale.

Ad ogni modo, la crisi di Arcangeli si trascina per tutto l'anno e buona parte del successivo; nel frattempo egli si mantiene con incarichi d'insegnamento e supplenza[149], e prosegue a frequentare Ragghianti, la cui

[147] Sul rapporto Longhi-Arcangeli, e sulle reciproche diversità, evidenziate però a partire dagli studi e dagli scritti successivi, rimando agli scritti di E. Raimondi, *Ombre e figure*, cit., specialmente alle pp. 83-111; e Id., *Arcangeli, Longhi e il romanticismo,* in *Turner, Monet, Pollock*, cit., pp. 52-56; nello stesso volume si veda anche il saggio di A. Emiliani, *Il "Morandi" di Arcangeli: lo specchio infranto,* ivi, pp. 57-62.

[148] R. Longhi, *Maccari all'"Arcobaleno",* cit., p. 59. Longhi, inoltre, pur essendo invitato insieme ad altri tra i maggiori intellettuali ed esponenti della cultura del tempo, a rispondere al *Referendum sulle condizioni dell'Arte in Italia,* lanciato su «La difesa della razza» da Telesio Interlandi nel dicembre del '38, si astenne dal rispondere, probabilmente sotto richiesta di Bottai. Sull'argomento si veda M.M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi*, cit., pp. 85-86, 89-91; E. Pellegrini, *Quel che resta di un dialogo*, cit., p. 106, n. 83.

[149] Dalla documentazione conservata nel fascicolo docente di Arcangeli presso l'ASUB, sappiamo che fu supplente di Italiano e Storia all'Istituto Magistrale "Laura Bassi" di Bologna negli anni scolastici 1938-39 (dall'inizio dell'anno scolastico il 16 ottobre 1938 fino al 10 febbraio 1939) e 1940-1941 (dall'inizio alla fine dell'anno scolastico, il 30 giugno 1941); fu inoltre incaricato dell'insegnamento di Storia dell'arte al Liceo classico Minghetti per l'anno scolastico 1939-1940 (dal 16

influenza valse da stimolo alla precisazione di idee antifasciste[150]. Mentre del più intenso impegno letterario di questi anni resta testimonianza in una cospicua serie di prose di varia natura, e di forte impronta lirica, che datano tra il 1938 e il 1940, e che sono state solo in parte da lui pubblicate su «l'Orto» e «La Ruota»[151]. E sarà certo, quella letteraria e poetica, una strada parallela, più o meno sotterranea, che il critico bolognese continuerà a percorrere per tutta la vita, ma pure di questo Arcangeli, «bellissimo, anche se apparentemente minore»[152] rispetto ai mirabili saggi di critica d'arte, Bertolucci sottolineava giustamente come malgrado tutto finisse, anche nelle poesie, anche nelle prose, «al di là delle forti qualità letterarie, per ribadire e chiarire a fondo la sua passione per le Madonne di Ludovico, per i barattoli e le bottiglie di Giorgio Morandi. Pittori della sua straordinaria invenzione storico-artistica, ma, prima, della sua vita, nella loro intima e ardente domesticità»[153].

Per parte sua, Bertolucci, che frattanto dopo la laurea aveva iniziato ad insegnare italiano e storia dell'arte al Liceo "Maria Luigia" di Parma, godeva dell'atmosfera di rinnovato fermento culturale portata in città dal recente trasferimento di scrittori e intellettuali. Dopo l'arrivo del modenese Ugo Guandalini, titolare della casa editrice Guanda[154], giungono infatti a Parma, residenti o di passaggio, Enzo Paci, Mario Luzi, Carlo Bo, Giancarlo Vigorelli, Leone Traverso, Giuseppe De Robertis, Oreste Macrì e molti altri[155], che innervano di nuova linfa e nuo-

ottobre al 31 dicembre 1939), 1941-1942 (per l'intero anno scolastico), 1942-1943 (per l'intero anno scolastico). Cfr., ASUB, *Fascicolo docente, Prof. Arcangeli Francesco, Professore Ordinario, Storia dell'arte medioevale e moderna, Fac. Lett. e Filosofia*, pos. 10769.

[150] La frequentazione è confermata da una lettera d 28 dicembre 1938, nella quale Longhi scriveva all'allievo: «mi fa piacere sentire ch'Ella frequenta la squadraccia Ragghianti "& C" (F. Masaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese*, cit., p. 180). È difficile pronunciarsi dettagliatamente sul processo di maturazione politica e ideologica di Arcangeli, al di là della formale adesione al fascismo (necessaria per partecipare ai concorsi pubblici), di cui prese la tessera il 24 maggio 1937, risultando ancora regolarmente iscritto «senza interruzione» il 30 gennaio 1942 (Cfr., ASUB, *Fascicolo docente, Prof. Arcangeli Francesco, Professore Ordinario, Storia dell'arte medioevale e moderna, Fac. Lett. e Filosofia*, cit.), vale come indicatore solo il breve incarceramento, insieme a Morandi, Ragghianti, Gnudi, Bassani e altri intellettuali vicini al Partito d'Azione, del maggio 1943 per attività antifascista.

[151] Le prose si leggono ora in F. Arcangeli, *Incanto della città,* cit., pp. 39-101.

[152] A. Bertolucci, *Testimonianza*, ivi, pp. 7-8: 8.

[153] Ivi, p. 7.

[154] Vincitore della cattedra di petrografia e ottica cristallografica all'Università di Parma, Guandalini fonderà nel 1939, con Bertolucci che ne diverrà anche direttore, «La Fenice», prima collana di poesia straniera. Cfr., P. Lagazzi, *Cronologia,* in A. Bertolucci*, Opere,* a cura di G. Palli Baroni, P. Lagazzi, Mondadori, Milano, 1997, pp. LXV e LXVII.

[155] Ivi, p. LXVII.

vi stimoli le discussioni nei «caffè letterari più famosi d'Italia»[156]: il Violi, il Centrale, il Tanara.

Di quella stagione che avrebbe reso Parma uno dei maggiori crocevia intellettuali nell'Italia *d'entre deux guerres*, Bertolucci ricordava: «Fra il '30 e il '40 molti giovani poeti o critici, se vincevano una cattedra (facevano tutti i professori), non potendo subito avere come sede Milano o Firenze chiedevano Parma; così ci siamo ritrovati tutti qui [...] C'era un ambiente, ci si incontrava... e tutto questo era qualcosa di nuovo»[157]; e ancora, «La nostra città era molto bella allora [...] Un poeta vi si poteva salvare dal contingente guardando alle stagioni e alle loro luci diverse sull'intonaco giallino e verdino delle case, tanto lontano dal rosso affocato, se pure eternamente in via di spegnersi dell'Emilia classica, di Bologna, di Ferrara»[158]. Ma anche Bertolucci risente della difficile situazione sul fronte nazionale e internazionale, e la propria salvezza "dal contingente", la trova soprattutto nella sua felicità privata, nell'amore per Ninetta, che sposa nell'ottobre del '38 e che costituisce per lui il "fatto esclusivo" di quegli anni; il suo modo per evadere, attraverso la dolcezza della vita coniugale, da una realtà che andava facendosi ogni giorno più cupa, e che finiva con l'inibire anche la scrittura. Ricorderà infatti il poeta, nell'intervista con Paolo Lagazzi: «Quando affermavo che negli anni fra le due guerre non avevo scritto, dicevo, senza rendermene conto, una bugia. Ma è vero che allora sentivo di non poter scrivere nel modo giusto, sia perché era troppo oppressivo il clima politico [...], sia perché il bisogno di rifugiarmi nel mio amore era un fatto continuo, esclusivo»[159]. Effettivamente, tralasciando il discorso assai più vasto e problematico sulla complessità dell'opera, che esula dagli obiettivi del presente studio[160], non sono molti gli scritti pubblicati fino al '45, sebbene quei pochi siano prevalentemente di argomento artistico.

[156] A. Bertolucci, P. Lagazzi, *All'improvviso ricordando,* cit., p. 24.
[157] Ivi, cit., p. 25.
[158] A. Bertolucci, *Mario a Parma,* «La Fiera Letteraria», 14 agosto 1955, si cita da Id., *Opere,* cit, p. LXVI.
[159] A. Bertolucci, P. Lagazzi, *All'improvviso ricordando*, cit., p. 30. Di simile tenore anche l'intervista con Sara Cherin, dove dichiarava: «Dal '35 al '45 non ho scritto quasi nulla [...] Ero troppo infelice riguardo il "pubblico", troppo felice riguardo il "privato"» (A. Bertolucci, S. Cherin, *I giorni di un poeta,* cit., p. 25).
[160] Si segnala che presso l'Archivio di Stato di Parma (ASPR), nel *Fondo Attilio Bertolucci*, in cui sono custoditi documenti originali donati dal poeta nel 1992, sono conservati diversi testi rimasti inediti degli anni Trenta, di cui una selezione è stata pubblicata in A. Bertolucci, *Il fuoco e la cenere,* a cura di P. Lagazzi, G. Palli Baroni, Diabasis, Parma 2014.

Quanto a Pasolini, che era matricola nel 1940 – quando si svolse l'ultima edizione dei Littoriali maschili – non riuscì a prendervi parte poiché, pur essendo stato selezionato per il convegno di critica artistica ai Prelittoriali dell'anno successivo, l'edizione che si sarebbe dovuta svolgere a Sanremo nel '41 venne soppressa a causa della guerra. Dalle lettere inviate a Franco Farolfi nel '41 emergono tutto il disappunto e l'amarezza del giovane studente per essere stato privato della possibilità di gareggiare ai Littoriali e la frustrazione per l'incertezza del momento:

> Lo stato provvisorio *in pendente*, creato in queste ultime settimane, dal volontarismo, dalla chiamata degli studenti del '21, dalla progettata chiusura dell'Università, dalla eventuale sospensione dei Littoriali (alla preparazione dei quali mi ero dato anima e corpo), tutto ciò mi ha gettato in una condizione temporalesca. E pensare che fino a pochi giorni fa ero il più florido, grasso, occhi-lucente, allegro, sicuro-di-sé, dei giovani[161]!

Mentre in una lettera della successiva primavera annunciava all'amico con disappunto: «Ho partecipato ai prelittoriali di Critica Stilistica, classificandomi primo, lodato da eminenti critici quali il Bertocchi, il Guidi, Corazza ecc. avrei dovuto andare a S. Remo, per partecipare ai Littoriali, ma questi sono stati sospesi per quest'anno, con mio grande livore»[162].

A svolgere le selezioni prelittoriali a Bologna, per i convegni di critica artistica, furono quell'anno Alberto Legnani, Nino Bertocchi, Virgilio Guidi, Nino Corrado Corazza e Francesco Arcangeli[163], che passava così dal ruolo di concorrente a quello di commissario, anche se la transizione doveva essere avvenuta già in occasione dei prelittoriali del 1940, propedeutici all'ultima edizione della manifestazione, che si svolse proprio a Bologna dal 25 aprile al 2 maggio 1940[164].

La documentazione superstite relativa a questa edizione consente di ricostruirne in maniera più circostanziata il complesso iter organizza-

[161] Lettera di Pasolini a Farolfi del gennaio-febbraio 1941, in P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, cit., pp. 32-33.

[162] Ivi, pp. 39-40. Pasolini dovette inoltre concorrere anche ai Prelittoriali di poesia, e infatti nel fondo Pasolini recentemente donato alla Biblioteca civica V. Joppi di Udine, si conserva una cartella contenente i dattiloscritti di alcune poesie e intitolata *Bologna A. XIX Concorso di composizione poetica Pier Paolo Pasolini.*

[163] Cfr., D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 140.

[164] I Littoriali femminili si tennero invece dal 3 al 5 maggio 1940. In occasione dei Littoriali bolognesi si decise inoltre di tenere anche i Ludi universitari della Libia e dell'Impero, organizzati dai rispettivi Guf a Tripoli e Addis Abeba, e i primi classificati in ogni singolo concorso o convegno avrebbero potuto partecipare ai Littoriali italiani come rappresentanti del «Guf della Libia» e del «Guf dell'Impero». Cfr., S. Salustri, *La nuova guardia*, cit., p. 157.

tivo, che finiva con il mobilitare l'intero settore culturale[165]. I nomi che troviamo riportati nei documenti, relativamente alle commissioni prelittoriali, sono quelli dei protagonisti della cultura bolognese quegli anni: Ercole Drei, Cleto Tomba, Farpi Vignoli, e Ferruccio Giacomelli per la scultura; Virgilio Guidi, Giuseppe Romagnoli, Alfredo Protti e ancora Ferruccio Giacomelli per la pittura; Giorgio Morandi, Aldo Chiappelli e Pompilio Mandelli per il bianco e nero; Corrado Corazza, Bruno Boari e Aldo Carboni per il manifesto[166]; mentre nella commissione prelittoriale per il convegno di arti figurative torna Roberto Longhi, che insieme a Guido Zucchini e Antonino Sorrentino è chiamato a valutare i migliori interventi sul tema: "Il contributo dell'arte all'educazione del popolo"[167].

Il compito dovette però risultargli particolarmente ingrato, come si può evincere da una lettera che invia ad Arcangeli il 5 aprile 1940:

> Circa i pre-littoriali. Richiestone d'urgenza, ho scritto stamane alla Fiduciaria del Guf, che a mio parere nessuna delle monografie presentate è classificabile. Credo che tu avrai avuto la stessa impressione. Per quanto non speri che neanche da altre parti possa venire granché di meglio, è certo che a presentare in gara ai Littoriali roba simile ci sarebbe da coprirsi di ridicolo. A cominciar dalla grammatica per finire alla retorica, c'è da piangere. Tu che sei delle stesse commissioni vedi che ora (te lo dico riservatamente) non combinino qualche pasticcio di maggioranza o che so io; che in tal caso io dovrei presentare, a scanso di responsabilità, una relazione di minoranza[168].

Al di là della polemica, la lettera è significativa anche perché indica chiaramente la presenza di Arcangeli nelle commissioni valutatrici dei Prelittoriali di quell'anno; presenza che per quanto non risulti dalla documentazione ufficiale[169] sarebbe inoltre confermata dalla lettera invia-

[165] I preparativi iniziarono naturalmente diversi mesi prima, e già il 5 dicembre 1939 il Direttorio Nazionale del Partito aveva emesso una circolare con la quale, oltre al regolamento delle gare, venivano predisposti anche gli argomenti dei convegni e dei concorsi. Cfr. Circolare n.18, *Regolamento dei Littoriali maschili della Cultura e dell'Arte per l'Anno XVIII*, in ACS, *Segreteria Particolare del Duce – Carteggio Ordinario, 1939 – 1940*, 550.017.

[166] Cfr., R. Università di Bologna, *Littoriali della Cultura e dell'Arte a. XVIII*, Tip. A. Galavotti, Bologna 1940, pp. 12-14.

[167] Ivi, pp. 3-12.

[168] BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, Corrispondenza: Roberto Longhi.

[169] Si conservano invece presso l'ASUB, nel fascicolo *Gare – Campionati – Littoriali*, pos. 64, b. 1, f. 4, le lettere indirizzate dal Rettore a Longhi e Arcangeli, il 16 febbraio 1943, affinché assistessero e consigliassero le universitarie partecipanti ai Prelittoriali della cultura e dell'arte. Inoltre, un documento del Guf bolognese conservato nello stesso fascicolo e dove sono indicate le commissioni incaricate delle selezioni prelittoriali, mentre riporta per la critica artistica il solo nome di Longhi, indica Arcangeli, insieme a Calcaterra, come incaricato per le selezioni di Critica letteraria.

tagli da Graziani il 4 febbraio 1940. Di stanza a Carmagnola[170] e in preda allo sconforto dei «giorni consumati uno dietro l'altro, inutili e morti prima di spuntare»[171], Graziani scrive infatti ad Arcangeli: «il miglior modo per te di pensare al tuo amico è di procurargli qualche giorno di vita coi Littoriali»[172]; affermazione che non si giustificherebbe se non ammettendo una influenza di Arcangeli nella selezione dei partecipanti alle gare Littoriali.

Del resto, pur non figurando nella commissione ufficiale incaricata delle selezioni, è probabile che Arcangeli facesse parte di una sottocommissione o fosse stato comunque coinvolto a titolo consultivo nelle fasi di organizzazione e selezione dei convegni di critica d'arte; lo stesso Segretario del Guf di Bologna, Tullo Pacchioni, aveva infatti interpellato in gennaio il Rettore affinché gli venissero trasmessi i nominativi «di Professori universitari e di altre personalità competenti»[173] per la formazione delle commissioni, sottolineando particolarmente «l'opportunità di una segnalazione anche di elementi giovani purché autorevoli ed idonei a questo compito»[174]. La circostanza interessa anche per valutare la posizione di Arcangeli in quegli anni di sospensione e d'incerta ricerca della propria strada tra letteratura e storia dell'arte. Sappiamo infatti, sempre dalle lettere di Graziani risalenti a quel periodo, che già nel luglio del '39 la profonda crisi che lo aveva afflitto per gran parte dell'anno precedente appariva superata, e che pur senza abbandonare le proprie ambizioni letterarie, la storia dell'arte era tornata a coinvolgerlo e ad appassionarlo, tanto da spingere Longhi a rinnovargli l'invito a pubblicare la tesi su Jacopo di Paolo[175].

[170] Graziani era stato arruolato il 13 gennaio 1939, mandato dapprima ad Arezzo, risulta a Carmagnola sin dal novembre 1939. Cfr., A. Graziani, *Proporzioni. Scritti e Lettere*, cit., II, pp. 167-176.
[171] Ivi, pp. 177-178: 177.
[172] Ivi, pp. 177-178; Graziani partecipò ai convegni di critica artistica di quell'edizione classificandosi ottavo, cfr., R. Zangrandi, *Il lungo viaggio*, cit., p. 563.
[173] Lettera di Tullo Pacchioni al Rettore Ghigi del 31 gennaio XVIII [1940], in ASUB, *Littoriali Cultura ed Arte a. XVIII*, pos. 64, b. 1, fasc. 5.
[174] *Ibid.*
[175] Del superamento del momento più oscuro della depressione, e di un riavvicinamento di Arcangeli alla storia dell'arte, parla in particolare la lettera inviatagli da Graziani il 19 luglio 1939, dove l'amico scrive: «Carissimo Momi, se tu puoi ormai con tanta serenità misurare la gioia di aver vinto il male, di essere ritornato tu, tuo e di chi ti ama, comprendi quale sia stata la mia commozione, nel trovare, tornando a casa, una lettera tua, scritta da te, con la cara nota calligrafia. Ti ringrazio infinitamente delle confidenze che mi fai. Immagino come possa essere di sollievo guardare dall'altra riva e ripensare la tua lunga penosa tempesta, raccontare a chi ti vuole bene le sofferenze. Ora cerca di guardare solo al calmo, laborioso, grato avvenire che hai davanti. Nello studio che ci appassiona, misurando di volta in volta e temperando le forze all'ostacolo, la

L'impegno formale di Arcangeli come assistente volontario presso l'Istituto di Storia dell'arte dell'Università data solo a partire dal 1° febbraio 1942, tuttavia già dalla primavera del '40 egli dovette affiancare e assistere Longhi nella sua attività didattica[176]; inoltre, con Graziani militare, Arcangeli rientrava certamente tra i pochi "giovani elementi idonei e autorevoli" che potevano contribuire alla buona riuscita dei Littoriali[177].

Malgrado le lagnanze di Longhi, che in una lettera del 10 aprile ritornava con toni estremamente critici sui Prelittoriali[178], i "Littoriali di guerra", come furono ribattezzati dalla stampa, si svolsero con piena soddisfazione di Ghigi e delle autorità del PNF; concludendosi con una grande cerimonia alla quale presero parte Bottai e i rettori delle Università italiane[179].

Sappiamo dalle cronache dell'epoca che il convegno di arti figurative si tenne nella seconda giornata, il 26 aprile[180], e fu ospitato nel Palazzo della Provincia; la Commissione era composta da Armando Brasini in qualità di presidente, Michele Guerrisi, Francesco Pellati, Giorgio Vecchietti, e Mario Trevarotto come segretario. A vincere il titolo di Littore fu Domenico Melli, del Guf di Modena, seguito al secondo posto da Anto-

tua vita sarà lieta e sicura» (A. Graziani, *Proporzioni. Scritti e Lettere*, cit., II, p. 172). Anche nelle lettere di Longhi resta traccia del rinnovato interesse e impegno di Arcangeli nella disciplina, il 28 luglio 1940 gli scrive infatti: «Bene anche per le notizie sulla tua personale relazione con la storia dell'arte; attendo il seguito senza impazienza, ma con una certa tranquilla fiducia; ciò che farai sarà sicuramente cosa maturata» (BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, Corrispondenza: Roberto Longhi); mentre l'invito a pubblicare la tesi si legge nella lettera del 5 aprile 1940 (ivi).

[176] Arcangeli avrebbe mantenuto la posizione di assistente volontario in maniera continuativa fino al 31 ottobre 1948; e poi, come assistente incaricato, dal 1° novembre 1948 al 31 ottobre 1951. Cfr., ASUB, *Fascicolo docente, Prof. Arcangeli Francesco, Professore Ordinario, Storia dell'arte medioevale e moderna*, *Fac. Lett. e Filosofia*, pos. 10769. Oltre alle attività per i Littoriali si trovano nelle lettere inviategli da Longhi nel '40, anche numerosi riferimenti alle diapositive, alle dispense e ad altre questioni pratiche attinenti i suoi corsi, per i quali Arcangeli dovette offrire un prezioso aiuto, essendo il maestro residente a Firenze. Cfr., BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, Corrispondenza: Roberto Longhi.

[177] Più che i titoli scientifici, non avendo ancora pubblicato nulla in campo storico-artistico, dovettero contare la segnalazione di Longhi e le prose pubblicate da Arcangeli negli anni precedenti, congiuntamente all'esperienza diretta da lui maturata ai Littoriali del '37 e del '38.

[178] Scriveva infatti all'allievo «giacchè i pre-littoriali si devono svolgere come gare ciclistiche, badando a far figurare le varie cose, i garibaldini di Facesi, i leoni della Maiano ecc.; sono anche più lieto di essere stato indisposto in questi giorni!», e quanto al proprio dissenso rispetto agli altri membri della Commissione aggiungeva: «La relazione di minoranza sarà il caso di farla, semmai, dopo il risultato dei Littoriali che non dubito mi darà ragione» (Lettera del 10 aprile 1940, in BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, Corrispondenza: Roberto Longhi).

[179] Cfr., ASUB, *Littoriali Cultura ed Arte a. XVIII*, pos. 64, b. 1, fasc. 5.

[180] Cfr., [s.a.] *Il programma delle prove dei Littoriali maschili,* «Il Resto del Carlino», 22 aprile 1940 XVIII, p. 2.

nello Trombadori del Guf di Roma, mentre Graziani si classificò soltanto ottavo[181]. Ciò che emerse tuttavia dal convegno, secondo l'analisi che ne fece «Libro e Moschetto», fu in realtà l'approccio generico, teorico e acriticamente ottimistico delle relazioni presentate, fortemente limitate anche da una errata concezione del popolo come entità astratta e dalla sottovalutazione «della impopolarità dell'arte, in particolar modo di quella contemporanea»[182]. Se i convegni di critica artistica non mancarono di suscitare polemiche e perplessità, il vero evento di quell'edizione fu rappresentato invece dalla Mostra d'arte che venne allestita negli ambienti del Littoriale. A curare l'esposizione furono gli architetti Luigi Vignali e Gildo Scagliarini, affiancati dai pittori Duilio Barnabè, Pompilio Mandelli, Angelo Bragalini, Vittorio Morelli, Antonio Natalini e dagli scultori Quinto Ghermandi e Rito Valla, che allestirono le opere negli ambienti del piano terra conferendo alle sale del Littoriale un aspetto sobrio e austero, «una semplicità tipicamente fascista»[183], e una fluidità di percorso accentuata dalla forma ellittica dello stadio.

Vincitore assoluto per le competizioni artistiche risultò il Guf di Roma, ma anche se il Guf bolognese non vantò littori nei concorsi artistici, ottenne comunque dei buoni risultati, partecipando con un discreto numero di espositori, tra cui troviamo i nomi dei giovani più attivi nel contesto artistico e giornalistico bolognese di quegli anni: Pompilio Mandelli, Guidone Romagnoli, Quinto Ghermandi, Vittorio Morelli, Giovanni Ciangottini, Renato Pasqui, Duilio Bernabè, Emilio Mari, Nemesio Orsatti, Carlo Minelli; nomi che ricorreranno ancora a lungo soprattutto nelle pagine critiche di Arcangeli.

Assolutamente positivo fu il bilancio dell'edizione per il reggente della Segreteria del Guf, Romolo Vigna, che, nella relazione tenuta in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico, individuava proprio nella Mostra d'Arte Littoriale il fiore all'occhiello dell'intero evento: «oltre che una rassegna dei più giovani artisti italiani, è stata un modello per la sapiente disposizione delle opere e l'architettura dell'interno e dell'esterno, ciò che attesta delle energie giovani e delle capacità dei nostri fascisti universitari. Mai fino alla settima edizione dei Littoriali della Cultura e dell'Arte v'era stata così eccellente organizzazione e una Mostra d'arte

[181] Cfr., U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano*, cit., p. 229.
[182] P.A. Cividini, *Arti e lettere,* «Libro e Moschetto», 4 maggio 1940 – XVIIII, p. 3.
[183] [s.a.] *La Mostra d'Arte dei Littoriali e la sua fervorosa preparazione*, «Il Resto del Carlino», 16 Aprile 1940 - XVIII, p. 5.

così perfettamente allestita»[184]. Ma se dal punto di vista organizzativo nessuna obiezione poteva essere mossa al Guf bolognese, una certa preoccupazione destavano più in generale i Littoriali della cultura e dell'arte come manifestazione; tanto che lo stesso Bottai, intervenendo al convegno di politica educativa e ricordando le discussioni che avevano accompagnato la fase progettuale dell'edizione bolognese, metteva in guardia dal rischio di un loro irrigidimento in formule non più aderenti al dinamismo e allo slancio tipici dei giovani, raccomandando di «salvare i Littoriali da qualsiasi cristallizzazione»[185]. A vanificare le preoccupazioni di Bottai sarebbe stata tuttavia, di lì a un mese, l'entrata in guerra dell'Italia, che richiamando al fronte i giovani italiani pose definitivamente fine ai Littoriali maschili.

Ragionando sul rilievo e l'importanza che i Littoriali della cultura e dell'arte assunsero per la vita giovanile dell'epoca, nonché sulla vivacità e pervasività del dibattito che ne accompagnò le varie edizioni, ma soprattutto alla luce del diretto coinvolgimento che i nostri autori vi ebbero, appare tanto più eloquente il silenzio nel quale all'epoca lasciarono cadere la manifestazione. Nessun cenno e nessun intervento critico sui Littoriali o sulle manifestazioni artistiche ad essi connesse si registra infatti tra i loro scritti di quel periodo. Un vuoto che rapportato ai numerosi interventi licenziati negli anni immediatamente successivi in materia di arti figurative si colma però di significati, rispecchiando in fondo le ambiguità e il controverso intreccio di valenze che la manifestazione rivestì complessivamente, e nel percorso individuale di ciascun autore.

[184] *Relazione del Reggente la Segreteria del G.U.F. Dott. Romolo Vigna – in sostituzione del Segretario Dott. Tullo Pacchioni richiamato alle armi – nella cerimonia dell'inaugurazione dell'anno accademico 1940-1941 – 9 novembre 1940 – XIX*, in Regia Università degli Studi di Bologna, *Annuario dell'Anno Accademico 1940-41- XIX*, Tipografia Compositori, Bologna, 1941, p. 100.

[185] Il discorso di Bottai è riportato in U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano*, cit., p. 68.

V. L'ESORDIO CRITICO E GLI ANNI DI GUERRA

La verità è che l'arte e la sua storia son sempre molto più complesse e circostanziate degli apparecchi mentali che a forza le si voglian sovrapporre.
F. Arcangeli

1. Bertolucci a Parma

Tra le diverse ragioni del silenzio che i nostri autori riservano ai Littoriali e, più in generale, alle vicende artistiche di quegli anni, non poco dovette pesare anche l'assenza a Bologna di una rivista che potesse offrire ai giovani un'adeguata tribuna per il dibattito artistico e culturale. Più agevole si presentava invece la situazione a Parma, che poteva godere in quel periodo del benefico influsso di un clima intellettuale particolarmente vivace; e infatti Bertolucci inizia a collaborare ad alcune riviste pubblicando una serie di scritti a tema artistico.

Il più antico di questi scritti precede di poco lo scoppio della Seconda guerra mondiale, ed è pubblicato sul numero del gennaio-marzo 1939 di «Aurea Parma», rivista quadrimestrale dedicata alla storia e alla cultura di Parma[1]. Si tratta della recensione alla mostra realizzata quell'anno dalla Società d'incoraggiamento agli artisti di Parma, in cui venivano esposte alcune opere delle nuove leve artistiche cittadine[2]. L'atmosfera che emana dalle parole di Bertolucci è quella di un generale *rappel à l'ordre*, che «nell'eterna *querelle des anciens et des modernes*, ridotta a modestissime proporzioni dal lillipuziano ambiente artistico parmigiano degli ultimi anni»[3], offre esiti

[1] Fondata nel 1912 dallo storico dell'arte Glauco Lombardi, e dall'avvocato civilista Giuseppe Melli, la rivista "di storia, letteratura e arte" si proponeva di svolgere studi storici, per approfondire la conoscenza delle tradizioni culturali parmensi e difendere il patrimonio della città. Gli indici della rivista, con approfondimenti sulla storia e sui diversi numeri sono consultabili in <http://www.aureaparma.it/home.html> (25 agosto 2021).

[2] La Società fondata nel 1852 da Carlo III di Borbone con lo scopo di sollecitare il collezionismo pubblico e privato attraverso mostre in cui le opere esposte venivano poi assegnate ai soci per sorteggio. A partire dal 1945 l'attività di divulgazione e promozione delle arti fu proseguita dal Sindacato Artisti di Parma, con l'organizzazione di una serie di mostre dedicate agli artisti parmigiani, cfr., S. Trasi, *La consolazione della pittura,* cit. p. 3.

[3] A. Bertolucci, *Appunti sulla mostra per l'incoraggiamento,* «Aurea Parma», XXIII, 1, gennaio-marzo 1939, pp. 33-34, ora in Id., *La consolazione della pittura,* cit., pp. 3-6: 3.

del tutto originali nella parlata locale e lievemente attardata di alcuni *petits maîtres* dei dintorni come i due fratelli Bandieri, Mattioli, Bertucci o Bruno Giandebiaggi di Fraore; tutti artisti che, scrive il poeta:

> in silenzio, senza eccessive alzate d'ingegno e iperbolici voli, dimostrano d'aver saputo ritrovare quella giusta strada che, esaurite ormai le necessarie esperienze avanguardistiche ci riporta alla serena luce della vera tradizione italiana. Già lontani dal pompierismo degli ultimi epigoni dell'Ottocento e dal surrealismo per le dame, pittori come Carrà Tosi Morandi ci hanno dato opere di un valore assoluto. Ebbene, gli intrepidi giovanotti che ho nominato stanno faticosamente portando la pittura locale al superiore livello di civiltà artistica di quei maestri, circondati dall'indifferenza generale. E salve e ben definite restando le individualità, un certo carattere di savio coraggio, di misura, di pudore nell'espressione dei sentimenti proprio a questi artisti ci parla, se non di una poetica, di un gusto comune. Vorremmo dire emiliano, e pensiamo alle celesti bottiglie e scatole di Giorgio Morandi come all'insegna araldica da innalzare sull'accampamento. Mantenute si capisce le distanze che separano questo moderno Vitale da, poniamo, questi nuovi Giovanni e Jacopino, ma ben ferme anche le concrete personalità dei nostri piccoli ma autentici maestri in formazione[4].

Ci troviamo, con questo primo testo critico, davanti a una sorta di vero e proprio prontuario delle nozioni apprese dai corsi e dalle esercitazioni di Longhi; sin nelle definizioni e nei termini utilizzati, che ricordano così da vicino l'immaginifico lessico del maestro e i suoi sferzanti giudizi. Così, il "pompierismo" ottocentesco italiano e il "surrealismo per le dame", sono formule pianamente riconducibili a Longhi; come pure quegli elementi comuni, regionali, che Bertolucci individua nell'opera di questi artisti, riportandoli nell'alveo di una più ampia e antica linea emiliana, sono debitori della tradizione così ben tracciata dal maestro nel suo primo triennio bolognese; mentre il riferimento alla prolusione e ai corsi sul Trecento padano si fa quasi puntuale nel paragone Morandi-Vitale e nell'accostamento dei contemporanei maestri parmensi alle figure secondarie ma pur affascinanti che avevano popolato quegli stessi corsi.

Anche la scelta della triade Carrà-Tosi-Morandi, evocata a illuminare di "serena luce" la "vera tradizione italiana", si colloca nel solco delle predilezioni del maestro; e tuttavia, all'interno di questa ancora fin troppo evidente "impalcatura" generale offerta dalla lezione di Longhi – lezione, si badi, che non verrà mai dimenticata, semmai introiettata al punto da farsi gusto, bussola personale – Bertolucci mostra già un'attenta e pre-

[4] Ivi, p. 3-4.

cisa personalità critica, dove la felice sensibilità ecfrastica si sposa con una penetrante capacità di analisi, cui non è estranea la conoscenza, che s'intuisce essere personale, degli artisti con le loro consuetudini e l'opera pregressa; come nel caso di Giovanni Bandieri, presente alla mostra con soli due quadri:

> E per chi non conosca le altre opere del nostro, forse questo Viale Piacenza e questo Piazzale Nino Brixio non bastano a dare un'idea del malizioso candore con cui sono composti i suoi idilli parmensi di ombre lunghe sulle strade polverose, di fumo grigio sul cielo stinto da alti comignoli di fabbriche, per la piatta pianura. O Emilia agricola e industriale… Nelle vedute di città Giovanni scende a violenze quasi cartellonistiche di colori che ci portano ben lontani dal caro mondo rurale che egli, infaticabile ciclista, sa raggiungere nelle ore più poetiche dei lunghi giorni d'estate[5].

La sensibilità del critico-poeta lo porta qui a cogliere quella contrapposizione tra mondo rurale e mondo urbano, industrializzato, che sarà poi determinante per tutta l'opera dei nostri autori negli anni a venire, e che viene tradotta nell'umile opera del pittore Bandieri come pura variante di stile; sebbene poi variante eloquente, se si tien conto di quella contrapposizione tra l'"idillio" del "caro mondo rurale" e le "violenze cartellonistiche" delle città.

Vero protagonista della mostra per il poeta è tuttavia Carlo Mattioli, in fondo anche lui tra la progenie di quei «disegnatori, silografi, persino caricaturisti dell'ultimo ottocento e del primo novecento»[6] sotto il cui segno Longhi poneva l'arte di quel tempo, e che «hanno sovvenuto e sovvengono ancora generosamente i pittori d'alto bordo nelle esigenze del loro contorsionismo tecnico»[7]. Bertolucci fu tra i primi e più entusiasti ammiratori di Mattioli, di cui seguirà sempre con interesse gli sviluppi e che favorirà affidandogli la veste editoriale de «La Fenice» e, in seguito, di «Paragone»[8]. E dell'artista, che pure non giudica rappre-

[5] Ivi, p., 4.

[6] R. Longhi, *Maccari all'Arcobaleno,* cit., in Id., *OC,* XIV, cit., p. 60.

[7] *Ibid.*

[8] Per «La Fenice» il pittore disegnò l'elegante fenice nera e rossa ispirandosi a quella che in sassolini D.H. Lawrence volle sulla sua tomba a Bandol, cfr. P. Lagazzi, *Cronologia*, cit., p. LXVII. Mentre per «Paragone» il poeta ricorda: «Eravamo in pochissimi – Longhi, io, Francesco Arcangeli, Piero Bigongiari e Giorgio Bassani – il giorno in cui c'incontrammo a Bologna per gettare le basi della rivista. Ci si trovò immediatamente d'accordo su tutto. Compresa la grafica. Che si decise di affidare a Carlo Mattioli, che avevo presentato io a Longhi e che, come al solito, fece un bellissimo lavoro. Tanto che ancora oggi la grafica di Paragone è quella di Mattioli» (A. Bertolucci, *A lezione da Longhi,* «Il giornale dell'arte», VIII, 83, novembre 1990, p. 2).

sentato al meglio nella mostra, Bertolucci apprezza soprattutto l'estro, la fantasia e la fresca inventiva, che gli fanno dichiarare: «veramente ci troviamo davanti a una natura ricchissima e gli inevitabili errori si perdonano volentieri ad artista così generoso. Più che i paesi ci piacciono di Mattioli certe pungenti e fantastiche nature morte, certi nudi cui una luce primaverile e mattutina intride le membra tenere, e su di esse un lino svogliato, il rosa di un reggipetto»[9]. Già da questa prima prova critica possiamo riscontrare nel poeta la capacità di cogliere con immediatezza e acume le potenzialità dei giovani artisti, indicando loro la direzione verso cui orientare le proprie ricerche, con la competenza propria dell'intenditore.

Può essere interessante notare come le opere presentate alla mostra parmense del '39, a differenza di quelle esposte alle mostre littoriali o nei più importanti circuiti espositivi del tempo, mostrassero, se non una precisa presa di distanza, almeno una sostanziale indifferenza da parte dell'ambiente artistico locale nei confronti delle tematiche caldeggiate dal regime. E infatti, a parte una *Maternità* di Bertucci, unico ammiccamento – e per la verità tra i più blandi – al repertorio dei temi cari al fascismo, le altre opere menzionate da Bertolucci rimandano a soggetti politicamente neutri quali il ritratto, il paesaggio o la natura morta[10]. La cosa non è di poco conto se si considerano le polemiche di cui si è già detto, e che siamo proprio nell'anno d'istituzione dei Premi Cremona e Bergamo.

Il suo discorso sull'arte Bertolucci lo avrebbe ripreso solo nel 1941, con una serie di articoli firmati con lo pseudonimo di "Don Pilone" sulle pagine de «La Fiamma», il *Foglio d'ordini della Federazione dei Fasci di Parma*[11]. Si tratta di brevi o brevissimi testi, sei dei quali furono pub-

[9] A. Bertolucci, *Appunti sulla mostra per l'incoraggiamento*, cit. pp. 5-6.

[10] E infatti, proprio con riferimento alla Mostra per l'Incoraggiamento del 1939 e alla VII Interprovinciale, tenutasi per la prima volta a Parma in quello stesso anno, Anna Mavilla osserva che: «Parma sembra prendere le distanze da un pedissequo adeguamento alle tematiche più esplicitamente propagandistiche, eleggendo il paesaggio e la natura morta a propri temi prediletti e quasi esclusivi, come rivelano le liste delle opere partecipanti ai consueti appuntamenti espositivi, secondo un orientamento stilistico di ispirazione ormai apertamente antinovecentista, che sempre più recupera un impressionismo venato di emozione, un sentimento panico della natura percorso da una segreta ansia esistenziale, di una levità talvolta in sintonia con le coeve esperienze del chiarismo milanese» (A. Mavilla, *Storia di ieri. Le arti figurative a Parma tra fascismo e guerra,* in *Portale dedicato alla storia di Parma e a Parma nella storia*, a cura dell'Istituzione Biblioteche di Parma, <https://www.comune.parma.it/dizionarioparmigiani/ita/Le%20arti%20figurative.aspx?idMostra=49&idNode=379#89> (25 agosto 2021).

[11] «La Fiamma» uscì tra il 1941 e il 1943, inizialmente come quindicinale e a partire dall'agosto

blicati nell'estate del '41 mentre uno solo data al febbraio del 1942 e costituisce peraltro l'unico intervento di Bertolucci sulle arti figurative registrato per quell'anno e fin oltre la conclusione della guerra. Nella maggior parte di questi articoli il poeta sembra momentaneamente abbandonare le vesti del critico militante per accompagnare piuttosto i suoi lettori alla riscoperta dei piccoli e pressoché ignoti tesori locali, secondo un gusto per le espressioni artistiche più marginali e periferiche che già tradisce il suo lignaggio critico.

Che si tratti di un artista ottocentesco come il misterioso Giuseppe Ferrarini[12], ignoto allo stesso Bertolucci che candidamente ammette: «Nulla so di questo pittore»[13], o dei piccoli tabernacoli votivi disseminati lungo l'Appennino tosco-emiliano, appare infatti evidente come l'interesse del poeta non sia certo rivolto all'indagine sulle "cime e i punti cruciali" dell'arte. Egli sembra invece intento a trasmettere con lievità e immediatezza l'immagine umile e quasi domestica di opere spesso ignorate dalla critica, evocandone al contempo – o almeno tentando di darne suggestione – la storia e il tempo che esse racchiudono e che sempre le accompagna come un'impronta chiaramente leggibile.

Nel dialogo con i suoi lettori, Bertolucci adotta così una prosa dove la potenza evocativa delle descrizioni si sposa alla freschezza colloquiale del dettato per trasmettere vivide immagini d'una quotidianità popolare e provinciale con la quale ritrovare subito un'empatia anche nella distanza temporale.

Il primo di questi scritti nasce dalla descrizione di una cartolina illustrata raffigurante la *Fiera a Porta Nuova* di Giuseppe Ferrarini; si tratta dunque di una *ekphrasis* in senso tradizionale, dove dalle parole del poeta

1942 come settimanale del fascismo parmense. La rivista era composta in genere da 32 pagine con sommario, copertina (quasi sempre opera di Carlo Mattioli), pagine lucide e un ricco apparato fotografico. Diretta da Alessandro Minardi, «La Fiamma» ebbe tra i suoi collaboratori, oltre a Bertolucci anche Pietro Bianchi, Lorenzo Bocchi, Antonio Marchi, Oreste Macrì, Francesco Squarcia, Gian Carlo Artoni, Italo Petrolini, Carlo Mattioli e Aldo Borlenghi. Come osservato da Paolo Briganti, la rivista «specie in virtù delle sue pagine dedicate alla cultura, come per i casi del "Bargello" fiorentino o dell'"Architrave" bolognese, finisce per diventare una sorta di operazione di resistenza interna al regime sub specie letteraria» (P. Briganti, *Storia di ieri. La vita letteraria,* in *Portale dedicato alla storia di Parma e a Parma nella storia*, url: <https://www.comune.parma.it/dizionarioparmigiani/cms_controls/printNode.aspx?idNode=391#16> [28 agosto 2021]). Per approfondimenti sulla rivista si veda soprattutto il recente volume di G. Massari, *Un dì quando le Veneri: racconto al presente di una rivista fascista*, Diabasis, Parma 2018.

[12] Pittore parmigiano (1852-1887).

[13] A. Bertolucci, *Giuseppe Ferrarini,* «La Fiamma», 3, 15 luglio 1941; poi in Id., *La consolazione della pittura,* cit. pp. 7-8: 7.

sull'opera nasce un piccolo racconto in grado di rievocarne il tempo e l'atmosfera, restituendo così un brano della «Parma suburbana dell'Ottocento»[14]. Vediamo la sua descrizione:

> Sorge il gran tendone chiaro contro uno sfondo scuro di case, intorno ozia una piccola folla che una specie di cospiratore verdiano dal primo piano torvamente guarda, appoggiato a un bastione e inferraiolatissimo nonostante la stagione evidentemente mite. Ma è l'unico accenno psicologico, o quasi, del quadro, tutte le altre figure son colate rapidissime dal pennello del pittore e si sono dolcemente stemperate nell'atmosfera, con effetti bellissimi di lontani. Ma non son tanto le qualità di mestiere pittorico a colpire, quanto la capacità di concentrato mistero, il potere ossessivo. Insomma la poesia. E un silenzio ben raro nel fitto e pettegolo chiacchierio della pittura del secolo scorso, non solo parmense[15].

Possiamo vedere come nell'andamento narrativo del testo s'innestino con estrema naturalezza notazioni di tipo tecnico e considerazioni critiche sulle qualità dell'opera, mentre il riferimento al "pettegolo chiacchierio" risente ancora una volta dell'insofferenza longhiana – del resto ampiamente condivisa degli allievi – per il descrittivismo della pittura ottocentesca italiana.

Anche negli articoli successivi domina il gusto bertolucciano per l'affettuosa esplorazione di manifestazioni artistiche "minori" della provincia parmigiana o emiliana, che rappresentano per il poeta una via privilegiata per percepire la reale temperatura artistica delle diverse epoche, al di là dei picchi rappresentati dalle singole, geniali, personalità. È il caso delle edicole votive disseminate lungo l'Appennino: anonime testimonianze di devozione popolare per le quali, scrive il poeta, «si può dallo stile dell'opera indovinare il tempo dell'ignoto scalpellino. Ma bisogna fare attenzione, l'artista è sempre un ritardatario, e come le canzoni giungono quassù dopo anni, così le mode artistiche»[16]. O, ancora, per certi esempi superstiti, tanto rari quanto preziosi, di pittura popolare emiliana, come l'insegna dell'Osteria dei Cavalli, dove «i due cavalloni» rappresentati, che spiccano «con evidenza monumentale sul celeste lontano delle colline» sono per Bertolucci «la cavallinità, e l'equinità stessa»[17].

Più direttamente vicine a certe descrizioni longhiane di opere del Ca-

[14] Ivi, p. 7.
[15] Ivi, pp. 7-8.
[16] A. Bertolucci, *Scultura sull'Appennino,* «La Fiamma», 3, 15 luglio 1941; ora in Id., *La consolazione della pittura,* cit. pp. 9-10.
[17] Id., *Pittura popolare,* «La Fiamma», 7, 15 settembre 1941, in Id., *La consolazione della pittura,* cit. pp. 17-18: 17.

ravaggio, volte alla restituzione di un'atmosfera "feriale", sono invece le parole che Bertolucci riserva agli affreschi seicenteschi realizzati da Giovanni Maria Conti della Camera in Santa Croce[18]. Di «questo affettuosissimo illustratore della Storia Sacra, questo predicatore da Parma vecchia»[19], scrive infatti il poeta:

> Cosa importa se in alcuni putti lo vediamo ripetere storpiati in dialetto di là dall'acqua[20] i grandi manierismi locali di cent'anni prima? Più in là una Madonna che fa la polenta, un Bambino Gesù già grandicello ma ancora in vestina che scopa per casa sono scoperte impagabili.
> O quei grossi angioli falegnami che aiutano non so più chi, linfatici parenti poveri e troppo cresciuti dei divini putti di S. Paolo[21]. Quanto umanamente persuasiva dovevano trovare i parrocchiani di porta S. Croce una volgata come questa di Conti; che non so come potrebbe essere più domestica e alla mano.
> I colori che vestono queste bonarie invenzioni sono facili e ingenui, ma tutt'altro che volgari, e non privi di quella riposata naturalezza propria dei lombardi e degli emiliani[22].

All'interno di questa sorta di *excursus* divagante tra le vestigia dell'arte popolare parmigiana costituito dagli articoli pubblicati su «La Fiamma», fanno eccezione, per l'apertura a vicende contemporanee, la breve nota di congratulazioni a Carlo Mattioli per la partecipazione al Premio Bergamo[23], e una riflessione, qui appena sfiorata, sui rapporti individuabili tra letteratura e arti figurative ispirata dagli studi di Mario Praz. A questo proposito Bertolucci sembra porre un distinguo fondamentale tra esperienze nordiche ed esperienze italiane:

> Abbiamo letto gli eleganti studi che Mario Praz è andato pubblicando qua e là su pittura e romanzo considerati come poetico specchio (emblema potrebbe essere quello che Van Eyck appende nella stanza del suo doppio ritratto Arnolfini) della vita borghese.

[18] Si tratta degli affreschi della navata maggiore e della Cappella di San Giuseppe realizzati dall'artista tra il 1634 e il 1638.
[19] A. Bertolucci, *G.M. Conti*, «La Fiamma», n. 5, 15 agosto 1941, in Id., *La consolazione della pittura,* cit. pp. 11-12: 11.
[20] Il dialettismo "Di là dall'acqua", usato per indicare l'Oltretorrente di Parma, ovvero la zona popolare della città, richiama anche la formula "di cà e di là de l'aghe", frequentemente usata da Pasolini in riferimento alle due sponde del Tagliamento, oltre che come indicazione orografica, anche come motivo di diversificazione culturale e linguistica.
[21] Il riferimento è agli affreschi del Correggio nella Camera della Badessa o Camera di San Paolo, nell'ex monastero di San Paolo a Parma, realizzati tra 1518 e 1519 ca.
[22] A. Bertolucci, *G.M. Conti*, cit. p. 11.
[23] Cfr., A. Bertolucci, *Mattioli a Bergamo,* «La Fiamma», 7, 15 settembre 1941, in Id., *La consolazione della pittura,* cit. p.15.

> Nessuna meraviglia che la pittura olandese e la narrativa inglese gli abbiano fornito la più gran copia di esempi, se si pensa al carattere mercantile e appunto borghese della vita di quei due popoli, specie questi ultimi trecento anni. Per la Francia va bene Chardin e prima i pittori della realtà, ma gli impressionisti e Flaubert dell'Education, quante corrispondenze... Naturale che l'arte sublimemente popolare dei nostri grandi pittori da Giotto a Raffaello al Caravaggio nulla abbia a che fare con la narrativa, del resto, così rara ed eccelsa da noi, semmai per pescare un interesse all'uomo più acremente psicologico bisognerà arrivare al Settecento napoletano, a Gaspare Traversi e le parentele saranno tutte da ricercarsi nella dorata e stracciona magnificenza del contemporaneo teatro partenopeo, da Pulcinella a Socrate immaginario. Ma lasciamo che il paziente nordico, supremo cronista del momentaneo, s'industri a illuminare di pallido sole rame e capelli di fanciulla trasognata su una lettera e tersi vetri piombati[24]. Per noi il divino urbinate ha ritratto Galatea[25], ha rinnovato il miracolo di crear semidei, ha ricantato quelle favole antiche[26].

Qui l'arte che Bertolucci chiama "sublimemente popolare", non si limita a indicare manifestazioni minori e secondarie del repertorio figurativo provinciale, ma s'identifica quasi con l'essenza stessa della cultura figurativa italiana: con Caravaggio certamente, persino con Raffaello, in una sorta di contrapposizione con l'anima invece pienamente "borghese", mercantile e protestante dell'arte nordica. E non andrà dimenticato che siamo nell'anno della longhiana conferenza su *Arte italiana e arte tedesca,* intervento di ampio respiro storico e culturale già circolante in bozza tra gli allievi più vicini di Longhi[27]; di cui un'ombra sembra potersi cogliere anche in quest'ordine di considerazioni espresso dal poeta, benché egli si riferisca qui soprattutto al mondo olandese e anglosassone indagato da Praz.

Per Bertolucci il legame con l'arte sorella è instaurato dalla pittura italiana non attraverso il romanzo, genere letterario borghese *par excellence,*

[24] Il riferimento a Vermeer sembra indubbio, mentre non è chiaro se Bertolucci richiami un'opera particolare o piuttosto un soggetto relativamente ricorrente nell'opera del pittore olandese, tuttavia il quadro che meglio sembra rispondere alla descrizione è la *Donna che legge una lettera davanti alla finestra* della Gemäldegalerie di Dresda, olio su tela, 1657 ca.

[25] Raffello Sanzio, *Trionfo di Galatea,* affresco di Villa Farnesina a Roma, 1511 ca.

[26] A. Bertolucci, *Pittura, Romanzo ecc.,* «La Fiamma», 5, 15 agosto 1941; poi in Id., *La consolazione della pittura,* cit. pp. 13-14: 13.

[27] Già nell'aprile del 1941, ad esempio, Longhi ne annunciava l'invio di una copia ad Alberto Graziani, cfr. lettera di Longhi del 27 aprile 1941, in A. GRAZIANI, *Proporzioni. Scritti e Lettere*, cit., pp. 198-199. Successivamente anche Arcangeli avrebbe ricordato la reazione al testo della conferenza: «Per me fu uno dei rari fatti consolatori di questi anni sinistri: pronunciata in sede ufficiale, nel pieno vigoreggiare dell'Asse Roma-Berlino si apriva con l'affermazione esplicita della libertà dell'arte, con la refutazione coraggiosa dell'estetica del sangue cara al nazismo» (F. Arcangeli, *Saluto a Roberto Longhi,* conferenza radiofonica pubblicata su «Il Giornale dell'Emilia», 5 agosto 1945; ora in Id., *Uno sforzo per la storia dell'arte,* cit., pp. 99-103: 103).

ma piuttosto attraverso la mitologia (la Galatea ovidiana e raffaellesca), le storie sacre (i cicli di Giotto, le tele di Caravaggio), al massimo il teatro; generi, insomma, che fanno parte del patrimonio culturale popolare, che sono vita per il popolo e ne costituiscono il serbatoio di "favole antiche" e moderne, il nucleo fondamentale e condiviso di valori spirituali e immateriali.

Bertolucci muove la propria ricerca come critico d'arte proprio all'insegna della rivelazione epifanica di questa vita che si annida nella finzione artistica[28], esprimendosi tanto nel capolavoro d'autore, quanto nella piccola produzione artigiana, ed è soprattutto in questa seconda direzione, i cui esiti, se meno sublimi, non sono certo meno commoventi, che egli sembra concentrare il proprio sguardo in questa prima serie di articoli ma anche – a riprova di un amore e un interesse mai attenuatosi – in serie molto più tarde di scritti, come quella dedicata ad esempio agli antiquari o agli scritti di viaggio[29].

Nel febbraio del 1942 il poeta pubblica un ultimo articolo su «La Fiamma», nel quale approfitta della mostra di pittori parmigiani che si stava allestendo in quei giorni sotto il patrocinio della Federazione dei Fasci di Combattimento, per denunciare il divario crescente che separava la cittadinanza dalle esperienze artistiche locali più autentiche e interessanti del momento. Con l'auspicio che l'occasione potesse servire a superare questa pericolosa mancanza di contatto, egli scrive infatti:

> Opportunamente dunque la Federazione Fascista ha chiamato a raccolta gli artisti e si propone di presentarli a un pubblico che se è con tutta probabilità diseducato, non è certo perduto. Il momento, buono per tutt'Italia, dove, come ho detto, la guerra, lungi dal paralizzare le attività intellettuali sembra averle straordinariamente potenziate, è buonissimo per Parma [...]. Naturale che pittori e scultori dimostreranno con le loro opere d'essere all'altezza dell'ambiente culturale. È sperabile poi che il pubblico s'interessi, e che nasca, chissà, qualche collezionista intelligente[30].

[28] Afferma infatti: «il mio leggere i romanzi, anche i film, che so, i cicli di affreschi tende a ritagliare appunto delle epifanie, dei momenti privilegiati di rivelazione, senza troppo interessarmi alla storia, al plot, alla psicologia, alla drammaturgia» (A. Bertolucci, *Alla ricerca di Marcel Proust,* a cura di G. Ungarelli, Nuova ERI, Torino, 1995, p. 44).

[29] Si tratta rispettivamente di una serie di articoli scritti per «il Giorno» tra il 1963 e il 1964, che si leggono oggi nella sezione intitolata *Viaggio fra gli antiquari* di A. Bertolucci, *Ho rubato due versi a Baudelaire,* a cura di G. Palli Baroni, Mondadori, Milano 2000, pp. 341-429; e di 13 pezzi pubblicati tra il 25 ottobre 1981 e il 17 aprile 1983 su «L'Espresso», poi confluiti in Id., *Cartoline illustrate*, cit.

[30] A. Bertolucci, *Una mostra a Parma. Le Arti,* «La Fiamma», 8, 28 febbraio 1942, p. 26, firmato Don Pilone.

Gli ultimi testi esaminati di Bertolucci introducono due temi fortemente interconnessi e centrali nella riflessione tanto di Longhi quanto degli allievi: si tratta della diffusa incultura che circonda le arti figurative e della diversità di rapporto che ne regola lo studio rispetto alle materie letterarie. Risale al 1940 un intervento di Longhi su «La Critica d'Arte» che risulta particolarmente significativo per l'oggetto del nostro studio; intitolato, con una di quelle brillanti metafore che ne impreziosiscono i testi, *Arte figurativa, carne da cannone,* l'articolo denuncia polemicamente proprio lo statuto ancillare della storia dell'arte nell'editoria italiana come negli ordinamenti scolastici, con la conseguenza, oltre che di una generalizzata ignoranza del linguaggio figurativo come fatto specifico, anche di una grave indifferenza per le testimonianze del patrimonio artistico. Lamentando «la insopportabile situazione odierna, dove anche fior di docenti di letteratura ammutoliscono o balbettano, quasi si trovassero alle prese con una lingua affatto ignota, di fronte al più elementare quesito di lettura dei testi figurativi»[31], Longhi vi proponeva infatti un rapporto più organico tra le due discipline:

> Quando i pochi storici dell'arte consci del proprio scopo, si rivoltano nel letto dello scontento per la minima presa che i loro studi sembrano avere persino sul pubblico di più che mezzana cultura, e si arrovellano sui possibili rimedi, il pensiero ricorre subito alla posizione subalterna che l'insegnamento della storia dell'arte ha fin dalle scuole medie e che poi si riproduce, inevitabilmente, anche negli studi superiori. Non saran certo i pochi specializzati che escono dalle Università e che talvolta si trovano a professare nei licei qualche ora della disciplina a poter sollevare stabilmente il grado della cultura storico-artistica negli studi medi [...]. E allora? Cattedre di ruolo di storia dell'arte nell'insegnamento medio? O non piuttosto obbligo dell'esame di storia dell'arte nei concorsi per l'insegnamento letterario liceale, così che la cattedra diventi, e perché no? Di letteratura e d'arte italiana; posto che si tratta di due aspetti della storia della poesia? Quest'ultima soluzione, mentre eviterebbe, a mio vedere, una intonazione prematuramente specialistica nell'insegnamento medio, nelle Università porterebbe naturalmente gli studenti a considerar sullo stesso piano, e con lo stesso impegno, la storia della poesia scritta e quella della poesia figurata, già sapendo di doverle poi professare entrambe, e solidamente, fin dalle scuole medie[32].

L'auspicio già caldeggiato, e in parte attuato, tra la cerchia ristretta dei primi allievi bolognesi, d'un insegnamento congiunto di letteratura

[31] R. Longhi, *Arte figurativa, carne da cannone,* «La Critica d'Arte», XXIV, aprile-giugno 1940, pp. IX-XI; poi in Id., *OC*, XIII, cit., pp. 179-184: 179.
[32] *Ibid.*

e storia dell'arte, viene ora esteso da Longhi sul piano nazionale, dove il rischio costante di distruzione del patrimonio storico-artistico sotto la minaccia dei bombardamenti imponeva la necessità di un ripensamento generale del rapporto con tale patrimonio, e non più in termini di privata ed elitaria fruizione da parte dei pochi addetti ai lavori o raffinati amatori, bensì come coscienza collettiva e nazional-popolare[33].

Come osservato da Montanari infatti «Per Longhi sarà, da allora in poi, chiarissimo il nesso tra ricerca storico-artistica, insegnamento scolastico della storia dell'arte, tutela del patrimonio: un nodo ancora oggi del tutto irrisolto»[34]; e, aggiungeremmo, ancora, d'una coscienza e d'una adeguata formulazione critica come strumenti primi, necessari alla chiarificazione e alla trasmissione di tale nesso. Era d'altronde, questo d'una feconda continuità tra letteratura e arti figurative, un principio al quale non solo questi primi allievi bolognesi erano stati educati tramite il magistero longhiano,

[33] Dell'ansia e della rabbia di Longhi per i danni di guerra al patrimonio restano, oltre agli interventi pubblici, anche bellissime e chiare testimonianze nel carteggio con Arcangeli, come nella lettera del 13 novembre 1943, quando in pena per i bombardamenti scrive all'allievo: «Stanotte dicono che sia toccata ad Arezzo. Dio protegga Piero della Francesca!», e ancora «Qui stanno trasportando in Germania tutto il Kunsthistorisches Institut; è una punizione ben meritata per tutti noi che non abbiamo saputo creare un Istituto storico-artistico italiano come si deve. S'è fatto invece l'Istituto del Rinascimento, che Dio lo maledica!»; dei drammatici esiti dei bombardamenti Longhi torna a scrivere ad Arcangeli il 10 febbraio 1944: «Di quello che sento per questi sdruci continui ai nostri testi originali non ti dico nulla. […] Avrai sentito dell'Osservanza a Siena. Il guajo è che oggi pare che ci abbian ripicchiato forte, prima di venire su Firenze c'è stato un grande strucinio, soprattutto nei dintorni. […] Arezzo, come saprai è ormai mezza in terra; parecchi quadri del Museo sono polvere; della piccola Crocefissione del "Maestro della predella Sherman" rimane un frammento. Il polittico di Piero Lorenzetti alla Pieve è stato messo in salvo soltanto dopo il primo bombardamento che distrusse il palazzetto proprio di faccia…. Piero è sempre in piedi; non so fino a quando, ma spero bene perché l'altro giorno, mentre stavano trainando via da Borgo il polittico della Misericordia, una bomba è caduta a cinquanta metri dal camion, e non è scoppiata. Tanto nomini nullum par tritolum». Da una lettera del 5 maggio 1944 possiamo invece vedere l'interesse con cui segue le misure di messa in sicurezza preventiva delle opere, come l'episodio, ai limiti del rocambolesco, del distacco dell'affresco di Piero della Francesca dalle pareti del Tempio Malatestiano di Rimini, operato da Arturo Raffaldini: «Quanto all'affresco di Piero che Dio glie la mandi buona, non perché non creda, o non sappia della valentia del Raffaldini, ma perché le molte parti ridipinte ostacolano gravemente, di solito, la buona riuscita dell'operazione. Se poteste sentire anche il parere di Pelliccioli [Mapello (prov. Di Bergamo)] sarebbe meglio. Ma purtroppo so che fra lui e Raff. non c'è buonsangue e certamente non si verrà a capo di nulla; e del resto credo che Pellicioli sia già occupato con gli Scrovegni. Ad Arezzo, forse saprai, si sta allestendo una protezione robustissima, enorme, di muri esterni della Cappella di Piero; se la bomba non infila proprio dall'alto il tetto della cappella, si potrà stare relativamente tranquilli; quando il lavoro si termini in tempo utile». Lettere conservate in BCA, "Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli", Corrispondenza: Roberto Longhi.

[34] T. Montanari, *Longhi, Roberto*, in *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero: Storia e Politica,* Treccani, 2013, consultabile all'url: <https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Storia-e-Politica%29/> (28 agosto 2021).

ma che portavano per intima tendenza e spontanea adesione ad un livello ancora più intrinseco e profondo attraverso una pratica di scrittura anfibia, in cui la simbiosi tra le due discipline diviene strumento d'una poesia più felice come d'una critica più efficace. E in questa direzione sembrano infatti muoversi sin dai primissimi interventi dedicati alle arti figurative.

2. Arcangeli, Pasolini e le riviste giovanili del fascismo bolognese

Se Bertolucci aveva potuto scrivere, con buon margine d'indipendenza sulle riviste parmensi «Aurea Parma» e «La Fiamma», a Bologna la situazione si presentava invece più complessa: nel «deserto giornalistico»[35] della città, cessate anche le pubblicazioni de «La Nuova Guardia», che era stata l'organo ufficiale del Guf di Bologna dal 1933 al 1936[36], più difficoltoso divenne infatti per i giovani universitari e intellettuali bolognesi trovare una rivista che potesse offrirgli adeguato spazio e voce; questo, almeno, fino alla fondazione di «Architrave», il "Mensile di politica, letteratura e arte", come recitava il sottotitolo, che ospitò i primi scritti critici sia di Arcangeli che di Pasolini[37].

«Architrave» nasceva proprio dall'esigenza, per un verso, di far fronte alle problematiche emerse durante gli ultimi Littoriali della cultura e dell'arte, con cui quindi mantiene una certa continuità ideale come arena d'espressione giovanile; per l'altro di trovare uno spazio d'espressione alternativo alla ufficialità obbligata degli stessi Littoriali e de «L'Assalto», che costituivano allora le due maggiori vetrine per i giovani che desiderassero emergere sul piano culturale[38]. Nonostante fosse una rivista

[35] La definizione è di Onofri, che evidenzia come la vivace e variegata realtà giornalistica cittadina della stagione precedente venne meno con la soppressione della libertà di stampa. Cfr., N. S. Onofri, *I giornali bolognesi*, cit., p. 137.

[36] Per approfondimenti sulla rivista rimando a S. Salustri, *La nuova guardia*, cit., soprattutto pp. 113-119; C. Palma, *Le riviste dei Guf,* cit., p. 125.

[37] La vicenda è stata ricostruita da D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura*, cit., pp. 139-171. Tutti i numeri di «Architrave», tranne il 7, II (maggio 1942) e l'ultimo, 6, III (giugno 1943), comprese 14 edizioni speciali pubblicate in occasione dei Littoriali maschili del lavoro (aprile 1942), sono stati digitalizzati a cura dell'ASUB, <https://archiviostorico.unibo.it/it/patrimonio-documentario/riviste-studentesche/architrave_1940-1943>; i due numeri mancanti sono integrati dalla raccolta della BCA, <http://badigit.comune.bologna.it/mostre/pasolini42/architrave.htm> (28 agosto 2021).

[38] Cfr., S. Salustri, *La nuova guardia*, cit., p. 173; N. S. Onofri, *La tragedia di «Architrave»,* in *Storie della goliardia bolognese dall'orbace alla contestazione,* a cura di G. Boschetti, Tamari, Bologna 1988, pp 75-81: 75. Proprio da «L'Assalto» provenivano peraltro gran parte dei redattori e degli articolisti di «Architrave», che si erano dapprima fatti le ossa sul settimanale fascista.

del Guf, «Architrave» tentò infatti di rivendicare una certa autonomia rispetto agli spazi e agli strumenti più ortodossi del regime, assumendo posizioni spesso anticonformiste, il cui *fil rouge* fu costituito da una veemente polemica antiborghese e di contrasto generazionale, come emerge chiaramente anche dai vivaci interventi sui maggiori dibattiti culturali del periodo.

Divenuta in breve tempo una delle più attive e conosciute riviste gufine del periodo bellico, «Architrave» venne fondata nel dicembre del 1940, solo pochi mesi dopo l'annuncio che, il 10 giugno, comunicava l'entrata in guerra dell'Italia[39]. La circostanza di questa nascita, così come d'un ciclo vitale segnato dal conflitto bellico, non va dimenticata se si vuol comprenderne la storia, poiché si ripercuoteva inevitabilmente sull'atteggiamento e lo spirito con cui i suoi collaboratori si approcciavano ad esprimervi le proprie idee, come ricorda Arcangeli interrogato da Bergonzini nel '63 sulla vicenda della rivista:

> Se per un verso, infatti, il clima di guerra stimolava l'esigenza più volte conclamata dai giovani collaboratori, oltreché del coraggio e della dedizione alla patria da parte di chi combatteva, della più severa onestà morale da parte di chi era rimasto [...]; per altro verso, invece, la condizione bellica non poteva non risultare estremamente frenante rispetto a qualsiasi volontà o velleità di dissidenza. Era facile – è ovvio – l'accusa, da parte delle gerarchie locali o nazionali, di tradimento dello sforzo della nazione impegnata nella guerra. Questo clima, per così dire, ambivalente, risulta subito fin dal primo corsivo del condirettore Roberto Mazzetti[40].

Roberto Mazzetti, che era stato alla guida della prima serie della rivista insieme al responsabile Romolo Vigna, ai vicedirettori Umberto Reverberi-Riva e Umberto Righi, e al redattore capo Agostino Bignardi[41],

[39] Un indice dell'importanza della rivista è dato anche dall'interesse dedicatole dagli studi; su «Architrave» esistono infatti diversi interventi, per cui, oltre alla sezione dedicata alla rivista nell'antologia di C. Palma, *Le riviste dei Guf,* cit., pp. 259-270; e a N.S. Onofri, *I giornali bolognesi*, cit., pp. 187-226; si vedano anche Id., *La tragedia di «Architrave»*, cit., pp. 75-81; S. Sallustri, *La nuova guardia,* cit., pp. 171-189; C. Grassi, *‹‹Architrave›› (1940-1943). Rivista letteraria del Guf di Bologna*, Trento, a.a. 2008-2009; V. Venuti, *Bologna tra fascismo e arte*, cit.; mentre per approfondimenti d'interesse soprattutto letterario si vedano: A. Folin, M. Quaranta (a cura di), *Le riviste giovanili del periodo fascista*, Canova, Treviso 1977, pp. 315-338; G. Luti, *La letteratura nel Ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre. 1920-1940,* La Nuova Italia, Firenze 1995, pp. 202-203 e 257-258.

[40] F. Arcangeli, *Testimonianza,* in *La Resistenza a Bologna. Testimonianze e documenti*, a cura di L. Bergonzini, Galeati, Imola, 1969, I, pp. 295-298: 295. Il testo a cui fa riferimento Arcangeli è R. Mazzetti, *Atto di nascita,* «Architrave», I, 1, 1° dicembre 1940, p. 1.

[41] Mazzetti era un insegnante di scuola media noto negli ambienti culturali bolognesi soprattutto

avrebbe successivamente dichiarato come nella sua prima fase «Il giornale seguiva la linea di Bottai, per fare il contraltare a Mussolini. Era una linea di corporativismo di sinistra, dentro a uno sfondo di politica di guerra»[42]; dove al campanilismo giovanile si associavano idee di profondo rinnovamento culturale, in un confronto dialettico e talvolta equivoco rispetto alle posizioni del regime[43].

Questo, insieme alle numerose vicissitudini provocate dell'intervento censorio delle autorità e dai frequenti ricambi nella redazione, ha contribuito ad alimentare la vulgata di «Architrave» come rivista di fronda *tout court*: una lettura che tuttavia non tiene debitamente conto di tempi e circostanze che incisero in maniera determinante nella vita della rivista[44]. Secondo Onofri, invece che di vera e propria fronda, sarebbe più opportuno parlare di "contestazione"; poiché la rivista era animata principalmente dalla volontà di pensionare la vecchia guardia[45], e anche Arcangeli ricorda come la rivista «non ebbe, sostanzialmente, alcun carattere ideologico specificamente antifascista»[46], salvo poi riconoscerle, al di là degli orientamenti e delle intenzioni, conseguenze che furono nei fatti non irrilevanti: «tuttavia credo che non possa essere negato a quelle pagine qualche peso nell'elaborazione, in seno alla cultura cittadina, e per qualche piccolo aspetto persin nazionale, di fermenti e di suggestioni che finirono, prima o poi, in posizioni e assunzioni di responsabilità antifasciste»[47].

La centralità dell'interesse artistico e culturale si concretizzò nel maggior spazio concesso dalla rivista alle pagine culturali, con recensioni a mostre ed esposizioni, racconti e poesie, che finivano con l'oc-

per la sua attività di pubblicista e per la sua posizione di corporativista di sinistra; fu lui il direttore effettivo della prima serie della rivista e suo principale artefice giacché il direttore ufficiale, il Segretario del Guf Tullo Pacchioni, insieme ad altri redattori di «Architrave» partirono per il fronte. All'interno della rivista Mazzetti curava soprattutto la parte politica, Bignardi quella culturale e Pompilio Mandelli le arti figurative. Cfr., N.S. Onofri, *I giornali bolognesi*, cit., p. 194; e S. Salustri, *La nuova guardia*, cit., p. 171.

[42] Dichiarazione di Roberto Mazzetti rilasciata a Onofri e riportata in N.S. Onofri, *I giornali bolognesi,* cit., p. 194.

[43] Mazzetti attribuirà successivamente l'ambiguità degli articoli politici alla volontà di aggirare la censura di stampa, dichiarando: «Architrave era un giornale che andava letto tra le righe. Solo questo tipo di lettura è possibile. Se lo si legge con lo schema attuale, non si capisce il suo significato [...] Il discorso in un regime di dittatura è sempre un discorso metaforico. Se no, o c'è il silenzio o c'è la galera o c'è il mugugno» (Ivi, p. 196).

[44] Cfr., N.S. Onofri, *I giornali bolognesi,* cit., pp. 207-225.

[45] *Ibid.*

[46] F. Arcangeli, *Testimonianza,* in *La Resistenza a Bologna,* cit. p. 295.

[47] *Ibid.*

cuparla quasi per intero, relegando alle ultime pagine il bollettino con le attività e le iniziative del Guf[48]. Le dieci o quindici pagine che solitamente componevano «Architrave» erano inoltre riccamente corredate da numerosi disegni e riproduzioni di opere contemporanee, spesso anche dei suoi stessi collaboratori[49], e, tra gli articolisti d'arte, si scorgono le firme di Virgilio Guidi, Pompilio Mandelli, Corrado Corazza, ma anche, fuori dalla realtà bolognese, di critici come Mario De Micheli e Giovanni Testori.

Francesco Arcangeli vi collaborò assiduamente dal 1942, dopo avervi esordito già nel primo numero, del dicembre 1940, con un articolo di argomento sportivo dedicato al ciclista Alfredo Binda[50]. Fu tuttavia solo con la terza redazione, quella composta da Marsilli, Chesi, Gardini, Stefani e Margani, che Arcangeli entrò a far parte dei collaboratori fissi della rivista, e ricordando quella stagione dichiarerà infatti: «ne ho vissuto la vita in senso pieno soltanto per quattro numeri, dalla primavera all'autunno del 1942; e per di più, con la mia scarsa vocazione a un'attività qualificatamente politica, comparivo su "Architrave" semplicemente come redattore per le arti figurative»[51]. Arcangeli attribuiva la creazione di quella redazione «modestamente ma decisamente antifascista»[52] ai cambiamenti avvenuti nelle alte gerarchie del partito: «Certo Mezzasoma non era Achille Starace. Forse per queste oscillazioni al vertice poteva accadere che in provincia si allentassero alquanto i cordoni»[53]. Un sintomo di questa situazione fu infatti la nomina di un segretario del Guf non solo di minor intransigenza rispetto ai precedenti, ma addirittura di sentimenti antifascisti: «caduti sui fronti di guerra o allontanati segreta-

[48] Cfr. S. Sallustri, *La nuova guardia*, cit. p. 172.

[49] Tra gli artisti che collaborarono e pubblicarono i loro disegni su «Architrave» si ricordano: Ervardo Fioravanti, Nino Corazza, Quinto Ghermandi, Duilio Bernabè, Nino Perizi, Giovanni Testori, Mino Rosi, Virgilio Guidi, Nino Bertocchi, Nino Corrado Corazza, Lea Colliva, Carlo Mattioli, Toti Scialoja, Pompilio Mandelli, Bruno Saetti, Armando Pizzinato, Luigi Bartolini, Carlo Corsi, Cleto Tomba, ecc.; cfr., C. Palma, *Le riviste dei Guf,* cit., pp. 259-260.

[50] F. Arcangeli, *Ricordo di Binda,* «Architrave», I, 1, dicembre 1940. Un secondo articolo sportivo, questa volta a tema calcistico, Arcangeli lo pubblicherà nel 1942 su la «Gazzetta di Parma», cfr., Id., *Angiolino,* «Gazzetta di Parma», 10 maggio 1942, p. 3; entrambi gli articoli si leggono ora in Id., *Incanto della città,* cit., pp. 85-92, 107-115.

[51] F. Arcangeli, *Testimonianza,* in *La Resistenza a Bologna*, cit. p. 295. In realtà, oltre agli scritti di critica artistica, e alla già citata cronaca sportiva, Arcangeli pubblicò sulla rivista anche un articolo di critica letteraria sullo scrittore Carlo Cassola, cfr., Id, *Dubbio per Cassola*, «Architrave», II, 10, agosto 1942, pp. 8-10.

[52] F. Arcangeli, *Testimonianza,* in *La Resistenza a Bologna*, cit., p. 295.

[53] Ivi, p. 297. Nel marzo 1942 Ferdinando Mezzasoma fu nominato direttore generale della stampa italiana presso il Ministero della cultura popolare, carica che tenne fino alla caduta del fascismo.

ri del GUF più ortodossi, da Tullo Pacchioni a Romolo Vigna, la segreteria di Pio Marsilli rese possibile in pieno 1942 una redazione d'"Architrave" abbastanza singolare»[54]. Ma il critico non manca di riconoscere le illusioni e le ambiguità che segnarono anche quella fase della rivista, chiarendo al contempo quale fosse l'orientamento generale della redazione e la propria posizione ideologica all'altezza del 1942:

> Che poi l'illusione di fare dell'antifascismo sotto le bandiere d'un GUF fosse abbastanza ingenua ed assurda, fu provato dalla brevità e dalla conclusione dell'esperimento. [...] Ma che non fosse 'fronda' dall'interno, e che l'aspirazione fosse liberale, antidittatoriale e antifascista, questo rispondeva alla pura verità. Un accordo intanto era, e fu mantenuto, che almeno in prima pagina il nome di Mussolini non dovesse mai comparire. [...] Del 'fascismo di sinistra' avevamo, ormai, soltanto sospetto e anche del bottaismo, che ci pareva un elemento di moderazione ma anche di corruzione. I discorsi che comparivano su 'Critica Fascista' e su 'Primato', anche e proprio perché erano contro lo estremismo farinacciano, finivano col sembrarci più insidiosi. Eravamo ormai, ripeto, per il 'tanto peggio tanto meglio'; e dal fascismo non speravamo più nulla[55].

La dichiarazione di Arcangeli evidenzia una distanza ormai netta rispetto agli orientamenti ideologici della rivista durante la gestione Mazzetti: tramontata l'illusione di un corporativismo di sinistra, anche la "moderazione" di Bottai non viene più percepita come possibile controaltare di Mussolini ma assume tinte sinistre, tanto più insidiosa in quanto poteva ingenerare l'illusione di un potenziale margine residuo di libertà e azione all'interno del regime, disorientando e disaggregando le forze antifasciste. E non sarà irrilevante sottolineare come l'allontanamento e la diffidenza rispetto alla linea del ministro costituisca una presa di distanza da posizioni alle quali lo stesso Longhi era stato più che vicino, e che non potevano certo esser dimenticate o cancellate improvvisamente insieme al fallito progetto per l'E42.

Nel momento in cui intraprende la propria collaborazione sistematica alla rivista gufina, Arcangeli non ha ancora alle spalle una vera e propria produzione come critico e storico dell'arte, veste nella quale ha consegnato alle stampe solo una breve presentazione a una collettiva di otto artisti nell'autunno del '41[56], ma si era invece fatto conoscere, soprattutto

[54] *Ibid.*
[55] *Ibid.*
[56] F. Arcangeli, *Guidi, Corazza, Rossi, Mandelli, Ciangottini, Corsi, Tuti, Tomba*, Unione Provinciale Fascista Professionisti e Artisti, Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti per l'Emilia Romagna, Bologna, autunno 1941; ora in Id., *Arte e vita,* cit., I, pp. 49-50.

nell'ambiente bolognese, per una serie di prose letterarie pubblicate in varie riviste[57].

La mostra del '41 si tenne alla saletta del Sindacato professionisti e artisti di Bologna[58] e presentava una collettiva di otto artisti (Virgilio Guidi, Corrado Corazza, Ilario Rossi, Pompilio Mandelli, Giovanni Ciangottini, Carlo Corsi, Cafiero Tuti e Cleto Tomba); con la sola eccezione di Morandi, si trattava delle punte più avanzate del panorama artistico bolognese del tempo. Ad organizzarla era stato materialmente Pompilio Mandelli, il quale, secondo una testimonianza rilasciata a Leonardo Canella, aveva voluto coinvolgere Arcangeli per il testo di presentazione[59].

L'incontro tra Mandelli e Arcangeli era avvenuto proprio nella redazione di «Architrave», nel 1940[60], e il ventottenne Mandelli, allievo di Guidi, poteva già vantare, oltre ai riconoscimenti guadagnati ai Littoriali, anche una partecipazione alla Biennale di Venezia nel '36. Siamo all'inizio di un'amicizia destinata a durare a lungo e a dar vita a un sodalizio che si rivelerà determinante tanto per il critico, quanto per l'artista[61].

Intanto, sin da questo suo primo scritto "militante", anche Arcangeli mostra di aver saputo mettere a frutto, equilibrandole, la lezione di Longhi e la propria personale sensibilità, in una visione in grado di discernere lo specifico di ogni artista all'interno di una "familiarità" che contraddistingue l'ambiente artistico cittadino.

[57] Riporto di seguito gli scritti pubblicati da Arcangeli dal 1931 al 1940: *Venezia,* «L'Assalto», XII, 50, 12 dicembre 1931, p. 3; *Incanto della città*, «Meridiani», II, 10, settembre 1936, pp. 25-27; *Ricordi di Rimini*, «Meridiani», III, 1-2, 1937, pp. 27-28 (poi parzialmente ristampato con il titolo *Scoperta di Rimini*, su «Il Corriere Padano», 14 marzo 1937, p. 3); *Ravenna*, «L'Orto», IX, 6-10, dicembre 1939, pp. 325-327; *Tre prose (Primavera – Emilia – Adolescenza*), «La Ruota», I, III, 1940, pp. 146-52; *Ore con mio padre – Vicenda – Quasi fantasia – Bonaccia*, «La Ruota», I, III, 7-8, 1940, pp. 299-307. Tutti raccolti in Id., *Incanto della città*, cit., pp. 11-16, 17-31, 47-55, 57-61, 63-73, 75-80, 93-101.

[58] La mostra venne recensita nella rivista del Guf con un articolo firmato L.P., *Mostra d'arte,* «Architrave», II, 7, maggio 1942, p. 5.

[59] Ricorda infatti Mandelli: «Sono stato io a organizzare la prima mostra per la quale scrive Arcangeli e ci tengo a dirlo. Ho sollecitato io Arcangeli ad occuparsi di arte contemporanea. Io ero allora littore e dunque avevo un certo ruolo, potevo farmi sentire all'interno del GUF. E quindi organizzai la mostra chiedendo ad Arcangeli di scrivere il testo. Fu invece Guidi ad occuparsi della scelta dei quadri» (L. Canella, *Mandelli e Arcangeli insieme verso l'informale,* Pendragon, Bologna 2005, p. 18).

[60] Ivi, p. 17. Per Silvia Evangelisti l'incontro sarebbe invece da retrodatare all'anno prima. Cfr. S. Evangelisti, *Un itinerario fra arte e magistero*, cit., p. 32.

[61] Per approfondimenti sul rapporto Arcangeli-Mandelli, oltre al volume di Canella, si vedano anche P. Mandelli, *Via delle belle arti,* Nuova Alfa, Bologna 1992; A. Brunetti, *Francesco Arcangeli e i "compagni pittori"*, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, Firenze 2002.

Infatti, scrive il critico, in una città che è rimasta «fino ad ora appartata dalle dominanti della cultura figurativa italiana»[62], i caratteri comuni di questi artisti bolognesi sono presto individuati: «nella loro ricerca appassionata, nel loro lavoro nascosto e fedele, fiducioso unicamente della forza dell'arte»[63]; nel comune sforzo per «l'affermazione di un "diritto all'esistenza", da conquistarsi non per vana polemica, ma per la via difficile, e battuta con naturale fatica, dell'impegno quotidiano. Per questo verso il silenzio dell'ambiente bolognese ci è sempre parso più rispettabile del clamore alto, ma equivoco, che nasce da certe "piazze" di traffico troppo incrociato»[64]. Arte di provincia, dunque, e di provincia emiliana: abituata a curar con pazienza e modestia artigiana il proprio lavoro, viene subito posta da Arcangeli in contrapposizione con quanto avviene nei grandi centri, dove i fenomeni artistici scorrono veloci, e più in superficie, nella rincorsa cacofonica delle voci e delle novità, senza lasciar tempo e spazio a quelle sedimentazioni profonde che costituiscono l'*humus* delle opere di questi artisti. Per Arcangeli il loro valore fondamentale può ritrovarsi ancora in quella «lentezza meditata», quell'«affettuosa studiosità»[65], che già Longhi riconosceva come virtù somme di Morandi, e che dovettero colpire il giovane studente tanto a fondo da divenire una delle linee portanti del suo discorso critico nel tempo.

Ma venendo ai singoli espositori, al fianco dei più giovani, con i quali Arcangeli intraprende un confronto più serrato, si trovano anche artisti già da tempo avviati e maestri riconosciuti: lo scultore Cleto Tomba, nelle cui ultime opere il critico ravvisa «una vena nuova di plastico attento alla poesia che perpetuamente rinasce ad ogni incontro col "soggetto"»[66]; Virgilio Guidi, che «ha voluto fare, generosamente, atto di presenza e di solidarietà»[67]; Corazza «di temperamento instancabilmente cercatore»[68]; e Corsi, «sulle tracce», scrive Arcangeli, «di una giovinezza da riguadagnare nell'opera, in un'invocazione patetica alle ombre tutelari di Gauguin e di Matisse, dolcezza e tormento, oggi, insieme con Van Gogh, di un'intera generazione di trentenni»[69].

[62] F. Arcangeli, *Guidi, Corazza, Rossi, Mandelli, Ciangottini, Corsi, Tuti, Tomba*, cit., pp. 49-50: 49.
[63] *Ibid.*
[64] *Ibid.*
[65] R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese,* cit., p. 217.
[66] F. Arcangeli, *Guidi, Corazza, Rossi, Mandelli, Ciangottini, Corsi, Tuti, Tomba*, cit., p. 49.
[67] *Ibid.*
[68] *Ibid.*
[69] *Ibid.*

Come aveva già fatto in occasione dei Littoriali del '38, anche qui Arcangeli parla, e ancor più chiaramente, di come la sua generazione abbia individuato i propri modelli in artisti molto lontani dalla ricerca delle composte e algide forme novecentiste; sintomo eloquente d'una intrapresa rivolta contro l'arte "d'ordine"; anche se già si avverte come il confronto con quei modelli non sia indolore, ma sofferto e ricco di insidie per la giovane pittura italiana, come il critico avrà del resto a precisare di lì a poco[70]. Né il modello vale solo per i giovani, come dimostra il caso di Carlo Corsi, per il quale il riferimento alla ricerca di una "giovinezza" nel testo di Arcangeli è tutt'altro che casuale, considerato il grottesco riconoscimento tributato quell'anno all'artista sessantaduenne con la premiazione nella sezione giovani del Premio Bergamo. L'episodio, per quanto curioso, portò comunque alla riscoperta di Corsi dopo anni di lunga sottovalutazione in cui era stato considerato poco più che un «sensista borghese ben dotato, come tanti, di qualità pittoriche»[71], proprio per quella sua vena sensuale ed emotiva così naturalmente e istintivamente avversa al nitore novecentista; anche questo un segnale che il vento iniziava evidentemente a mutare.

Ma è con gli artisti della sua generazione che Arcangeli mette alla prova il proprio metodo filologico instaurando un dialogo più fitto; e nel parlare delle opere di Ciangottini, Rossi e Mandelli, la descrizione è nuovamente affidata quasi per intero alle dominanti cromatiche, su cui fioriscono però effetti d'immaginosa evocatività, quasi a voler rendere il timbro e l'atmosfera della pittura:

> Quanto ai più giovani, mentre Ciangottini non rifiuta l'acerbo delle prove giovanili, per rifare umano e rinnovato dall'impressione diretta un mondo di telai e di favole primitive, Rossi e Mandelli sembrano incamminati con un appiombo, una sicurezza d'artisti già maturi. Se esista il pericolo di un limite in questa sicurezza è troppo presto per dirlo: per ora, noi ricorderemo questa Emilia di Rossi, vista da un occhio grave, affondato nella materia colorata, e pur capace di accendere scottando gli intonachi o di mortificarsi in soffi di grigio gemente e nevoso; e la pulizia mentale di Mandelli nelle sue cose più concluse, dove un chiaro autunno verde e violetto s'imperla e appassisce limpidamente nell'aria, o dove l'azzurro d'una veste, un biondo di capelli e un'iride acquosa stingono, sulla forma dolcemente pensata, in una sfioritura casalinga[72].

[70] Cfr., F. Arcangeli, *Severità per la giovane pittura,* «Architrave», II, 11, 1942, pp. 9-10.
[71] R. De Grada, *La precoce e lunga maturità di Corsi,* in M. Valsecchi, F. Arcangeli, R. De Grada, *Carlo Corsi,* Due Torri, Bologna 1980, pp. 37-38: 38.
[72] F. Arcangeli, *Severità per la giovane pittura*, cit., pp. 49-50.

Possiamo vedere come l'elemento cromatico non venga semplicemente indicato, ma come accresciuto e potenziato attraverso procedimenti di assimilazione sensoriale direttamente evocati dalla visione delle opere, e poi fermentati nella memoria e nella fantasia del critico, che ne restituisce verbalmente una versione arricchita delle proprie impressioni e libere associazioni: così, ad esempio, per i "soffi di grigio gemente e nevoso"; mentre il "chiaro autunno verde e violetto s'imperla e appassisce nell'aria" ha già sostanza e raffinatezza di verso. Prediletto risulta l'uso dell'allitterazione ("grigio gemente", "verde e violetto"), che si ravvisa anche nel finale dello scritto, dove alla coppia "stingono-sfioritura", è affidato a un tempo il richiamo della pittura sfumata e lievemente malinconica di Mandelli a quest'altezza cronologica, e la chiusura del testo con effetto quasi di dissolvenza.

Il ricorso a questi espedienti letterari, per mezzo dei quali vengono richiamati al lettore precisi riferimenti figurativi e temperature emotive, consente ad Arcangeli di concretare efficacemente in immagini le proprie parole; ma se della sua abilità narrativa e poetica, egli aveva già dato qualche prova, è su «Architrave» che avviene il battesimo vero e proprio come critico d'arte. E consideratone il complesso e travagliato percorso compiuto sino ad allora, non sorprende che questo esordio avvenga, senza alcuna timidezza, con il piglio baldanzoso e sicuro d'un critico che sa d'essersi conquistato diritto di parola.

L'articolo che apre la sua collaborazione ad «Architrave» in veste di critico d'arte risale all'aprile 1942, ed è dedicato a quello che si sarebbe rivelato un evento fondamentale tanto per il suo sodalizio giovanile con Pasolini, quanto per la realtà artistica bolognese del tempo: la mostra inaugurale della Galleria Ciangottini[73]. Si trattava infatti della prima galleria d'arte contemporanea di Bologna[74], aperta da Giovanni Ciangottini in via Zamboni 36, proprio di fronte all'Università, e nella quale presero

[73] Anche Pasolini era presente all'inaugurazione della Galleria, e se ne ricorderà a distanza di un anno in questi termini: «Ricordiamo ancora la domenica dell'anno passato in cui fu inaugurata la galleria Ciangottini. Naturalmente, con gratitudine, per non dir altro. Fu allora che vedemmo l'unico Modigliani della nostra carriera, e credo, che per molti qui a Bologna, quello fu un giorno di lietezza e di ottimismo. Oltre a Modigliani, Carrà, De Chirico, Sironi, De Pisis e molti altri dei pittori odierni fecero per la prima volta il loro ingresso pubblico in questa città» (P.P. Pasolini, *Galleria Ciangottini,* «Il Setaccio», III, 3, gennaio 1943, p. 18).

[74] Le mostre della Galleria Ciangottini furono dedicate soprattutto a maestri del Novecento italiano come Carrà, Sironi, De Chirico, De Pisis, Morandi, Tosi, Severini, ma anche ad artisti locali, come Mario Pozzati, che qui tiene nel 1943 la prima personale dopo il ritorno alla pittura, e Luigi Bartolini. Chiusa per via della guerra, la galleria di Ciangottini riaprirà nel 1946 con il nome di "La Cupola". Cfr., S. Evangelisti, *Un itinerario fra arte e magistero*, cit., p. 33.

presto ad incontrarsi letterati, critici e artisti: non solo Longhi, Arcangeli, Morandi, ma anche Giuseppe Raimondi, Alfonso Gatto, Giancarlo Cavalli, Virgilio Guidi, Carlo Corsi; e poi i giovani artisti Aldo Borgonzoni, Ilario Rossi, Pompilio Mandelli, Luciano Minguzzi, che di lì a poco daranno vita, insieme allo stesso Ciangottini, al gruppo di "Cronache"[75].

La serietà degli intenti del giovane Ciangottini fu chiarita sin da questa prima esposizione, dove troviamo già i nomi più rappresentativi dell'arte di quegli anni, e Arcangeli gli riconosce subito il merito e il coraggio nell'aver voluto presentare «in questa assopita Bologna, un gruppo di opere dei nostri pittori più noti»[76], rivolgendo «un invito al pubblico ormai disattento a questi fatti; disavvezzo a leggere nella muta poesia dell'opera d'arte figurata»[77].

Anche Arcangeli quindi, come già Bertolucci e Longhi prima di lui insiste sulla necessità di educare il pubblico al linguaggio figurativo, e ancora una volta Bologna viene presentata nella sua peculiare condizione di "cruciale" periferia, dove «accanto a qualche accanita e nostalgica discussione spersa nei caffè, sotto i portici»[78], domina uno stato di torpore generale: «un sonno che sarebbe facile chiamar provinciale»[79], scrive, se non fosse per «la presenza in Bologna di un fatto capitale della pittura italiana contemporanea [...] vogliamo alludere al crescere, paziente e vigilato del genio, dell'opera di Giorgio Morandi nella stanza nascosta di via Fondazza»[80]; una presenza che basta, da sola, a riscattare per intero la città, mutandone il silenzio generale in un benefico raccoglimento.

Così come basterebbero, per Arcangeli, la presenza dell'*Idolo metafisico* di Carrà, e del *Paesaggio* di Morandi del '41, a giustificare la mostra organizzata da Ciangottini. L'analisi condotta sulle opere è di tipo strettamente formalistico: ridotti al minimo i riferimenti al soggetto, pressoché assente ogni aneddotica sull'opera o sull'autore, Arcangeli tenta di far parlare la pittura estrapolando direttamente da essa il proprio discorso critico, arricchito però di quelle che definisce "trascrizioni di emozioni"[81]. Vediamo ad esempio l'intensa interpretazione che offre del paesaggio morandiano:

[75] *Ibid.*
[76] F. Arcangeli, *Arte contemporanea alla Galleria Ciangottini,* «Architrave», II, 6 aprile, 1942, p. 5.
[77] *Ibid.*
[78] *Ibid.*
[79] *Ibid.*
[80] *Ibid.*
[81] Scrive infatti: «Per due opere come queste non abbiam saputo resistere alla tentazione di trascrivere almeno qualche parte delle nostre emozioni» (*ibid*).

> il primitivo telaio, perfettamente immoto e fedele a una severa meditazione formale, sopporta e salva da una troppo patita gravezza lo scoppiare malinconico della prima primavera sopra tettoie infoscate di cupo carbone, il versarsi di un sole antico sopra le vegetazioni rinate e pur già appassite nella mente. La giustezza patetica del contrasto tonale e del suo rapporto con la luce vi si avvertivano come il veicolo di un sentimento urgente come rare volte in Morandi; ma tutto fermato dalla fascia pareggiata e giallastra del terreno e dalla muratura ombrosa e quasi sciagurata di una vecchia parete bolognese[82].

Mentre l'*Idolo ermafrodito* di Carrà, dopo esser stato introdotto citando «le parole quasi sempre insostituibili di Roberto Longhi»[83], viene letto da Arcangeli come:

> una poesia candida e amara: una "metafisica" assolutamente innocente perché tutta tradotta in pittura. La prospettiva, da non intendersi certo nel significato di metrica universale che ebbe nel nostro Rinascimento, ma come dura segmentazione di un telaio per il collocarsi accorato dell'idolo-manichino; come supporto dei colori illibati. E poi, come per segreta allusione ai futuri svolgimenti del pittore, ecco il tono sfumare con intensità delicata sul volto assorto e beato di questo cadavere contenuto, con quei rossori alle labbra e alla narice: accanto al rosa indicibile del fusto[84].

Due interpretazioni che mostrano chiaramente l'intelligenza figurativa di Arcangeli, pur all'interno di scelte che sono ancora, come evidenziato da Dario Trento, «di stretta taratura longhiana»[85]. Lo dimostra anche l'implicita accusa di eccessiva letterarietà alla pittura metafisica; che se risparmia Carrà, in grado di svolgere ogni suggestione sul piano puramente pittorico, inficia invece pesantemente il lavoro di De Chirico, «inventore di miti»[86], nei cui confronti Arcangeli dichiara pur di serbare un resto di simpatia, per quel suo iniziale tentativo, con la metafisica, di

[82] *Ibid.*

[83] *Ibid.* La citazione riportata da Arcangeli: «…decantazione zelante degli elementari figurativi per rincamminare la pittura italiana», è tratta dalla breve ma fondamentale monografia, edita da Giovanni Scheiwiller per le milanesi edizioni Hoepli, in cui Longhi riconosceva in Carrà il «primo poderoso riavvio della pittura italiana» (R. Longhi, *Carlo Carrà*, Hoepli, Milano 1937, ora in Id., *OC*, XIV, cit., pp. 39-46: 43); al testo di Longhi, più in generale, rimanda l'intera lettura offerta da Arcangeli dell'opera di Carrà. Per un approfondimento dei rapporti fra Longhi e Carrà, si veda anche il saggio di M.C. Bandera, *Carlo Carrà attraverso la lente di Roberto Longhi* in *Carlo Carrà,* catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2018 - 3 febbraio 2019) a cura di M. C. Bandera, Marsilio, Venezia 2018, pp. 28-51.

[84] F. Arcangeli, *Arte contemporanea alla Galleria Ciangottini,* cit.

[85] D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura*, cit., p. 141.

[86] F. Arcangeli, *Arte contemporanea alla Galleria Ciangottini,* cit.

«riportare "...verso le grandi idee della pittura poetica"»[87]. Ma la stroncatura del *pictor optimus* nelle opere esposte da Ciangottini resta pur sempre dura e inequivocabile: «che ingenua vacuità nel "Cavallo" del '28 e quale assenza di pittura nell'altro più recente, spoglio anche dei soliti salvataggi letterari!»[88]. Sulla stessa linea, anche il *Ritratto del pittore De Grada* (1940) di Achille Funi appare ad Arcangeli ugualmente irrisolto, e, in generale, sono «gli artisti della specie mentale di De Chirico»[89] ad essere oggetto delle sue critiche, per via della convinzione, in essi tenace, «che una tecnica di pura finitezza meccanica stia a riprova della legittimità delle loro fantasie: accadendo, invece esattamente il contrario»[90].

Del resto, in confronto a Morandi e Carrà, due maestri insuperati in grado di «richiamare direttamente gli esempi più grandi della nostra arte passata»[91], pochi artisti reggono realmente agli occhi del giovane critico: De Pisis, soprattutto, con la sua pittura fatta di «segni delicati e volanti»[92], e Tosi, «con meno ala ma con esemplare onestà»[93]; entrambi avviati per Arcangeli sulla strada del postimpressionismo «apparentemente comoda, ma di cui occorre conoscere le carreggiate»[94]. E se le tempere di Severini e *il Fiaccheraio* (1938) di Rosai lasciano una tiepida impressione nel critico, che le ritiene prive d'intima necessità, risalta invece la *Testa* (1940) di Sironi, in cui vede assimilata la lezione di Carrà e dei *fauves*, sebbene per effetto «più di una cupa negligenza che di vera meditazione»[95], con qualche ricordo qua e là affiorante dall'antico: «come se un encausto di Pompei si fosse improvvisamente sporcato di plastica rozza sotto gli antri fumosi di un capannone d'officina milanese»[96].

[87] *Ibid.* La citazione di Arcangeli è tratta sempre da R. Longhi, *Carlo Carrà,* cit., p. 42.

[88] F. Arcangeli, *Arte contemporanea alla Galleria Ciangottini*, cit.; le argomentazioni con le quali Arcangeli stronca De Chirico ricalcano quelle espresse da Longhi sull'artista sia nel già citato testo dedicato a Carlo Carrà, che nella recensione del '19, *Al dio ortopedico*, «il Tempo», 22 febbraio 1919, ora in Id., *OC,* I, cit., pp. 427-429.

[89] F. Arcangeli, *Arte contemporanea alla Galleria Ciangottini*, cit.

[90] *Ibid.* Longhi parlava per De Chirico di «una generica speditezza tecnica che il De Chirico credeva e crede buona per ogni caso» (R. Longhi, *Carlo Carrà,* cit., p. 42); estendendo in generale l'accusa anche alla pittura surrealista, per cui si vedano, soprattutto i successivi articoli per «L'Europeo», R. Longhi, *Courbet, Munch, e Klee pilastri della Biennale,* 20 giugno 1954; Id., *La Biennale di Venezia. Grossi premi, grosse sorprese,* 4 luglio 1954; ora entrambi in Id., *OC*, XIV, cit., pp. 139-145.

[91] F. Arcangeli, *Arte contemporanea alla Galleria Ciangottini,* cit.

[92] *Ibid.*

[93] *Ibid.* La predilezione per la triade Carrà-Morandi-Tosi, era stata espressa anche da Bertolucci nell'articolo per «Aurea Parma» del '39, cfr., *Appunti sulla mostra per l'incoraggiamento,* cit.

[94] F. Arcangeli, *Arte contemporanea alla Galleria Ciangottini,* cit.

[95] *Ibid.*

[96] *Ibid.*

Non all'altezza delle aspettative gli risultano invece le opere esposte di artisti da lui ben conosciuti come De Grada, Guidi, Corazza, Drei, Tomba, verso i quali l'insoddisfazione nasce proprio dal riconoscimento di doti autentiche e serie intenzioni che restano tuttavia momentaneamente irrisolte. La chiusura dell'articolo è affidata invece ai «due morti presenti alla mostra: Modigliani e Marussig», che nonostante la loro importanza, Arcangeli sente «connessi con legami ben poco urgenti agli eventi capitali della nostra pittura attuale»[97]. I termini utilizzati per analizzare le opere dei due artisti tradiscono la metabolizzazione di concetti d'origine berensoniana: così, ad esempio, Arcangeli riconosce a Marussig «una sua autonomia di respiro, sia pur tenue, tra i decoratori che popolavano l'arte europea di quegli anni»[98], e per l'*Elsa* di Modigliani osserva come «L'accensione delle carni quasi al riverbero d'una cucina, l'accostamento pungente degli occhi, come a strizzarne una favola di sentimento acremente popolare, l'infliggersi acuto dell'iride nell'orbita forata: tutte queste intensità poetiche non mancavano di deviarsi un poco in un disegno di origine decorativa»[99].

Ma il caso di Modigliani offre ad Arcangeli anche il destro per un altro affondo contro gli idoli romantici dei giovani artisti; scrive infatti:

> La sua pittura fiorì tra la vecchiaia augusta di Renoir e di Degas e gli avvii decisivi di Carrà e di Morandi. Ma vien naturale legarlo, piuttosto, alla specie tormentata e rischiosa dei Gauguin e dei Van Gogh, cui senza dubbio appartenne Modì, dolce e disperato incantatore di giovani temperamenti. Ma, pur accettando una legatura di tempra malata, la sua ambizione fu quella di immettervi un fuoco urgente di sentimento: con risultati spesso intensi, ma quasi mai immuni da un certo stridore[100].

Il bersaglio polemico di Arcangeli, da lui avvertito anche come il rischio più insidioso per i pittori della sua generazione, è dunque la matrice espressionista e deformante dell'arte moderna[101], che da un abbrivio fin troppo facile, finisce spesso per condurre verso l'eccesso, il caricaturale, ostacolando la piena riuscita dell'opera nei suoi mezzi puramente formali, poetici. È proprio l'ammonizione contro questa tentazione a costituire

[97] *Ibid.*
[98] *Ibid.*
[99] *Ibid.* Il riferimento è qui alle categorie di "decorazione" e "illustrazione" introdotte dal critico lituano sulla scia della pura visibilità già nel 1897, cfr., B. Berenson, T*he Central Italian painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, New York-London 1897.
[100] F. Arcangeli, *Arte contemporanea alla Galleria Ciangottini,* cit.
[101] Cfr. D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura*, cit., p. 141.

il *leitmotiv* e la ragione delle maggiori accensioni polemiche dei primi interventi critici di Arcangeli.

Al di là delle preferenze espresse, e dei pur legittimi sospetti, la mostra restava tuttavia un avvenimento fondamentale per la città, cui si offriva per la prima volta in molti anni, la possibilità di un confronto diretto con artisti di primaria importanza del panorama nazionale; un'occasione che non venne tuttavia giustamente compresa e segnalata dalla stampa cittadina, come evidenzia Arcangeli in un trafiletto polemico apparso sul numero del 30 giugno 1942 di «Architrave», nel quale accusa «il Resto del Carlino» di non assolvere adeguatamente al compito primario della stampa nell'«orientare il pubblico verso gli avvenimenti più importanti dell'arte e della cultura»[102]. E infatti, non solo un evento come l'apertura della Galleria Ciangottini e la mostra ivi organizzata erano stati totalmente ignorati dalle pagine del quotidiano bolognese, ma vi si contribuiva al già grave sviamento del pubblico in materia d'arti figurative magnificando e promuovendo artisti verso i quali Arcangeli non esita ad esprimere giudizi severi e taglienti, tanto da osservare: «Espone un pittore insignificante come Galbiati e uno scultore inesistente come Ferruccio Vecchi: e il Carlino dà fiato alle trombe», sicché il pubblico «apprenderà dalle colonne stampate della grandezza di Vecchi e non vi troverà i nomi dei veri e grandi artisti italiani [...] Un po' più d'attenzione, di cordialità forse, di vero amore per l'arte: ecco quello che domanderemmo, e non più»[103]. Che poi la polemica non fosse puramente artistica, ma contenesse anche precise implicazioni politiche, lo avrebbe ammesso a distanza di diversi anni lo stesso Arcangeli, ricordando a proposito della propria esperienza in «Architrave», la «modesta soddisfazione personale nello stroncare brevemente lo scultore sansepolcrista Ferruccio Vecchi, ch'era stato osannato dalla stampa ufficiale riportando frasi a lui favorevoli del duce stesso; e così il pittore Galbiati, fratello del generale che capeggiava la Milizia Volontaria Sicurezza Nazionale»[104].

Sullo stesso numero di «Architrave» del 30 giugno, alla pagina precedente, Arcangeli aveva pubblicato anche una lunga e interessante recensione alla mostra antologica di Carrà alla Pinacoteca di Brera; nella quale, pur all'interno della conclamata stima nutrita per il maestro, egli

[102] F. Arcangeli, *Perché?*, «Architrave», II, 8, 30 giugno 1942, p. 10.
[103] *Ibid.*
[104] F. Arcangeli, *Testimonianza,* in L. Bergonzini, *La Resistenza a Bologna, testimonianze e documenti,* cit. pp. 297-298.

ne tentava un bilancio dell'opera tra debolezze e valori primari, al fine di «sceverare il vero Carrà da quello che concede al tempo»[105].

Così, provando a sfuggire la tentazione di rifare la storia dell'artista, del resto già abilmente tracciata in precedenza da Ragghianti e da Longhi[106], Arcangeli si propone solo «qualche sondaggio ai margini del problema»[107], dal quale tuttavia non manca di trarre un'ambiziosa riflessione sui limiti della cultura figurativa contemporanea nella rappresentazione della figura umana.

Dopo aver infatti messo a fuoco brevemente il passaggio fondamentale dalla pittura degli esordi d'un «Carrà ventiduenne», che gli risulta «francamente insopportabile, studente inutile e prigioniero dell'arte opprimente dei primi del secolo»[108], alla svolta etica e poetica che lo condusse al futurismo attraverso «quella specie di gorgo profondo ed eroico di pensieri e di passioni che a un certo momento dovette portarlo a un distacco così enorme, intransigente, severo dalle sue origini»[109], Arcangeli individua il momento di maggior resa poetica dell'opera di Carrà nella fase metafisica:

> La fatica che molti vedono anche nei risultati più grandi di Carrà – e che è poi, invece, alta determinazione d'animo e di stile – va sempre tenuta in relazione con quel rifiuto, con quel formidabile «no» che l'artista dovette pronunciare inizialmente entro di sé: ma il miracolo consiste nell'aver egli saputo riversare quella tensione morale in risultati intensamente poetici. Stupore nel verificare come un'alta poesia possa legarsi inestricabilmente a un atto di volontà e a una polemica. [...] si trattava di una polemica dolorosamente interna, e non pagata sulla carne altrui. Nacquero così, dopo le esercitazioni futuriste, i capolavori del tempo metafisico [...]. Le uniche favole sincere che la pittura moderna ha ricavato dalla figura umana si chiamano, appunto: "Penelope", "Solitudine", "L'amante dell'ingegnere"; e così via[110].

Ma nonostante l'eccezione dei quadri metafisici, è proprio nella rappresentazione della figura umana che Carrà mostra, agli occhi di Arcangeli, la sua maggiore debolezza; tanto che osserva: «se fu capace di rinnovarsi e di accrescersi ad ogni incontro con la natura, non fu altrettanto

[105] F. Arcangeli, *Divagazioni su Carrà*, «Architrave», II, 8, 30 giugno 1942, pp. 9-10: 9.
[106] Il riferimento è agli scritti di C.L. Ragghianti, *Studi sull'arte italiana contemporanea. Carrà*, «Critica d'Arte», 1, 1935, pp. 251-258; e R. Longhi, *Carlo Carrà*, cit.
[107] F. Arcangeli, *Divagazioni su Carrà*, cit., p. 9.
[108] *Ibid.*
[109] *Ibid.*
[110] *Ibid.*

felice nel tentativo pazientemente replicato d'investire la figura umana d'una epicità diretta»[111]. E le composizioni di figura finiscono per il critico con l'impaludarsi sovente in «un mondo sfatto e vischioso che richiama il peggiore Rosai», mostrando «un mondo sporco e umiliato, una grandiosità piena di malanno e di stanchezza [...] come se la fede dell'artista nella tragicità di questo suo mondo sia tutta di superficie, nata in una zona dell'animo accessibile alla retorica e agli accomodamenti»[112].

Un limite, questo dell'incapacità di offrire «un'interpretazione veramente nuova della figura dell'uomo»[113], che non riguarda per Arcangeli il solo Carrà ma investe più in generale la «nostra arte attuale, che è quanto dire la più alta della civiltà figurativa contemporanea»[114]. E a riprova di tale limite, accanto al fallimento delle rappresentazioni umane di Carrà, il giovane critico adduce anche «l'appartarsi di Giorgio Morandi dai soggetti di figura: cauteloso, forse, ma anche, per vie coperte, segretamente provvidenziale»[115].

Si è già detto dell'altissima considerazione di Arcangeli per questi due maestri, reputati senza remore i maggiori dell'arte italiana contemporanea; e poiché – non senza una certa concessione alla corrente retorica nazionalistica – questa è dichiarata la più avanzata del tempo, come valutare tale limite? Come impostare il problema? Arcangeli sospende il giudizio su un'interrogativa che ha già valore d'affermazione:

> Dovremmo dunque cercare la risposta nel riconoscimento che la nostra età è inetta per costituzione a una diretta evocazione dell'uomo? Ma qui sento che il compito eccede le mie forze d'esperienza e di meditazione, perché impegna ogni fondamento umano e filosofico della civiltà presente. Mi basta avere espresso la mia esitazione di fronte al problema, e forse avere intravvisto che – non nati ancora o maturati i presupposti d'un nuovo umanesimo – la nostra condizione è tuttora la più alta quando si affida a un dialogo patetico, o monologo che sia, con le circostanze del mondo investite dei nostri pensieri o della nostra passione[116].

Uno sguardo vertiginoso, questo che Arcangeli getta sull'arte del proprio tempo con giovanile voracità e volontà di tutto comprendere; ma anche un preludio – o premonizione, se vogliamo – d'un pensiero che

[111] *Ibid.*
[112] *Ibid.*
[113] *Ibid.*
[114] *Ibid.*
[115] *Ibid.*
[116] *Ibid.*

sboccerà pienamente solo molti anni dopo, quando la riflessione parallela sull'informale e sul romanticismo convergerà in una più approfondita rimeditazione del rapporto uomo-mondo, uomo-natura.

Ora, secondo la lettura di Dario Trento, queste considerazioni del giovane Arcangeli starebbero ad indicare la sua convinzione d'una netta centralità e superiorità della pittura di paesaggio su ogni altro genere[117]; ma se quest'affermazione vale certamente nel rapporto contingente con la media delle contemporanee rappresentazioni di figura umana, non appare invece condivisibile in senso generale. Il discorso di Arcangeli non sembra infatti riducibile a una semplice predilezione di "genere" o soggetto, che sarebbe presto smentita dalla coeva ammirazione, più volte manifestata dal critico bolognese, verso le nature morte di Morandi, da lui poste ai vertici assoluti della cultura artistica contemporanea.

Nella denuncia di tale limite l'accento di Arcangeli non cade dunque sulla superiorità in senso assoluto di un genere pittorico (pittura di paesaggio) rispetto agli altri, quanto sulla difficoltà relativa (contingente) degli artisti a dare una rappresentazione onesta dell'uomo; l'ostacolo è quindi storico, esistenziale, e concerne piuttosto la libertà spirituale e morale dell'artista nella sua creazione. Si ha l'impressione che per Arcangeli l'inettitudine contemporanea alla rappresentazione dell'uomo nasca dalla sedimentazione d'un vizio retorico che ne inficia a monte la percezione, limitando di conseguenza le possibilità espressive dell'artista a un piano di fondamentale insincerità. Sebbene il discorso resti abbastanza implicito, non è estranea a quest'ordine di idee una certa polemica sociale e del resto abbiamo già visto quale tipo di visione coattamente eroica, nobilitata e omologante fosse quella che gravava sulla rappresentazione della figura dell'uomo, tanto che nemmeno un artista del calibro di Carrà, nel misurarsi con questa rappresentazione, va esente dall'«enfasi corrente della composizione, dell'affresco, del "fare grande" a tutti i costi, così cara, purtroppo, a tanti giovani e non giovani»[118].

La posizione di Arcangeli va invece messa in relazione con la coeva riflessione portata avanti soprattutto da Carlo Levi e Guttuso sulla pittura contemporanea come espressione d'una scissione, di una difficoltà

[117] Scrive Trento in proposito: «La dichiarazione della superiorità e centralità della pittura di paesaggio è netta. La fedeltà ai maestri del Novecento italiano e la sicurezza della scelta per la pittura di paesaggio caratterizzano da subito il giovane critico bolognese nella generazione dei critici che tenta l'affrancamento dal formalismo novecentesco» (D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura*, cit., p. 141).

[118] F. Arcangeli, *Divagazioni su Carrà*, cit., p. 9.

dell'uomo a rapportarsi col mondo, e con tale riflessione sembra infatti intrattenere un rapporto dialettico. Non è noto se il critico bolognese fosse a conoscenza delle tesi che per primo Carlo Levi aveva formulato in un suo scritto datato 1° luglio 1942 e intitolato *Paura della pittura*; il testo per ragioni politiche e di censura sarebbe stato letto ai microfoni di Radio Firenze il 25 ottobre 1944, e pubblicato solo nel 1948, da Carlo Ludovico Ragghianti, in una monografia dell'artista[119]. Si trattava in realtà dell'applicazione in ambito artistico di una più ampia disamina sulla società e la psicopatologia delle masse negli scenari di guerra e dittatura che Levi aveva condotto sin dal '39 in *Paura della libertà*, un testo che circolò tra gli amici torinesi dell'artista e che sarebbe poi stato pubblicato nel '48 sempre da Ragghianti, il quale tuttavia ne era entrato in possesso, attraverso un amico torinese, sin dal giugno 1940[120]. Appare dunque plausibile che, per il tramite di Ragghianti, Arcangeli fosse entrato in contatto con le tesi di Levi già a questa altezza cronologica; sicuramente, invece, non gli era sfuggito il numero del gennaio-marzo 1942 di «Prospettive», che raccoglieva gli interventi di molti tra i protagonisti della scena artistica contemporanea (Sassu, Mafai, Bartolini, Birolli, Guttuso), mettendoli in rapporto con i pensieri e le lettere di Cézanne, Scipione, Picasso, Marc. A coordinare la redazione del fascicolo era stato lo stesso Guttuso, che scelse d'intitolare il proprio intervento e l'intero numero, anche in omaggio e consonanza al pensiero di Levi, proprio *Paura della pittura*[121]. Ritorneremo più avanti sul testo di Guttuso, del quale ci basta ricordare, per il momento, semplicemente la rivendicazione d'uguale dignità dei soggetti da rappresentare in pittura, e di libertà per gli artisti nel rappresentarli.

[119] Vi si leggevano, con toni venati di misticismo, affermazioni come le seguenti: «La paura dell'uomo, cioè la paura della pittura, è il senso della pittura contemporanea», che sarebbe stata, secondo Levi, «lo specchio divinatorio della crisi del mondo e dell'uomo, l'oracolo, misterioso nella sua semplice chiarezza, di un pericolo mortale», individuato nella rottura «dell'identità dell'uomo col mondo, di ogni relazione come atto d'amore [...]. Costretti a vivere, ad accettare la vita in un mondo da cui si è assenti, assenti dunque ed estranei a noi stessi, avvolti dalla solitudine, nessuna passione ci è consentita, se non il terrore. Il terrore fondamentale e primordiale, la paura del mondo, della vita, della libertà, dell'uomo: la Paura della pittura» (C. Levi, *Paura della pittura,* in *Carlo Levi,* a cura di C.L. Ragghianti, Edizioni U, Firenze, 1948, pp. 29-32).

[120] Per approfondimenti sull'argomento rimando soprattutto a P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., III, p. 312; e allo studio di C. Perin, *"Il coraggio dell'errore". Realismo in Italia, 1944-1954*, Udine, a.a. 2017-2018, soprattutto pp. 20-29.

[121] R. Guttuso, *Paura della pittura*, «Prospettive», VI, 25-27, 15 gennaio-15 marzo 1942-XX; ripubblicato in Id., *Mestiere di pittore,* De Donato, Roma 1979, pp. 15-19. Al testo di Guttuso, Arcangeli fa esplicito riferimento in *Severità per la giovane pittura*, cit., pp. 9-10.

Anche Mario Mafai nel suo intervento su «Prospettive» lamentava la disattenzione riservata dalla pittura contemporanea alla figura umana: «Il pittore non riconosce la figura umana; ha perduto memoria di quei tratti che per tanto tempo la natura descrisse»[122], e come Guttuso e Levi, poneva l'accento sulla paura: «L'uomo, è vero, ha dimenticato la sua fisionomia, ma il pittore non vede più con gli occhi. Ha paura di un'avventura che gli costerebbe pericoli. Costruire un uomo com'è oggi è difficile, il suo fatto morale ci sfugge e a volerlo definire si ha la sensazione di gettarsi nel vuoto»[123].

Anche volendo prescindere da questi riferimenti pur così vicini alle considerazioni di Arcangeli, non si potranno ignorare gli ostacoli che la situazione storica poneva non solo per la complessa politica dell'immagine dispiegata dal regime ma anche, a livello generale, per la difficoltà di un confronto e un dialogo onesto tra gli uomini, con tutto il corollario di paure e di alterazioni che inevitabilmente gravavano sui rapporti sociali e interpersonali; tanto che persino un critico di diversa estrazione come Lionello Venturi, già nel 1926, intervenendo sulla prima Mostra del Novecento, aveva imputato la miglior resa contemporanea della pittura di paesaggio a un'assenza di "simpatia" verso gli uomini contemporanei[124].

In una simile situazione appare dunque ad Arcangeli più efficace la rappresentazione d'una umanità riflessa; da rintracciarsi meglio per vie traverse: nella natura o negli oggetti del mondo circostante, non perché più degni ma perché l'occhio e la mente dell'artista possano essere più liberi di svagare, di riflettersi senza condizionamenti di sorta, proiettandovi i propri stati d'animo e imprimendovi la propria fantasia creatrice. Arrivando, se necessario, anche a drammatizzare la forma fino a negarne l'oggettività sensoriale in favore di una sua trasfigurazione lirica; con un atteggiamento che sovverte gli intenti riproduttivi della cultura naturalistica ottocentesca, invertendo di conseguenza anche il rapporto di subordinazione dell'uomo e della sua "volontà artistica" al mondo visibile.

Da qui anche il paradosso che porta Arcangeli ad individuare l'ultima rappresentazione onesta della figura umana nell'umanità stravolta, reificata, "inesorabilmente manichina" – per usare le parole di Longhi –,

[122] M. Mafai, *Il pittore, l'uomo, le pere,* «Prospettive», VI, 25-27, 15 gennaio-15 marzo 1942-XX, pp. 19-20; pubblicato anche in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, III, cit., pp. 400-403: 400.

[123] Ivi, p. 402.

[124] Cfr., L. Venturi, *Il paesaggio. Un problema della Mostra del Novecento*, «Il Secolo», 2 marzo 1926, poi in Id., *Pretesti di critica*, Hoepli, Milano 1929, pp. 192-196.

eppure quanto più autenticamente avvertita, delle opere metafisiche di Carrà; dove l'artista riesce a darne una totale e felice trasfigurazione in termini pittorici. Emblematica in tal senso è la lettura che Arcangeli offre de *L'amante dell'ingegnere*, opera da lui considerata «un vero mito moderno»[125] e di cui scrive:

> pur mantenendo la serrata intransigenza che è propria del tempo "metafisico" di Carrà, non ha più nessuna punta polemica, riducendosi ad essere soltanto il modo intensamente allusivo d'una fantasia capace di abbreviare liricamente i termini di questa favola romantica. Gli squadri netti di altre opere "metafisiche" si appagano di fermare in un alto tono d'animo questi brani patetici: la testa recisa, il regolo, il compasso e la squadra s'investono, infatti, d'una vampa densa e fredda di sentimento, si colano lentamente entro quei duri margini trasformati dall'accendersi e dallo smorire della luce e dell'ombra in castoni cupamente teneri, in grembi predestinati. La testa s'assorbe in un sonno appassionato, e l'occhio dell'artista l'ama e la ferisce del pari. La lista dei capelli al punto di fondersi, nella penombra amorosa, con la curva del collo, trova la lunga cicatrice dell'ombra a sconnettere dolorosamente l'abbraccio; mentre sul collo pencolante e impastato in bianco d'avorio la piccola ferita s'intacca a segno e pur raccoglie la luce al suo labbro. Al lume incantato d'un'ora lunatica il bianco e nero della plastica si caricano dell'azzurro notturno del cielo e del marrone desolato del tavolo. Tutto come se un'intelligenza dura e inceppata nelle sue articolazioni fosse entrata nel flusso appartato e dolcemente minaccioso d'un incubo[126].

Un esercizio di trascrizione dell'opera che mira a trasmetterne tutta la tensione lirica attraverso una lettura strettamente aderente ai valori figurativi; tant'è che anche il critico, come l'artista, sembra alla ricerca d'un "modo intensamente allusivo di abbreviare liricamente i termini di questa favola romantica"; secondo un procedimento che resta essenzialmente poetico. E il paragone con la poesia si rinnova ancora nel tentativo di definire la pittura di Carrà nel suo caratteristico gioco dei contrasti: «tante volte, Carrà fa "tutto chiaro" o "tutto cupo" disgiungendo i due estremi della sua tipica composizione drammatica di un acuto e di un grave» a seconda dell'«inclinazione dell'animo»[127]; Arcangeli riconosce infatti al maestro una fede tanto assoluta nel colore da rendere per lui insufficienti i termini consueti di valutazione della pittura, per cui la relazione più stretta potrà instaurarsi semmai con la poesia: «Carrà ha sempre dimostrato di credere all'incanto isolato del colore come

[125] F. Arcangeli, *Divagazioni su Carrà*, cit., p. 9.
[126] *Ibid.*
[127] Ivi, p. 10.

nota dell'animo, intento a ritrovarne le fulgide matrici, come l'Ungaretti dell'"Allegria" risondava il valore della parola sola e illuminante»[128].

Al pari di una ricerca egualmente impegnata, esiste dunque per Arcangeli una irriducibile diversità di fondo tra Carrà, che usa il suo modo cupo e il suo modo lieve per proclamare la propria «fiducia appassionata nella qualità dei sentimenti estremi»[129]; e la pittura tonale di Morandi, costantemente intento a studiare invece, e risolvere, «una sempre nuova consonanza di colore e di luce» dove «specchiare via via un sentimento variabile con i giorni dell'esistenza»[130]. Eppure, al confronto con artisti più giovani, questi maestri si stagliano a una distanza che per temperamento, per profondità d'impegno e di ricerca, sembra ad Arcangeli quasi irrecuperabile, e lo constata amaramente nella lunga recensione dedicata alla Biennale del '42, pubblicata in due puntate sui numeri di luglio e agosto di «Architrave».

Il primo dei due articoli si concentra sui giovani, prestandosi a un'ampia disamina e a un bilancio generazionale sugli artisti nati all'incirca tra il primo e il secondo decennio del Novecento, che per Arcangeli mostrano:

> una sostanziale divergenza d'animo e d'atteggiamento rispetto ai pochi grandi uomini della generazione precedente. Un altro modo d'intendere il rapporto con i maestri, la fatica e lo svolgimento stesso delle proprie qualità figurative; un altro modo di vita, in una parola. [...] Per i giovani, la storia e la tradizione appaiono piuttosto come un sillabario da ricompitare qua e là, a pagine invertite o sfogliare con febbrile indifferenza. Preso il sonno la notte con Gauguin sotto il capezzale, si svegliano oggi con Rubens davanti agli occhi: domani scopriranno, ahimè, un maestro di stile in Casorati. E così restano impigliati quasi tutti nelle reti della cronaca[131].

Ma una parte di responsabilità in questo costante avvicendamento di moti classicisti e romantici, «che il più delle volte non raggiungono la durata di un piano quinquennale»[132], Arcangeli la riserva alla critica, sempre impegnata ad avanzare nuove richieste avallando fazioni e polemiche; con il risultato di assistere allo spettacolo quotidiano di chi scambia «velleità cerebrali e sentimentali per intelligenza vera e sentimento diretto»[133].

[128] *Ibid.*
[129] *Ibid.*
[130] *Ibid.*
[131] Id., *La Biennale dei "respiri"* (I), «Architrave», II, 9, 31 luglio 1942, p. 7.
[132] *Ibid.*
[133] *Ibid.*

Pochi artisti si salvano da questo stato di cose, ma anche i più accorti non vanno esenti da pericoli; è il caso di Birolli, di cui Arcangeli riconosce l'importanza e il valore di stimolo per altri giovani pur non riuscendo a formularne un apprezzamento entusiastico. Il limite maggiore dell'artista consiste per il critico nell'uso espressionistico del colore, che porta «ad un isolamento arbitrario ed eccessivo del sentimento»[134]; sicché la forma che quel colore contiene «per essere stata escogitata dall'esterno come veste di quell'intensità sentimentale, da stile decade a stilismo e a decorazione. Ecco allora chiarirsi la scarsa portata e intelligenza storica del ritorno dei giovani a Gauguin e a Van Gogh»[135]. Un ritorno che per Arcangeli conduce all'insanabile dissidio tra violenza d'animo e gratuità floreale, con l'esito di sfociare in inevitabili dissonanze, come nel *Secondo ritratto del poeta Quasimodo*, dove «l'ardore nel pronunciare i vocaboli cromatici dà luogo, per mancanza di vere doti, ad un inventario sordamente, cupamente cartellonistico»[136].

Anche Cantatore mostra, per Arcangeli, «una pittura senza speranze, che si sta viziando alle radici per il suo inesplicabile adagiarsi in modi casoratiani»[137], e questo malgrado lo studio condotto dall'artista sulle opere di Carrà, di cui gli sembra l'artista non abbia compreso la vera intelligenza figurativa. E il *Nudo con la tenda rossa* mostra infatti per il critico «il gelo mentale di chi adopera gli elementi dello stile come reagenti di laboratorio»[138], nell'impossibile tentativo di conciliare «le scomposizioni cézanniane e un fondo d'animo pencolante fra il vecchio realismo e la secessione»[139].

Ancor più scoraggianti appaiono poi ad Arcangeli il «caratterismo realistico»[140] dell'arte di Pirandello; il «folclore stilistico – e standardizzato – di Cesetti»; e i pericolosi slittamenti di Ziveri e Montanarini; mentre, appena, si salvano «due sommesse nature morte di Afro»[141].

Quanto invece ai momenti più riusciti di questa Biennale, ovvero ai "respiri" sui quali Arcangeli ha voluto focalizzarsi per non cedere allo sconforto d'una situazione artistica giudicata opprimente, l'ultima pro-

[134] *Ibid.*
[135] *Ibid.*
[136] F. Arcangeli, *La Biennale dei "respiri"* (I), cit. L'opera era riprodotta a corredo dell'articolo, cfr., R. Birolli, *Secondo ritratto del poeta Quasimodo,* «Architrave», II, 9, 31 luglio 1942, p. 7.
[137] *Ibid.*
[138] *Ibid.*
[139] *Ibid.*
[140] *Ibid.*
[141] *Ibid.*

duzione di Franco Gentilini riserva gradevoli sorprese là dove riesce ad evitare «lo studietto, l'impressioncella fondata sulla trovata un po' gratuita di colore»[142], che rappresentano per il critico il limite e il maggiore rischio dell'artista; così, in opere come il *Ritratto* precedentemente esposto anche al Premio Bergamo, la *Sartoria* (1939), e il *Ratto delle Sabine* (1941), i risultati mostrano esiti felici e originali e, aggiunge Arcangeli: «ciò che Sassu ha sregolato malamente in forme e colori arbitrari qui si risolve in ben trovata facilità [...] Intelligenza, cultura, mi si dirà; ma qui mi pare che diano la mano alla poesia»[143]. Anche Enrico Paolucci, le cui figure reputa al limite dell'illustrativo, gli appare invece mostrare nella *Natura morta con uva nera,* e nei *Pensieri* (1942), una sincera fiducia nelle possibilità emotive dell'impasto e del colore, che lascia ben sperare per il futuro; così come anche i tentativi di semplificazione delle zone e delle stesure cromatiche di Martina e la «modesta poesia personale» di Tomea, il quale, per Arcangeli, «non compone la natura, ma la enumera timidamente, quasi con dolce goffaggine, e smarginando con la plastica malferma e maculando di tocchi vischiosi le cose, le disgrega e le appunta: lasciandole appena fiorire di quel giallo spento e di quel rosa-rame che rivelano l'emozione da cui prima è nata l'opera»[144].

A fronte dei tiepidi entusiasmi suscitati dalla giovane pittura, non maggiormente "spirabile" appare l'atmosfera che circonda le opere di maestri più consolidati e maturi, della cui analisi Arcangeli si occupa – insieme alle opere scultoree presentate alla Biennale – nella seconda puntata dell'articolo. Bocciati senza appello e senza troppo dilungarsi: Casorati, di cui pure riconosce l'onestà, e De Chirico, per il quale «dispiace quasi unirsi al coro ormai fin troppo unanime dei detrattori»[145]; per Arcangeli si attestano su un livello medio, non spregevole, tra qualche caduta e opere più riuscite: Enzo Morelli, il siciliano Manlio Giarrizzo, Alberto Salietti, Corrado Corazza, e soprattutto Gregorio Sciltian, che nei suoi pezzi migliori si mostra un «artista assai più interessante di quanto

[142] *Ibid.*
[143] *Ibid.*
[144] *Ibid.*
[145] Id., *La Biennale dei «respiri» (II),* «Architrave», II, 10, agosto 1942, pp. 9-10: 9. Già da tempo avversato dalla critica italiana, De Chirico ottenne valutazioni decisamente negative anche in occasione della XXIII Biennale veneziana, in cui espose un folto gruppo di opere che inauguravano il suo periodo "barocco", frutto degli studi e delle rimeditazioni condotte dall'artista sulla pittura del Cinque e del Seicento. Per approfondimenti sulla "sfortuna" critica di De Chirico, rimando al recente volume di F. Benzi, *Giorgio De Chirico. La vita e l'opera*, La Nave di Teseo, Milano 2019, soprattutto, per il periodo considerato, alle pp. 397-450.

si voglia far credere ora», insieme allo «scaltrissimo, divertente e, a modo suo, toccante»[146] Gianfilippo Usellini.

Un discorso più approfondito meritano invece per il critico le opere di Tosi, Bartolini e De Pisis; quest'ultimo, con il «lirico umorismo» dell'*Uomo leone* (1941) e del *Ritratto del Beato Labre* (1942), offre secondo Arcangeli «i raggiungimenti più alti della XXIII Biennale»[147]; scrive infatti:

> Il respiro più lungo e spontaneo mi è uscito dal petto proprio qui. Molte altre opere esposte appartengono all'ordinaria amministrazione dell'artista; ma, dai già notevoli risultati della "Figura seduta", del "Bevitore", del "Nudino in piedi", ecco distaccarsi, come agitate da un vento di lieve follia, queste due immagini. Peccato non poter presentare quella bellissima, umorescamente gualcita e arruffata, del biondo "Uomo leone" […]. Ma del Beato Labre spero che il lettore intenda, anche dalla riproduzione, la felicità[148]. Guardarsi dal forzarne drammaticamente il significato; ma ricordare l'apparizione improvvisa di questo pietoso pipistrello umano, appuntato con febbrile bravura dall'artista sul foglio grigio e verdolino della parete. L'occhio di De Pisis si commuove velocemente alle figure che gli si imprimono dentro: così "vedute", su di esse la sua letteratura-pittura si irrita poi e compassiona, sorride e s'agita. Si perde in tal modo il limite negativo del "caratteristico", che in lui diviene abnormità naturale, chiamata dal temperamento lunatico, felicemente impaziente. […] Qui, come sempre nel De Pisis più vero, e quasi scavalcando le suggestioni della sua varia cultura figurativa, l'atto del dare il colore torna puro d'una purezza inventiva: ogni colpo di pennello egli lo scopre con riflesso d'una rapida e impercettibile variazione sentimentale. "Instabile come un'ape": son parole di un bellissimo appunto leopardiano che potrebbero applicarsi alla più tipica ispirazione di Filippo De Pisis[149].

Su un piano di analoga riuscita, vicino a De Pisis ma pienamente autonomo c'è, per Arcangeli, ancora Tosi, almeno quello – giudicato migliore – di opere come *Luglio*, *Fiori*, *Santa Margherita,* e *Zoagli,* dove «sempre diverso è lo spirito, anche se apparentemente analoga la condotta»[150]. Per il critico, in Tosi è soprattutto il taglio plausibile e ragionevole della composizione a calmare costantemente l'impressione, togliendole il felice e

[146] F. Arcangeli, *La Biennale dei «respiri» (II),* cit., p.9.
[147] *Ibid.*
[148] L'opera è riprodotta a illustrazione dell'articolo di Arcangeli. Cfr., F. De Pisis, *Ritratto del Beato Labre,* «Architrave», II, 10, agosto 1942, p. 9.
[149] L'opera è riprodotta ivi, p. 10.
[150] F. Arcangeli, *La Biennale dei «respiri» (II),* cit., p. 9. Tra le opere citate: *Luglio,* 1942, collezione privata (n. 83, in *Arturo Tosi. Natura ed emozione,* catalogo della mostra (Palazzo Martinengo, Brescia, 24 aprile – 11 agosto 1998), a cura di L. Caramel, C. Gian Ferrari, Skira, Milano, 1999, p. 125; *Zoagli* era rappresentata a corredo dell'articolo, cfr., A. Tosi, *Zoagli,* «Architrave», II, 10, agosto 1942, p. 9.

vagante arbitrio del foglio colorato di De Pisis; e, per quanto entrambi vedano secondo Arcangeli per puro colore, egli avverte sempre in Tosi l'eco dell'antico *plein air* impressionista, soltanto mutato di segno, poiché Tosi «opera in un mondo eternamente sottratto di sole, sì che l'atmosfera e le cose si fondano in un'unica larva di tempo spento»[151].

Quanto a Bartolini, Arcangeli lo considera «il caso più singolare e più alto che ci abbia dato la provincia italiana»[152]; e ancora una volta l'occasione si presta a un chiarimento sul concetto di provincia, e sulle implicazioni artistiche che questa comporta in negativo come in positivo:

> intendo in sostanza, per "provincia", un'applicazione appartata, solitaria. In lui, solitaria per vocazione, ma anche per programma e per orgoglio. Credo si debba intendere Bartolini al lume di questa considerazione. La solitudine ha influito su ogni suo esprimersi; così la sua arte resta, anche quando tocca il segno, un caso segregato, da amare singolarmente; e non gli darà mai un valore attivo di storia. Bartolini ha avuto il torto di non meditare sugli svantaggi, oltre che sui vantaggi, della sua condizione, e allora è nata la sua eterna polemica contro il mondo, inutile perché non nasce da un equilibrio e a lungo andare anche dannosa per la sua arte, ormai deviata e soffocata in leggerezze o in intemperanze[153].

Le opere esposte dall'artista a Venezia mostrano infatti, per Arcangeli, tutta la loro debolezza in una polemica che fallisce per inadeguatezza di mezzi, mentre l'uso dei colori puri resta un segno come da «"eterno principiante"»[154]. Meglio allora per il critico considerarne le acqueforti, «a parecchie delle quali è inutile negare una forte poesia personale»[155], poiché, «Quando spira buon vento, l'animo di Bartolini si versa nella natura con una passione eroica, solitaria, selvosa, quasi più di nordico che di italiano, per ogni essere respirante»[156]; per concluderne che «Il miglior Bartolini è sempre uno: un poeta solitario, un anatomista un po' macabro e trepidante»[157].

[151] *Ibid.* Al rapporto di Tosi con l'impressionismo e soprattutto con il postimpressionismo di Bonnard aveva accennato anche Longhi già nel 1938 (R. Longhi, *Maccari all'"Arcobaleno"*, cit., p. 61); tornandovi anche nel '56 (R. Longhi, *La morte di Tosi, un gentiluomo di campagna,* «L'Europeo», 22 gennaio 1956, ora in Id., *OC*, XIV, cit., pp. 183-185, con titolo *Buona pittura di gentiluomo di campagna*). Mentre nella monografia dedicata da Argan all'artista nel 1942 veniva instaurato un rapporto soprattutto con Cézanne (cfr., G.C. Argan, *Tosi*, Le Monnier, Firenze 1942).

[152] F. Arcangeli, *La Biennale dei «respiri» (II),* cit. Alla Biennale Bartolini era stato il vincitore del Gran Premio per l'incisione.

[153] *Ibid.*

[154] *Ibid.*

[155] *Ibid.*

[156] *Ibid.*

[157] Ivi, p. 10.

Passando all'analisi della scultura presente alla Biennale, Arcangeli avverte l'esigenza di una precisazione preliminare sulla concezione che guida le proprie considerazioni, le quali vertono sostanzialmente, anche in scultura, sui valori propriamente formali, «giacché la scultura è pura arte figurativa, né più né meno della pittura e dell'architettura»[158], e senza addentrarsi ulteriormente nell'impostazione teorica del problema, il giovane critico si limita ad indicare scopertamente l'autorevole fonte che accredita questo pensiero: «non vorrei presentare come risultato personale questi spunti, che ripetono la loro origine da certe salutari lezioni di estetica ch'ebbi modo d'ascoltare a un corso di Roberto Longhi, fin dal 1937»[159].

Analogamente alle altre arti figurative, la scultura è dunque linguaggio eminentemente formale e, conseguentemente, «intenderla non si può senza una seria meditazione sulla forma»[160]. Ecco allora cadere un severo giudizio sulla popolazione inoffensiva dei tanti «più o meno piacevoli idoletti»[161] che affollano le sale veneziane e che mostrano, secondo Arcangeli, artisti non pienamente in grado di comprendere il linguaggio che adoperano. Anche gli scultori più interessanti presentano per il critico notevoli limiti: così, ad esempio, l'*Adamo ed Eva* (1942, bronzo) di Minguzzi, negando valore plastico alle figure, esiste solo come veduta frontale: «È una colata in superficie di materia grassa e vergognosa entro limiti torpidi, dove certe soluzioni marginali han le stesse sfuocature che nella pittura di Saetti»[162] e a Minguzzi, Arcangeli rimprovera la pretesa «di sostituire con la "trovata" un risultato faticato e profondo»[163]. Accanto a lui, tra i giovani più interessanti ma non ancora perfezionatisi, sono Gallo, per cui scrive Arcangeli: «Il tentativo d'intendere la sensibilità della superficie come plastica tenera e gonfiante, come fremito di vita, non si svincola da una realtà troppo subita: l'800 e Gemito in particolare, mi son tornati alla mente senza piacere»[164]; e Fazzini, reputato troppo cerebrale, seppur artista dotato di una sua «fosca e personale serietà»[165].

[158] Ivi, p. 9.
[159] *Ibid,* Come si evince dai registri delle lezioni bolognesi di Longhi, l'argomento venne toccato più volte, non solo nei corsi di Estetica degli a.a. 1936-1937, 1940-1941, e 1941-1942, dove fu maggiormente approfondito, ma anche nella serie di lezioni introduttive a carattere teorico che aprirono li corso di Storia dell'arte medievale e moderna dell'a.a. 1947-1948.
[160] F. Arcangeli, *La Biennale dei «respiri» (II),* cit., p.9.
[161] *Ibid.*
[162] *Ibid.*
[163] *Ibid.*
[164] *Ibid.*
[165] *Ibid.*

Particolarmente riuscite appaiono invece ad Arcangeli una testina di Cleto Tomba, e una terracotta di Marini raffigurante Arturo Tosi, di cui apprezza soprattutto l'equilibrio di plastica e sensibilità e la «capacità di calare entro uno stampo antico un volto spirante e moderno»[166]. Sconfortante è invece il giudizio sul resto della scultura, con pareri decisamente negativi su Ruggeri, Guerrisi, Rubino, Romanelli e Messina; su quest'ultimo in particolare sembra concentrarsi l'acredine di Arcangeli, che dopo averne attribuito il successo alla scaltrezza personale e alle amicizie letterarie, lo bolla – sciorinando una serie di bersagli sui quali anche Longhi si sarebbe certamente divertito – come «Un De Chirico senza i meriti [...] e, in difetto d'ispirazione», uno «scrutatore di disegni pseudo-leonardeschi trasferiti in orrore quasi freudiano, wildtiano inguaribile nel fondo del cuore»[167]; al quale non resta altro che augurare di arrivare a formarsi quantomeno un gusto.

Lo delude, infine, anche l'incontro con la produzione più recente di Arturo Martini, di cui spiace ad Arcangeli che «all'età non più tenera di cinquantatre anni una inutile ventata di calcoli sregolati e malamente cerebrali lo abbia sconvolto»[168]. E osserva in proposito:

> Una crisi d'insoddisfazione può essere segno di vitalità; e sarei disposto a capire l'animo dell'artista se il suo ultimo operare rivelasse una reazione cosciente alle piacevolezze in cui s'è adagiata la media della scultura italiana. Ma, nel fatto, vien più naturale pensare che nell'ispirazione martiniana l'ago della bussola vacilli. Le nostalgie boccioniane dell'"Amplesso", quella "Donna che nuota sott'acqua", vera nello spazio di una così offensiva e materiale veracità, l'alzata di testa picassiana in questo "Toro" che verrebbe voglia di ribattezzare per il "Toro che si gratta le corna con la coda" (absit iniuria), non lascian presagire nulla di buono per il futuro[169].

In seguito, come vedremo, Arcangeli correggerà il tiro su Martini, anche relativamente alle opere qui esposte, che rappresentarono peraltro un momento apicale nella sua produzione artistica, ma intanto troppo forte è in lui l'intento polemico; tale da accentuarne l'insofferenza per quella che considera una cedevolezza alle medesime seduzioni e scorciatoie che distraggono e fuorviano artisti più giovani e meno navigati dello scultore trevigiano, verso i quali del resto il critico non mostra alcuna tenerezza.

166 *Ibid.*
167 *Ibid.*
168 *Ibid.*
169 *Ibid.*

È anzi un bilancio assai duro e sferzante quello che Arcangeli traccia della giovane generazione recensendo il quarto Premio Bergamo. Pubblicato sul numero di settembre di «Architrave», l'articolo non si rivela in realtà meno forte e incisivo anche nei confronti della critica, chiamata a una necessaria e più proficua "severità". Arcangeli polemizza soprattutto con le recensioni alla mostra pubblicate da Piero Torriano e Virgilio Guzzi[170], di cui accusa l'eccessivo ottimismo e accondiscendenza verso i giovani per sola virtù dei dati anagrafici, con il risultato di una critica vaga e poco aderente alla realtà formale delle opere; ma ciò che più sorprende è la brusca inversione che Arcangeli compie rispetto alla corrente e acritica esaltazione della giovinezza *tout court*. Attacca l'indulgenza approssimativa e paternalistica della critica, la vaghezza dei termini utilizzati per sostenere, senza precisarlo, il valore delle opere esposte, ma è chiaro come sotto accusa finisca anche il falso mito della gioventù littoria, e con esso tutte le sedi dove viene ossessivamente recitato questo dogma fascista: la stampa, i Guf, i Littoriali, i discorsi del duce… tutti pretesti di un'unzione retorica e insincera di cui Arcangeli sembra aver colma la misura:

> A me, che son giovane, questa "qualche verità" obbligata, questo "qualche cosa", suonano urtanti e quasi offensivi. Non mezze lodi, signori critici, severità ci vuole. La mia sfortunata generazione ne ha diritto e, per quanto sta in me, non cesserò dal manifestare, quando ne avrò occasione, il disagio e quasi la disperazione che spesso mi nasce nel constatare il debole impegno morale, la sviata e impura idea dell'arte, il debole intellettualismo dei miei coetanei. […] ci frustino, una buona volta, anziché distribuire queste pillole soporifere e dolcificate. L'idolatria per la gioventù come tale non l'ho mai capita. […] In arte la giovinezza è una stagione di cui ogni artista vero vuol dimenticarsi al più presto; o per lo meno risuscitarla in una forma più alta e più vera. Rovesciamola ad ogni modo, come idolo vano: quando, nella comune accezione, essa non vuol dire altro che insincerità[171].

Se guardiamo ai termini usati da Arcangeli per descrivere la propria generazione e li confrontiamo con quelli che abbiamo visto ricorrere nelle cronache Littoriali e nei comunicati ufficiali, possiamo constatare quasi un rovesciamento simmetrico delle definizioni: non più un'immagine vincente di vigoria giovanile ma una "sfortunata generazione"; non più

[170] Cfr., P. Torriano, *I nuovi romantici al IV Premio Bergamo,* «Settegiorni», XX, 12 settembre 1942, pp. 15-16; V. Guzzi, *Il IV premio Bergamo,* «Primato», settembre 1942.
[171] F. Arcangeli, *Severità per la giovane pittura*, cit., p. 9.

sentimenti di baldanzosa sicurezza e arditismo ma "disagio", "disperazione", "debole impegno morale", "debole intellettualismo". Tutti limiti che, se possono giustificarsi su un piano esistenziale, di vita, con l'inesperienza e lo smarrimento dettati dall'età, non possono tuttavia accettarsi in arte quando si traducono in superficiali «imprestiti da una cultura già maturata» e, peggio, non sempre scelta nella migliore consonanza al proprio temperamento[172].

Per Arcangeli «la sincerità, cioè il parlare in persona propria, salvo nel caso di alcuni geni, si acquista col tempo»[173] e costituisce il valore primario di un'opera, che sarà dunque tanto più riuscita, quanto più in grado di risolvere formalmente un sentimento, un'idea dell'artista, su un piano di verità. La tensione espressiva talvolta più intimistica, talvolta più lancinante nel segno e nel colore che questi artisti ricercano, gli sembra invece ricorrere a forme già approntate sulle quali si adagia senza averne maturato una vera consapevolezza; e sotto questo aspetto, le opere esposte al Premio Bergamo mostrano per Arcangeli tutta la loro intrinseca debolezza, rendendo totalmente ingiustificato l'appellativo di "neoromantica" attribuito da Torriano a questa tendenza. Scrive infatti Arcangeli:

> Chi ha ancora qualche idea della generazione romantica cui allude Torriano, su quella vera ventata, candida e torbida insieme, che agitò, allora sì, la vita europea, ventata in cui comparivano la foga di Delacroix e l'elegia di Corot, la solitudine di Chopin e la disperazione di Schumann, il sublime meditare di Manzoni e l'amor di libertà di Mazzini, non potrà che trovare sproporzionato, e quasi sacrilego, che si chiami romantico il nuovo movimento della pittura italiana. Non vorrei ripetermi: ho già avuto occasione di dire che la proclamazione di tanti nuovi romanticismi e nuovi classicismi non serve che ad alterar le misure e a svuotar le parole del loro peso. [...] la fronda della giovane pittura italiana è in fondo regolatissima ed ha i suoi bravi capitani, i suoi bravi squadroncini, le sue reclute e i suoi periodi d'istruzione: tutto in perfetto ordine, anzi.
> Ci si potrebbe divertire ad immaginare le mosse di questo esercito. Vedremmo Valenti, Cassinari e Morlotti raggrupparsi intorno all'anziano colonnello Sironi, Badodi e Migneco allinearsi accanto al capitano Birolli, Scialoja, Stradone e Omiccioli batteranno bandiera sotto le insegne della legione Scipione-Mafai,

[172] *Ibid.* Era in fondo proprio negli intenti dei neoromantici la volontà di esprimere e rappresentare il senso della tragedia in atto, il rovesciamento di valori, la profonda inquietudine esistenziale che nutrivano attraverso una sorta di espressionismo misto a rigurgiti cubisti e rimeditazioni *fauves*, vangoghiane e picassiane. Per approfondimenti sul processo di affermazione della temperie neoromantica tra gli espositori del terzo e del Quarto Premio Bergamo, rimando soprattutto al saggio di M. Lorandi, *Il Premio Bergamo (1939-1942)*, cit., p. 69.

[173] F. Arcangeli, *Severità per la giovane pittura*, cit., p. 9.

> Savelli farà da infido ufficiale di collegamento fra il capitano Birolli e la banda del ribelle Guttuso, cui si andranno aggregando Afro e Natili. Se scoppiasse un conflitto, la mischia sarebbe intricata e a colpi incrociati; ma in definitiva innocua e piena di accordi più o meno segreti[174].

Un intruppamento secondo ben determinate "maniere" che ha in fondo poco dell'intimo dramma romantico, e ancor meno dell'espressione artistica sinceramente necessitata, ma sembra piuttosto incline al compromesso e all'opportunismo, con risultati che appaiono al critico bolognese inevitabilmente stonati e paradossali. Come nel caso di Stradone, considerato il più dotato, ma che mostra tuttavia un insanabile dissidio «fra il suo temperamento elegante e sommesso, portato naturalmente ad esprimersi, nell'accordo di toni raffinati e ridotti, e il modo, invece, di formare il colore, di farlo torcere e serpeggiare secondo una convenzione stilistica appoggiata ai modi di Scialoja, e in genere all'ambiente post-scipionesco»[175], sicché certe opere cadono nell'equivoco di una piacevolezza sentimentale arbitrariamente travestita di violenza: «colori delicati, ma pennellate che delirano. Risultato, uno stonato espressionismo»[176]. Analogamente, le opere di Scialoja, benché più coerenti nell'unire «a una forma strizzata e contorta un colore eccitato, e gridante»[177], mostrano una «insufficenza di carattere pittorico e umano», poiché in lui «non c'è bastante disperazione d'animo e di stile»[178]. Arcangeli propone allora di sostituire all'appellativo di "nuovi romantici", quello di "piacevoli-violenti", un ossimoro coniato proprio per evidenziare le insolute contraddizioni di questi artisti, tra i quali inserisce anche Birolli, Badodi, Migneco, Cassinari, Afro, Savelli, Vedova, Purificato e tanti altri: «sensuali estenuati che a un certo punto hanno fatto, per intellettuale disperazione, un'alzata di testa coloristica, buttandosi a una violenza che suona in falso perché è un travestimento»[179].

L'atteggiamento è dunque decadente più che romantico, e Arcangeli sottolinea «la nessuna importanza storica di questa "polemica colletti-

[174] Ivi, p. 10.
[175] *Ibid.*
[176] *Ibid.*
[177] *Ibid.*
[178] *Ibid.*
[179] *Ibid.* Anche Pompilio Mandelli intervenendo sul Premio Bergamo dalle pagine di «Architrave» denuncia «una specie di manierismo che è gusto e non sentimento, che vuole appropriarsi di cose ormai passate [...] derivate da un parigianismo facilmente individuabile, rifatto in una mera imitazione» (P. Mandelli, *Premio Bergamo,* «Architrave», ottobre 1941, p. 7).

va"»[180]. Non si salvano nemmeno i giovani milanesi: Cassinari, Valenti e Morlotti, che «per raggiungere lo sperato traguardo di una nuova intensità umana, si mettono a studiare un modello torbido e confuso come Sironi»[181], con risultati così deboli da far acquistare al confronto, al «crepuscolare Cantatore», «la fermezza e la sincerità di un piccolo classico»; né rincuorano i torinesi Menzio, Galvano e Paulucci, che, seppur riconosciuti onesti, rischiano, nella loro eccessiva dipendenza dai francesi, di generare «una sorta di benpensantismo artistico»[182]. E allora meglio, per il critico bolognese, guardare agli artisti emiliani: Corsi, Menghi, Rossi, Borgonzoni, Ciangottini, «eterni parenti poveri delle mostre nazionali» che, seppur non esenti da errori e tentazioni, «presentano, almeno, un lavoro onesto e appartato»[183].

L'opera più bella e riuscita della mostra è per Arcangeli la *Sala d'armi* di De Pisis, che partecipava fuori concorso all'esposizione[184]. Qui, scrive il critico, «il rapporto tra forma e colore che i più dei giovani versano in convenzionali ed accesi stilismi, egli lo risolve d'istinto in una brulicante grafia colorata» una soluzione tutta personale e libera, accordata al sentimento dell'artista, dove «Il segno tocca e vola, trasportato da un vento felice che è quello del temperamento»[185].

Ma se De Pisis costituisce la polarità positiva dell'esposizione, «una lezione di genialità ai giovani»[186], la *Crocefissione* di Guttuso, «il ribelle, il vessillifero dei "nuovi romantici"»[187], occupa il segno diametralmente opposto. Certo, Arcangeli riconosce che si tratta della carta più ambiziosa giocata dai giovani e non nega all'opera coraggio o decisione, riconoscendo anzi che «lo stridor del colore appoggia naturalmente la testarda volontà formale di Guttuso, il suo scricchiolante incastro di piani»[188], eppure il suo giudizio resta inflessibile:

> Io non ammiro nulla e non prevedo nulla, da un quadro come questo; che è prima di tutto un'infelice contaminazione di furore intellettivo e di volontà di patetico.

[180] F. Arcangeli, *Severità per la giovane pittura*, cit., p.10.
[181] *Ibid.*
[182] *Ibid.*
[183] *Ibid.*
[184] L'opera in questione è F. De Pisis, *Sala d'armi del Museo Poldi Pezzoli*, 1939, Museo d'arte moderna Mario Rimoldi, Cortina d'Ampezzo.
[185] F. Arcangeli, *Severità per la giovane pittura*, cit., p.10.
[186] Ivi, p. 9.
[187] Ivi, p.10. Per l'opera si veda R. Guttuso, *Crocifissione*, 1941, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
[188] F. Arcangeli, *Severità per la giovane pittura*, cit., p.10.

> Che cosa passa nell'animo di Guttuso, se non è capace d'immaginare il dolore dell'uomo in altra forma da questa repellente giostra di manichini torvi e volgari? […] Una brutalità frettolosa, una sensualità ingrata precipita la Maddalena prostituta, non già ad asciugare, ma a bere il sangue di Cristo; una cattiva mente butta la testa del buon ladrone a urtare contro quella del Redentore […] il quadro di Guttuso resta una cattiva azione umana, oltreché stilistica […]. È la radice formale ch'è guasta in Guttuso, la determinazione dei moti dell'animo e dello stile. […] Non si creda a una mia prevenzione verso Guttuso: io conosco la sua intelligenza; ma la sua pittura è tra quelle che mi fan disperare della mia generazione. "Esprimersi vuol dire, infine, comunicare con gli uomini, vivere insieme, aiutarsi: dunque ci si lasci gridare se se ne avrà voglia"[189]. E chi non ti lascia gridare, Guttuso? Si direbbe, anzi, che ti abbian premiato perché tu continui. Ma quanto al comunicare con gli uomini, per quel che mi riguarda dico sinceramente che, se tu non maturerai, insieme con una nuova pittura, un tuo vero dramma umano, come sincerissimamente ti auguro, io non voglio comunicare con te[190].

Ritorna qui la fondamentale sfiducia nelle possibilità contemporanee di rappresentazione della figura umana[191]; mentre l'incoerenza tra forma e sentimento, se non risparmia nemmeno un artista dell'intelligenza di Guttuso, non può che spingere a cupi pronostici. Non è un caso che

[189] Le parole citate (imperfettamente) da Arcangeli sono quelle di R. Guttuso in *Paura della pittura,* cit., pp. 15-19.

[190] F. Arcangeli, *Severità per la giovane pittura*, cit., p. 10. L'opera di Guttuso pur vincendo il Secondo Premio scatenò una tempesta di critiche, principalmente dovute alla difficoltà per le coscienze del tempo di recepire una rappresentazione del sacro in forme antinaturalistiche; Arcangeli ebbe quindi buona compagnia nello stroncare l'opera dell'artista siciliano. Per citare un esempio tra i più vicini alle parole di Arcangeli, Marziano Bernardi definendola "monstrum" ne scriveva criticando «la scarsa o quasi nulla adesione dello stile pittorico al tema. Tutto stride e tumultua, dai colori alle forme, nella ambiziosa tela: ma dove è il dramma? Dove il dolore, la pietà, il mistero […] l'aura di una tragedia umana e divina, in questo sgargiante cartellone che pur ha tante bellezze coloristiche?» (M. Bernardi, *La mostra del IV Premio Bergamo*, «La Stampa», 6 settembre 1942, p. 3).

[191] Ad accentuare maggiormente il senso di questa impossibilità, in una società che non ha ancora trovato un "nuovo umanesimo", è anche il confronto che Arcangeli instaura tra la "macchina manieristica" di Guttuso e due opere come la *Deposizione* di Santa Felicità di Pontormo, e la *Deposizione* di Volterra del Rosso Fiorentino, che valgono ad Arcangeli come pietra di paragone: «Chiedo perdono, subito, alle ombre inquiete di quei due lunatici pittori di usurpare i loro capolavori, per questa ingrata occasione […]. Lucidezza cerebrale e patetismo folle e quasi macabro confluiscono nei due fiorentini, per miracolo d'arte e di temperamento, in un equilibrio geniale e dolente. Perché Guttuso, invece, cade in un tentativo aspro e banale? Perché il verde e nocciola del suo ladrone diventa una stonata metafora accanto alla tragica, sublime decomposizione mentale nel bronzo marrone del corpo di Cristo, del Rosso. Perché ogni brano delle sue anatomie diviene un'ingrata beffa formale ricavata sul corpo umano accanto alla gelida e tormentosa perfezione degli arti del Pontormo?» (F. Arcangeli, *Severità per la giovane pittura*, cit., p. 10). Agli stessi modelli manieristi si sarebbe rifatto anche Pasolini nei celebri *tableux vivants* de *La Ricotta*, cfr. A. Mecugni, *A 'Desperate Vitality': Tableaux Vivants in the Work of Pasolini and Ontani (1963–1974)*, «Palinsesti: Contemporary Italian Art Online Journal» 1, 2, 2011, pp. 94–116, <https://scholarworks.uno.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=fa_facpubs> (14 settembre 2021).

Arcangeli citi le parole dell'artista da *Paura della pittura*, un testo in cui Guttuso, con implicito atto d'accusa sia nei confronti della critica formalistica, che dell'idealismo crociano, rivendicava per gli artisti la libertà a sperimentare con coraggio, obbedendo alla propria fantasia creatrice senza farsi fuorviare dalle paure che accompagnano l'atto del dipingere[192], perseguendo piuttosto una pittura in grado di comunicare indipendentemente dal soggetto rappresentato («Una crocefissione che sembri una natura morta e una natura morta che sembri una crocefissione: ciò è capitato ad ogni vera pittura dai bizantini, a Caravaggio, a Picasso»[193]). Ciò che Arcangeli non può accettare di Guttuso, e in generale del neoromanticismo romano-milanese, è tuttavia la radice espressionistica, che rimontando all'esempio di Van Gogh e Gauguin, ne vizia *ab origine* le opere divenendo essa stessa schema formale, scelta intellettuale premeditata e quindi ostacolo al raggiungimento di quella sincerità e libertà d'espressione che pure si vorrebbe perseguire.

La reazione del critico si fa allora veemente, tanto da ricorrere alla condanna e all'ammonimento diretto, non solo verso Guttuso, ma anche verso la critica, che tanto più urge richiamare al proprio dovere, per cui Arcangeli chiede:

> Perché non rispolverate certi scomodi, ma sempre utili aggettivi? Se credete nell'ingegno di Savelli, perché non gli dite che la sua "Composizione" è un quadro "brutto"? Se Afro, in sette opere esposte in due mostre pressochè contemporanee[194], mostra ben tre maniere, e senza il tono problematico della ricerca, perché non dirgli, francamente, del camaleonte[195]?

[192] Non solo Guttuso apriva il suo testo con un lungo elenco di soggetti, ugualmente rivendicati come legittimi alla pittura: «una mela, una bottiglia, un volto, uomini in guerra o in pace, angeli nei cieli, estasi di Santi, massacri, dannati nell'inferno, crocefissioni o concerti, giornali» ecc.; ma indicava esplicitamente le paure che ostacolavano la pittura contemporanea: «Paura degli amici, dei nemici, dei critici, dei mercanti, della propria cultura, dei libri che si son letti, del "breviario d'estetica", dei quadri che si son visti e di quel che è stato detto e scritto di quei quadri, paura di se stessi, del proprio passato e del proprio avvenire, paura dell'illustrazione, del decorativismo, del naturalismo, del sentimento, dell'imitazione, paura dell'oggetto come oggetto, paura di essere alla moda e paura d'esserne fuori». Inoltre nel testo di Guttuso, così come nelle sue nature morte del periodo, si coglie anche una velata polemica verso il formalismo riduttivo di Morandi e l'astratta idolatria della qualità pittorica: «E noi dovremmo finire specialisti? Quando alla fine dei nostri giorni, dopo sincero patimento e sudore, avremo imparato a dipingere una bottiglia o una mela o una testa, ci saremo creato un nostro mondo sacro e intoccabile, una nostra specialità (un dentista, dicono, non assiste una partoriente). Se avremo imparato a dipinger mele non dipingeremo mai teste ecc. ecc. ecc.» (R. Guttuso, *Paura della pittura,* cit., pp. 15-18).

[193] Ivi, p. 15.

[194] Oltre che al Premio Bergamo, Afro era presente anche alla XXIII Biennale di Venezia.

[195] F. Arcangeli, *Severità per la giovane pittura*, p. 9.

Il gonfiare retoricamente e ottimisticamente i giudizi critici non sembra, in fondo, troppo distante dal mascheramento di comodo adottato dagli artisti nelle loro opere: ambedue gli atteggiamenti nuocciono profondamente all'arte; ed è chiaro come per Arcangeli, sia in arte che in critica, valga sempre la regola dell'onestà e della necessità, per cui, ragionando per estremi, è preferibile in entrambi i casi l'uso d'un lessico essenziale, fatto di vocaboli elementari ma aderenti al sentimento e conquistati attraverso una libera ricerca individuale, ad ogni tipo di forzatura o formula prefabbricata, considerate come scorciatoie e distrazioni che allontanano sempre più da quella indispensabile «sincerità senza cui non c'è poesia»[196].

E s'è detto abbastanza, sotto questo aspetto, per quanto riguarda le arti figurative, ma allora come regolarsi con la critica? Il suo rapporto con la letteratura, e in generale con l'apparato retorico che sostiene un discorso, una narrazione, risulta inevitabilmente più complesso e compromesso proprio per via del medesimo mezzo d'espressione adoperato: il linguaggio verbale. Certamente il carattere d'essenzialità e necessità che Arcangeli richiede tanto all'arte quanto alla critica, così come sul piano figurativo non implica l'abbandono, ma semmai impone, un'approfondita ricerca formale, altrettanto richiede anche sul piano dell'eloquio. Eppure una differenza c'è, e potremmo definirla una differenza di "grado", giacché mentre il linguaggio artistico comunica per mezzo della forma, e in essa si risolve, o aspira a risolversi, creando una forma di per sé comunicante, che è l'opera; la critica d'arte mira invece primariamente a comunicare l'opera, a vagliare attraverso il giudizio di valore l'effettivo potenziale comunicativo in essa racchiuso; la sua funzione primaria non è dunque poietica ma logica, argomentativa, e la sua natura non è sorgiva ma reattiva. Così che la preoccupazione per la propria forma d'espressione si colloca sempre – nella buona critica – a un livello subordinato rispetto a quanto avviene nelle arti, dove la comunicazione resta un fatto eminentemente formale. Insomma, se in critica il "cosa" dire vale sempre più del "come" dirlo, in arte "cosa" e "come" sono interdipendenti, simultanei, inscindibili. E dunque, tra un eccesso e l'altro, sarà un atto critico più risolto e reale il semplice bocciare come "brutta" un'opera malriuscita, che non il gonfiarne retoricamente il valore pur servendosi della più raffinata delle prose, e delle suggestioni letterarie più seduttive[197].

[196] *Ibid.*

[197] Analogamente Contini osservava, nel contesto di una serrata analisi filologica sulle varianti del *Caravaggio* longhiano, come per il critico d'Alba «il bello è funzione del vero; ma dove scop-

Ciò non implica, naturalmente, che senza deflettere dalla sua finalità primaria e "servile"[198], la critica non debba avvalersi appieno delle potenzialità che il *medium* letterario le offre configurandosi *anche* e inevitabilmente come fatto stilistico; giacché una meditazione sulla forma resta comunque essenziale ad ogni tipo d'espressione. È chiaro, infatti, quale parte tale meditazione rivesta nella critica di Arcangeli, che mostra sin da queste sue prime prove una vena generosa e feconda di narratore, di descrittore attento; e del resto egli riconosceva in quello straordinario fatto stilistico che è la critica longhiana un modello insuperabile di narrazione storico-artistica. A sciogliere meglio il nodo problematico del rapporto tra critica e letteratura, per comprendere la concezione che Arcangeli ha della scrittura come evento *ipso facto* formale, aiuta indirettamente la recensione che egli scrive per la raccolta di racconti giovanili di Carlo Cassola, *Alla periferia*[199], dove lo stile dello scrittore romano, improntato a una spoglia e asciutta riproposizione dei fatti, giudicata priva d'incanto e di legami sintattici, è emblematico di un'idea dello scrivere diametralmente opposta alla sua; e infatti scrive Arcangeli:

> Cassola distrugge per questa via l'idea della "narrativa" nel senso, io credo, ancor comunemente accettato [...]. Evitare ogni studio formale ne sarà la necessaria conseguenza e, all'atto del fare, l'indispensabile premessa. Ma quella di Cassola mi pare una pura illusione, perché la forma è un fatto ineliminabile; se egli potesse fare a meno delle parole, oh, allora... Ma da quando l'uomo scrive; da quando, nel caso della nostra civiltà, Omero legò inseparabilmente il suo animo a una certa compattezza, sublime ed elementare, ma calcolatissima, di parole e immagini, la fatica letteraria è stata insopprimibile. [...] anche i narratori apparentemente antiletterari, quelli cioè in cui lo studio formale "pare" assorbito propriamente, dalla presentazione dell'esistere, lo fan rinascere come nudità o magrezza di dettato: o almeno in quelle formalità che il modo d'intendere la vita, e cioè proprio quella moralità che Cassola si arbitra di rifiutare, determina potentemente in loro, come taglio, come contrappunto del racconto: in definitiva, come forma del loro narrare[200].

piasse un divorzio, astrattamente non proponibile, tra bello e vero [...], deve prevalere il vero» (G. Contini, *Varianti del "Caravaggio". Contributo allo studio dell'ultimo Longhi,* in *L'arte di scrivere sull'arte,* cit., pp. 66-82: 81-82).

[198] Uso il termine nell'accezione provocatoria di Garboli, come cioè «scritti promossi da una servitù pratica» (C. Garboli, *Scritti servili,* Einaudi, Torino 1989, p. IX), o, parafrasando quanto lo stesso Garboli osserva in merito all'*ekphrasis* longhiana, come una scrittura che «si apre a una finalità, a un servizio, a un valore diverso dalle proprie parole; non è documento di se stessa ma di un'altra realtà» (C. Garboli, *Longhi scrittore,* in Id., *Pianura proibita,* cit., p. 16).

[199] C. Cassola, *Alla periferia,* Rivoluzione, Firenze 1942; la raccolta comprende i racconti scritti dall'autore tra il 1940 e il 1941.

[200] F. Arcangeli, *Dubbio per Cassola*, «Architrave», II, 10, agosto 1942, p. 8.

Questa idea di narrativa come "creazione di legami", "ricostruzione di una storia" che prende corpo attraverso le scelte dell'autore in una forma che ne rispecchi la "personalità", è in fondo la medesima applicata alla critica d'arte come storia dell'arte da parte del gruppo bolognese, che troverà la sua formulazione più chiara nelle *Proposte per una critica d'arte*. Il confine tra questo modo d'intendere la critica artistica e la narrativa "pura", o l'esercizio letterario intorno a un'artista o a un'opera, tuttavia esiste e resta ben netto, consistendo sempre nella capacità di leggere il linguaggio figurativo – dunque il valore dell'opera e il suo significato storico – per mantenervi aderente il giudizio critico. Arcangeli chiarisce ulteriormente il punto in un articolo pungentemente intitolato *Parabola evangelica*, nel quale attacca Marco Valsecchi per due articoli dedicati a Domenico Cantatore apparsi rispettivamente su «Beltempo» e su «Rivoluzione». Con questo breve scritto egli intende tuttavia attaccare in generale la critica ermetica e i dannosi effetti prodotti sulla disciplina storico artistica da una tradizione che troppo spesso ha preso a pretesto opere e artisti per speculazioni di varia natura, piuttosto che indagarne lo specifico linguaggio e significato storico-artistico:

> ci siamo irritati al vedere come una mente bastantemente allenata quale egli dimostra sia stata indotta dal costume corrente, primo, ad occuparsi di cose come le arti figurative – che evidentemente non la riguardano; secondo, a una triste incapacità di distinzione e di giudizio. Abbiamo scelto la sua "Parabola di Cantatore" dunque, unicamente come caso esemplare [...] Quando smetteranno di vegetare queste gramigne intorno alle arti figurative? Proprio ora che si assiste ad una specie di prudente corsa verso gli antichi parapetti della chiarezza e che il tono della critica ermetica si va sfoltendo, se ne vede anche la triste eredità: una scia di giovani debolezze, di pallidi e sviati entusiasmi. Se tutti abboccassero, si giungerebbe ad una universale distruzione della natura e dell'ufficio della critica e alla morte del senso della storia, cioè della relazione e del giudizio; appunto perché di ogni artista si farebbe pretesto per domande di inutile e pseudo-religiosa assolutezza. [...] Le esili spalle di Cantatore sono state così gravate di un peso insostenibile, la sua pittura eretta a fatto fondamentale nella civiltà religiosa e morale d'oggi. Ma ha mai faticato, Valsecchi, per intendere la pittura vera? Ha mai guardato, non diciamo un Tiziano, ma almeno, per il giusto verso, un Morandi o un Carrà? Ne dubitiamo [...]. Non contestiamo a chi è letterato il diritto di trovare ispirazione in opere di pittura e di scultura: tutto bene, anzi, se saranno incontri di poesia. Ma non presumano di far critica; non intitolino, come Valsecchi, "Parabola". Parabola vuol dire – se non erriamo – "linea di svolgimento" e impegna quindi un'idea critica che dal testo non è affatto dimostrata. A meno che Valsecchi non abbia

inteso parlare di una parabola del nuovo vangelo predicato dal suo pittore prediletto[201].

Sembra di risentire, qui, l'ammonimento che chiudeva *Arte figurativa, carne da cannone*: «Giù le mani dall'arte figurativa che è cosa seria e da meritare almeno tanto rispetto quanto è quello che noi riserbiamo alla poesia»[202]. L'allievo prosegue quindi con piglio quanto mai combattivo l'impegno del maestro per un affrancamento della critica e della storia dell'arte da modalità di approccio che, ereditate da altre discipline, ignorano o surclassano la valutazione dei puri valori figurativi, ricercando nell'opera pretesto per riflessioni di altra natura, invece di operare una riconnessione intertestuale e relazionale tra le varie opere in seno alla storia dell'arte.

Già con questa prima serie di articoli, Arcangeli rivela dunque una vena da vivace polemista, non esitando ad attaccare, con toni spesso anche molto accesi, espressioni artistiche o critiche che reputa fuorvianti o insincere. Evidente è la volontà d'inserirsi nel dibattito artistico con coraggio e decisione, senza spuntare le armi ma tenendole semmai ben affilate per sostenere e perseguire una sua precisa linea critica. Quanto alle scelte che caratterizzano tale linea, esse vanno già profilandosi con chiarezza: stabilito il primato assoluto nell'arte italiana della grande lezione di Morandi, Carrà e De Pisis, e dunque la propensione verso ricerche che pur costeggiando le grandi correnti contemporanee producano esiti altamente soggettivi, frutto di paziente meditazione sublimata in stile personale, Arcangeli rigetta ogni scorciatoia, mettendo in guardia soprattutto gli artisti della propria generazione tanto dalle stilizzazioni cerebrali della forma (cubismo soprattutto), quanto dall'uso espressionistico del colore (*fauves*). Ciò che a suo avviso occorre ricercare è un nucleo di verità: l'espressione onesta d'un sentimento, tradotta da una intelligenza figurativa vigile e non inquinata né da schemi precostituiti, né da convenzioni retoriche o distrazioni illustrative e letterarie.

Le posizioni espresse da Arcangeli risultano senz'altro ben nette per un critico così giovane, e scopertamente intenzionate a smuovere le acque reputate troppo chete, per «le eterne lodi e mezze lodi, più o meno cretine o addomesticate»[203], della critica artistica. Del resto il critico bolognese

[201] F. Arcangeli, *Parabola Evangelica*, «Architrave», II, 10, 31 agosto 1942, p. 10. L'articolo è firmato solo con le iniziali F. A.
[202] R. Longhi, *Arte figurativa, carne da cannone*, cit., p.184.
[203] F. Arcangeli, *Lettera a Bartolini*, «Architrave», II, 11, 30 settembre 1942, p. 10. Firmato con le iniziali F. A.

era ben consapevole dell'impegno assuntosi con questi primi scritti, sul cui tono predicatorio scherza con Bertolucci in una lettera del 2 ottobre 1942, dove, rispondendo all'amico che gli aveva espresso al riguardo il proprio apprezzamento, scrive:

> Grazie dell'approvazione per i miei articoli: quest'estate ho deciso di divertirmi e sto ancora continuando. Per il Premio Bergamo, poi, ho "cioccato" addirittura, come dicono a Bologna: leggerai. Certo, a pensare alla parte che mi sono assunta, di critichetto rompiscatole, mi vien proprio da ridere. Presto, immagino, mi si vedrà pellegrino di città in città, perseguitato da Birolli e da Cantatore, osteggiato da Messina, cercato da Guttuso e da Savelli. Come potrò salvarmi? Se a Parma c'è qualche buon nascondiglio, non mancare di farmelo sapere[204].

Le reazioni in effetti non si fanno attendere, e gli scritti di Arcangeli iniziano a destare, come prevedibile, polemiche, attacchi, ma anche notevole interesse. Tra i più risentiti e attivi contestatori del giovane critico bolognese dovette essere Luigi Bartolini, al quale Arcangeli risponde pubblicamente con una lettera aperta sul numero di settembre di «Architrave». L'artista, polemista e scrittore marchigiano, aveva già attaccato Arcangeli per il suo intervento sulla mostra d'apertura alla Galleria Ciangottini, rinfacciandogli la «cotta» giudicata «ultraprovinciale» per Carrà e Morandi e l'incomprensione verso Modigliani[205]; ma Bartolini aveva soprattutto mal digerito le osservazioni sulle sue opere e sulla XXIII Biennale di Venezia (dove gli era stata dedicata una sala), per cui aveva reagito violentemente «tra lettere private e articoli pubblici»[206], apostrofandolo con termini quali «"ragazzaglia", "lavativo di giovincello", "scazzino"»[207]. Per parte sua, Arcangeli risponde dimostrando di aver ormai decisamente superato l'*impasse* che lo aveva allontanato dalla storia dell'arte, e la replica a Bartolini non potrebbe infatti essere più "militante" e decisa nel ribadire il proprio impegno critico: «Se io merito i tuoi epiteti lo si vedrà da quel che farò; giacché se ti aggrada saperlo, ho

[204] Lettera di Arcangeli a Bertolucci del 2 ottobre 1942, conservata presso ASP, *Fondo Bertolucci*: serie 1, Epistolario (1929-1986), fascicolo 1/4: Francesco Arcangeli.

[205] Nella lettera che Bartolini invia ad Arcangeli il 12 maggio 1942, scriveva infatti: «Tu sei matto se credi che tale grande artista si possa inquadrare tra i postumi giullari delle belle arti [...]. Col tempo mi darai ragione. Ora seguita a bere le muffe delle bottiglie di Morandi e a spargere i suoi gesuitismi secreti: ossia quelli che egli riferisce ai micchi che poi li ripetono sui giornali» (la lettera è riportata in stralcio da D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura*, cit., p. 155).

[206] F. Arcangeli, *Lettera a Bartolini*, cit.

[207] *Ibid.*

appena cominciato e non ho intenzione di smettere troppo presto»[208]. L'accusa mossagli dall'artista che doveva pungerlo più sul vivo, per il fondo di verità che conteneva, era tuttavia quella di non aver mai visto di persona né opere di Gauguin né di Van Gogh[209]; e cercando di legittimarsi al riguardo, Arcangeli rispondeva ricordando la propria visita, nel '38, alla XXI Biennale di Venezia, dove aveva potuto vedere opere dei due artisti: «un originale solo, magari, ma un originale tu dovresti sapere che può illuminare lo studio di cento tricromie»[210]. La giustificazione, più che fugare, evidenzia i limiti di un pregiudizio formatosi negli allievi sulla scorta della ben nota avversione longhiana per l'opera dei due artisti[211], e rafforzatosi probabilmente anche nell'ammirazione e nel dialogo con Morandi, che condivideva al riguardo la posizione di Longhi[212]. Non solo, quindi, i riferimenti ideali della loro formazione ridimensionavano considerevolmente il portato dei due artisti, ma all'autorevole indicazione di sfiducia non poteva essere contrapposta una verifica diretta sulle opere; poiché, va ricordato, la conoscenza di Van Gogh e Gauguin in Italia era affidata all'epoca soprattutto alla circolazione di riproduzioni a stampa[213];

[208] *Ibid.*

[209] Proprio in difesa dell'arte di Van Gogh, Bartolini si era espresso sulla rivista con l'articolo *La lezione di Van Gogh*, «Architrave», II, 3, gennaio 1942, p. 4.

[210] F. Arcangeli, *Lettera a Bartolini*, cit.; opere di Gauguin e Van Gogh erano state esposte nella sezione della *Mostra Internazionale del paesaggio del sec. XIX,* dove si potevano ammirare *Paesaggio a Tahiti* (1901) di Gauguin, nella sala 11, e tre opere di Van Gogh: *La pesca di primavera, Paesaggio a Neuen,* e *Il Paesaggio,* nella sala 13. Cfr., *Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia 1895-2019*, a cura di ASAC – Archivio Storico della Biennale di Venezia, Venezia, 2019, pp. 138-139, 673 e 942; e *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'arte – 1938-XVI*, catalogo, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1938, pp. 91 e 100.

[211] Posizioni analoghe a quelle di Longhi e Arcangeli manifesterà anche Bertolucci, nella serie di articoli dedicati alla Biennale del 1948, cfr. in particolare A. Bertolucci, *Lezione degli impressionisti*, «La Gazzetta di Parma», 10 giugno 1948, in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit., pp. 3-6.

[212] Longhi stesso, nel presentare la mostra di Morandi alla Galleria "il Fiore" nel '45, ricordava come i due artisti non rientrassero nella "famiglia spirituale" del maestro bolognese. Scriveva in quell'occasione: «in tema di ricordi e di antenati, può tornare utile anche una lista preferenziale come viene fuori dalla mia frequentazione con Morandi. Eccola, nell'ordine dei tempi: Giotto, Masaccio, Piero, Bellini, Tiziano, Chardin, Corot, Renoir, Cézanne […]. Si rileva che non vi figurano, fra i moderni, né van Gogh, né Gauguin, né Modigliani» (R. Longhi, *Giorgio Morandi,* catalogo della mostra [Firenze, Galleria Il Fiore, 21 aprile – 3 maggio 1945], Vallecchi, Firenze 1945; ora in Id., *OC*, XIV, cit., pp. 59-66).

[213] Proprio nel 1942 uscirà, per le milanesi edizioni di Corrente, un volumetto su un gruppo di disegni di Van Gogh pubblicato da Marco Valsecchi (M. Valsecchi, *Disegni di Vincent Van Gogh,* Edizioni di Corrente, Milano 1942); il volume fu ben conosciuto da Arcangeli, che lo usò infatti per sviluppare le proprie argomentazioni nella rielaborazione del testo sul Premio Bergamo per un articolo richiestogli da Longhi per «Proporzioni». Cfr., F. Arcangeli, *Della giovane pittura italiana e di una sua radice malata*, «Proporzioni», I, 1943, pp. 85-98; ristampato parzialmente in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, III, cit., pp. 408-414.

sarà solo nel dopoguerra, a partire dalla grande mostra sull'impressionismo organizzata dalla XXIV Biennale di Venezia per volontà di Longhi, che si renderà possibile un confronto diretto con numerosi originali[214].

Intanto Arcangeli, pur riconoscendo a Bartolini meriti artistici («tu sei stato un artista; certe tue poesie, prose, incisioni, sono state tra gli amori della mia adolescenza»[215]), rivendica le ragioni delle proprie stroncature alla Biennale del '42 ricordandone la generale «aria di mediocrità»[216]; e all'ulteriore accusa che questi gli muoveva di non saper discernere nelle opere di Carrà gli evidenti plagi da altri artisti, risponde laconico: «Il fatto è che Carrà non ha mai avuto paura della storia»[217], e da bravo longhiano gli restituisce la lezioncina di storia dell'arte:

> E lascia stare le "cose spirituali ed eterne", la "tradizione dell'arte italiana"! Tutto l'espressionismo, il neufauvismo, il neocubismo che vanno fiorendo di questi tempi [...] me li vuoi gabellare per tradizione italiana? In Italia queste velleità han sempre fatto margine e non primo piano: se, grosso modo, fu cubismo, fu almeno di Paolo Uccello; e mai fu espressionismo, ma da Giovanni Pisano a Lorenzo Lotto, umana drammaticità, o umor lirico. Basta aver fatto questi nomi, e rivolgersi poi alla media – e forse un po' più – degli attuali espositori, per avvertire un sentore di bastardume[218].

Passato e presente si fondono dunque e s'illuminano l'un l'altro nel cogliere il senso di sempre verdi tendenze e aspirazioni umane, che restano vitali e feconde finché la forma per esprimerle non decade in "maniera", in regola; finché, cioè, le si accetti – secondo quanto scritto da Longhi in quello stesso 1942 – come «nulla più che un raggio di possibilità semplicemente umana, facoltà del sentimento ad esprimersi sul fondo di una

[214] Quella della XXIV Biennale, nel 1948, fu infatti l'esposizione più importante di opere dei due maestri fino ad allora organizzata in Italia, cfr., *XXIV Biennale di Venezia,* catalogo della mostra, Edizioni Serenissima, Venezia 1948, pp. 219-221. Longhi, allora membro della Commissione della Biennale, pur volendo fortemente la mostra sugli impressionisti, si era invece opposto con fermezza all'inclusione di Van Gogh e Gauguin, che considerava «un caso di sviamento completo e profondo di quegli ideali» (lettera di Longhi a Pallucchini del 2 ottobre 1947, in M.C. Bandera [a cura di], *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra: 1948-1956*, Charta, Milano 1999, pp. 17, 290-291).

[215] F. Arcangeli, *Lettera a Bartolini*, cit.

[216] *Ibid.*

[217] *Ibid.*

[218] *Ibid.* La polemica tra Arcangeli e Bartolini, come ricorda Dario Trento, sarebbe poi proseguita a giro di posta, con due lettere veementi indirizzate dall'artista al direttore di «Architrave» e allo stesso Arcangeli, per poi dissolversi nel dopoguerra, mutandosi in amicizia, in seguito alla conoscenza diretta dei due antagonisti. Cfr., D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura*, cit., pp. 156-157.

cultura alterna che è sempre condizione libera»[219]; parole che erano naturalmente ben note ad Arcangeli.

Da parte sua, anche Longhi seguiva con interesse l'attività del giovane allievo sulla rivista gufina, ed è sempre la lettera inviata ad Arcangeli il 15 settembre 1942, ad offrirci una testimonianza straordinaria dell'attenzione riservata ai suoi primi scritti, con tanto di giudizi e consigli su ciascun pezzo pubblicato:

> Della tua attività su Architrave non mi chiedi; ma me l'hai sempre comunicata in copia e io l'ho naturalmente seguita attentamente. Dell'articolo su Carrà si ebbe già occasione di parlare. Degli altri mi è piaciuta la prima puntata sulla Biennale, anche se ti sei forse un po' troppo 'emballé' su Gentilini. La seconda è bella nel pezzo su De Pisis; ma il tono in generale mi par meno sostenuto e legato. Sulla pittura cialtrona di Bartolini c'era da essere anche più severi; tanto da metter di mezzo anche le acqueforti nelle quali ormai è impossibile credere. E lo sospettavo da un pezzo. Anche su De Chirico avrei lavorato di più, perché se funerali han d'essere siano almeno di prima classe.
> Bene la parabola evangelica, ma non ti perdere dietro le umbricole dei Valsecchi; attaccati a qualche cosa di più grosso; non bisogna mai polemizzare con i piccoli. Buono anche il pezzo su Cassola; ma anche qui tu parli di Cassola e dovresti parlare di Bilenchi o Pratolini e tutti i grossi "indifferenti" e "scrivomale". Ma c'è sempre tempo a farlo.
> Resta sempre il "problema centrale" della tua fitta collaborazione ad Architrave che, nonostante la tua buona volontà, rimane sempre un giornaletto. Anche se si dà del coraggio negli stelloncini di prima pagina, è sempre un coraggio "guardato", e "sotto l'usbergo"[220].

Longhi esorta quindi l'allievo a puntare più in alto tanto nella scelta dei bersagli polemici, quanto della sede a cui affidare i propri interventi; e il consiglio risulta tempestivo, poiché proprio il numero del settembre 1942 sarà l'ultimo della redazione di «Architrave» guidata da Pio Marsilli; malgrado infatti il crescente interesse suscitato dalla rivista e l'aumento delle copie vendute, l'intera redazione verrà sciolta e sostituita in dicembre, d'ufficio, con elementi più ortodossi e controllabili[221].

[219] R. Longhi, *Arte italiana e arte tedesca,* cit., p. 24.
[220] La lettera è riportata in M. Ferretti, *Origine, forma e contenuto di un libro breve*, cit., pp. 111-112.
[221] Ricorda in merito Arcangeli: «Debbo anche aggiungere che certi discorsi di "Architrave", sia pure abbozzati o accennati, cominciavano a entrare in molte orecchie; e la tiratura del periodico aumentò rapidamente. Ma quella piccola festa non poteva, logicamente, durare. Proprio nel momento che qualcuno di "Giustizia e Libertà" ci dichiarò che "Architrave" cominciava a presentare qualche interesse; che qualche uomo dell'alta cultura universitaria giudicò il numero di settembre degno d'attenzione, fu proprio su quel numero, un articolo di Guido Rossi, "Fede in una libertà", a far traboccare il vaso. Almeno così credo. [...] La redazione di "Architrave" fu chiamata a Roma, al

Ma oltre a Longhi e Bertolucci, anche Pasolini stava seguendo con interesse gli interventi di Arcangeli su «Architrave», rivista alla quale aveva preso anche lui a collaborare sin dal numero di aprile 1942, dove apparve una sua recensione al romanzo *Microcosmo* di Siria Manetti[222]. Tra gli articoli pubblicati da Arcangeli, il suo interesse si appunta soprattutto sul primo dei due scritti dedicati alla Biennale veneziana, di cui troviamo un appassionato riscontro nella già citata lettera che Pasolini invia da Casarsa della Delizia il 21 settembre 1942. In quella circostanza, infatti, Pasolini scrive ad Arcangeli anche relativamente ad alcuni articoli che avrebbe voluto pubblicare sulla rivista gufina, e coglie l'occasione per un serrato confronto sui giudizi espressi dal critico bolognese nel suo articolo. Pur dichiarando di condividerne il giudizio generale, il giovane poeta non esita, malgrado la scarsa esperienza e i toni mantenuti ancora molto formali, a contestare le opinioni di Arcangeli in diversi punti, instaurando un confronto alla pari e manifestando la volontà di proseguire personalmente la discussione:

> Casarsa, 21 settembre '42
>
> Egregio professore,
> vi invio, per il prossimo numero di Architrave, questo "Per un vecchio scritto di C. Betocchi"[223], cosa breve e non del tutto approfondita, data la mia serena apatia in grembo al mio paese e ai miei miti. […] Ho letto con interesse la vostra "Biennale dei respiri"; e in generale, condivido le vostre opinioni: forse, mi sarei più ingenuamente sciolto nell'epilogo di Bartolini, e sarei tantomeno severo contro Messina. Ed anche verso Birolli sarei stato meno freddo; in realtà questo pittore ha costituito per me uno dei "respiri" più profondi e liberatori. Non so se vi ricordate l'orribile sala in cui i cinque quadri di Birolli erano confinati!
> Non mi pare che nelle ampie superfici del ritratto di Quasimodo vi sia il pericolo del cartellonesco, che sono superfici lavorate mano a mano lucidamente e

redde rationem. Condanne non ce ne furono, ma il breve esperimento d'una redazione che aspirava ad esser liberale ebbe sùbito fine. Direi che con questo episodio la storia di "Architrave", per quel tanto di interesse e di incidenza sugli animi che potè presentare, era sostanzialmente conclusa. […] Gli uomini che ad "Architrave" avevano variamente dato opera assunsero, per quanto le loro idee, i loro temperamenti, la loro sorte poteron consentire, le loro responsabilità di fascisti o di antifascisti» (F. Arcangeli, *Testimonianza*, cit. p. 298).

[222] P.P. Pasolini, *Microcosmo*, «Architrave», II, 6, aprile 1942, p. 9; ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte,* cit., I, pp. 13-14. In realtà Pasolini cercò fin dal 1941 di proporre i propri articoli alla redazione della rivista, come rivela una lettera inviata a Franco Farolfi nell'inverno del 1941, cfr., Id., *Lettere 1940-1954,* cit., pp. 22-26: 22.

[223] Allo stesso scritto Pasolini accenna nella lettera a Luciano Serra del 23 settembre 1942: «Di mio nel prossimo "Architrave" invierò un articolo sulla poesia italiana in genere, molto breve, ma abbastanza succoso e sofferto, intitolato "per un vecchio scritto di C. Betocchi ("Ritorno al canto")» (P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954,* cit., pp. 142-143: 143).

> con chiari propositi: non voglio dire con questo che Birolli in questi suoi quadri tocchi l'arte, ma certo la sua è una delle pitture più sofferte, o per lo meno, intelligenti, dell'esposizione.
> Non ho presente se avete citato la "visita nello studio" di V. Guidi: non vi pare che lo meritasse? È uno fra i cinque o sei quadri della Biennale che il visitatore 'realizzasse' subito dentro di sé, come direbbe il Berenson.
> Ad ogni modo spero di avere occasione di parlare di pittura più a lungo con voi, a Bologna[224].

La lettera è indicativa non solo dell'attenzione con cui Pasolini aveva visitato la Biennale di quell'anno (per cui non risparmia considerazioni anche sugli allestimenti e su opere non menzionate da Arcangeli), ma soprattutto di una propria competenza, pittorica e critica, accresciutasi delle esperienze e delle frequentazioni dell'intenso biennio '41-'42, periodo che segna una svolta decisiva nel percorso del poeta. Si tratta peraltro, ricordiamo, della stessa lettera nella quale Pasolini riferiva della risposta di Longhi in merito alla tesi, e presentava ai fratelli Arcangeli *Poesie a Casarsa*, la sua raccolta d'esordio, accompagnandola con un'interessante dichiarazione si poetica: «Ho voluto cominciare modestissimamente, e con poche possibilità di essere compreso anche nel senso più banale della parola. È un libro di difficile lettura, e spero che avrete la pazienza, voi e vostro fratello, di leggerlo, tenendo conto che io attribuisco validità anche al testo italiano»[225]. Una dichiarazione che lascia già trasparire una certa autoconsapevolezza nella necessità di affrancarsi dai limiti di una lingua poetica estenuata dalle ricerche ermetiche, e nel forte sperimentalismo che sin dai primordi avrebbe caratterizzato la sua produzione. Sono questi, del resto, gli anni in cui più forte si avverte la continuità tra attività poetica, pittorica e critica nell'opera di Pasolini, che non a caso avrebbe successivamente saldato nei propri ricordi la scoperta del potenziale incorrotto del dialetto friulano "di cà da l'aga" (della riva destra del Tagliamento), alle coeve sperimentazioni dei mezzi pittorici:

> In una mattinata dell'estate del 1941 io stavo sul poggiolo esterno della casa di mia madre. Il sole dolce e forte del Friuli batteva su tutto quel caro materiale rustico. [...] su quel poggiolo, o stavo disegnando (con dell'inchiostro verde, o col tubetto dell'ocra dei colori a olio su del cellophane), oppure stavo scrivendo dei versi. Quando risuonò la parola ROSADA. [...] Certamente quella parola, in

[224] Lettera pubblicata in D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura*, cit., p. 170. La lettera menziona anche un manoscritto, intitolato "lamento e meditazione", che Pasolini aveva affidato ad Arcangeli sempre per «Architrave» e che non fu pubblicato.
[225] *Ibid.*

> tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende al di qua del Tagliamento, non era mai stata scritta. Era stata sempre e solamente un suono. Qualunque cosa quella mattina io stessi facendo, dipingendo o scrivendo, certo mi interruppi subito: questo fa parte del ricordo allucinatorio. E scrissi subito dei versi, in quella parlata friulana della destra del Tagliamento, che fino a quel momento era stata solo un insieme di suoni: cominciai per prima cosa col rendere grafica la parola ROSADA[226].

La ricerca di un linguaggio vergine per la poesia viene qui messa in diretto rapporto con le prime prove pittoriche e, unitamente ai testi critici pubblicati da Pasolini in quella stagione, ci offre il ritratto di un'intellettuale proteso verso quella stessa esigenza di originalità e autenticità espressiva che Arcangeli insistentemente chiedeva agli artisti della sua generazione.

Parallelamente alla produzione poetica – solo in parte confluita nel volumetto *Poesie a Casarsa* –, e al progetto di fondare una nuova rivista dal titolo «Eredi» con gli amici Luciano Serra, Francesco Leonetti e Roberto Roversi, di cui lui stesso avrebbe dovuto curare la sezione artistica[227], anche l'attività pittorica di Pasolini era avanzata infatti a ritmo serrato. Durante la tradizionale vacanza estiva nel paesino friulano, nell'estate del '41, era entrato in contatto con diversi artisti locali, e di questa piccola compagine artistica operante tra Casarsa e San Vito al Tagliamento, Pasolini lascia un vivace ricordo nella lettera del 18 luglio 1941, indirizzata

[226] P.P. Pasolini, *Dal laboratorio (Appunti en poète per una linguistica marxista)*, in *Empirismo Eretico*, Garzanti, Milano 1972, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., I, pp. 1307-1342: 1316-1318.

[227] La rivista, progettata nel giugno del 1941, non vide mai la luce per via delle restrizioni ministeriali sull'uso della carta, ma servì a cementare l'unione tra gli amici, di cui resta ricca traccia nell'epistolario pasoliniano. Secondo la testimonianza di Serra, «Eredi» avrebbe dovuto promuovere la continuità della poesia classica, all'interno di una ricerca intensamente moderna, filtrata attraverso Montale, Ungaretti, Sereni (Cfr., N. Naldini, *Cronologia*, cit., p. LVIII). Pasolini parla espressamente della rivista in una lettera del giugno 1941 a Franco Farolfi: «Ne ho già fin sopra qualche alta parte del corpo di questa cultura universitaria fatta di polvere e palinsesti. Però in mezzo all'estrema opacità di tale cultura sempre in sede di cultura, sono in questi giorni, per dir il vero sarà già un mese, esaltato per una nostra idea-passione. Io Serra Leonetti Roversi stiamo covando una rivista (titolo "Eredi"), che dovrà sorgere alla fine della guerra. Stiamo con nostra somma delizia preparandone i programmi gli argomenti ecc. Con un po' meno di delizia ci stiamo informando e contrattando da un punto di vista economico» (P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, cit., p. 41); mentre della sua responsabilità rispetto alla sezione artistica parla una lettera inviata a Serra, Leonetti e Roversi il 1° agosto 1941, dove, in considerazione della procastinata uscita della rivista a data da destinarsi, Pasolini ammette: «Del resto, dobbiamo dircelo chiaramente: eravamo noi preparati per sopportare il peso e la responsabilità di una rivista, per un anno e più di seguito? Tu Serra, per la letteratura, io per l'arte ecc.? No, a meno di non ricorrere alla malafede o alla polvere negli occhi» (ivi, p. 62).

collettivamente agli amici Serra, Leonetti, Roversi[228]. È soprattutto con Federico De Rocco, allievo di Bruno Saetti all'Accademia di Belle Arti di Venezia, che Pasolini stringe amicizia; con lui percorre le campagne lungo il Tagliamento e apprende i rudimenti tecnici della pittura[229]. L'estate si rivela particolarmente proficua, come comunica agli amici in un'altra lettera dello stesso luglio 1941: «Ho fatto un numero abbastanza denso di disegni ed un quadro (il mio migliore) intitolato "Estate velata": non si tratta di allegorie, ma di un puro e semplice paesaggio un po' alla De Pisis»[230]. Alla sperimentazione sui materiali (tele di sacco, cellophane, ecc.) si associa quindi anche lo sguardo attento sulla pittura italiana del Novecento e su un artista come De Pisis, che sarà sempre molto amato dalla cerchia degli allievi bolognesi di Longhi. In questo periodo Pasolini sembra dunque aver trovato una propria cifra stilistica, e nell'agosto del '41 scrive infatti agli amici: «leggo poco, dipingo molto in compenso: 6 quadri finora, di vario valore, di cui almeno due mi sembrano buoni: i miei migliori. Ho raggiunto una tavolozza mia, ed anche una mia maniera. Spero di continuare su questa maniera senza stupidi mutamenti da dilettante»[231]. Soggetti prediletti della dozzina di quadri che realizza nell'estate del '41 sono, come del resto per le poesie, la campagna e il paesaggio friulano[232]; e tra il gennaio e il febbraio del 1942 arriva anche

[228] Cfr., P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954,* cit., pp. 46-50.

[229] Cfr., N. Naldini, *Pasolini, una vita,* cit., p. 32.

[230] Lettera di Pasolini del luglio 1941, indirizzata a Luciano Serra, Francesco Leonetti e Roberto Roversi, in P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954,* cit., pp. 53-61: 54.

[231] Lettera di Pasolini a Serra, Leonetti e Roversi dell'agosto 1941, ivi, pp. 69-77: 70.

[232] Nella lettera a Farolfi dell'autunno 1941 Pasolini parla in realtà di «15 quadri, in cui sono migliorato immensamente» (ivi, pp. 122-123: 122). Rientra in questa produzione giovanile almeno la *Veduta di Valvasone*, ora al Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa, e una ricca serie di disegni a penna, cfr. N. Naldini, *Pasolini, una vita,* cit., p. 32; Id. *Prefazione* in *Pier Paolo Pasolini. Dipinti/Gemaltes*, cit., pp. 9-15:15, 48; S. Momesso, *Pasolini pittore negli anni Quaranta,* cit., p. 28. Come evidenziato anche da Momesso, il corpus grafico-pittorico di Pasolini attende ancora una prima bonifica nonostante i meritevoli ma parziali sondaggi compiuti in occasione delle varie esposizioni sull'opera grafica organizzate nel corso degli anni (ivi, pp. 27-45: 31). Per le maggiori esposizioni di dipinti e disegni pasoliniani si vedano *Pier Paolo Pasolini. I disegni 1941-1975*, catalogo della mostra (Museo di Roma, Roma, 23 marzo – 30 giugno 1978), a cura di G. Zigaina, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano 1978; *Pier Paolo Pasolini. Dipinti/Gemaltes,* catalogo della mostra (Lana, 30 agosto – 8 settembre 1991), Der Prokurist, Wien 1991; *Drawings and Paintings by Pier Paolo Pasolini 1941-1975*, catalogo della mostra (Rosenthal library, Queens college, New York, November 1992), Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieusseux, Firenze 1992; *Pier Paolo Pasolini. Figuratività e figurazione*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 29 febbraio – 23 marzo 1992), a cura di D. Trombadori, Carte Segrete, Roma 1992; *Pier Paolo Pasolini. Dipinti e disegni dell'Archivio contemporaneo del Gabinetto Vieusseux* (Associazione Promozione Iniziative Culturali, Cremona, 2000), a cura di F. Zabagli, Polistampa, Firenze 2000; *Pasolini e noi. Relazioni tra arte e cinema*, catalogo della mostra (Archivio di Stato, Torino, 2 novembre – 4 dicembre 2005;

la prima occasione espositiva, con una mostra del Guf bolognese a cui partecipa con un *Paesaggio* e un *Ritratto di De Rocco*[233].

La sicurezza acquisita nei mezzi pittorici va di pari passo con l'approfondirsi dell'interesse critico, come dimostrano i primi testi che il poeta pubblica tra 1942 e 1943 su «Architrave» e «Il Setaccio». Malgrado la sua collaborazione ad «Architrave» riguardi principalmente la critica letteraria, gli interventi pubblicati sulla rivista gufina non mancano di offrire alcune indicazioni illuminanti in merito non solo alla concezione che Pasolini ha della narrativa e della scrittura *tout court,* ma anche – ed è quanto maggiormente ci interessa – sugli uffici della critica e le sue possibilità liriche e narrative[234].

La stroncatura a *Microcosmo* di Siria Masetti ci aiuta ad esempio a comprendere l'idea che Pasolini ha della narrativa come processo essenzialmente lirico, per cui, scrive il poeta: «si potrebbe dire che essa trova la sua giustificazione di "racconto" nel rendere validi i propri motivi interiori e accaduti nella realtà, attraverso una rievocazione poetica e un'atmosfera di pacata rimeditazione», secondo «un modo di narrazione che non richiede la necessità di un inizio, di una fine, di una trama costruita e conchiusa»[235]. Possiamo notare come una concezione di questo tipo tenda a liberare la narrativa dagli argini dei generi letterari, ren-

Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, 15 dicembre 2005 – 12 febbraio 2006), a cura di L. Cherubini, Silvana, Milano 2005; *Autoritratto in veste di pittore: dipinti e disegni giovanili di Pier Paolo Pasolini,* catalogo della mostra (Cappella gentilizia di Palazzo Gozzoli, Terni, 30 novembre 2005 – 8 gennaio 2006), a cura di A. Capasso, Tipolitografia Visconti, Terni 2005; *Pasolini. Dal laboratorio,* catalogo della mostra (Palazzo Corsini Suarez, Firenze, 18 novembre 2010 – 21 gennaio 2011), a cura di A. Giordano, F. Zabagli, Polistampa, Firenze 2010; *Pasolini a casa Testori,* cit.

[233] Cfr., D. Trento, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli. Tra la primavera del 1941 e l'estate del 1943. I fatti di Masolino e di Masaccio,* in *Pasolini e Bologna,* cit., pp. 47-65.

[234] Nonostante Pasolini propose diversi scritti alla redazione di «Architrave», sono in tutto solo quattro gli articoli che vennero pubblicati; oltre ai già citati scritti consegnati ad Arcangeli e mai stampati, abbiamo notizia almeno di un altro articolo rifiutato, di cui Pasolini parla in una lettera a Fabio Luca Cavazza del febbraio 1943. Nella lettera Pasolini chiede infatti all'amico di passare dalla redazione di «Architrave» per ritirare un suo articolo rifiutato dall'allora condirettore della rivista del GUF, Massimo Rendina «per divergenza d'opinioni» (P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954,* cit., pp. 156-158: 158). L'articolo in oggetto, *Commento a un'antologia di "Lirici nuovi"* verrà poi pubblicato sul n. 5 de «Il Setaccio» nel marzo 1943, e si legge oggi in *Pasolini e "Il Setaccio" 1942-1943,* a cura di M. Ricci, Cappelli, Bologna 1973, pp. 81-86. Quanto invece agli articoli di Pasolini pubblicati su «Architrave», oltre ai già citati *Cultura italiana e cultura europea a Weimar*, e *Microcosmo*, gli altri testi comparsi sulla rivista sono: *"Umori" di Bartolini*, II, 7, maggio 1942, p. 6 (ripubblicato in *Pasolini e "Il Setaccio",* cit., pp. 165-167, e poi in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte,* cit., I, pp. 15-18); e *Filologia e morale*, III, 1, dicembre 1942, p. 4 (ripubblicato in *Pasolini e "Il Setaccio"*, cit., pp. 168-171).

[235] P.P. Pasolini, *Microcosmo*, cit., p. 13.

dendola potenzialmente applicabile ad ogni espressione coinvolga i moti interiori dell'autore. Il discorso si approfondisce anche attraverso alcune osservazioni che Pasolini fa nello scritto dedicato a Luigi Bartolini, che – a differenza di Arcangeli – elogia, anche se in questa sede principalmente in veste di scrittore. Troviamo in questo articolo una concezione in cui prosa e poesia non occupano necessariamente due posizioni fisse e distinte della galassia letteraria, ma possono anche fondersi, ibridarsi, e da questa unione raggiungere gli esiti più felici; come avviene, secondo Pasolini, proprio per il pittore-scrittore marchigiano, la cui ispirazione «è essenzialmente lirica», per cui «la sua prosa è sempre sostenuta e tesa da un frasario vigorosamente poetico: e in un periodo, in una pagina basta trovare "sinistra mano" invece di "mano sinistra", perché tutto il senso sia stravolto e poetizzato»[236].

Su questa stessa linea di considerazioni è possibile collocare anche uno scritto anteriore e rimasto a lungo inedito del giovane poeta di Casarsa; si tratta di una analisi degli scritti sofficiani che Pasolini compie probabilmente su commissione[237], dove il limite di Soffici nel *Taccuino di Arno Borghi* (Vallecchi, Firenze, 1933), che pur il poeta considera come «una forma d'espressione lirica»[238], è individuato nel fatto che «non giunge» nella rappresentazione degli stati d'animo «a creare un linguaggio aderente, onde esprimersi divenendo poesia»[239]; allora i momenti più felici del Soffici scrittore Pasolini li riscontra piuttosto in certe descrizioni in grado di esprimere la propria visione pittorica del mondo:

> qui veramente Soffici letterato e Soffici pittore si confondono; qui veramente Soffici dipinge a parole [...] la descrizione, qui, è pura; non c'è altro all'infuori di essa; l'anima dell'autore sembra essersi trasformata in terra, alberi, colli, nebbia, tronchi, fiori, senza – si direbbe – alcun residuo umano [...]. Ma è apparenza: in realtà, sotto la pagina, l'umanità vive, urge, seppur debolmente; un

[236] ID., "*Umori" di Bartolini,* cit., pp. 17-18. Analoghe considerazioni sul rapporto tra le parole su cui si regge il senso poetico d'una frase, si leggono anche nella lettera inviata a agli amici Serra, Leonetti e Roversi dell'agosto 1941. Cfr., P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954,* cit., pp. 69-70.

[237] Il dattiloscritto, datato 1941 e rimasto a lungo inedito tra i *Materiali di Casarsa,* è pubblicato in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte,* I, pp. 5-12, con titolo *Da "A. Soffici o della divulgazione"*; da una lettera a Franco Farolfi dell'autunno del '40 si evince che il saggio fu scritto a pagamento per una studentessa di Firenze e nella stessa lettera Pasolini accenna a un «libro sull'arte» contemporanea (poi mai pubblicato) che avrebbe dovuto realizzare per una collana monografica a cura della Gil (editore Cantarelli). Cfr., ivi, II, p. 2873; Id., *Lettere 1940-1954,* cit., p. 15.

[238] Id., *Da "A. Soffici o della divulgazione"*, cit., pp. 10-11. Il brano sofficiano a cui si riferisce nello specifico l'osservazione di Pasolini è *Impressioni: Montecatini, 12 gennaio*, da cui il poeta trae una lunga citazione esemplificativa.

[239] P.P. Pasolini, *Da "A. Soffici o della divulgazione*, cit., p. 8.

> sentimento c'è, ed è un passivo ed amoroso aderire alla bellezza della Natura [...] Si tratta dunque di un movimento lirico, benché resti interamente nascosto dietro alla prosa. Che sia questo il segno della prosa poetica, causa di tanti equivoci ed errori? Preferisco non approfondire, per non andar troppo lontano; certo che tale movimento lirico nascosto dietro la distaccata prosa della descrizione è assai frequente in Soffici[240].

Al di là del caso specifico di Soffici, la riflessione di Pasolini si apre a un orizzonte più vasto, per interrogarsi sulle possibilità poetiche della prosa; e benché il poeta scelga di non pronunciarsi in maniera esplicita al riguardo, è chiaro, da questa, come dalle precedenti dichiarazioni, che il suo giudizio propenda verso un pieno riconoscimento di tale possibilità.

In una concezione di questo tipo, orientata ad ammettere una permeabilità della prosa alla poesia, e della prosa descrittiva nello specifico, il passaggio verso quel particolare tipo di prosa descrittiva costituito dalle *ekphrasis,* non è poi così lontano da ostacolare un'estensione di questa riflessione anche al campo della critica d'arte. E del resto è proprio su questo punto che convergono naturalmente i contributi critici dei nostri autori, dove, per spontanea tensione verso un linguaggio aderente tanto alla realtà formale dell'opera, quanto alla risonanza interiore che essa suscita, raggiungono spesso effetti di evidente lirismo, se non punte di poesia.

In un altro scritto, *Filologia e morale*, pubblicato su «Architrave» nel dicembre 1942, Pasolini tenta invece un bilancio sugli obiettivi e le aspirazioni della propria generazione, che si differenzia a suo avviso dalla precedente – il cui interesse propendeva tutto in favore della "filologia", ovvero della ricerca sui valori puri della lingua e dei linguaggi figurativi – per «una più accentuata e scavata ricerca etica»[241]. Il testo presenta diversi punti di contatto con il pensiero arcangeliano, di cui Pasolini condivide soprattutto la critica verso gli eccessi di intellettualismo teorizzante, e l'esortazione, invece, per una ricerca profondamente individuale e soggettiva, che proprio per essere condotta al fondo di una esperienza umana possa perciò stesso assumere valore collettivo. Scrive infatti:

> ora mi sembra di moda un certo intransigente moralismo, che va tramutando molti giovani estetizzanti di ieri in tanti piccoli Savonarola. Ora, son convinto che questi giovani, presi uno ad uno rappresentano tanti casi di serio e sincero svolgimento di pensiero; tuttavia certi collettivi giri di valzer, certe prese

[240] Ivi, pp. 10-11.
[241] Id., *Filologia e morale,* cit., p. 169.

> di posizione generali, ci convincono poco. A coloro che di continuo mettono avanti il "noi giovani" o "la nostra nuova generazione", noi suggeriamo di guardarsi un po' indietro, e rabbrividire al silenzio mortale che ha lasciato dietro di sé ogni polemica, ogni recrudescenza culturale, sia in favore del contenuto che in favore della forma, o di qualsiasi altra questioncella retorica. Necessità di una morale, necessità di un contenuto, siamo d'accordo; necessità di una civiltà, e siamo ancora più d'accordo; che nei recenti lavori letterari e pittorici scarseggi la forza fantastica, e abbondi la presunzione teorica da una parte (Vittorini, Guttuso ecc.) e dall'altra un'unità troppo abbandonata, cosciente (Cassola, Leoni ecc.) [...] siamo ancora d'accordo. [...] Ci sembra che solo chiudendoci in noi stessi, nella nostra solitudine più dolorosamente umana, potremo dare di noi infine una compiuta immagine, e così aiutare il formarsi di una nostra "civiltà", ma non letteraria, come vita, la sola che consenta la presenza di una grande cultura e di una grande poesia. [...] Quando gli individui che avranno approfondito questa vita umana che hanno in dono, saranno molti e agguerriti, la civiltà che cerchiamo comincerà ad avere un'esistenza e una forma, se non altro come somma di sofferte e perciò profonde esperienze individuali[242].

Al fondo di questa visione di esasperato individualismo intellettuale è tuttavia per Pasolini una concezione profondamente pedagogica dell'arte e della cultura, tanto da far propria la massima di Modigliani: «"La vita è un dono dei pochi ai molti: di coloro che sanno e che hanno a coloro che non sanno e che non hanno": questa frase di Modigliani dovrebbe toccarci nel più profondo della nostra coscienza di intellettuali [...] *educare*; sarà questo forse il più alto – ed umile – compito affidato alla nostra generazione»[243].

Sulla necessità di una ricerca individuale, Pasolini tornerà, in termini ancor più espliciti nel suo primo scritto per «Il Setaccio», la rivista del comando della Gil di Bologna nella cui redazione il poeta risulta coinvolto sin dalla fondazione[244]; e nell'articolo intitolato *I giovani, l'attesa* scrive infatti:

[242] *Ibid.*

[243] Ivi, pp. 169-170. La questione rivestì un ruolo centrale nelle riflessioni del giovane Pasolini, tanto che se ne trova ampia traccia anche nell'epistolario, per cui si veda P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954,* cit., soprattutto pp. 128-129: 128; 136-137: 136.

[244] Nella lettera inviata a Franco Farolfi da Bologna nell'ottobre 1942 Pasolini racconta del proprio impegno e delle aspettative riversate nella fondazione della rivista: «Sono affogato negli esami; ma soprattutto mi occupa la fondazione della rivista "Il Setaccio", in grembo alla Gil, da cui, forse, comincerà la mia carriera vera e propria» (P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954,* cit., p. 144). La rivista uscì per un totale di sei numeri mensili, dal novembre 1942 al maggio 1943, la pubblicazione cessò naturalmente con la caduta del fascismo. Integralmente digitalizzata dalla BCA, è consultabile al <http://badigit.comune.bologna.it/books/setaccio/index.html> (17 settembre 2021).

> noi sentiamo che la nostra ricerca ulteriore dovrà svolgersi in solitudine [...] noi consideriamo ormai non solo tramontata, ma remotissima, l'epoca delle riviste, delle correnti, degli "ismi", insomma. Si è sentito parlare in questi ultimi mesi abbastanza spesso di movimenti, o meglio di constatate condizioni letterarie (neoromanticismo, neoumanesimo ecc...): senz'altro tutte queste denominazioni hanno qualcosa di giusto e di vivo. Ma tutte sono sostanzialmente false alle origini[245].

Insomma, anche per Pasolini, come per Arcangeli, è la radice di questi movimenti ad esser guasta, poiché la ricerca artistica non può che partire dai motivi più intimi e soggettivi dell'individuo, e costruirsi con pazienza, giorno per giorno, sulla «viva aderenza alla vita vera»[246], pena il suo decadimento a programma. E infatti, a sostegno di tale posizione, Pasolini riporta proprio le parole di Arcangeli dalla recensione al Premio Bergamo: «i giovani più provveduti di altri fogli giovanili sembrano non essere lontani da noi (come esempio citerò da "Architrave" un passo di F. Arcangeli: "In arte la giovinezza è una stagione di cui ogni artista vero vuol dimenticarsi al più presto; o per lo meno risuscitarla in una forma più alta e più vera")»[247].

«Il Setaccio», del cui gruppo redazionale, oltre a Pasolini, facevano parte anche Giovanni Falzone (direttore), Italo Cinti, Fabio Mauri, Mario Ricci e Luigi Vecchi, offre finalmente al poeta quella tribuna per i suoi interventi su arte e letteratura che egli non era riuscito a realizzare con la progettata rivista «Eredi». Il tenore degli articoli pubblicati nei sei numeri della rivista non si distacca troppo da quelli licenziati dal poeta per «Architrave», se non per un maggiore orientamento di questi verso questioni figurative. Del periodico gufino, del resto, «Il Setaccio» replica anche l'ambiguo destino di rivista nata sotto l'egida del fascismo, che intendeva strumentalizzarla, e trovatasi invece ad ospitare spesso posizioni e interventi, se non d'opposizione, almeno in controtendenza rispetto agli orientamenti ufficiali del regime[248]. Un sintomo: proprio la rivendicazione di un esasperato individualismo negli scritti pasoliniani

[245] P.P. Pasolini, *I giovani, l'attesa,* «Il Setaccio», III, 1, novembre 1942, pp. 3-4; ora in *Pasolini e "Il Setaccio"*, cit., pp. 49-52: 51.

[246] P.P. Pasolini, *Filologia e morale,* cit., p. 51.

[247] *Ibid.*

[248] Numerosi furono peraltro gli autori che collaborarono a entrambe le riviste; oltre allo stesso Pasolini, anche: Achille Ardigò, Emilio Missere, Augusto Pancaldi, Luciano Serra, Luigi Vecchi; e per la parte iconografica: Barnabè, Ciangottini, De Pisis, Guidi, Lardera e Mandelli. Per le notizie sulla rivista rimando agli apparati critici che accompagnano l'antologia *Pasolini e "Il Setaccio" 1942-1943*, cit., curata da M. Ricci, soprattutto alle pp. 7-49.

e di altri giovani collaboratori, che spingeva nella direzione diametralmente opposta rispetto agli intenti massificatori e demagogici perseguiti dal regime. Ma anche la ribadita richiesta da parte dei giovani de «Il Setaccio», di uno spazio libero da condizionamenti per l'arte e la cultura, così come l'adozione di uno stile intimo, limpido, lontano da quello enfatico e retorico della stampa ufficiale, erano tutti atteggiamenti che muovevano nella stessa direzione.

Sin dal primo numero della rivista la presenza di Pasolini è particolarmente importante, sia per gli scritti, che nella parte illustrativa; il poeta inizia a tenervi una rubrica intitolata "Fuoco lento" che si protrarrà per i primi tre numeri della rivista, e nella quale si occupa di attualità e polemiche artistico-letterarie[249]. Nel primo degli interventi ospitati dalla rubrica, Pasolini ritorna sulla *querelle* Bartolini-Arcangeli e sulla lettera aperta pubblicata da quest'ultimo nel numero di settembre di «Architrave». Sebbene la posizione di Pasolini abbia tutta l'apparenza di voler mediare in una lite insorta tra due personaggi verso i quali egli sembra nutrire uguale rispetto e ammirazione[250], il poeta muove una precisa critica ai toni tenuti da Arcangeli nella sua *Lettera a Bartolini,* cui rimprovera soprattutto di non aver saputo improntare la risposta a un maggior equilibrio, anche in ragione del temperamento "umorale" dell'artista marchigiano. Il "torto" pur riconosciuto di questi viene anzi giustificato per via di una «perenne disposizione all'umore, che diviene di volta in volta effusione lirica», per cui, prosegue Pasolini: «le polemiche di Bartolini dovrebbero riuscire perdonabili anche alla parte toccata: e, ripeto, soprattutto quando sono ingiuste, se, in tal caso, il discorso ne è più vigoroso»[251].

[249] Nel numero 1 del novembre 1942, oltre al già citato *I giovani e l'attesa,* Pasolini pubblica anche, sotto lo pseudonimo di "Pio", la prima puntata della rubrica "Fuoco lento": *Notarella per una polemica; Mostre in città; Dalla stamp*a («Il Setaccio», 1, novembre 1942, p. 6); l'articolo *Per una morale pura in Ungaretti* (ivi, p. 7); e la poesia *Fantasie di mia madre,* firmata "P." (ivi, p. 8). Per la parte grafica pubblica invece tre disegni (due figure femminili e una maschile) a p. 14. I disegni di Pasolini accompagneranno tutti i numeri del «Setaccio», ad eccezione dell'ultimo, del maggio 1943. La rubrica invece non sarà più presente a partire dal n. 4 del febbraio 1943; non sono note le ragioni dell'interruzione, e del resto i contributi di Pasolini proseguono con uguale intensità in tutti i successivi numeri de «Il Setaccio».

[250] Ne fa fede l'appello del poeta a indirizzare le polemiche verso «le cose grandi», le questioni più autentiche e urgenti «perché solo così (e non attraverso pettegolezzi e debolezze di due parti contendenti, e magari ambedue molto care alla nostra memoria di lettori) noi giovani potremo sentirci sostenuti nella nostra chiusa e solitaria ricerca» (P.P. Pasolini, *Fuoco lento: Notarella per una polemica,* cit.)

[251] *Ibid.*

L'intento è quello di riportare la discussione sui binari di un confronto critico costruttivo e, soprattutto, pedagogicamente valido per i lettori, e per l'edificazione di tale confronto Pasolini non ha dubbi nell'attribuire una maggiore responsabilità al critico, piuttosto che all'artista:

> Ora, da questo nostro piccolo, lontano angolo di visuale, ci sembra che a un'atmosfera di perdono avrebbe dovuto essere improntata la risposta di Francesco Arcangeli alle ingiurie di Bartolini: vogliamo dire cioè che la sua lettera, giustamente risentita, avrebbe dovuto mantenersi tutta sul tono delle ultime frasi[252]: forse sarebbe stata più meditata dal lettore che, nelle polemiche, si diverte ma resta deluso e confuso, e si sarebbe fatta maggior luce un'idea, che, per essere estremamente ovvia, ha perso la sua superiore funzione di conciliatrice, e cioè che la pittura italiana non rinascerà, o non nasce, sulle colonne di giornali, ma nello studio dell'artista, orgogliosamente chiuso e solitario[253].

Un modo, in fondo, per contestare Arcangeli con le ragioni di Arcangeli, che dello studio solitario e appartato degli artisti, del loro cammino di silenziosa e sofferta conquista sulla pelle della pittura, lontano dalle discussioni dei salotti e dalle mode del momento, si era da subito fatto strenuo difensore.

È interessante osservare da questo intreccio di voci: tra Pasolini che esorta Arcangeli alla moderazione, e Longhi che lo istigava piuttosto a una maggiore durezza; tra la fervente ammirazione del giovane poeta per l'artista[254], e la profonda sfiducia riservatagli invece da Longhi, come diverse modulazioni e oscillazioni di gusto furono sin dall'inizio presenti anche all'interno della stessa scuola e di un orizzonte di pensiero che, almeno riguardo le arti figurative, era pur il medesimo[255].

[252] Nel finale della sua lettera Arcangeli ribadiva infatti il proprio apprezzamento per la produzione precedente di Bartolini, giudicata la più valida della sua opera, e ne parlava come di: «quel più vero Bartolini, in cui si assisteva a una solitaria, patetica lotta fra il "celeste" e il "volgare"». Non risparmiava tuttavia una stoccata finale all'artista nell'osservare malinconicamente: «né vorrei ritrattarlo, nemmeno ora che vedo come in te non sia rimasto che il "volgare"» (F. Arcangeli, *Lettera a Bartolini,* cit.).

[253] *Ibid.*

[254] Dell'ammirazione di Pasolini per Bartolini resta traccia anche in una lettera a Fabio Mauri del febbraio 1943, dove Pasolini invita l'amico a diventar comproprietario con lui di un'acquaforte di Bartolini recentemente acquistata per 200 lire. Cfr., P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954,* cit., pp. 154-155: 155.

[255] Dario Trento tende ad accentuare invece il divario di visione tra Pasolini e Arcangeli individuandone le radici in un diverso approccio nei confronti dell'arte, per cui, mentre Arcangeli chiederebbe essenzialmente all'opera una sua realizzazione in termini puramente formali, per Pasolini essa è invece soprattutto investita di aspirazioni etiche; scrive infatti: «La differenza di posizione di Pasolini trova radici nella cultura che Arcangeli stigmatizza per le incapacità che dimostra a comprendere l'opera d'arte. Già nell'articolo sul convegno di Weimar Pasolini aveva

A riaffermare del resto la comunanza di vedute con Arcangeli in merito all'arte contemporanea, Pasolini citava, all'interno della stessa rubrica, ma nella sezione intitolata *Dalla stampa* (una sorta di brevissima antologia di alcune frasi giudicate tra le più significative della stampa recente), le parole che Arcangeli aveva rivolto a Guttuso nello scritto sul Premio Bergamo: «ti dico sinceramente che se tu non maturerai insieme con una tua nuova pittura, un tuo vero dramma umano… (F. Arcangeli – "Architrave")»[256]. Dai brani selezionati da Pasolini che accompagnavano quello di Arcangeli nella stessa pagina si evince come il discorso tendesse a riproporre nuovamente una meditazione sul rapporto "forma-contenuto" in arte; discorso che, come osserva Mario Ricci, risulta «certamente ozioso, per certi aspetti, eppure ancora una volta tappa obbligata nel momento in cui si profilava la necessità di una svolta decisiva della nostra cultura»[257].

Anche nell'intervento immediatamente successivo Pasolini tenta una mediazione, questa volta intervenendo sulla polemica relativa all'eccesso di manifestazioni e mostre sostenute dallo Stato fascista che avevano

messo l'accento sulla moralità che si esprime attraverso i mezzi stilistici» (D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura*, cit., p. 149). Anche in un altro intervento, Trento pone l'accento sulla divergenza di opinioni evidenziando come, a dispetto della *verve* polemica di Arcangeli verso gli artisti di Corrente, «Pasolini, al contrario, mostra di orientarsi nettamente verso le posizioni di questi ultimi», e aggiunge ancora «Arcangeli è convinto che la riuscita di un'espressione artistica stia nel perfetto equilibrio tra posizione morale e azione stilistica, mentre Pasolini dà priorità assoluta al messaggio, alla messa in chiaro del fine morale, del mito da perseguire» (D. Trento, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli*, cit., pp. 62, 65). Tale prospettiva non risulta a mio avviso condivisibile, in quanto tanto le osservazioni di Pasolini, quanto quelle di Arcangeli, almeno nell'analisi dei loro testi fin qui svolta, sembrano dimostrare il contrario: e cioè che pur all'interno delle inevitabili divergenze di gusto e di posizioni individuali, le vedute dei due critici convergono fondamentalmente almeno sui due punti essenziali della necessaria realizzazione formale dell'opera e della sua coerenza rispetto alla "moralità" dell'artista; dove il primo fattore è strettamente dipendente dal secondo. "Moralità" non andrà dunque intesa come presa di partito ideologico, ma come auscultazione e tentativo d'espressione, attraverso l'arte, delle proprie ragioni più intime e profonde. Emblematico a tal proposito mi sembra il fatto che Pasolini, se per un verso sviluppa le sue obiezioni ai giudizi di Arcangeli sulla Biennale (lettera del 24 settembre 1942) sulla base di argomentazioni puramente formali (non etiche), per l'altro più volte richiama e cita direttamente i giudizi più "moralizzatori" di Arcangeli. Ritengo pertanto che la posizione dei due critici, almeno a questa altezza cronologica, non vada accentuata in termini di contrasto gravandola di una consapevolezza politica e di giudizi che si radicheranno solo più tardi in Pasolini. Sul punto si veda anche la posizione di Galluzzi, che se per un verso avvicina il pensiero di Pasolini alle contemporanee esperienze di Corrente, dall'altro, con una certa contraddizione, riconosce in Arcangeli «in quegli anni la sua vera guida nell'arte contemporanea» e osserva come «Pasolini faceva comunque proprie le precisazioni critiche mosse da Francesco Arcangeli» (F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura,* Bulzoni, Roma 1994. pp.100-101).

[256] P.P. Pasolini, *Fuoco lento: Dalla stampa,* cit.

[257] M. Ricci, *Testimonianza su Pasolini e "Il Setaccio",* in *Pasolini e «Il Setaccio»*, cit., p. 19.

portato, oltre al consueto numero di premiazioni legate alle Sindacali nazionali, interregionali, regionali, interprovinciali e provinciali, anche al pullulare in varie città, di diversi concorsi, come il Premio Bergamo, il Premio Verona, il Premio San Remo[258].

Pasolini avvalora tanto le ragioni contrarie espresse da Farinacci in merito a quella «che può essere senz'altro una "mostromania"»[259], quanto quelle di Rolandino (alias Giorgio Vecchietti) che su «Primato» sosteneva invece la validità di tali premi come testimonianza della coscienza critica italiana e delle antiche tradizioni comunali; senza troppo entrare nel merito della questione, il poeta la risolve infine a favore della istituzione dei premi: «a me non dispiacerebbe affatto che qui a Bologna, per esempio, fosse istituito uno di tali premi: sarebbe perlomeno una buona ventata in questo monotono clima»[260].

L'impressione che si ricava da questi primi scritti pasoliniani è certamente quella di una maggior moderazione rispetto alle posizioni più nette e mature (anche politicamente e ideologicamente), dei poco più anziani Arcangeli e Bertolucci. Ma se l'incontro con quest'ultimo è ancora là da venire, il confronto costante con Arcangeli in questi anni si rivela per il giovane fondamentale e fruttuoso. Instradatosi dopo il lungo travaglio, verso una decisa militanza nel campo della critica e della storia dell'arte, il critico bolognese concludeva infatti un brillante 1942 con la pubblicazione, in ottobre, della sua prima monografia artistica, un volumetto dedicato alle tarsie lignee[261], e con due importanti presentazioni ad altrettante mostre svoltesi a Bologna e Firenze tra novembre e dicembre.

Della lunga gestazione di *Tarsie*, volume che gli era stato commissionato sin dall'anno prima (sotto indicazione di Longhi) per la collana "Quaderni d'arte", edita da Tumminelli e di cui Emilio Cecchi era direttore, resta traccia anche nel carteggio tra Arcangeli e Bertolucci[262]. Si tratta

[258] Per ulteriori approfondimenti rimando all'approfondito saggio di P. Vivarelli, *La politica delle arti figurative*, cit.

[259] P.P. Pasolini, *Fuoco lento: Mostre e città,* cit.

[260] *Ibid.*

[261] F. Arcangeli, *Tarsie,* cit.

[262] Come si evince dal carteggio lo studio sulle tarsie lignee costituì insieme a quello su Bastianino il maggior impegno storico-artistico di Arcangeli in quegli anni; la prima menzione del volume si trova nella lettera che Arcangeli invia a Bertolucci il 12 marzo 1942, dove ne annunciava già la prossima uscita: «In primavera vedrai uscire un volumetto, con quindici pagine di testo e sessanta fotografie, intitolato "Tarsie", di Francesco Arcangeli: un numero di una collana divulgativa che fa Cecchi con Tumminelli. L'argomento ti sembrerà un po' rompiscatole; ma pensa che ci sono tarsie su disegno di Piero della Francesca, di Botticelli, di Lotto, del Baldovinetti. Non c'è male, eh? E poi c'è qualche particolare scelto non malvagiamente, spero. E il testo, come spesso succede

in realtà di una pubblicazione già matura in cui il giovane critico assolve brillantemente alla richiesta che gli era stata esplicitamente formulata da Cecchi di «fare una cosa "popolare", nel senso che tutti possono comprarla e trovarvi interesse, e tuttavia corretta filologicamente»[263]. Sin dal progetto del volume, era quindi prevista una equilibrata quanto felice convergenza tra un'analisi figurativa storicamente e filologicamente accurata, un apparato fotografico innovativo e accattivante, e una prosa avvincente ma al contempo accessibile; Arcangeli non delude le aspettative, e smarcatosi dalle incombenze polemiche e dai toni necessariamente più infuocati della cronaca artistica, raggiunge esiti di estrema raffinatezza; tanto che Massimo Ferretti individua in questo piccolo volume «il momento più elegantemente bilanciato della sua prosa», almeno a questa altezza cronologica[264].

quando si fanno le cose su ordinazione, non è ignobile». Ma la pubblicazione subì un ritardo e Arcangeli tornerà a parlarne ancora, con una certa stanchezza, nella lettera del 2 ottobre 1942: «attendo già da un mese l'uscita delle mie "Tarsie in legno"; ma è un lavoretto già vecchio di quasi un anno. Il grande Bastianino, invece, mi fa amaramente disperare; delle volte, mi pare di non farcela più; ma speriamo» (Lettere di Arcangeli a Bertolucci conservate presso ASP, *Fondo Bertolucci*, serie 1, Epistolario [1929-1986], fascicolo 1/4: Francesco Arcangeli). Bertolucci rispondeva all'amico incoraggiandolo nei suoi sforzi con una lettera del novembre 1942: «E ti sforzi di volgarizzare al pubblico la nobile arte dei Lendinara ecc. Sarò fra quel pubblico, e fra quello più raro, maledetto del saggio sulla rivista di Longhi» (Lettera conservata in BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*; il riferimento è sempre al saggio su Bastianino che Longhi aspettava per «Proporzioni»). Di "improba fatica" relativamente al volume sulle tarsie parla anche Graziani in una lettera ad Arcangeli del 29 gennaio 1942, cfr., A. Graziani, *Proporzioni. Scritti e Lettere*, cit., II, p. 213.

[263] La lettera datata 27 settembre 1941 con la quale Cecchi proponeva ad Arcangeli di occuparsi della pubblicazione, è pubblicata in M. Ferretti, *Origine, forma e contenuto di un libro breve*, cit., p. 90. Particolarmente interessante, come evidenziato da Ferretti, è la volontà di realizzare un volume accessibile a un pubblico diverso da quello specialistico e ristretto degli storici dell'arte, secondo un progetto che accomunava Cecchi e Longhi, almeno sul fronte del taglio innovativo nelle riproduzioni fotografiche, sin dai tempi di «Vita artistica»; cfr. ivi, pp. 97-98 e 115-122. Non ci soffermeremo in maniera approfondita sul volume e sulle sue vicende editoriali poiché sono state circostanziatamente ricostruite e analizzate sia nel sopra citato saggio di Ferretti, che in A. Rizzi, *Francesco Arcangeli scrittore,* cit., pp. 19-36.

[264] M. Ferretti, *Origine, forma e contenuto di un libro breve*, cit., p. 107. Come si evince dalla lettera inviata a Cecchi il 16 gennaio 1942, Arcangeli aveva invece manifestato il timore che il volume risentisse eccessivamente dell'influenza e dell'ascendente su lui esercitato da parte di Longhi. Esprimendo al contempo la paura e la volontà, in qualche modo, di dissolversi nell'orbita del maestro, parlava infatti di: «un modo forse troppo longhiano nell'abbordare e nello svolgere gli argomenti. Ma come si fa? A me, che ho avuto la fortuna di aver in lui un maestro così alto, Le confesso che in certi giorni vien voglia di lavorare e lavorare quasi con la speranza di potermi "trasferire in lui". Anche se poi debbo riconoscere che questo non sarebbe umano, né forse giusto. Ma intanto, noi pochi ragazzi che ci possiamo considerare suoi scolari anche in via pratica e concreta, sentiamo la necessità di questo assorbimento profondo. E chi sa quanto avremo ancora da succhiare» (lettera riportata ivi, p. 122).

Venendo invece ai due testi di presentazione pubblicati da Arcangeli sul finir dell'anno, ritroviamo, in schieramento variabile, il drappello di artisti bolognesi già seguiti dal critico sin dal suo primo scritto d'esordio. Il primo testo accompagna un'esposizione alla Galleria Ciangottini, con lavori dello stesso Ciangottini, di Pompilio Mandelli, Luciano Minguzzi e Ilario Rossi: «tre pittori e uno scultore, ancor giovani e tutti bolognesi di nascita o d'elezione»[265], i quali si erano trovati, secondo il critico bolognese, naturalmente e spontaneamente d'accordo «nell'affermare un atteggiamento comune di sincera, non premeditata e intellettuale modernità»[266]. Sin dall'incipit della presentazione Arcangeli prosegue dunque la polemica contro il gruppo milanese di Corrente, all'intellettualismo del quale contrappone l'opposta "naturalezza" degli artisti bolognesi, il cui «Merito non piccolo» egli individua nella volontà di «non rifiutare alcuna paternità, ma di cercare la personalità della propria espressione, e un naturale svolgimento, nell'ambito dell'eredità stilistica e morale dei grandi maestri della generazione precedente. Lontano, dunque, dai facili rinnegamenti del cosiddetto "nuovo romanticismo", che minacciava di ricondurre l'arte italiana, a un equivoco e a caotico tumulto»[267]. Verso questa direzione comune ciascun artista segue però il percorso suggeritogli dal proprio temperamento, e se Minguzzi non teme l'"esercitazione archeologica" e lo studio dei modelli più vari; Ciangottini appare invece maturato al punto da investire le possibili citazioni «di una più pronunciata ironia visiva. Come di uno che veda prima per certe sue violente e rapide impressioni, ma poi le sappia comporre in favola ora lirica ora umoresca»[268]; Ilario Rossi, partendo dalla "pura pittura" della elaborazione tonale morandiana, si mostra in grado di ricavare un suo linguaggio dove «La composizione non è più meditazione visiva, ma rapido sostegno di variazioni di gamma immediata e divisa»[269]; mentre Mandelli attraversa invece una positiva crisi che lo porta verso «una pittura dove il presto della resa e la vivacità del vedere si sono accresciuti»[270].

[265] F. Arcangeli, *Giovanni Ciangottini, Pompilio Mandelli, Luciano Minguzzi, Ilario Rossi*, presentazione alla mostra (Galleria Ciangottini, Bologna, 1-15 novembre 1942), ora in Id., *Arte e vita*, cit., I, pp. 51-52: 51.
[266] *Ibid.*
[267] *Ibid.*
[268] *Ibid.*
[269] *Ibid.*
[270] Ivi, pp. 51-52.

Il secondo testo di presentazione viene scritto da Arcangeli per una mostra svoltasi alla Galleria Il Ponte di Firenze, che vedeva coinvolti, con la sola eccezione di Luciano Minguzzi, gli stessi artisti della mostra bolognese; per cui il testo riprende quasi letteralmente i giudizi già formulati in quell'occasione. L'esposizione fuori da Bologna suggerisce tuttavia al critico la necessità, per un verso, di dar conto della situazione artistica cittadina, per l'altro, di evidenziare la coerenza e l'organicità delle ricerche di questi giovani artisti bolognesi rapportandole a una matrice comune; entrambe queste finalità vengono perseguite attraverso la necessaria evocazione della lezione di Morandi: punto nevralgico di ogni discorso sulla pittura contemporanea a Bologna e non solo. Egli apre pertanto il suo intervento con un discorso d'ordine più generale:

> La fama di Bologna pittorica, fuor della cerchia strettamente municipale, si affida tutta al nome e all'opera di Giorgio Morandi. Per gli Italiani che hanno amore delle cose dell'arte, o che semplicemente se ne occupano, Bologna è la città di Morandi. Eppure, accanto e quasi all'ombra del suo lavoro, di una pazienza geniale e pressoché infallibile, alcuni giovani operano con fiducia, ma senza presunzione, intesi in ogni modo a rifuggire dalla grave, mortificante ombra che aduggia molti studi bolognesi: l'ombra del più stanco e provinciale ottocento. Credo perciò vada esente da ogni superbia l'atto che i tre di essi forse più dotati compiono presentandosi a un gruppo extracittadino: c'è in loro abbastanza apertura e vivacità di ricerche per imporsi all'attenzione e all'interesse di spettatori che non siano i soliti amici del caffè[271].

Scompaiono da questo testo anche i riferimenti polemici contro "i nuovi romantici", in contrapposizione ai quali il gruppo bolognese si profilava con maggior nettezza nel testo precedente. Non conosciamo le ragioni che mossero Arcangeli ad una simile espunzione, tuttavia è probabile che egli preferisse, nel presentare per la prima volta gli artisti al pubblico fiorentino, puntare l'attenzione più sulla specifica vitalità della realtà artistica bolognese, all'insegna d'una continuità di ricerca espressiva che potesse congiungere l'esperienza di Morandi a quelle della più giovane generazione, che non su posizioni di contrasto e opposizione a quanto andava delineandosi in altre città.

Della prima delle due mostre, quella organizzata alla Galleria Ciangottini, scrive anche Pasolini, tornando a occuparsi di critica d'arte sul

[271] F. Arcangeli, *Giovanni Ciangottini, Pompilio Mandelli, Ilario Rossi*, presentazione alla mostra (Galleria Il Ponte, Firenze, 5-14 dicembre 1942), ora in Id., *Arte e vita*, cit., I, pp. 53-54: 53.

terzo numero de «Il Setaccio», nel gennaio 1943[272]. Lo fa con un articolo inteso a presentare l'attività espositiva della galleria, ma che è quasi per intero una citazione diretta dal testo critico di Arcangeli, non tuttavia da quello dell'esposizione bolognese, bensì dal testo scritto per la mostra fiorentina[273], dove il contributo personale del poeta si limita alla rievocazione introduttiva della mostra inaugurale della Galleria Ciangottini nel '41, e a una breve nota di servizio su altre due mostre ivi organizzate: la seconda svoltasi nella galleria, dove «apparvero buoni lavori di Bartolini, Breddo, Corsi, Gasparini, Sesto Menghi, Marangoni, Martini, Ramponi, Dlinchem»[274]; e la seguente, programmata per la prima quindicina di febbraio, per cui «è annunciata una collettiva di De Chirico, Bartolini ed altri»[275].

A fronte dello spoglio resoconto – peraltro incompleto[276]– sull'attività della Galleria Ciangottini, decisamente più interessante e criticamente "impegnato" risulta lo scritto di Pasolini pubblicato sulla stessa pagina e dedicato a Gentilini[277].

Si tratta di una recensione alla mostra di disegni dell'artista, organizzata alla Galleria Ciangottini da Arcangeli[278] e i testi dei due critici consentono pertanto un raffronto puntuale sulle posizioni di entrambi, permettendo in particolare di valutare il livello di dipendenza e autonomia del testo di Pasolini dalla presentazione di Arcangeli.

[272] Il secondo numero della rivista, pubblicato nel dicembre 1942 non presenta scritti di Pasolini relativi alle arti figurative.

[273] Propenderei a considerare come una svista o un equivoco di Pasolini la citazione dal testo fiorentino, probabilmente motivata dalla similitudine tra i due testi; occorre tuttavia segnalare che nel riportare l'elenco degli espositori Pasolini menziona anche Minguzzi, che era invece assente dalla mostra fiorentina. Cfr., P.P. Pasolini, *Galleria Ciangottini,* «Il Setaccio», III, 3, gennaio 1943, p. 18 (firmato P.P.P.).

[274] *Ibid.*

[275] *Ibid.*

[276] In una lettera del gennaio 1943, che Pasolini invia da Casarsa a Fabio Luca Cavazza, uno dei redattori de «Il Setaccio», il poeta chiedeva di scusarlo con Ciangottini per l'incompleta menzione delle attività della Galleria: «Fammi anche il favore di andare da Ciangottini, salutamelo, e digli che non è stata colpa mia, se nel terzo numero, il riassunto dell'attività della Galleria è incompleto» (P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954,* cit., p. 151).

[277] P.P. Pasolini, *Personalità di Gentilini,* «Il Setaccio», III, 3, gennaio 1943, p. 18; ora in *Pasolini e "Il Setaccio"*, cit., pp. 72-73.

[278] Le circostanze dell'avvicinamento tra Arcangeli e Gentilini che portarono all'organizzazione della mostra bolognese a partire dalle lusinghiere parole spese da Arcangeli verso l'artista in occasione della XXI Biennale di Venezia (cfr., F. Arcangeli, *La biennale dei "respiri"*, I, cit.), passando per il testo di presentazione richiesto da Gentilini al critico per «Primato» (cfr., F. Arcangeli, *Arguzia di Gentilini*, «Primato», IV, 1, 1 gennaio 1943, p. 18), sono state ricostruite da D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura*, cit., soprattutto pp. 157-158.

Con il suo bell'incipit, l'intervento di Arcangeli si apre instaurando un ponte tra Maccari e Gentilini, secondo l'autorevole indicazione fornita da Roberto Longhi, in una sorta di superiore e definitiva unzione: «Vedendo rispuntare in uno di questi disegni, sul volto di un annegato la grinta glabra, feroce e monocola degli Stroheim di Maccari, ho avuto una riprova di quanto fosse giusto l'accenno fatto da Roberto Longhi, qualche tempo fa', nello scorrere i fogli di Gentilini»[279]. Una indicazione tanto pertinente, e per di più proveniente dalla fonte, giudicata più autorevole, del comune maestro, non poteva certo essere ignorata da Pasolini, che infatti l'accoglie nel proprio scritto, aggiungendo però tra le fonti dell'artista romano oltre all'esempio moderno di Maccari, anche «per qualche macabro e violento fotomontaggio di arti, o rotondeggiare di membra fuori dall'ombra opaca, Goya acquafortista, tra gli antichi»[280].

Proseguendo nel suo discorso, Arcangeli tratteggia abilmente il contesto in cui va formandosi l'arte di Gentilini, evidenziandone debiti e indipendenza dal contemporaneo scenario artistico romano:

> Già da un pezzo partecipe di quell'ambiente romano che parve affogare, alcuni anni sono, nei paonazzi dei cardinali e fu illuminato dagli angeli fiammanti del Castel Sant'Angelo di Scipione, Gentilini è sembrato a lungo refrattario al calore generato da quella violenta combustione: era appena lo spiritare di qualche contorno, una scintilla più arguta nel volgersi di occhi che stupivano come nei vecchi mosaici, il brillio dei colori puri, ad avvertirci della possibilità di un turbamento nelle favole che andava immaginando; scampagnate gentili ed ironiche non soltanto per le spiagge e per la campagna di Roma, ma anche sugli scenari delle antiche leggende[281].

Ma è dall'incontro con Maccari, che si hanno i risultati più originali, e dalla satira tagliente dell'artista senese Gentilini ha tratto, secondo Arcangeli, un impulso a scavare in se stesso «Caricando di senso le sue favole», così, affrontando «l'amaro e il tragico del vivere, egli è passato dall'idillio al grottesco: passaggio legittimo, giacché lo svolgimento non è dall'immaginare al giudicare o all'esasperarsi, ma invece al guardar la vita con un occhio che, se spoglia il drammatico della sua solennità, non rinuncia a volgere in sogno il triviale o il raccapricciante»[282].

[279] F. Arcangeli, *Disegni di Gentilini*, presentazione alla mostra (Galleria Ciangottini, Bologna, 17-31 gennaio 1943); ora in Id., *Arte e vita*, cit., I, pp. 55-57: 55.
[280] P.P. Pasolini, *Personalità di Gentilini,* cit., p. 72.
[281] F. Arcangeli, *Disegni di Gentilini,* cit, p. 55.
[282] *Ibid.*

Ecco una ulteriore indicazione della nessuna rilevanza del soggetto ai fini della rappresentazione, dove la moralità che conta, che pesa, e dà senso all'opera, non è quella censoria nei confronti del contenuto, bensì quella in grado di mantenere fedele e coerente la forma all'espressione onesta d'un sentimento. Così – osserva Arcangeli – «Espressione non sarà per lui espressionismo», a differenza «dello sfrenarsi di tante giovanili barbarie cui abbiamo assistito nell'annata ora scorsa»[283] e il pericolo consisterà semmai nel guardarsi da «quel tanto di troppo colto che nei momenti meno ispirati si può sospettare in lui»[284].

Lo stesso limite viene evidenziato anche da Pasolini, che riscontrando nell'artista una «dichiarata diffidenza del talento e della spontaneità», similmente ad Arcangeli lo vede soggetto al rischio opposto, ovvero: «la prevalenza dell'intelletto. L'unica debolezza di questi disegni è infatti l'affacciarsi di qualche cerebralismo»[285]; e il poeta osserva ancora: «Da quanto abbiamo detto ci sembra che risulti abbastanza chiaramente un mondo morale di Gentilini, che si mostrerà con più crudezza, laddove l'intellettualismo più gli prende la mano»[286]; per cui l'auspicio che egli rivolge all'artista è quello di trovare la via per «una più viva e meno intellettuale compartecipazione» che gli consenta di «rappresentare la realtà, con una più comunicata, e semplice e penetrante tristezza»[287] da sostituirsi piuttosto all'ironia, che vale in pittura come filtro distanziante equiparabile a quello della cultura.

Gli assi portanti del discorso dei due critici, come possiamo vedere, sono al fondo i medesimi, e le categorie interpretative di cui si avvalgono, una volta che si è preventivamente valutata la tenuta formale dell'opera attraverso gli strumenti dell'analisi filologica, tendono a contrapporre alcuni concetti-chiave sui quali s'incardina il giudizio di valore. Volendo procedere a una estrema semplificazione potremmo pensare a questi concetti come a una serie di categorie oppositive, con coppie del tipo: moralità/impostura, sentimento/intellettualismo, stile/formalismo, trasfigurazione (intesa come accordo tra forma e sentimento)/deformazione (intesa come assenza di tale accordo), ecc.; dove sempre il primo termine costituisce elemento di valore, e il secondo di disvalore. E sarà pure una

[283] *Ibid.*
[284] Ivi, p. 56.
[285] P.P. Pasolini, *Personalità di Gentilini,* cit., pp. 72-73.
[286] Ivi, p. 73.
[287] *Ibid.*

banalizzazione del pensiero che sorregge una simile visione, ma proprio nella ricorrenza quasi ossessiva di alcuni termini si può cogliere la fedeltà a pochi, fondamentali, parametri; all'interno di essi il giudizio può poi più o meno significativamente variare a seconda della sensibilità personale, ma non può sovvertirne il valore. Per cui, ad esempio, il giudizio di Pasolini può essere più entusiasta nei confronti di Bartolini e maggiormente contenuto verso Gentilini, laddove per Arcangeli accade l'inverso, ma queste variazioni avvengono tendenzialmente entro i limiti di una comunemente negata, o riconosciuta, dignità artistica.

Sia Arcangeli che Pasolini guardano allo specifico linguaggio pittorico degli artisti cercando di astrarne, dagli aspetti più manierati, il fondo di autenticità, lo stile personale; ma in questo processo Pasolini risulta più incline a prendere in considerazione anche fattori non strettamente pittorici, mentre per Arcangeli ogni intento, ogni pensiero, va risolto sulla superficie della tela, referente unico e assoluto per il critico.

Vediamo ad esempio, su «Il Setaccio» del marzo 1943, uno scritto di Pasolini dedicato a Luigi De Angelis (pittore di cui era stata organizzata un'esposizione alla Galleria Ciangottini tra il marzo e l'aprile di quell'anno): Pasolini approfitta della particolare selezione di opere presenti in mostra, e appartenenti alla produzione meno recente dell'artista, per poter fare un ragionamento sulla base di relazioni «propriamente critiche», abbandonandosi a un «piacere schiettamente e puramente pittorico»[288] che prescinda quindi dalla fama di artista *naif* già cucita addosso a De Angelis. Scrive infatti:

> in questo gruppo di quadri vecchi giunti a Bologna, niente fauvismo, niente espressionismo, niente primitivismo; insomma, il giudizio potrà venire esercitato soltanto, anche se non rigidamente, su termini riguardanti la pittura e, in questo, la fama e la fortuna di De Angelis risultano già abbastanza giustificate. Piuttosto, davanti ai suoi cieli sporchi dove si distendono coste appena luminose, come dolcemente atterrite – dipinte con un pennello sporco, quasi senza colore; davanti alle sue figure che spesso non son che una goccia lucente di biacca schiacciata miseramente col pennello, contro un fondo appena macchiato di grigio, parleremmo quasi di una "povera metafisica"[289].

La lettura di Pasolini pone l'accento sulla povertà dei mezzi pittorici dell'artista, per cui «l'atmosfera nasce quasi dalla trascuranza del pit-

[288] P.P. Pasolini, *Giustificazione per De Angelis,* «Il Setaccio", III, 5 marzo 1943, p. 21, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., I, pp. 47-48: 47.
[289] Ivi, p. 48.

tore, dalla confusa e povera scelta dei colori», con effetti che arrivano a creare in alcune opere «un'atmosfera tristissima e non terrena, simile a quella ottenuta appunto nella pittura metafisica di un De Chirico, ad es., che con altri mezzi analogamente non propriamente pittorici (ma ciò non vuol dire, talvolta, non poetici) ricercava proprio un "effetto" poetico»[290]. È insomma un ricorso legittimo, per Pasolini, questo ad espedienti extra-pittorici per arrivare a configurare il proprio mondo poetico, purché tali espedienti corrispondano a un intimo modo d'essere, di sentire, dell'artista. Così la "povera metafisica" di De Angelis finisce, per il poeta, col costituirne a un tempo il maggiore limite e la principale risorsa, e «per questo» conclude Pasolini «la sua pittura si affida ad una primitività e ad una freschezza, spoglie dei loro usuali attributi, cariche invece di una confusa e opaca malinconia»[291].

Espedienti letterari in pittura non sono invece ammissibili per Arcangeli, che, come Longhi, li accoglie piuttosto a beneficio e sostegno della critica artistica, come vediamo anche dalla recensione del volume di Giovanni Cavicchioli su De Pisis[292]. Nella sua recensione Arcangeli sceglie appunto di sorvolare sui risultati dell'analisi critica dell'autore, giudicata non eccelsa, per concentrarsi, invece, proprio «sull'estro e sulla misura letteraria di questo suo procedere ai margini della pittura»[293]. Anche su questo fronte, tuttavia, il giudizio di Arcangeli non è dei più entusiasti, e per ragioni che sono facilmente riconducibili ad analoghe posizioni di Longhi; vediamo infatti come tra i principali motivi di scontento egli indichi «il grave turbamento portato dall'autore all'equilibrio del suo libretto con quelle ambiziose pagine recenti, che non saprei se debbano meritare il premio o la condanna d'esser chiamate teoriche», laddove invece «tutta la vecchia parte del suo scritto si salva assai meglio sull'ala letteraria»[294]. Meglio dunque un tentativo di trasposizione letteraria delle opere, di narrazione dei loro valori formali, piuttosto che l'avventurarsi lungo gli insidiosi sentieri delle astratte sistemazioni teoriche; e più alto sarà il risultato, quanto più accordato all'autentico stile dell'autore. Osserva infatti Arcangeli:

[290] *Ibid.*
[291] *Ibid.*
[292] G. Cavicchioli, *Filippo de Pisis*, Vallecchi, Firenze 1942.
[293] F. Arcangeli, *De Pisis* (recensione a G. Cavicchioli, *De Pisis*, Vallecchi, Firenze, 1942), «L'Annunciata», Bollettino 5, gennaio 1943, p. 4.
[294] *Ibid.*

> talvolta anche il piglio dei brani più felici non pare del tutto personale. Le prime pagine, forse le meglio modulate, mi sembrano una delicata trasposizione da modi di origine rondesca, soprattutto nell'uso dell'aggettivo, di un'abbondanza aulica e intellettiva insieme. A parte questa più moderna esperienza, affiorante anche in altri passi, il vero Cavicchioli si scopre forse dove il tono declina a un immaginare, a un descrittivo più famigliare e andante, come di chi sia stato giovane al tempo dei crepuscolari e senta sommessamente di Govoni [...] una maniera non lontana da certe vecchie predilezioni provinciali dello stesso De Pisis, appena turbate da un respiro della musa metafisica. [...] Con tutto questo, non sarebbe forse facile ricavare dal libretto quella vera immagine di De Pisis che, fatalmente racchiusa nella sua opera, può essere risuscitata, nonostante le proteste più o meno coperte di Cavicchioli, soltanto dalla critica. E alla critica sono più vicini alcuni spunti delle vecchie pagine [...] che le nostalgie di universale definitoria da cui l'autore si è lasciato prendere nella parte più recente[295].

Tali tentativi denotano infatti per Arcangeli «una disposizione tipicamente dilettantesca»[296], e a fronte di certe generiche esagerazioni che egli riscontra nei giudizi di Cavicchioli, l'auspicio che formula – «sarebbe proprio necessario quel lavoro di storico che è ormai inseparabile dall'ufficio di una vera critica»[297] –, si pone sul medesimo fronte in cui, da tempo, Longhi andava militando. Per Arcangeli una seria valutazione dell'opera di De Pisis non può infatti prescindere dallo studio della cronologia delle sue opere: «dagli antichi e talvolta un po' grevi cartonaggi tonali, alla fase parigina dei più intensi assorbimenti di cultura [...] fino all'ultimo, geniale modo che dura felicemente da anni e che in questo momento [...] mi piace di qualificare come "sintesi grafica di forma-colore"»[298].

A ben vedere, dal giudizio positivo espresso da Arcangeli verso le pagine più letterariamente ispirate e intonate dell'autore, all'accusa mossagli di eccessiva teoricità e dilettantismo (il cui unico correttivo è dato da una seria applicazione di critica storicistica), fino ad arrivare alla formula coniata per l'ultimo stile di De Pisis – calco evidente dalla longhiana "sintesi prospettica di forma-colore", indimenticabile cifra dell'arte pierfrancescana –, l'intera recensione può essere letta, in controluce, come un atto d'omaggio al proprio maestro; una orgogliosa rivendicazione d'appartenenza alla scuola longhiana e a una critica tanto storicamente e filologicamente armata, quanto letterariamente sensibile ed efficace nel trasmettere i valori fondamentali dell'opera. E si noti, per inciso, l'atto di fiducia che Arcangeli

[295] *Ibid.*
[296] *Ibid.*
[297] *Ibid.*
[298] *Ibid.*

compie nella buona critica come l'unica in grado di "risuscitare" quanto racchiuso nell'opera di un artista. Un moto d'orgoglio verso la propria ascendenza critica e una fiducia nel metodo, nel "sistema di pesi e di misure" acquisito dal maestro[299], che fu sicuramente condiviso da questa prima generazione di longhiani, pure intenti a trovare ciascuno la propria strada.

Dove il confronto si mantiene tuttavia più vivace e infuocato, è ancora in merito al giudizio sulla giovane pittura italiana, della quale Arcangeli e Pasolini tornano a occuparsi con due articoli nel 1943. Pasolini ne parla sul numero di maggio de «Il Setaccio», a partire da uno scritto di George Bresson, *Pittura francese 1900-1940,* ospitato sullo stesso numero della rivista[300]; mentre Arcangeli ripropone sul primo numero di «Proporzioni», la nuova rivista fondata da Longhi, una rielaborazione in forma ampliata del bilancio precedentemente stilato in occasione del quarto Premio Bergamo su «Architrave»[301].

L'articolo di Pasolini prende le mosse dal testo del Bresson, riproponendo un confronto tra la situazione critica e artistica francese e quella italiana, similmente a quanto aveva già fatto Giovanni Battista Angioletti recensendo il volume *Les contemporains* di René Huyghe su «Primato»[302]. Attraverso ampie citazioni, Pasolini presenta la posizione di Angioletti, che «trascinato da una sensibilità esercitatissima più che da plausibili ragioni critiche, andava già presentando il pericolo, la decadenza di una pittura italiana modernissima»[303], in contrapposizione all'ottimismo di

[299] Riandando con la memoria a quella stagione giovanile, Arcangeli ricorderà successivamente «Certo, non pretendevo d'avere la verità in tasca, nemmeno allora, ma un buon sistema di pesi e di misure (senza accorgermi che dipendeva ancora essenzialmente dal sistema valutativo del mio maestro Roberto Longhi) pensavo d'averlo» (F. Arcangeli, *Retrospettiva di Luigi Bertelli [1832-1916],* Galleria d'Arte Stivani, Bologna, 17 ottobre – 15 novembre 1970; ora in Id., *Arte e vita*, cit. II, pp. 601-606: 601).

[300] G. Bresson, *Pittura francese 1900-1940,* «Il Setaccio», III, 6, maggio 1943, pp. 9-10; ripubblicato in *Pasolini e "Il Setaccio" 1942-1943,* cit., pp. 130-134. L'articolo di Pasolini seguiva immediatamente lo scritto del Bresson.

[301] Arcangeli avrebbe dovuto in realtà uscire sulla rivista con il saggio sul Bastianino, progetto poi sfumato; fu lo stesso Longhi a quel punto, a sollecitargli una revisione dell'articolo già pubblicato su «Architrave». Il primo numero di «Proporzioni» veniva così ad ospitare i contributi dei due "cavallini di punta della pariglia storico-artistica bolognese", poiché vi compariva anche Graziani con un articolo sul Maestro di Filigne che il giovane imolese aveva scritto dall'accampamento militare in Calabria, ma che non arrivò tuttavia a veder pubblicato poiché la morte lo colpì a soli ventisei anni, in seguito a una fulminante malattia. Cfr., M. Ferretti, *Origine, forma e contenuto di un libro breve*, cit., p. 111.

[302] G.B. Angioletti, *Dall'impressionismo all'arte completa,* «Primato», II, 16, 15 agosto 1941, p. 19.

[303] P.P. Pasolini, *Commento a uno scritto del Bresson,* «Il Setaccio», III, 6, maggio 1943, pp. 10-11; poi in *Pasolini e "Il Setaccio",* cit., pp. 87-91, e in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte,* cit., I, pp. 49-54: 49 (testo da cui si cita).

Huyghe che, analogamente al Bresson, rivendicava invece con orgoglio la grandezza dell'arte francese del XIX e XX secolo.

Tanto per il critico italiano, quanto per i francesi, i giovani artisti più avvertiti, piuttosto che incontrarsi sulla via della rivolta contro i predecessori, erano tornati a far perno sull'umanità, tendendo a «un'arte completa, fatta di equilibrio e di serenità»[304]. Nel confrontare le due opposte posizioni critiche, relative a questo fenomeno di «*ritorno alla costruzione, alla composizione, alla figura*»[305] nella giovane pittura, Pasolini evidenzia il distacco fra Angioletti e Huyghe: «inquietandosi il primo, preso come da una certa scontentezza irrequieta, e presagendo i pericoli, gli equivoci di quell'arte "completa", mentre il francese sembra rimanersene quietamente chiuso nel limbo della certezza e dell'orgoglio, per quel che riguarda in generale quest'ultimo quarantennio di pittura»[306]. Le avverse posizioni diventano allora per Pasolini emblema di un diverso atteggiamento critico riscontrabile nei due paesi, e non senza un certo compiacimento egli osserva come in Italia:

> si sarà lungi dal credere che qualcosa di definitivo si sia ottenuto nell'ultima pittura italiana, specialmente la più giovane, qualcosa a cui credere ciecamente, senza più la speranza di una ricaduta, di una crisi. Tutt'altro. E abbiamo già visto in Angioletti quello stato di melanconica coscienza, suggerito a lui da una presunta "pittura completa" ben lungi dall'essere realizzata, del resto ora, in Italia.
> Come potremo parlare di pittura completa nell'Italia pittorica di uno Scipione, di un Mafai, di un Guttuso, di un Birolli ecc. ecc.[307]?

La situazione italiana si presenta pertanto ben più complessa e problematica, ma proprio per questo più vitale, come dimostra secondo Pasolini anche il più aggiornato testo di Virgilio Guzzi, *Vent'anni di pittura*[308]. Qui le ricerche dei più consapevoli tra i giovani artisti vengono poste sotto il segno d'un approfondimento dei valori prospettico-spaziali del colore, lungo la linea già tracciata da Van Gogh, Picasso, Cézanne e, prosegue il poeta, «noi aggiungeremmo, specialmente di Van Gogh, non lasciando da parte l'espressionismo tedesco con Kokoschka»[309].

[304] Ivi, p. 50.
[305] *Ibid,* tutti i corsivi sono di Pasolini.
[306] *Ibid.*
[307] Ivi, p. 51.
[308] V. Guzzi, *Vent'anni di pittura,* «Primato», III, 22, 15 novembre 1942, pp. 419-422.
[309] P.P. Pasolini, *Commento a uno scritto del Bresson,* cit., pp. 51-52.

Angioletti e Guzzi rappresenterebbero così, per Pasolini, «grossolanamente, i due filoni delle tendenze attualmente reperibili in Italia»[310]; con il primo che, in una sorta di parallelismo rispetto all'estetica dell'ermetismo, sostiene il raggiungimento di «una pittura catartica, serena», una pittura in grado di tornare «sul binario della tradizione con intatta la veste delle più antitradizionali esperienze»[311]; mentre il secondo, pur non smentendo il generale ripiegamento dell'arte verso la tradizione e un desiderio d'ordine, la riconosce volta a «una valorizzazione estrema degli affetti, delle passioni, del *cuore*, che riavvicini agli uomini la pittura, senza affatto prostituirsi, ma anzi esprimendo quegli affetti, quelle passioni nel modo più immediato e audace»[312]. Allora, osserva Pasolini tirando le fila di questo confronto:

> Appare assai facile affermare che in Italia siamo ben lontani da quell'aria di olimpica, lieta sicurezza che sembra spirare da alcuni scritti critico-divulgativi francesi (e ora, dal presente scritto del Bresson). In compenso, ad un confronto non più fra le due critiche ma fra i diversi testi pittorici di questo ultimo quarantennio, se si eccettuano le nostre più nuove esperienze ancora in atto, ci sembra senz'altro che, anche se tale confronto possa riuscire ingrato, la pittura italiana ci guadagni. E molto. Il discorso sarebbe molto duro a dimostrare come una serie di esemplari morandiani, depisisiani ecc… riuscirebbe alquanto superiore a questa serie pubblicata dal Bresson. Siamo ben lontani qui, da quell'aria poetica espressa con mezzi unicamente e coscientemente pittorici che tante volte i nostri Carrà, Morandi, De Pisis ecc… hanno saputo realizzare […] sulla linea di una pittura intesa in senso rigorosamente pittorico, anche laddove il significato o la poesia del soggetto sembrano sopraffare. E non ci sembra che, per questi tre o quattro dei nostri maggiori maestri, sia più lecito parlare di post-impressionismo: la loro esperienza assomma, è vero, tutte le esperienze post-impressionistiche, ma nei migliori ultimi risultati è giunta a una vera e propria libertà e novità di espressione, identificabile in una riscoperta della pittura nei confronti di una non-pittura che coi suoi limiti teorici e autobiografici avrebbe caratterizzato il post-impressionismo. Al contrario questa cultura francese 1900-1940, è ancora tutta immersa in un mondo post-impressionistico, e giunta alle estreme conseguenze, pare ormai senza più via di scampo.
>
> Di quel mondo resta qui tutta l'apittoricità, tutta la disposizione morale a confessarsi, a teorizzare a sfogarsi: e manca tuttavia la novità, la violenza, la freschezza di quei primi pittori. Stanco è l'ultimo Matisse […] E poi dovremmo vergognarci a confessare che un Dufy, un Vlaminck, o un Van Dongen non ci hanno mai molto convinto? Troviamo in essi una grande e passiva stanchezza, una noia che fa pazzie per svagarsi, e l'unico suggerimento che ce ne proviene,

[310] Ivi, p. 52.
[311] *Ibid.*
[312] *Ibid.*

> è di ordine morale, come quello di una violenta e anche ironica confessione. Siamo ben lontani dalla serenità, dalla saggezza, non più teorica, ma pienamente pittorica, d'un Carrà, di un Morandi...[313]

Pasolini riversa probabilmente in questo scritto molte delle considerazioni che doveva aver parallelamente sviluppato per la sua tesi sulla pittura contemporanea, i cui primi tre capitoli erano dedicati proprio a Carrà, Morandi, De Pisis. Non è rimasta traccia epistolare d'un confronto sull'argomento con Arcangeli – che, ricordiamo, era allora assistente di Longhi[314] – ma non sarà difficile constatare come le posizioni di Arcangeli e Pasolini si collochino, al riguardo, su un piano perfettamente convergente[315]. Per entrambi i critici l'esperienza dei maestri italiani della più matura generazione si pone infatti ai vertici d'un arte raggiunta con mezzi puramente pittorici, privi degli *escamotages* e delle divagazioni dilagate in pittura dal post-impressionismo in poi; non a caso proprio Arcangeli aveva definito l'arte italiana «la più alta della civiltà figurativa contemporanea»[316]. Semmai una nota divergente potrà riscontrarsi sul grado di severità – comunque stimata necessaria da Pasolini – e di pessimismo con cui i due critici guardano alle espressioni della più giovane generazione, e che risulta maggiore in Arcangeli. Nel concludere infatti il suo scritto Pasolini sposta l'attenzione proprio sulla più giovane generazione di artisti italiani, che, riallacciandosi alle esperienze d'oltralpe, hanno tentato di «fare in Italia un duplicato della strada che quelli, di

[313] *Ibid.*

[314] Dalle lettere inviate da Longhi ad Arcangeli durante gli anni del suo magistero bolognese, si evince peraltro un ampio coinvolgimento di Arcangeli nel seguire i lavori dei tesisti in storia dell'arte, di cui spesso svolgeva una prima revisione anche per via della distanza fisica di Longhi da Bologna. Cfr., BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, Corrispondenza: Roberto Longhi.

[315] Anche questo testo, secondo Dario Trento, testimonierebbe invece d'una collocazione di Pasolini «nettamente contrastante con quella di Arcangeli», per cui «Egli si riconosce al fianco dei "nuovi romantici", dei pittori milanesi vicini a "Corrente" e di quelli romani» (D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura*, cit., p. 153). Credo che la nettezza del giudizio di Trento non tenga debitamente conto del pur rilevante inciso di Pasolini: «se si eccettuano le nostre più nuove esperienze ancora in atto», allorquando il poeta si accinge a sviluppare il confronto tra i testi pittorici del primo quarantennio del Novecento. Mi sembra pertanto che, nel suo saggio, Trento estenda indebitamente anche alla giovane generazione giudizi che Pasolini sviluppa per la generazione precedente e soprattutto per la pittura di Morandi, Carrà, De Pisis; accentuando probabilmente in senso assoluto il peso di una rivalutazione in positivo che Pasolini compie sulla più giovane pittura italiana, ma rispetto a quella francese, in chiusura del suo testo. Cfr., P.P. Pasolini, *Commento a uno scritto del Bresson,* cit., pp. 53-54.

[316] F. Arcangeli, *Divagazioni su Carrà,* cit., p. 9.

conseguenza in conseguenza, hanno battuto in Francia»[317]; e su questo punto il giudizio di Pasolini se si apre ad un margine maggiore di speranza nei confronti della giovane pittura rispetto alla "severità" di Arcangeli, lo fa tuttavia proprio in funzione di quella e di altre manifestazioni che, come quella del critico bolognese, tendono a mitigarne gli eccessi. Scrive infatti Pasolini:

> Ma anche in questo secondo confronto [tra le più giovani generazioni di artisti italiani e francesi], se vogliamo proprio farlo, mi sembra guadagnino i pittori italiani, per cui questa strada già battuta da altri, e senza sbocco, ha un valore disperato di ricerca, che non si placa affatto in benevoli e ilari consensi critici, come succede in Francia, ma, circondata da una non maligna severità (vedi in "Architrave" S*everità per la giovane pittura* di F. Arcangeli), sembra abbastanza cosciente – e ce lo dimostra *Paura della pittura* – della sua precaria condizione[318].

Come già nel dibattito con Bartolini, anche qui Pasolini sembra voler mediare tra la posizione di Arcangeli e quella di Guttuso; per cui il poeta trova legittimi e necessari tanto l'appello del primo a una maggiore severità della critica e alla coerenza tra posizioni artistiche e morali da parte degli artisti; quanto la rivendicazione da parte di Guttuso d'una libertà per gli artisti, nella ricerca del proprio linguaggio espressivo, che fosse anche libertà di sbagliare, di cadere. E sarà anzi, per Pasolini, proprio la coesistenza di questi due atteggiamenti a far sì che le ricerche della più giovane generazione non isteriliscano lungo una strada che egli riconosce pure, allo stato attuale, priva di sbocchi[319].

È interessante che Pasolini citi, a quasi un anno di distanza, proprio il testo che Arcangeli avrebbe riproposto, di lì a breve, su «Proporzioni»; non sappiamo se il poeta fosse a conoscenza dell'intento di Arcangeli di ripubblicarlo, se così fu comunque non ne resta traccia nei carteggi, ma la circostanza appare ad ogni modo significativa della rilevanza che ebbe per Pasolini l'intervento arcangeliano, dal quale non si può prescindere nel valutare le posizioni critiche del poeta a questa altezza cronologica.

[317] P.P. Pasolini, *Commento a uno scritto del Bresson,* cit., I, p. 54.

[318] *Ibid.*

[319] Anche Guido Piovene, recensendo su «Architrave» il secondo Premio Bergamo, aveva sottolineato il carattere d'inquietudine dei giovani artisti italiani facendo riferimento a una pittura "negata a sopravvivere"; scriveva infatti: «Con una specie di dolente mortificazione, molti dei nostri giovani, forse i migliori, si sono immersi nuovamente in una pittura di qua della forma e dell'estetica, vissuta sopra la tela, negata a sopravvivere, bruciata nell'attimo stesso della sua esecuzione» (G. Piovene, *Il Secondo Premio Bergamo,* «Architrave», 1°dicembre 1940, p. 14).

Solo qualche mese dopo Arcangeli ritorna sull'argomento dalla neonata rivista longhiana, accompagnando gli estratti dall'articolo dell'anno precedente con una breve nota d'apertura e un più impegnato commento finale. Il titolo dell'intervento: *Della giovane pittura italiana, e di una sua radice malata*, modificato rispetto a quello apparso su «Architrave», sposta già il baricentro del testo dalla funzione critica alla ricerca artistica della giovane generazione, formulandone al contempo il maggiore atto d'accusa; poiché, chiosa Arcangeli: «A dieci mesi di distanza, mi pare di non avere avuto tutti i torti; se morbo era, adesso è epidemia diffusa»[320].

Nell'introdurre il suo precedente testo, avverte l'esigenza di giustificarne i toni accesi sull'onda delle emozioni che gli erano state suscitate dal quarto Premio Bergamo:

> Fu composto con tanta spontaneità da rasentare la sbadataggine, sotto l'impulso delle cattive impressioni bergamasche [...]. Ora, a rileggere a mente fredda, ammetto che le mie apostrofi non eran le più garbate: io parlavo a dito alzato, con tono apostolico, forse senza i dovuti carismi. Ma chi pensa a chiedere le commendatizie quando la patria è in pericolo? Tale era il mio stato d'animo in quei giorni; per uscir d'ironia, mi pareva seriamente che il "nuovo romanticismo" fosse l'espressione di un'inquietudine sterile, malata, fatta apposta per sviare e confondere le menti e l'animo dei giovani[321].

Ma se i toni potevano essere più moderati, Arcangeli non rinnega invece la validità di certi spunti, avvalorata anche dal giudizio di Longhi: «Ora, chi ha iniziato e guida questa pubblicazione, ben noto per la sua lunga esperienza d'arte moderna, ha invece ritenuto che il valore del mio articolo, almeno in alcune sue parti, poteva anche essere non del tutto occasionale; servire, anzi, per veder più addentro in un moto d'animo, in un atteggiamento artistico che ormai investe quasi tutti i giovani pittori italiani»[322]. Le tentazioni che infatti Arcangeli aveva allora riscontrato tra gli espositori del Premio Bergamo gli si confermano, a distanza di un anno, ancora dominanti tra la cosiddetta "generazione di mezzo"; e non solo nelle capitali artistiche, dove più pesano le mode e le tendenze del momento, ma sin dentro al cuore più remoto e incorrotto delle province italiane, dove dilagano fra le opere dei più giovani artisti:

[320] F. Arcangeli, *Della giovane pittura italiana*, cit., p. 90.
[321] Ivi, pp. 85, 90.
[322] Ivi, p. 85.

> L'incendio dei 'fauves' e le scomposizioni dei cubisti: Guttuso. Un tradimento delle qualità native per una grossolana iniezione di modernità. [...] l'impero di Guttuso e del 'nuovo romanticismo' è ormai uscito dal giro pseudo-coltivato delle grandi città e già inquina alle origini gli sforzi solitari e disinteressati degli 'ateliers' periferici. Forse abbiamo già pronta una corte di piccole 'belve' di provincia. E questo non è il minore dei rischi. [...] Si ammette senz'altro il diritto d'ogni generazione, di ogni momento dell'arte, all'inquietudine, alla scontentezza nei riguardi della generazione e del momento precedenti; ma sarà possibile, veramente, la polemica delle opere cattive contro i capolavori? Nel caso, sarà buona polemica quella di Birolli e Guttuso contro Carrà e Morandi[323]?

Arcangeli non nega quindi diritto di contestazione e di ricerca alla nuova generazione, s'interroga semmai sulla validità di una protesta che non rappresenta un reale rinnovamento figurativo rispetto al passato, ma piuttosto un ritorno acritico a posizioni ancor più retrograde; e infatti, prosegue, «credo arrischiato negare che il 1943 dei 'nuovi romantici' non ricalchi, spesso alla lettera, le orme del 1880 e del 1910»[324]. Ben venga quindi la polemica, ma che sia condotta sulle tele, sui marmi, sul corpo vivo dell'arte, non con manifesti o proclami; che sia insomma la realtà formale dell'opera ad imporsi come segno di rottura, d'innovazione rispetto al passato, se dal passato ci si vuole affrancare. La fede di Arcangeli nell'opera è, sotto questo aspetto, integrale e priva d'ogni compromesso: in essa e solo in essa l'artista esprime la propria visione, la propria eredità, le polemiche e gli intenti. È una fiducia così radicale da portarlo a non negare, malgrado lo scetticismo, una possibilità di riuscita anche ad opere realizzate nell'ambito di questa tendenza. E infatti, se il giudizio resta impietoso nei confronti della critica ermetica – responsabile d'aver sviato i valori della ricerca artistica verso «approssimazioni pseudo-mistiche»[325] – riguardo gli artisti l'atteggiamento non è di totale chiusura, ed egli mantiene aperto un margine di speranza:

> Ben vengano – lo dico sinceramente – i capolavori di Guttuso e dei suoi fiancheggiatori: li saluteremo con la dovuta commozione. Ma non credo che, in tal caso, avrò bisogno di recitare l'atto di contrizione; penso che il mio dovere, oggi, sia soltanto quello di segnalare la debolezza o la forza delle opere. Se sono importanti, ce lo dirà il futuro. [...] questo è il punto in cui il compito della critica vera finisce; si potrà aggiungere, al più: 'si accettano scommesse'[326].

[323] *Ibid.*
[324] Ivi, p. 91.
[325] *Ibid.*
[326] *Ibid.*

Questa concezione di critica, intesa come partecipazione e giudizio, impone sempre una scelta, una presa netta di posizione nei confronti delle opere e dei linguaggi che si ritengono di volta in volta più validi, e che vengono valutati rimettendo in gioco, ad ogni incontro, le proprie convinzioni, il proprio metro di misura, calibrandolo ogni volta sulla realtà fisica e materiale dell'opera[327]. Si tratta di un approccio scopertamente militante e partecipe, al quale Arcangeli non venne mai meno, e che, seppure lo portò nel tempo a mutare giudizi e posizioni, mai glieli fece rinnegare. Poiché è nello sforzo di comprensione dei valori dell'opera, rapportati alle reali necessità espressive dell'artista, a un orizzonte storico, ma anche esperienziale; nella responsabilità, quindi, di valutarli attraverso il proprio giudizio, pur fallibile, e inevitabilmente parziale, che il critico assolve per Arcangeli al proprio impegno etico e storico[328].

E di questo impegno egli dà concreta esemplificazione argomentando le ragioni che gli fanno respingere l'opera di Guttuso come il caso più emblematico e rappresentativo del momento. Ricordando infatti la condanna precedentemente espressa circa la cattiva "radice formale" che ne condiziona l'opera, Arcangeli tenta ora di argomentare in maniera più articolata l'origine del problema:

> Il suo naturale 'penchant', il suo amore più sincero è, in fondo, per la realtà verificabile, oggettivamente riproducibile. […] Ma questo torbido naturalismo che covava in lui si è incontrato, come ha potuto, con la cultura; da qualche tempo,

[327] Massimo Ferretti parla in merito alla critica arcangeliana (soprattutto in riferimento alla monografia su *Giorgio Morandi*) di un "processo di tipo induttivo", «radicato alle singole opere o alla serie breve di un'annata; e s'intreccia con la biografia, sicché la vicenda individuale si fa specchio, e non metro, del più largo svolgimento artistico e storico» (M. Ferretti, *Origine, forma e contenuto di un libro breve*, cit., p.110); e cita giustamente il precoce riconoscimento dell'approccio critico di Arcangeli da parte dell'amico Graziani, che gli scrisse, nella lettera del 29 gennaio 1942: «la tua partecipazione allo stile di un'artista sembra legarsi ad ogni opera in particolare» (A. Graziani, *Proporzioni. Scritti e Lettere*, cit., II, p. 213).

[328] Arianna Brunetti ha evidenziato le connessioni tra l'approccio critico di Arcangeli e la visione ermeneutica di Gadamer, sottolineandone in particolare la coincidenza di pensiero, laddove riscontra per entrambi come: «la "contemporaneità" dell'opera d'arte con il suo osservatore va oltre la coscienza storicistica, cioè che "la realtà dell'opera d'arte, e la sua capacità espressiva, non si lascia rinchiudere nel suo originario orizzonte storico" (H.G. Gadamer, *L'attualità del bello,* Genova, 1986 [I ed. 1977], p. 71)». Brunetti mette però in luce anche una distinzione fondamentale, che avvicina piuttosto Arcangeli ad alcuni elementi del metodo critico di George Kubler, e in particolare al concetto di "durata differenziata": «poiché per Arcangeli la possibilità di una reale comunicazione è, almeno in parte, collegata a una visione della storia e della storia dell'arte che si basa sull'idea di "tramando" per il quale si verifica, nel corso dell'esistenza umana, il riaffiorare di istanze spirituali ed espressive che si 'corrispondono' nel tempo» (A. Brunetti, *Francesco Arcangeli e i "compagni pittori"*, cit., in particolare pp. 16-17).

> non sono tanto informato per dire da quanti anni, Guttuso 'sa', per esperienza intellettiva e non sentimentale, che la realtà non si riproduce, ma si 'deforma'. Ha trovato il verbo che gli ci voleva, apprestato dalla più speciosa pittura contemporanea e dalle estetiche più frettolose [...]. E Guttuso si è buttato accanitamente, testardamente a 'deformare': a scomporre lo spazio, a scomporre il disegno, a forzare il colore [...] il suo arrivo alla forma non è che l'approdo al più patente e dimostrabile dei formalismi. Gli è sempre mancata la poesia per un'intima, libera trasfigurazione del vero[329].

Il concetto di "vero", che occupa qui un campo semantico differente da quello di "realtà"[330] – i due termini rimandando a due sfere facenti capo rispettivamente alla soggettività lirica e all'oggettività fenomenica –, riveste un ruolo centrale tanto per la poetica, quanto per critica dei nostri autori. Di "un po' di luce vera" – formula che ricorre anche negli scritti di Longhi – aveva parlato ad esempio Bertolucci nel 1943, nella dichiarazione di poetica richiestagli da Luciano Anceschi per l'antologia dei *Lirici nuovi*, saldando intorno al concetto di verità tanto la propria ricerca di una poesia capace di farsi "romanzo", quanto l'ambizione pittorica degli impressionisti minori e di Vermeer[331]. Ora,

[329] I F. Arcangeli, *Della giovane pittura italiana*, cit., p, pp. 91-92.

[330] Il richiamo alla "realtà" e al "realismo", che successivamente tornerà a interessare i nostri autori è, in questa fase, piuttosto ancorato alla poetica di Corrente, dove riveste un ruolo centrale e si riscontra sin dal *Manifesto* pubblicato in «Corrente di vita giovanile», 20, 15 dicembre 1938, dove in merito al realismo si legge: «era un problema che soprattutto preoccupava noi giovani, perché condizione delle nostre certezze spirituali era un libero esame di quella "realtà" che noi dovevamo conquistare con le nostre forze per sentirla veramente nostra, senza incertezze. [...] Un problema di "realismo" certamente (ma non nel senso "naturalistico" che acquistò la parola nelle varie epche) era essenzialmente il nostro problema» (si cita dall'estratto del *Manifesto di Corrente* pubblicato in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., III, pp. 363-365: 364).

[331] Si legge infatti nella breve nota: «Difficile e incantevole, vano tentativo di scrivere intorno alla poesia in termini che non sian quelli della tecnica, o della memoria. E di quale tecnica, per versi scanditi sul ritmo incerto del cuore, soggetti alle sue debolezze e ai suoi affanni? All'estasi infantile di un giorno lontano, al ricordo di quella crisi è affidata la nozione più pura della poesia. Allora s'inizia il diario umile e straziante, la musica sorda, e quella pungente allegria narrativa che spesso fa morire i versi nell'indistinto del sentimento, del "romanzo". Che ci sia concesso di potervi mettere un po' di luce vera: era l'ambizione, non eccessiva, degli impressionisti minori, fu il risultato, supremo, di un Vermeer» (A. Bertolucci, *Un po' di luce vera*, in *Lirici nuovi*, cit., p. 483). L'antologia era poi stata recensita da Pasolini (con termini per la verità non proprio lusinghieri verso le poesie scelte di Bertolucci) nel già citato articolo dapprima proposto ad «Architrave» e pubblicato infine sul numero di marzo 1943 de «Il Setaccio»; in quell'occasione Pasolini parlava per i giovani poeti di «un alto ingegno morale, un desiderio di onestà che sembra predominare» e, con affermazioni che ricalcano le posizioni di Arcangeli, dichiarava: «Non sarà certo la nostra generazione a interrompere l'uso di ribellarsi alla precedente. Anzi. Tuttavia, come abbiamo già scritto altra volta su questo foglio, un'esperienza non lontana ci ammaestra sulla vanità polemica o rivolta teorico-programmatica, e ci fa senz'altro preferire un silenzio umanamente denso, e poeticamente impegnato a una personale ricerca»

nel porre l'arte di Guttuso entro una intenzionalità di base realistica, Arcangeli ne vede tradita la naturale vocazione per via della sovrapposizione di schemi formali deformanti che non sono frutto di un'intima elaborazione ma acquisizione passiva e intellettiva di una maniera corrente; l'atteggiamento dell'artista viene pertanto giudicato insincero, in quanto maschera e soffoca l'ispirazione più autentica della propria visione. Agli occhi del critico, pertanto:

> Guttuso non è il portatore di uno stile, ma di una cifra, di una convenzione stilistica. E si sa, le convenzioni si propalano con una rapidità straordinaria, creano le mode e le tradizioni morte, appunto perché nacquero come fatti esterni, e non intimamente poetici; sono surrogati di poesia che passano facilmente di pennello in pennello. In sostanza, è una negazione inconsciamente sistematica di quel perenne respiro, sempre nuovo e coerentemente mutevole, che presiede alla nascita dei capolavori[332].

La debolezza di Guttuso e dei nuovi romantici risalta ancor più, per Arcangeli, se confrontata ai casi di due *fauves* italiani "per elezione morale": Scipione e Maccari[333]. Il primo, che «Parve spremuto dal ventre antico dell'Urbe: da una tragica ed accogliente cloaca donde, sulle acque fetide dei secoli, sgorgavano splendori dimenticati», raggiunge per il critico le soglie della grandezza «In alcuni disegni verminosi, in alcuni ritratti di cardinali e vedute fantastiche di Roma»[334]; sebbene poi Arcangeli ammetta di non aver mai provato, nemmeno di fronte alle sue opere più riuscite «quel grado di commozione che nasce dai capolavori», poiché «un sospetto di letteratura ancora le sfiora. I suoi angeli che fiam-

(P.P. Pasolini, *Commento a un'antologia di "Lirici nuovi"*, «Il Setaccio», III, 5, marzo 1943, pp. 8-9, poi in *Pasolini e "Il Setaccio"*, cit., pp. 81-86: 82).

[332] F. Arcangeli, *Della giovane pittura italiana*, cit., p. 92.

[333] I casi di Scipione e Maccari furono introdotti nel testo da Arcangeli sotto indicazione di Longhi, che in una lettera del 10 agosto 1943 scriveva all'allievo il proprio parere sull'articolo: «Caro Arcangeli, Peccato non potersi vedere in questi tempi! L'articolo va benissimo. Certo è un guaio che tu non abbia visto la "Quadriennale" dove c'era del materiale per te. Non so se hai visto l'articolo di De Libero in "Documento", forse sotto l'impressione del tuo in "Architrave", e dove fa molte riserve sui giovani che seguono alla grande generazione di Carrà e Morandi. Credo che sarebbe stato anche bene che, per l'ambientazione critica del tuo articolo, avessi trattato un poco il caso Scipione (fuori delle apologie smodate di Marchiori, Falqui & C) e anche il caso Maccari che, fra tutti i "neofauves", è il solo artista vivente. Forse se riesci a inserire uno o due capoversi su queste cose, l'articolo sarà anche più "tosto", ma nel complesso va benissimo e non ti resta che portarlo subito in tipografia, dicendo a Parma, da parte mia che lo componga subito» (lettera conservata presso BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, Corrispondenza: Roberto Longhi). Le aggiunte al testo di Arcangeli vennero poi approvate da Longhi nella successiva lettera del 23 agosto 1943 (cfr. ivi).

[334] F. Arcangeli, *Della giovane pittura italiana*, cit., p. 93.

meggiano sui ponti di Roma sono come creature di un più profondo De Chirico»[335]. Mentre Maccari «seppe connaturare felicemente gli appiattimenti di zona, le marcature di margine ch'eran proprie dei 'fauves' con il suo mondo di fantocci, ferocemente allegro e umoresco»[336]; passando così «Dall'umore all'epica; tutto l'opposto dei 'nuovi romantici' che, partendo da intenzioni di poesia pura, sono continuamente sul punto di cadere, senza volerlo, nell'umoristico, proprio per l'uso indebito, artatamente costretto, dei mezzi figurativi di cui si diceva»[337]. Sia Maccari che Scipione, quindi, pur avendo saputo portare la lezione dei *fauves* a un livello più alto e personale rispetto agli artisti della nuova generazione, rimangono tuttavia dei casi isolati e gli effetti della malia espressionista sulla pittura italiana restano per Arcangeli quelli d'una ubriacatura collettiva che ne annebbia le opere.

Con coraggio, nel pieno innamoramento generale, il critico non esita a mettere in discussione gli idoli della propria generazione dichiarando che «Chi avrà rettamente inteso e valutato Van Gogh, Gauguin, Picasso, avrà meno difficoltà a chiarirsi sul livello artistico dei loro epigoni»[338]. Già le loro esperienze gli appaiono, per eccesso di cerebralismo e aridità, una ricezione imperfetta e distorta della grande lezione impressionista, il tentativo d'innesto dei più giovani artisti italiani su una simile radice non poteva, pertanto, che dar frutti cattivi, ancor più lontani dall'arte. L'equivoco per Arcangeli è ancora di natura critica, e risiede nell'incapacità di discernere gli autentici valori formali dell'opera, scindendoli dal fascino burrascoso e tormentato delle vicende biografiche; come già Pasolini, secondo l'esempio di Longhi, egli mette infatti in guardia contro la tendenza ad estendere in maniera arbitraria alle opere la fascinazione per vite eccezionali:

> Ma la biografia finisce sempre col fare irruzione sull'opera e col trasportarla in un limbo d'adorazione indiscriminata, frenetica; e gran parte della critica non riesce più a districare le vicende di quelle vite affascinanti dai risultati artistici che le accompagnano. Così si sono eretti gli altari agli idoli falsi, mentre davanti ai veri pochi bruciano ormai gli incensi[339].

[335] *Ibid.*
[336] *Ibid.*
[337] Ivi, p. 94.
[338] *Ibid.*
[339] *Ibid.*

È in particolare Van Gogh a costituire per Arcangeli «la più tenace, la più dannosa radice malata della giovane pittura italiana»[340], poiché già alla base della sua opera egli riscontra una scissione non ricomposta tra due opposti stimoli, ovvero l'amore per le ultime ricerche degli impressionisti e quello per l'arte orientale: «Incontro singolare e sfortunato, giacché», osserva il critico, «ben difficilmente si vede come fosse possibile una composizione fra la vibrazione naturalistica del 'plein air' e le spire immobili, assorte, astratte, dei decoratori orientali [...]. I due linguaggi vi si corrompono a vicenda, sì che anche la forza umana dell'opera ne risulta snervata»[341]. Persino il colore, in cui l'artista olandese «credeva, con una fede veramente barbarica»[342] non riesce né ad armonizzarsi, né a farsi forza primigenia e irradiante nella dissonanza, e resta piuttosto «quasi come salvataggio in extremis di una follemente sorda, monotona, allitterata peregrinazione della forma»[343]. E allora, prosegue Arcangeli, «giacchè nel caso di Van Gogh un giudizio di personalità va necessariamente fondato sulla parte più agitata della sua opera, concluderò che la sua disperazione fu un grande episodio inutile, fallito»[344].

Quella di Arcangeli fu certamente tra le rare voci a levarsi – è il caso di dirlo – "controcorrente" e sollevare dei dubbi in maniera così scoperta e argomentata contro i giganti d'Europa ritrovatisi in Francia; ma al riguardo, egli poteva almeno contare sul supporto e la consonanza di vedute con Longhi[345]. A farne fede è insospettabilmente un intervento sul medioevo, scritto nel 1939, sebbene pubblicato solo nel 1948; si tratta del *Giudizio sul Duecento,* che raccoglie le riflessioni di Longhi sulla mostra giottesca del 1937. Qui, con l'intento di ridimensionare la dilagante fortuna critica e collezionistica della pittura medievale, Longhi dà avvio a un processo di profonda revisione in cui i valori del "dugentismo"

[340] *Ibid.*
[341] Ivi, p. 95.
[342] *Ibid.*
[343] *Ibid.*
[344] Ivi, p. 97.
[345] Una testimonianza di Andrea Emiliani, ricordando il discreto interesse suscitato dall'intervento di Arcangeli sembra suggerire in realtà una posizione meno ferma e più problematica del critico in merito alla questione, almeno nella sfera più privata del confronto con gli amici. Scrive infatti Emiliani: «Dopo la diffusione del numero iniziale di "Proporzioni" (1943), il primo periodico diretto da Longhi, aveva conosciuto una certa divulgazione il suo aggressivo saggio intitolato *Della giovane pittura italiana e di una sua radice malata.* Ricordo però l'emergere di qualche esitazione nei discorsi di trattoria, nei quali Arcangeli riuniva anche noi, oltre ad artisti quali appunto Vacchi, Bendini o Romiti; e il più saggio di tutti, Plinio Mandelli» (A. Emiliani, *Il lettore europeo*, cit., p. 36).

vengono messi direttamente in relazione con il contemporaneo "decadentismo pittorico", sulla base del comune ricorso a un "gergo convenzionale", secondo una visione della pittura contemporanea che appare assai prossima alle posizioni espresse da Arcangeli. Dopo aver attaccato infatti il sodalizio «fra gli archeologi puri e critici decadenti», dal quale, per interessi di mercato, sorge «l'ammirazione [che] si avvolge nel manto dell'incomprensibilità e si profuma di quel misticismo estetico che non può che aborrire dalle spiegazioni nette»[346], Longhi scriveva infatti:

> nessun dubbio che, da Bloomsbury a Montparnasse, Enrico di Tedice e Matisse, Coppo di Marcovaldo e Rouault, gli antependia catalani e Picasso si pronunzino d'un fiato. La ragione di questa combutta sta probabilmente nell'annebbiamento linguistico comune ai due periodi; nel loro analogo uso di un gergo convenzionale; nella stessa incapacità di risalire per forza di entusiasmo etimologico al seme espressivo di una forma; nella loro analoga povertà iconografica. Non è forse vero che il restringersi di quei moderni ai pochi motivi della natura morta astratta, del chitarrista, del ritmo d'oggetti, è straordinariamente simile, anche per fissità quasi idoleggiata e, poco manca, di pretesa acherotipica, alla insistenza del Duecento sui tre o cinque tipi di Madonna, o di Cristo vivo o morto? Anche senza indugiarsi sul paragone è impossibile negare che l'irretimento iconografico non sarà mai segno di quella autonomia fantastica che è buona premessa d'ogni epoca liberamente operante. [...] cioè all'irretimento tematico va del pari un irretimento tecnico che è un'altra prova di inefficienza espressiva[347].

Certo, Longhi usa maggior prudenza con il suo testo, pubblicandolo solo a distanza di diversi anni, quando meno bruciante poteva risultare il riferimento all'attualità[348]; eppure, anche se non in maniera mirata, non erano mancate altre stoccate, disseminate tra gli scritti contemporanei, contro certa idolatria di critici e artisti, da cui non è difficile scorgere l'insofferenza di Longhi verso queste nuove forme di canonizzazione del linguaggio artistico entro cifre prestabilite[349]. Tuttavia resta significativo

[346] R. Longhi, *Giudizio sul Duecento (1939),* «Proporzioni», II, 1948, pp. 5-7; ora in Id., *OC*, VII, Sansoni, Firenze 1974, pp. 1-53: 2; si noti anche qui l'attacco alla critica ermetica.

[347] Ivi, p. 3.

[348] Nel *Corollario* del 1947 al *Giudizio sul Duecento,* Longhi ammetteva che il saggio «fu sul punto di comparire nella rivista "La Critica d'Arte" che allora condirigevo. Ebbe però il sopravvento la consuetudine di sottoporre ogni mio scritto a una severa stagionatura; e se oggi, dopo dieci anni, m'induco a pubblicare quella prima redazione si è perché, nonostante il tono troppo acceso e perentorio, mi sembra tuttavia che essa abbia a tornare utile ai più giovani: non tanto per i risultati particolari di qualche punto della ricerca, ma anche, e più, per l'ordine generale di idee che la informa e che riguarda niente meno che i limiti della storia dell'arte in senso stretto» (ivi, p. 18).

[349] Ricordiamo ad esempio nella già citata presentazione di *Maccari all'"Arcobaleno"*, un Longhi che evoca il passaggio sotto ai ponti della Biennale – anno 1938 – di: «garitte mimetiche di cubi-

che egli scelga di non entrare direttamente nel merito del dibattito, delegando piuttosto al più giovane allievo il compito di una militanza critica sul fronte contemporaneo. Del resto, sin dal '32, sotto le sollecitazioni della prima retrospettiva dedicata all'opera del malagueño svoltasi alle Galeries Georges Petit di Parigi, Longhi si era dato alla stesura di un saggio su Picasso, ma il testo era rimasto allo stato di abbozzo[350], e come osservato da Ezio Raimondi, la circostanza testimonia «se non di una chiusura di una difficoltà» di giudizi e valutazioni «che non riuscivano a comporsi tra loro nella sintesi di un'immagine interpretativa»[351]; come avrebbero dimostrato, successivamente, anche i radicali mutamenti d'opinione e le oscillazioni di gusto manifestate da Longhi, per cui proprio il caso di Guttuso resta paradigmatico[352]. Intanto egli avallava, seppur tacitamente, le posizioni dell'allievo, inaugurando su «Proporzioni» quella sorta di ripartizione di competenze fra "antico" e "moderno" che si sarebbe rivelata una formula vincente per «Paragone»[353]. Non che Arcangeli

smo e di futurismo, alghe d'espressionismo, travi piallate e trabiccoli di purismo e di suprematismo, vecchi stivali di 'fauvisme' o belvismo»; per poi redarguire «I critici digiunatori che seguono con l'astrolabio i moti delle costellazioni di Picasso, di Matisse (il Cancro e Berenice?) e magari dei surrealisti, meglio sarebbe se riandassero un poco ai disegnatori, i silografi, persino i caricaturisti dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento» (R. Longhi, *Maccari all'"Arcobaleno"*, cit., p. 60).

[350] Lo scritto è stato poi pubblicato, insieme ad altri frammenti sull'artista provenienti dagli archivi della fondazione Longhi, sul n. 371 di «Paragone», con prefazione di Anna Banti e postfazione di Bruno Toscano. Cfr., R. Longhi, *Picasso e l'Italia, Picasso e l'arte italiana (1953), Lo "stupefacente" Picasso (1932), Picasso: commenti e note (1953), Picasso speaks (1953),* «Paragone», XXXII, 371, gennaio 1981, pp. 6-54. Il testo del '32 si legge alle pp. 17-48; mentre in apertura a *Picasso e l'Italia,* testo del 1953, Longhi lanciava proprio l'auspicio che il compito di una intervista all'artista venisse svolto dai giovani: «Sarebbe bene che vi attendesse qualche giovane critico agile e pronto; sono più giovane di Picasso ma non a sufficienza per intimorirlo; per questo ci vuole il muso duro dei giovani. Gli anziani fanno a star zitti fra di loro, e per farli parlare ci vuole l'audacia dei giovani» (ivi, p. 6). All'intervento di Longhi sui rapporti dell'artista spagnolo con l'Italia, del 1953, alluderà anche Arcangeli nel suo *Picasso voce recitante*: «Non posso fare a meno qui di rammaricare che non abbia veduta la luce – ma mi auguro accada presto – uno scritto del mio maestro Roberto Longhi, che chissà quanto sarà interamente illuminante e che concerne appunto i rapporti fra Picasso e l'Italia» (F. Arcangeli, *Picasso voce recitante,* «Paragone», 47, novembre 1953; lo scritto è ora raccolto in Id., *Dal romanticismo all'informale*, cit., I, pp. 191-220: 211-212).

[351] E. Raimondi, *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, cit., p. 98. Raimondi attribuisce questa difficoltà di Longhi al venir meno della «fede in un punto di vista esclusivo» (*Ibid.*).

[352] Oltre ai testi dedicati da Longhi all'opera di Guttuso, si veda per i rapporti tra il critico e l'artista, M. Pratesi, *Gli anni Cinquanta (e oltre) di Renato Guttuso, tra Berenson e Longhi*, in Id., *Roberto Longhi nel vivo dell'arte del Novecento*, cit., pp. 119-156. Sugli influssi di questo sodalizio per Arcangeli rimando invece a B. Toscano, *Arcangeli senza tregua*, in *Turner, Monet, Pollock*, cit., pp. 41-51; F. Milani, *Una triangolazione 'informale': Morlotti, Testori, Arcangeli*, «Arabeschi», 9, 2017, pp. 92-103, <http://www.arabeschi.it/una-triangolazione-informale-morlotti-testori-arcangeli/> (19 settembre 2021).

[353] È stata più volte evidenziata dalla critica la "delega" sul contemporaneo che Longhi concesse ad Arcangeli sulle pagine della rivista, è sufficiente del resto scorrere i titoli degli interventi

coltivasse solo l'interesse per il contemporaneo, o quello per la storia dell'arte, piuttosto è proprio da quel muoversi tra i diversi territori delle arti, sia antiche che contemporanee, e della letteratura, sia in prosa che in poesia, che i suoi scritti assumono una qualità del tutto peculiare, in cui va progressivamente crescendo il tono esistenziale.

Nel '43 usciva anche la sua prima raccolta poetica, *Polvere del tempo,* la cui gestazione non era stata delle più semplici, come si evince dai carteggi[354]; e al luglio dello stesso anno data una prosa dai toni fortemente

arcangeliani nelle prime annate di «Paragone» per registrarne il prevalente interesse per il contemporaneo.

[354] Le lettere che Arcangeli scambia in quegli anni con Longhi e gli amici più vicini testimoniano infatti dei dubbi e delle perplessità che accompagnarono la pubblicazione. Interpellato al riguardo, Longhi gli rispondeva ad esempio consigliandogli di aspettare: «Per la pubblicazione delle tue poesie, prendo coraggio a dirti che, fossi te, le terrei ancora in cassetto per qualche anno fin verso i trenta (quando "il gran vento si va calmando", Card., I, 1); voglio dire che allora le riguarderesti con più distacco, e decideresti con più autorità [...] la poesia, più ombelicale per natura, ha una decantazione più lenta; e non dimenticare che il minimo di valore obbiettivo, in essa deve pur essere un 'massimo' di definizione» (Lettera di Longhi ad Arcangeli del 15 settembre 1942, conservata presso BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, Corrispondenza: Roberto Longhi). A testimonianza della lunga gestazione e dei dubbi nutriti da Arcangeli sulla raccolta sono anche alcune lettere da lui inviate a Bertolucci; nella prima, datata 12 marzo 1942, accenna all'amico di «un gruppo di 35 poesie che giacciono presso Vallecchi: il quale mi ha fatto sapere, attraverso Gatto, che se ho pazienza me le pubblicherà. La cosa non mi dispiace, perché intanto avrò tempo anche di pentirmene e, se sarà il caso, di ritirarle». La seconda menzione si trova invece in una lettera del 2 ottobre 1942, in cui scrive: «Hai visto forse che sono annunziato su "Primato", per le mie poesie: ho deciso di uscire, perché, a forza di pareri più o meno larvatamente sfavorevoli, mi sono convinto di fare bene a pubblicare. Se avrò avuto torto, il silenzio o le stangate mi ripagheranno; ma ho già il callo preventivo. Poi, almeno, avrò il piacere di uscire insieme con te; e spero che stavolta sarà la buona per avere a casa le tue poesie; delle quali talvolta sento la mancanza»; infine, a raccolta già pubblicata, sarebbe tornato ad accennarne all'amico in un *post-scriptum* alla lettera del 21 luglio 1945: «A proposito, da Vallecchi uscì, nel luglio 1943, un mio libretto di poesie: lo hai veduto? Il più silenzioso insuccesso di questi tempi!» (lettere conservate presso ASP, *Fondo Bertolucci*, serie 1, "Epistolario (1929-1986)", fascicolo 1/4: Francesco Arcangeli). Da parte sua Bertolucci non faceva mancare il proprio sostegno all'amico, e in una lettera del novembre 1942, gli scriveva: «Che sia un'occasione, la tua poesia, è tanto evidente che non si saprebbe altrimenti come chiamarla ma che sia montaliana non direi. È tanto arcangeliana, e di un Arcangeli sempre più sicuro, seppure, si sente, parente di quello ormai lontano del Selvaggio ecc. resta che le cose tue più belle sono per me alcune prose della Ruota, rimaste nella mia memoria fra le più care e di più lunga e profonda eco. Ma anche l'occasione è una cosa bella e finisce in modo delizioso» (lettera conservata presso BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, Corrispondenza: Attilio Bertolucci). Testimonianze del difficile rapporto con la propria attività poetica emergono anche dai carteggi successivi, come nella lettera inviata da Arcangeli a Rinaldi il 21 maggio [1947], nella quale scriveva all'amico: «Se qualche dote ho, credo che una sia quella d'una pazienza quasi infinita nell'attendere quei riconoscimenti che, eventualmente, io posso credere mi siano dovuti; ma, santo Dio, sulle mie poesie passate e presenti non ho avuto una riga – una sola riga –, di recensione [...] in modo che io son sempre rimasto al vuoto anche di un giudizio, che è la cosa su cui si conta di più per comprendere un po' se stessi. Eppure, parecchi le han trovate buone, o anche molto buone: Contini me ne ha scritto molto bene,

visionari intitolata *Estati bolognesi,* che sarebbe stata pubblicata solo postuma[355]. Si tratta di un testo particolarmente importante, che col suo andamento narrativo, tra onirico e descrittivo insieme, assume una valenza speciale tra gli scritti di Arcangeli. Quasi fosse una sorta di manifesto del proprio orizzonte intellettuale, egli vi indica, nel contesto – del resto tipico dei suoi scritti – di una *promenade* attraverso le strade della propria città, i punti fermi sui quali s'incardina la propria concezione della vita, dell'arte, della storia: un mondo circoscritto, ancorato a pochi, saldi, riferimenti che si traducono in un senso di radicamento fisico ed esistenziale insieme, di compartecipazione agli umori e alla storia di un luogo. Ma è proprio attraverso questo legame che Arcangeli riesce a spaziare e a lanciarsi più liberamente nel flusso di un tempo che scorre senza soluzione di continuità tra passato e presente, tra vita e arte. Il tempo stesso della narrazione slitta costantemente dal presente di una estate bolognese, al tempo ugualmente vivo e palpitante, delle opere evocate dall'autore: un cortocircuito temporale in cui Arcangeli s'inserisce con consapevolezza di storico e sensibilità di poeta. Ciò che conta della connotazione temporale, come in altri suoi testi, non è del resto l'anno esatto in cui si svolge l'azione, bensì il contesto atmosferico, stagionale, che già di per sé implica una concezione ciclica opposta a quella lineare della temporalità storica. In questo tempo eternamente ritornante, eppure anche così segretamente labile e minacciato, il critico vede muoversi e agire un'umanità che ama e che riconosce uguale tanto nei protagonisti di una sacra conversazione o di una pala d'altare secentesca, quanto nella Bologna popolare che anima la città svuotata dai borghesi in vacanza. E nel dialetto che risuona per le strade, «segno di una saggezza suprema»[356], così come nelle opere più care, Arcangeli ritrova il senso di una confortante continuità che gli consente di scivolare dalle *ekphrasis* alle descrizioni ambientali con estrema naturalezza:

Longhi, Raimondi, Pasolini, Vecchi e tanti altri me le hanno apprezzate molto. Vacci tu a capire qualche cosa. A Cesena non sono stato segnalato neppure tra i venti e i venticinque: appena ho saputo che Montale conosce e apprezza Polvere del tempo. Ti stupirai, forse, per questo mio attaccamento alla poesia; ma essa non è stata mai, per me, ritaglio di tempo, superficialità. Forse la vita, l'incontro con Longhi, tante altre cose me ne hanno momentaneamente allontanato; ma nelle ore di solitudine è lei che mi aspetta e mi fa vivere. Per questo non ho ancora disarmato e non disarmerò» (la lettera è riportata in F. Bartolini, *Antonio Rinaldi, un intellettuale nella cultura del Novecento,* cit., p. 113, n. 90).

[355] F. Arcangeli, *Estati bolognesi* (luglio 1943), «Il Carrobbio», I, 1975, pp. 5-7, 9-11; ora in Id., *Incanto della città*, cit., pp. 131-139.

[356] Ivi, p. 135.

> Ero solo nella mia città, e tentavo talvolta di trascrivere per i miei fratelli, che stavano al mare, qualche cosa di quel tempo amoroso. [...] Era un tempo che avevo molto da ricordare e una candida incertezza da conservare per il futuro. Avevo i miei luoghi preferiti, le mie stazioni a cui vincolavo naturalmente il senso libero di quella estate. Un legame confidenziale mi attirava qualche volta davanti al San Rocco di Lodovico Carracci, in San Giacomo. Allora il martire gigante intavolava per me la sua orazione meditativa, malinconica, e alzava con lentezza gli occhi. Mostrava la piaga sulla coscia enorme, fuor del mantello di un viola spento, notturno; con i suoi ricci nobilmente selvatici macchiava il cielo molle e addensato di nubi, su cui la sua grande mano buttava l'ombra. Gli stava accucciato accanto un cane pezzato di bianco e di nero, placido come un bove. L'orazione si alzava contro un paese su cui il velo d'uno scirocco tempestoso lasciava un brandello appassionato di luce agli orli.
> Di un altro quadro amavo solo un brano: andavo a San Domenico, a guardare la pala del Tiarini con il miracolo del bambino. Non mi fermavo a considerare quella triste guarigione, cui partecipavano, sotto un nudo colonnato dorico, involte in panni spessi, figure dagli occhi grossi, di febbricitanti. Amavo soltanto lo squarcio di cielo che appariva tra le case di un colore bruciato: era azzurro, di un'opaca beatitudine serale, senza un riflesso di giorno, senza un presentimento di notte. Un cielo da 'sabato del villaggio'. Sotto immaginavo il suono velato dell'ultimo gioco di bimbi, nella piazzetta monacale del primo seicento.
> In una stagione così soavemente estenuata quei segni gravi del passato mi davano confidenza col tempo. Rialzando gli occhi all'immagine vera di Bologna non ero più solo[357].

Nel dialogo silenzioso che si svolge con le immagini pittoriche si apre un sodalizio di tipo speciale, dove s'intuisce un rapporto con l'opera che va oltre la severa ermeneutica delle forme appresa alla scuola di Longhi; la relazione, infatti, non è più qui solo contemplativa ma affettiva, sentimentale, regolata da un forte senso di adesione umana. E mentre il critico isola dal testo figurativo i brani di "poesia" che più lo commuovono, svolge al contempo quella funzione segnalatrice di cui parlò Proust nel celebre episodio della morte di Bergotte: un piccolo lembo di muro giallo come uno squarcio di cielo, su cui l'occhio potenziato del critico guida l'attenzione d'una collettività distratta.

In una circolarità continua tra opere e vita sfilano davanti allo sguardo ammaliato e inquieto dell'autore figure familiari eppure inesorabilmente lontane («Io non ero più popolo, e non potevo che guardarle»[358]) in cui riconoscere «qualche dea famigliare e accogliente in veste d'ostessa», popolane bolognesi come «Immacolate di Guido, Annunciate dell'Aba-

[357] Ivi, pp. 133-134.
[358] Ivi, p. 136.

ni», o «la Muta di Raffaello rinata sotto i panni di una fantesca malinconica»[359]. Ma è l'intera città a trasfigurarsi sotto il suo sguardo recettivo, che la spoglia della quotidiana consuetudine per vestirla dell'intensa bellezza d'una visione figurativa:

> Il fiato di Bologna, nella notte tarda di luglio, sotto la minaccia di un bombardamento, è solenne e come corrotto. Un libeccio fermo, gravissimo, soffoca. La luna intristisce sulle masse tacite dei palazzi, accanto alle loro ombre sfuocate dal calore. [...] I palazzi che di giorno l'occhio ha logorati con l'abitudine, accettandone con indifferenza la mancanza di carattere; questo gotico, questo rinascimento, questa controriforma fiaccamente procurati dagli architetti scorati di pochi decenni or sono, adesso son poetici come mai. [...] è la testimonianza di una civiltà che accetta di agonizzare lentamente, timorosa di tradirsi. Anch'io, forse, sono un po' come queste case: pieno d'incultura, ma nutrito di storia. Non si può essere del tutto nuovi qui. [...] Io non ho tradizioni. I miei nonni non so più chi erano, se non a fatica, per qualche ricordo imprestato. Ma, fin dai primi anni di ragione, ho incontrato sulla mia strada la storia d'Italia; non la conosco che malamente, ma sento, so che cos'è. Me ne sono abbeverato a tratti irregolari, quasi di malvoglia, ma inevitabilmente. Sono della parrocchia di cui fu cavaliere Vitale da Bologna, dove nacque Lodovico Carracci. [...] non è un legame di sangue, è un legame della mia mente. Forse per me è amaro; ma agli altri non cercherò mai di darne l'amarezza; soltanto quello che di vivo porta in sè. Credo, anche, che questo amore non sia provincia. So commuovermi anche ai fatti diversi e sublimi, e può essere che li comprenda. Ma non rinnegherò mai, neppure, il senso della mia città: qui sento battere i 'menomi polsi' della civiltà del mondo.
>
> Ora, pare che tutto questo possa finire. La vita del mondo cammina implacabilmente, e distrugge. Forse stanno nascendo, o sono già nati, o vivono, i giovani che avranno pensieri terribilmente nuovi. Queste possibilità previste mi interessano enormemente, ma non mi toccano. Ho i miei maestri, morti e vivi: non li ho sempre seguiti con entusiasmo, ma non ho mai pensato di tradirli; e non li tradirò. Sembra una consegna, ma è una scelta: è il mio modo lento, irregolare di scegliere; ma è umano, appartiene alla vita[360].

Il testo presenta diversi punti di contatto con alcuni dei motivi poetici e teorici dominanti nella produzione dei nostri autori, e se tutta la prima parte del brano, ad esempio, richiama da vicino la distinzione effettuata da Longhi, nell'ambito della percezione, tra "visione cotidiana" e "visione figurativa"[361], il motivo dell'attaccamento alla propria città natale e a una

[359] *Ibid.*

[360] Ivi, pp. 137-139.

[361] Tale distinzione viene formulata in maniera chiara in apertura alla *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, dove Longhi avvertiva i giovani liceali che: «occorre tenere oramai distinta la visione dell'artista figurativo dalla visione cotidiana di ognuno e dell'artista stesso nei momenti in

dimensione di vita provinciale costituirà invece il vero e proprio baricentro poetico tanto per Bassani, quanto per Bertolucci, sebbene entrambi, a differenza di Arcangeli, sceglieranno poi di vivere nella capitale[362]. Mentre, come osservato da Marco Antonio Bazzocchi, «il processo di identificazione tra colui che cammina e la realtà dei muri stinti» risulta «così intenso da anticipare alcuni motivi di fondo della poesia di Pasolini negli anni Cinquanta»[363] e, aggiungeremmo, anche della successiva produzione cinematografica.

A leggere tuttavia queste parole di Arcangeli con in mente lo svolgimento del suo percorso maturo e, in definitiva, il senso più profondo del suo contributo critico, è difficile non meravigliarsi per la lucidità e la consapevolezza con cui l'allora ventisettenne indica l'orizzonte dei propri studi, preannunciando quasi la traiettoria che seguiranno le sue ricerche sull'arte emiliana, dal Trecento ai suoi giorni, lungo un percorso portato avanti con la dedizione e la coerenza d'un voto. E troviamo già qui, espressa *in nuce*, la teoria dei tramandi, intesa come attitudine ad individuare segreti legami, affinità e caratteri distintivi che legano artisti anche molto lontani nel tempo ma operanti entro una medesima geografia culturale.

cui non fa arte: noi infatti guardiamo il mondo, di solito, per le necessità pratiche che ci spingono a muoverci nello spazio, o tutt'al più per la rievocazione nostalgica di qualche istante della nostra vita sentimentale (tendenza poetica), il pittore invece vede il mondo da un punto di riguardo ben limitato ed intenso, ch'è poi il suo modo pittorico di vedere, e a quel modo riduce inevitabilmente il caos sterminato della realtà visiva. Ecco adunque delle equazioni successive: arte figurativa = stile figurativo = visione figurativa» (R. Longhi, *Breve ma veridica storia*, cit., p. 15).

[362] Si veda in particolare, per Bertolucci, l'acuta analisi compiuta da Pasolini sul rapporto del poeta con la sua città, secondo una prospettiva che appare non troppo distante anche dal "provincialismo" di Arcangeli. Pasolini ne parla per spiegare la novità di *In un tempo incerto*, raccolta di poesie scritte in seguito al trasferimento a Roma del poeta: «il distacco fisico dai propri luoghi – cioè dall'unica possibile, riconoscibile fonte di espressione – produce, oltre che una modifica del rapporto con quei luoghi, una modifica nei luoghi stessi [...] i luoghi bertolucciani – città, campagna e famiglia – sono poi sempre stati dati simbolici di un attacco alla vita e di un senso della morte, in cui ristagna l'eslege, fisica religiosità. Ma è chiaro che finché Bertolucci è vissuto in essi, si è data una fusione, un'immersione del soggetto nell'oggetto, che aveva come risultato un rapporto, tra i due termini, di pura sensazione, d'istinto. [...] Ora, se il vedere il mondo (che è in una cronologia ideale antecedente all'esprimere il mondo) è sempre un atto culturale, è evidente che Bertolucci "conosceva" attraverso la cultura del decadentismo europeo: incapsulata in quegli anni sotto forma di resistenza passiva, nel gusto letterario della borghesia intelligente, contro la borghesia "cafona" al comando. E la validità "europea" della sua minima vita parmense, non consisteva in una storicizzazione di quella vita, ma in una restituzione di essa in termini di poesia equivalenti: passaggio dalla sensazione allo stilema con un moto meccanico presupponente, da parte del poeta, la fossilizzazione della coscienza storica in un'abitudine conservatrice della classe cui appartiene, identificante la propria definizione del mondo con il mondo» (P.P. Pasolini, *Elegia?*, cit. pp. 1152-1155).

[363] M.A. Bazzocchi, *Francesco Arcangeli e la poesia impossibile,* in *Giornata di Studi in ricordo di Francesco Arcangeli*, cit., pp. 9-21: 10-11.

Ma, tornando al 1943, si trattò, per Arcangeli, di un anno fitto d'impegni per presentazioni di mostre ed esposizioni per lo più bolognesi o di artisti bolognesi, nelle quali ritornano tendenzialmente i nomi già incontrati e le posizioni già espresse dal critico nei suoi testi precedenti. Tra i nuovi artisti di cui si occupa c'è Mario Pozzati, del quale introduce una mostra svoltasi in aprile alla Galleria Ciangottini. Dopo averne messo in luce la giovanile attività d'illustratore, che – come già aveva fatto Longhi presentando Maccari – egli definisce «arte dello spirito e dell'intelligenza forse più che altre espressioni figurative maggiormente considerate»[364], Arcangeli evidenzia i caratteri fondamentali della sua opera:

> Scapigliatura ed eccessività, tendenza al fantomatico gli sono connaturali. [...] egli è sempre rimasto un anticlassico ed a maggior ragione un antiaccademico. Tutto ciò che non sa di cristallizzato in uno stile, che non sa di metodo o di ricetta, che non si ammanta di convenzioni o di vincoli formali rettorici o meno, tutto ciò che è fiamma mobile e non compassatezza di architettura si confà alle necessità liriche di Pozzati [...] è un romantico. Ama la luce ma vuol scovarla nell'ombra. Si fa idolo di una forma, ma non lascia che essa padroneggi coi suoi profili, deve sposarla con l'informe[365].

Troviamo qui una delle prime riflessioni del critico su un tema che sarà per lui centrale come quello del romanticismo; ma siamo ancora ben lontani dalle formulazioni mature con le quali Arcangeli stravolgerà la concezione allora dominante del movimento[366], e lo stesso Pozzati viene infatti definito «assai più che romantico», poiché, specifica il critico, «Il romanticismo nel suo significato storico e ortodosso, resta alla radice di quella corrente che possiamo chiamare oltranzista e che dirama in varie guise prendendo fra i modernissimi i nomi di metafisica, surrealistica, "fauvistica", ecc.»[367]. Quelle tendenze cioè che ai suoi occhi sono state più soggette ad equivoci contenutistici e al facile decadimento in stilemi; rischi dai quali Pozzati si salva per doti proprie che lo spingono naturalmente fuori dall'oggettività ma lo mettono al contempo al riparo dall''accomodamento su modi prestabiliti. Scrive infatti Arcangeli:

[364] F. Arcangeli, *Mario Pozzati*, Galleria Ciangottini, Bologna, 11-24 aprile 1943. Si confronti la dichiarazione con R. Longhi, *Maccari all'"Arcobaleno"*, cit., p. 59.
[365] F. Arcangeli, *Mario Pozzati*, cit.
[366] Sul tema rimando al fondamentale saggio scritto in occasione della mostra del Romanticismo inglese al Petit Palais di Parigi (gennaio-aprile 1972), cfr., F. Arcangeli, *Lo spazio romantico,* «Paragone», XXIII, 271, settembre 1972, pp. 3-26, ora in Id., *Dal romanticismo all'informale*, cit., I, pp. 3-22.
[367] F. Arcangeli, *Mario Pozzati*, cit.

> Ciò che egli vede e rifà con uguale spontaneità, è un visibile non retinico, è un visivo onirico. Ma i suoi sogni [...] non sono frutto di montature improvvise, insorgenti per nulla e dal nulla. Sono invece uno sviluppo di qualcosa che nell'arte ha avuto cittadinanza e consacrazione quasi in ogni tempo. Appartengono ad una progenie ideale vitalissima, sempre riaffiorante accanto alle scuole e pur contro le scuole. Fra gli artisti d'ogni tempo non sono mai mancati coloro nei quali l'impeto interiore e la pienezza delle suggestioni richiedevano di superare gli argini, di irrompere oltre ogni diga e manifestarsi come ribellione e creazione ad un tempo. È una strada maestra che per quanto anticlassica, potremmo dire in se stessa classicissima, non ostante il suo tender poetico verso il mistero, non ostante i fermenti emotivi e la soggettività fantasiosa. [...] Taluno quindi, senza far questione di gradi, lo ha imparentato a Paolo Uccello come Brueghel, a Callot come ad Ensor ed ha concluso che, con orientamento di eccezione, egli marcia avanti insieme con i nostri migliori d'Italia[368].

Arcangeli inserisce dunque Pozzati all'interno di una tendenza anticlassica che conta anch'essa una propria catena di "tramandi" nella storia: una serie di artisti di spirito affine, anche se lontani nello spazio e nel tempo, accomunati da una medesima maniera di guardare al mondo, di esprimerlo attraverso le proprie opere. Ed è anche questo un modo di far coincidere critica e storia dell'arte che rimanda al fondamentale esempio di Roberto Longhi e a quell'antica linea di sviluppo che egli aveva riscontrato nell'arte italiana in contrapposizione ad atteggiamenti più razionali e classicheggianti, ribattezzandola come "Rinascimento umbratile"[369].

Intanto, sin da questi primi anni Arcangeli si mostra sempre più impegnato nella ricerca e nella definizione dei caratteri più tipici dell'arte della sua città; e nella nota scritta a commento della Nona Sindacale Emiliana, egli distingue i valori più propriamente bolognesi anche all'inter-

[368] *Ibid.*

[369] Cfr., R. Longhi, *Primizie di Lorenzo da Viterbo,* «Vita artistica», 10-11, 1926, pp. 109-114; poi in *OC*, II, cit., I, pp. 53-61. Si veda anche, rispetto all'anticlassicismo del rinascimento veneto Id., *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco*, «Vita Artistica», I, 1926, pp. 127-139, ora Id., *OC*, II, cit., I, pp. 77-98. Più in generale, l'individuazione di queste "intenzioni fantastiche" o "modi di visione" entro cui ricondurre l'attività di artisti anche lontani per creare delle serie storiche, è tipica del procedere critico longhiano; è il medesimo principio che governa la struttura della *Breve ma veridica storia della pittura italiana* (per citare il caso più emblematico), e che lo porta, ad esempio in *Rinascimento fantastico,* alla pura giustapposizione di nomi per creare coordinate storico-artistiche. Vediamo a titolo esemplificativo ciò che scrive sulla tradizione disegnativa lineale: «si chiama Gotico francese, Giovanni Pisano, Internazionalismo del '3-400, Pisanello, Senesi e Giapponesi, Pollajolo, Botticelli, Leonardo, Tiepolo, Magnasco, Degas. Sono nomi; ma per chi abbia intelligenza sufficiente nelle arti figurative, l'averli puramente raggruppati, può bastare per intenderli concretamente come storia» (R. Longhi, *Rinascimento Fantastico*, cit., p. 10); dove è chiaro come già l'atto critico d'individuazione della particolare qualità di visione dell'artista, è anche atto storico di relazione.

no di una più ampia «cultura diffusa nella regione emiliana»[370]; dove la differenza fondamentale, per il critico, si misura sempre in termini d'influenza o indipendenza dal linguaggio morandiano. E infatti egli osserva che in artisti modenesi come Masinelli, o riminesi come Menghi[371], più dell'influenza di Morandi «che più o meno direttamente riduce i toni di molti bolognesi», indirizzando verso una «meditazione sull'infinita ricchezza di una scala cromatica pure ridotta, che è forse la più profonda novità del sentimento morandiano»[372], contano invece i «chiaroscuri drammatici» di Carrà o «il comporre libero»[373] di De Pisis.

Anche Pasolini inizia a guardare con più attenzione alla realtà artistica friulana, e ne scrive per la prima volta su «Il Setaccio» del maggio 1943, in occasione di una collettiva udinese dei pittori Francesco Bierti, Ernesto Mitri, Fred Pittino, Virgilio Tramontin, e degli scultori Giovanni Micconi, Carlo Marx Piccini e Giuseppe Pischiutti[374]. Nel recensire l'evento, il giovane poeta confessa il proprio stupore nell'aver trovato, tra le piccole sale dell'esposizione «odor di Milano, di Roma, di capitale, insomma»[375] in luogo del retrivo e attardato ambiente culturale friulano. La dialettica tra centro e periferia, tra capitale e provincia, resta fondamentale, come per Arcangeli, anche per Pasolini, e gli vale per interpretare e discernere fra le diverse ispirazioni e i motivi interni alle opere, tra le quali il giovane

[370] F. Arcangeli, *Echi della nona sindacale emilia*na, catalogo della mostra, Galleria Ciangottini, Bologna 1943. Il bollettino della galleria è stato digitalizzato dalla BCA, <http://badigit.comune.bologna.it/books/sol/bis43290_INV.pdf> (19 settembre 2021).

[371] Leo Masinelli (Modena, 1902 – Venezia, 1983), fu un pittore modenese trasferitosi definitivamente a Venezia dal 1950; Giovanni Sesto Menghi (Rimini, 1907 – Longiano, 1990), formatosi a Bologna presso lo studio del pittore romano Federico Lucchini, si perfezionò a Roma, tra 1935 e 1939, avvicinandosi agli ambienti artistici di Novecento, fu in seguito profondamente influenzato da Filippo De Pisis, che incontrò a Rimini nel 1938.

[372] *Ibid.*

[373] *Ibid.*

[374] Per Micconi si veda la voce *Micconi Giovanni* in *Dizionario Biografico Friulano* <http://www.friul.net/dizionario_biografico/?id=2519&x=1> (19 settembre 2021); per approfondimenti sugli altri artisti rimando invece alle singole voci loro dedicate nel *Dizionario biografico dei friuani* (con bibliografia precedente), per cui si vedano: G. Bucco, *Bierti Francesco*, <https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/bierti-francesco/>; Ead., *Mitri Ernesto*, <https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/mitri-ernesto/#>; V. Gransinigh, *Pittino Fred (Gilfredo)*, <https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/pittino-fred-gilfredo/>; G. Pauletto, *Tramontin Virgilio*, <https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/tramontin-virgilio/>; M. De Sabbata, *Piccini Max (Carlo Max)*, <https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/piccini-max-carlo-marx/>; G. Bucco, *Pischiutti Giuseppe*, <https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/pischiutti-giuseppe/>, (19 settembre 2021).

[375] P.P. Pasolini, *Una mostra a Udine,* «Il Setaccio», III, 6, maggio 1943, p. 20, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte,* cit., I, pp. 54-57: 54.

poeta non esita a distinguere quelle più o meno riuscite, argomentandone brevemente ma con sicurezza le ragioni. Di tono più sostenuto e risolto gli appare in generale la pittura, mentre per la scultura si guadagna una menzione solo il *Piccolo nuotatore* di Micconi: «un nudino liscio, tenero, semplicissimo, nel quale la materia grigia, opaca, lavorata con lentezza, non è l'ultimo degli elementi che ne formano la suggestione»[376]. La personalità più sicura della mostra viene individuata dal poeta in Virgilio Tramontin, presente con una serie di incisioni in cui, scrive Pasolini, pur mancando «una preoccupazione lirico-deformatrice che possa far ricordare i nomi più impegnati dei nostri incisori (Bartolini, Morandi)», l'artista sembra ricercare «i propri motivi poetici in una casta saggezza di visione» nella quale «Questi "luoghi" tramontiniani conservano tutti i loro dati naturali (e parleremo a lungo delle dolci terre dove il ruvido Friuli ingentilisce nella Venezia) e la sua trasfigurazione è molto interna, affettuosa, scoperta»[377].

Degli altri artisti, Pittino e Bierti, che si sono formati alla milanese scuola di "Corrente", risentono nelle loro opere d'uno scontro ancora non perfettamente conciliato tra «quelle esperienze d'avanguardia», che «rimangono a rivendicare le ragioni dell'intelligenza e del buon gusto»[378], e i motivi invece pur tenaci e profondi della "provincia", che «affiora in queste tele», scrive Pasolini, «con un suo insopprimibile e fatale senso di normalità»[379]. Ma i brani più riusciti di Pittino restano comunque certe nature morte e paesaggi in cui domina «una gentilissima ed acuta penetrazione lirica», tale da richiamare a Pasolini i nomi di De Pisis e Morandi, anche se, precisa subito il poeta: «il nome soltanto, ché questa pittura trova una sua personalità fine e riservata nel ridire placando»[380]. Anche di Bierti, che «pone in maggior rilievo la grazia arcaica e astratta delle sue leggere fantasie cromatiche»[381], Pasolini apprezza maggiormente opere in cui, in luogo della vivace crudezza dei colori, domina una maggiore compostezza e decantazione cromatica.

Di «un peso artefatto del colore»[382], Pasolini parla anche in relazione all'opera di Mitri, dove «sembra che sia sempre un poco l'impasto

[376] Ivi, p. 57.
[377] *Ibid.*
[378] Ivi, p. 55.
[379] *Ibid.*
[380] Ivi, p. 56.
[381] Ivi, p. 57.
[382] Ivi, p. 56.

cromatico a tradire, con la sua genericità, la sincera e chiara ispirazione pittorica di certi paesaggi»[383]. Insomma, l'impressione è che pur salvando quanto di positivo l'esperienza di Corrente poteva significare in termini di sprovincializzazione e ammodernamento per questi artisti così periferici, anche Pasolini – sebbene in maniera nettamente meno accesa e veemente di Arcangeli – ne rifiuti gli aspetti più espressionistici e stonanti, soprattutto l'uso pretestuoso e non intimamente fondato del colore, apprezzando invece, della loro opera, quanto risulti più direttamente riconducibile alla lezione di artisti come Morandi e De Pisis, secondo una linea, quindi, di piena ortodossia longhiana.

Intanto, con il numero di maggio, «Il Setaccio» cessava definitivamente le pubblicazioni; sentori d'una imminente chiusura dovevano essere nell'aria sin dal principio di marzo, se Pasolini in una lettera a Luciano Serra con timbro postale dell'8 marzo 1943, parlava del «morente Setaccio» sollecitando all'amico qualcosa per il numero uscente, stimato evidentemente l'ultimo della rivista: «ché poi, per ordine di Roma, e per risparmiare carta, tutti i Bollettini saranno soppressi»[384]. Risalgono più o meno allo stesso periodo le trattative di Pasolini con Facchini per entrare a far parte della redazione di «Architrave», come si evince dalla lettera inviata a fine mese a Serra[385]. L'accordo su «Architrave» si sarebbe raggiunto in aprile, quando Pasolini annunciava «Facchini mi ha fatto, per ora, redattore letterario; ma in seguito vedremo»[386]. È possibile dunque che il poeta ambisse anche al ruolo di redattore per le arti figurative, ereditando così il posto che era già stato di Arcangeli, ma il suo ingresso nella redazione della rivista venne a coincidere con la sua fase più travagliata: gli ultimi numeri di «Architrave» uscirono infatti con periodicità irregolare: dopo il n. 3 del marzo 1943, il successivo venne pubblicato doppio, in maggio, accorpando i numeri 4 e 5, mentre il numero 6 di giu-

[383] *Ibid.*

[384] P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954,* cit., p. 162. Dall'epistolario pasoliniano si apprende tuttavia che la speranza di continuare la pubblicazione rimase viva ancora diversi mesi; nell'agosto del '43 Pasolini scriveva infatti a Fabio Luca Cavazza: «Per il Setaccio. Ho sentito che in seguito a non so che specie di domanda i giornali del Guf e della Gil, possono continuare. Informati bene, ti prego Luca, perché ho intenzione di fare del Setaccio una cosa meravigliosa, e, finalmente nostra» (ivi, p. 183).

[385] Nella lettera Pasolini confidava all'amico: «Dell'Architrave non so ancora niente di preciso; tornerò a Bologna il 6, e parlerò con Facchini. Il Setaccio ha concluso la sua breve ma non del tutto antipatica o vile esistenza. Il numero 5 non uscirà per colpa dei capricci e delle prepotenze di Falzone» (lettera con timbro postale del 30 marzo 1943, ivi, p. 163). In realtà, come già osservato, usciranno de «Il Setaccio» anche i numeri 5 e 6.

[386] Lettera a Serra con timbro postale del 24 aprile 1943, ivi, p. 167.

gno segnò la fine della rivista; va inoltre segnalato che l'ultimo articolo di Pasolini apparso su «Architrave» data al dicembre 1942, non si registrano pertanto nuovi interventi sulla rivista in questa sua ultima fase[387].

Compare invece, in giugno, sulla rivista «Signum»[388], quindicinale dei fascisti universitari trevigiani, uno scritto di Pasolini sullo scultore Minguzzi, artista di cui Arcangeli aveva già parlato in occasione del secondo scritto dedicato al Premio Bergamo e della mostra svoltasi nel novembre del '42 alla Galleria Ciangottini[389]. Pasolini apre il proprio intervento su Minguzzi ridimensionando l'influenza che la critica – Arcangeli compreso – riconosceva esercitata su di lui da Martini e Manzù[390]; e se dal primo, ammette il poeta, Minguzzi ha tratto «insieme col gusto della scultura etrusca, una vaga secchezza negli sguardi, una pastorale pazienza nelle fronti rugose e aduste»[391], per il secondo osserva invece: «Quanto alla presenza di Manzù, chi si sia occupato di Minguzzi, sa quanto vagamente e alla lontana, quella sia richiamabile: non ne rimane, forse, che un'annotazione, direi psicologica nei volti del Nostro, una piega delle labbra e delle narici, madida e aristocratica, senza peso»[392]. Certo, il nome di Manzù resta necessario, come quello di Martini, per comprendere le sollecitazioni poetiche e le suggestioni di gusto riscontrabili nello scultore bolognese, ma si tratta comunque, per il poeta, di fattori esterni, ed anzi egli individua proprio «nella mancanza di un'atmosfera poetica», nella «scarsezza immaginativa»[393], il limite maggiore di Minguzzi; mentre invece «per quello che riguarda più propriamente la "scultura", egli è ormai padrone di sé, e la sua arte è libera»[394]. I primi e più perfetti esemplari della maturità artistica di Minguzzi vengono riconosciuti da Pasolini a partire dall'*Eva* (1939):

[387] L'intervento in questione è *Filologia e morale*, cit. Cfr. D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura*, cit., p. 152; N. Naldini, *Pasolini, una vita,* cit., p. 47.

[388] Pasolini era stato invitato a collaborare a «Signum», sul finire del 1942, da Carlo De Roberto che ne aveva apprezzato lo scritto su Weimar uscito dapprima su «Architrave» e successivamente su «Il Setaccio». Cfr., Lettera a Luciano Serra del dicembre 1942, in P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954,* cit., pp. 146-147:146.

[389] Cfr., F. Arcangeli, *Severità per la giovane pittura*, cit.; Id., *Giovanni Ciangottini, Pompilio Mandelli, Luciano Minguzzi, Ilario Rossi*, cit.

[390] In occasione del Premio Bergamo Arcangeli osservava, in merito ad alcune cere di Minguzzi, come «bordeggiando cautamente fra Marini e Manzù, va a riscoprire, con dolci simmetrie, certe vecchie fonti della ritrattistica romana» (F. Arcangeli, *Severità per la giovane pittura*, cit.).

[391] P.P. Pasolini, *Luciano Minguzzi,* «Signum», 16-17, 10-25 giugno 1943; ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., I, pp. 58-60: 58.

[392] *Ibid.*

[393] Ivi, p. 59.

[394] *Ibid.*

> Compatta, densa, pacata figura, tutta un volume, con poca aria dentro i suoi gesti. Da quell'Eva deriva direttamente la recentissima Moglie di Lot: qui i gesti sono ancora più concentrati – secondo una linea di una mirabile coerenza –, l'occhio abbraccia subito la figura, la cui poesia non si affida a elementi esteriori, facilmente commossi e patetici, ma a un vigore puramente plastico, che non teme a giungere alle estreme conseguenze del suo gusto: il gesto si immerge nel corpo, il volume si affida, senza un'oscillazione, una sosta, una pausa, all'atmosfera, traendone una solenne e raccolta placidità[395].

Particolarmente felice è per Pasolini anche la serie dei ritratti dello scultore, dove riscontra, così come già Arcangeli – ma la sua fonte (probabilmente quella di entrambi) sembra essere piuttosto qui Bertocchi[396]–, un rapporto con la ritrattistica romana, giacché «il senso del volume compatto, denso, senza aria, sembra risolversi in un volume psicologico, che li rende spesso degni del ravvicinamento bertocchiano alla stupenda ritrattistica romana»[397]. Così, il poeta prosegue mostrandoci questa galleria di ritratti:

> Dai fanciulli dolcissimi, e dolci appunto nella loro umana verità che viene come cantata nostalgicamente, ai giovani e agli adulti pregni di un'antica e ridente ferocia, si arriva al volto della madre – che dovrebbe essere il capolavoro sentimentale dello scultore –, un ritratto vivissimo di dolore e di rassegnazione, che, staccato dal torpore e dalla pesantezza del busto su cui figurava all'ultima Biennale, è ricomparso a Roma nella Quadriennale, nudo e dolente, e ferma in lui l'immagine non terrena e caduca che ha sorretto la realizzazione di questo volto umano[398].

Anche Arcangeli, apprezzando maggiormente la ritrattistica dello scultore, aveva parlato esplicitamente di «chiusura dello stile» e di «plastica direttamente espressiva»[399], e possiamo quindi vedere come ancora una volta, sebbene nell'indipendenza del giudizio, l'opinione dei due critici mostri diversi punti di contatto.

[395] Ivi, pp. 59-60.
[396] Diversi erano stati gli interventi di Nino Bertocchi sullo scultore, di cui aveva scritto tra i primi, cfr., N. Bertocchi, *Sculture di Minguzzi,* «Rinascita», giugno 1940; Id., *Un premio dell'Accademia a Luciano Minguzzi,* «Il Resto del Carlino», 25 gennaio 1941; Id., *Sculture di Minguzzi*, «Arte Mediterranea», gennaio-aprile 1941.
[397] P.P. Pasolini, *Luciano Minguzzi,* cit., p. 60.
[398] *Ibid.* Minguzzi partecipò con una personale alla IV Quadriennale di Roma, dove gli venne assegnato un premio.
[399] F. Arcangeli, *Giovanni Ciangottini, Pompilio Mandelli, Luciano Minguzzi, Ilario Rossi*, cit., p. 51.

Ma i tempi non erano certo i più favorevoli alla discussione sulle arti figurative e, cessate le pubblicazioni del Guf e della Gil bolognese, l'avventura critica appena intrapresa s'interrompe, subendo una battuta d'arresto che si sarebbe protratta fino alla conclusione della guerra.

VI. FINE E INIZIO DI UNA STORIA

Io sono una forza del passato, solo nella tradizione
è il mio nome.
P.P. Pasolini

1. L'ultima fase del conflitto

Travolti dalle vicende storiche, i nostri autori si avviano intanto a concludere un anno denso di avvenimenti e determinante per le loro vite; l'incerta situazione bellica e politica rende difficoltosi anche i rapporti epistolari, che si allentano. Eppure qualche lettera superstite ci informa su quale potesse essere l'umore di quel tempo, lasciandoci una preziosa testimonianza del sentimento di precarietà, ma perciò stesso d'intensità vitale sperimentato in quei giorni. È quanto possiamo leggere nella lettera intensa e dolente che Pasolini invia a Franco Farolfi da Casarsa il 19 giugno 1943:

> Ogni gesto che fanno coloro che sono intorno a me è una fitta al cuore: chiede una collocazione nuova nella mia immagine del mondo. Ogni campana a morte mi fa soffrire come se fosse morto un mio caro, tanto rispetto e amore porto per la vita, che vedo anche quella di uno sconosciuto, direttamente, come se mi fosse stata con concretezza vicina. [...] La guerra non mi è mai sembrata tanto schifosamente orribile come ora: ma non si è mai pensato che cos'è una vita umana? [...] Qualsiasi cosa mi capiterà, sarò felice, perché io vorrei rimanere immobile in questi giorni, in questa età, in questa infelicità. E invece i giorni mi passano sotto i piedi senza toccarmi, piuttosto simili alle ombre delle nuvole che passano sui sassi del Tagliamento, che a una qualsiasi cosa concreta da viversi[1].

L'incertezza riguarda anche le sorti degli amici, sfollati, al fronte o in città lontane e non sempre raggiungibili tramite posta; ma dai carteggi traspare anche l'ansia di contribuire, di prender parte alla Resistenza, come si evince anche da una lettera inviata a fine luglio – già compiuto lo sbarco in Sicilia, e l'arresto di Mussolini – a Fabio Luca Cavazza, nella quale oltre a chiedere notizie dei propri affetti, Pasolini s'informa sulla frangia bolognese del Partito d'Azione:

[1] P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, cit., pp. 178-180: 178-179.

> Caro Fabio Luca,
> non avrei mai immaginato che un giorno mi sarei messo a scriverti così seriamente. E tu rispondimi immediatamente, perché l'ansia di sapere notizie di te, di tutti gli amici, mi sta consumando. [...] Sappimi dire qualcosa anche sull'ambiente politico bolognese: che partito era – insomma – quello di Morandi, Rinaldi, Arcangeli...
> In questi ultimi tempi mi ero dato in modo assoluto alla politica, con idee molto decise e rivoluzionarie, ma gli eventi hanno preceduto le nostre intenzioni, colmandoci prima di inenarrabile gioia, e poi lasciandoci come vuoti e inutili. Vogliamo – io e il mio amico di qui, Bortotto – lavorare, agire, essere con qualcuno[2].

È evidente la volontà di partecipare, di contribuire perché, come scrive in agosto a Serra, «L'Italia ha bisogno di rifarsi completamente, ab imo, e per questo ha bisogno, ma estremo, di noi, che nella spaventosa ineducazione di tutta la gioventù ex-fascista, siamo una minoranza discretamente preparata»[3]. Una nuova consapevolezza etica, politica e poetica si fa strada nell'animo del poeta, che confessa:

> anche per la mia singolare ed intimissima esperienza poetica, questi giorni sono di una portata immensa. La libertà è un nuovo orizzonte, che fantasticavo, desideravo sì, ma che ora, nella sua acerbissima attuazione, rivela aspetti così impensati e commoventi, che io mi sento come ridivenuto fanciullo. Ho sentito in me qualcosa di nuovo sorgere e affermarsi, con un'imprevista importanza: l'uomo politico che il fascismo aveva abusivamente soffocato, senza che io non ne avessi la coscienza. Ora la vita mi sembra più lunga: la retorica giovinezza fascista non è infatti ancora che uno stato di inesperienza e perciò tutti «i noi giovani» degli ex-fogli del Guf si trovano, giustamente, con tutta una nuova educazione da rifare. E la Storia sembra più vicina, nei suoi fatti di mezzo secolo fa, che noi conoscevamo con tanta incuranza e provvisorietà. Mi credi Luciano? Sento nelle narici un odore fresco di morti; i cimiteri del Rinascimento hanno la terra appena smossa e recenti le tombe. E noi abbiamo una vera missione, in questa spaventosa miseria italiana, una missione non di potenza o di ricchezza, ma di educazione, di civiltà[4].

Fu un tempo fondamentale per tutti, denso di avvenimenti che ne segnarono in maniera indelebile il percorso: nel 1942 era stato fondato il Partito d'azione con la diretta partecipazione di Ragghianti nella stesura dei sette punti programmatici; il 3 aprile 1943 era morto, all'Ospedale Militare San Gallo di Firenze, Alberto Graziani, e in maggio, nell'ambito

[2] Ivi, p. 181.
[3] Lettera di Pasolini a Luciano Serra dell'agosto 1943, ivi, pp. 184-185: 184.
[4] Ivi, p. 185.

di una vasta ondata di arresti che colpì in primavera gran parte d'Italia, vennero arrestati dall'OVRA per diretta partecipazione all'azione clandestina, oppure per conoscenza e comunanza di ideali antifascisti, insieme a Francesco Arcangeli anche Antonio Rinaldi, Cesare Gnudi, Giancarlo Cavalli, Giuseppe Raimondi e Giorgio Morandi. L'episodio dell'arresto sarebbe stato in seguito raccontato da Antonio Rinaldi, che ricorda come «L'intervento di Roberto Longhi e Mino Maccari presso il Ministero valse a restituire Morandi alla libertà»[5]. Ma anche Arcangeli e Raimondi vennero rilasciati dopo soli otto giorni per il diretto interessamento di Longhi[6]; mentre a Ferrara, sempre in maggio, Bassani veniva arrestato su segnalazione dell'OVRA di Bologna[7]; ricorderà Bertolucci come «Da lì [dalla prigione di via Piangipane] mi scriveva delle cartoline postali disinvoltissime. Era incredibile la facilità di scrittura che aveva quando non doveva cimentarsi in una composizione letteraria!»[8]. Proprio a una di queste cartoline, inviata però non a Bertolucci, bensì alla sorella Jenny, che all'epoca sembrava intenzionata a dedicarsi seriamente alla pittura[9], Bassani consegna un memorabile ritratto di Morandi assurto a modello di ascetica perfezione artistica:

> Vedi, per esempio: Morandi, che è il più grande pittore del nostro tempo, pur essendo uno degli spiriti intellettualmente più chiari, lucidi e consapevoli fino alla spietatezza che io conosca (naturalmente si vede, questo, dai suoi quadri), nella vita è un vecchio scapolo tisico e mite, senza sesso quasi, che vive con le sorelle, dipinge nella stanza dove dorme, con un piccolo Leopardi sul comodino accanto al lettuccio di ferro; e credo che sia molto religioso. Quanto diversa la vita di Baudelaire, invece! E ciò nonostante si capisce che anche per Baudelaire la poesia era candore, innocenza, verità, purezza, bontà, castità, pietà, come per Morandi[10].

[5] A. Rinaldi, *Testimonianza*, cit. p. 294.

[6] Cfr., G. Salvatori, *Biografia di Francesco Arcangeli*, cit., p. 48; N.S. Onofri, *Gli antifascisti, i partigiani e le vittime del fascismo nel bolognese (1919-1945)*, I, Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea nella provincia di Bologna "Luciano Bergonzini", Bologna, 2005, p. 363.

[7] Cfr., R. Cotroneo, *Cronologia*, cit., p. LXX.

[8] La dichiarazione di Bertolucci è riportata *ibid.* Non è purtroppo rimasta traccia delle lettere in questione o di altra corrispondenza risalente a quell'anno negli archivi dei due poeti.

[9] Cfr., L. Scardino, *Bassani e i legami con gli artisti ferraresi (1935-1955),* in *La carta e la tela. Arti e commento in Giorgio Bassani*, Atti del Convegno laboratorio Bassani 2 (Fondazione Giorgio Bassani, Casa dell'Ariosto, Ferrara, 21 maggio 2019), a cura di F. Erbosi, G. Litrico, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna (Apple Books), 2020, pp. 39-51. Al saggio si rimanda più in generale per una contestualizzazione dei rapporti dello scrittore con l'ambiente artistico ferrarese.

[10] La lettera si legge, insieme ad alcune altre inviate dal carcere alla famiglia in G. Bassani, *Di là dal cuore*, cit., in Id., *Opere*, cit., pp. 947-962: 959.

Particolarmente interessanti, le lettere inviate alla sorella Jenny contengono diversi riferimenti e consigli sulla pittura, espressivi delle idee e delle predilezioni dell'autore; come quando le scrive: «per disegnare bene bisogna essere molto cattivi, ricordatelo. Bisogna smontare il mondo per ricostruirlo poi pezzo a pezzo, con infinita pazienza. Dopo esser buoni diventa un merito»[11]; o ancora quando esortandola a lasciar perdere l'artista bondenese Galileo Cattabriga, che si era rifiutato di accoglierla in casa in quanto ebrea per continuare ad impartirle lezioni, la invita a proseguire intanto la sua formazione su alcuni precisi modelli: «cerca di leggere, vedere. Guarda i disegni e i quadri di Carrà, di Morandi, di tutti gli impressionisti francesi, eccetera»[12]. Indicazioni che parlano chiaramente di come anche Bassani condividesse le medesime coordinate artistiche degli amici bolognesi, come avrebbero d'altro canto dimostrato anche i suoi interventi di critica d'arte licenziati dal dopoguerra.

Del resto, malgrado la distanza e le avverse condizioni storiche, i rapporti di stima e affetto seguitavano immutati, come dimostra una lettera inviata da Bertolucci il 29 luglio al fratello di Giorgio, Paolo Bassani, nella quale oltre a chiedere notizie sulla scarcerazione dell'amico, Bertolucci sollecitava anche indicazioni su un manoscritto di poesie che si era impegnato a presentare per lui all'editore Guanda[13]. Solo qualche giorno prima, il 26 luglio, Bassani era infatti uscito di prigione, e reputando ormai compromessa la propria posizione a Ferrara, decideva di abbandonare definitivamente la città per trasferirsi dalla fine di agosto a Firenze[14]. Anche Bertolucci, avendo ottenuto un secondo congedo dal servizio militare (al quale era stato richiamato nell'aprile del '42) per via delle sue extrasistoli, lasciava Parma nel settembre del '43 per trasferirsi con Ninetta e Bernardo a Casarola, nell'antica casa di famiglia, con la speranza di fuggire in un posto «libero da qualsiasi autorità statale»[15]. Di questo periodo, che entrerà poi a far parte della mitologia familiare bertolucciana, il poeta ricorderà: «La casa era in abbandono da tanto tempo, ci pioveva, ma io vi ho passato mesi meravigliosi, nella

[11] Ivi, p. 955.
[12] Ivi, p. 957.
[13] Si tratta del primitivo nucleo di *Storie dei poveri amanti,* ma il progetto editoriale fallì e la raccolta, comprendente la sua produzione poetica, sarebbe stata pubblicata da Astrolabio nel 1945. Cfr., Lettera di Bertolucci a Paolo Bassani del 29 luglio 1943, in F. Erbosi, *"Dans la vie"*, cit., p. 303.
[14] Cfr., R. Cotroneo, *Cronologia*, cit., pp. LXX-LXXI.
[15] A. Bertolucci, *I giorni di un poeta,* cit. p. 38.

più completa irresponsabilità»[16], «Cercavo dunque di combattere l'infelicità di quei tempi, dell'Italia, ormai dell'intera Europa, il cui cielo andava rapidamente arrossandosi (giusta la profezia splengheriana sul tramonto dell'Occidente), rinchiudendomi follemente nella mia felicità privata»[17]. Ma la storia avrebbe fatto irruzione anche a Casarola, infrangendo brutalmente l'illusione di una vita trascorsa nella quiete degli affetti:

> il 2 luglio del '44 il maresciallo Kesselring parve ricordarsi di noi, di tutto l'Appennino detto tosco-emiliano, e vi inviò delle divisioni di SS: più per spaventare i "nativi" che per scovare i "ribelli". È stato il più grande, feroce rastrellamento di tutto il periodo dell'occupazione tedesca. In quei giorni due miei vecchi zii sono stati bruciati, dopo un colpo non alla nuca ma in fronte, nelle loro case. Poteva accadere anche a me [...] io, proverbialmente timoroso pure delle correnti d'aria, riuscii a mantenermi calmo, a salvarmi, a salvare la famiglia e la casa da quelli che il mio occhio vedeva in una successione di fotogrammi oscillanti fra Eisenstein e Leni Riefensthal, "barbari" in un trasferimento cieco, crudele, e a modo suo non privo di una tremenda, negativa epicità[18].

Non si salvò, invece, la casa di Arcangeli, quasi interamente distrutta dall'intenso bombardamento che il 25 settembre 1943 provocò a Bologna più di un migliaio di morti. Il critico ricorderà, anni dopo, la distruzione di quella casa che lo aveva visto «finalmente, capace di vivere, in qualche modo: lavoravo, scrivevo, cominciavo a intendere qualche cosa delle mie capacità; anche se era cominciata la guerra»[19]. E il pensiero dell'attacco aereo si fa allora vivido, intensamente presente come immagine di una realtà che si disgrega:

> Ma una mattina, fu come l'inferno, fu come il giorno del giudizio. Rumori mentre conversavo, ed ecco, alla finestra, fu un attimo [...] un'ala, un'ombra nera, grande, terribile. Un frastuono alto, diffuso, scoppi brevi, secchi, lontano, vicino, dove? Per le scale, di corsa, niente più è fermo, tutto vibra come di confuse colonne sonore che oscillano scendendo dal cielo; gli scoppi son prossimi, le pareti tremano di un soffio enorme. In cantina, ci siamo; ma sarà la nostra tomba, che buio, un fragore assordante, due attimi per pensare alla morte. [...] Non ricordo quel quarto d'ora, quella mezz'ora successiva; il tempo d'accorgersi,

[16] *Ibid.*
[17] Ivi, p. 26.
[18] Ivi, pp. 38-39.
[19] F. Arcangeli, *La mia casa* (1952), il testo fu pubblicato postumo in *Scritti inediti di Francesco Arcangeli,* «Il Carrobbio. Rivista di studi bolognesi», I, 1975, pp. 5-7, 9-11, e si legge oggi in Id., *Incanto della città*, cit., pp. 163-171: 168.

> comunque, che in casa non si rientrava più: era sfondata, acciecata da cumuli invarcabili come di gialla materia, rena di tetti, di oggetti confusi, di pareti crollate, di vesti compenetrate ai mobili. Ecco quel che si vedeva affacciati alle scale. Ma poi, questo sì, lo ricordo bene, quel rumore tornava. Era lontano ancora, ma presto si accostò, ecco quei tonfi maledetti rifare la stessa strada, si sta come sotto la pelle d'un tamburo percosso da martelli regolari sinistri. Il tremore della povera cantina… Passò anche quello, la vita era salva; ma non ebbi più una casa mia; per sempre[20].

Un brano che data ai primi anni cinquanta e che richiama nella sintassi mossa, nel periodo paratattico costantemente franto dall'interpunzione, così come nella "colata" magmatica dell'accumulo lessicale per le sensazioni alternantesi a frammenti d'immagini, alcuni procedimenti tipici dell'informale; mentre il riconoscersi per sempre "senza casa" introduce a quella condizione di "perdita di centro" che, sulla scorta di Hans Sedlmayr, Arcangeli riconoscerà come tipica dell'uomo moderno a partire dall'epoca romantica.

Ad offrirgli ospitalità una volta avuta notizia dei bombardamenti su Bologna, e delle massicce distruzioni provocate, è Roberto Longhi, che scrive ad Arcangeli anche per avere notizie sull'abbandonato Istituto di Storia dell'arte bolognese e chiedergli di mettere al riparo i materiali più preziosi:

> Che ne è degli altri amici bolognesi? Morandi credo che sia ancora su a Grizzana; ma Raimondi? E dalla tua povera casa, che ricordo come una persona amica perduta, sei riuscito a salvare qualche altra cosa? Il pianoforte di tuo fratello?
> Capisco che per ora vi conviene stare a Rimini, ma rammentatevi che se vi occorresse sfollare, qui a Firenze potremo in qualche modo ajutarvi, tra via Fortini e Borgo San Jacopo e Marignolle.
> Quanto all'Università, l'unico capitale prezioso dell'Istituto sono le diapositive, perciò ti sarei grato se potessi farle riparare in qualche sotterraneo più sicuro. Se anche non ci sei, puoi incaricare Zanichelli o qualche altro inserviente avvertendoli che li compenserò con larghezza (e, se possibile, anche i libri più preziosi di consultazione: Venturi, Van Marle, 'Dedalo' ecc., insomma quelli che tu giudicherai degni).
> Vediamo dunque di scavalcare le macerie di questi mesi e poi di ricominciare. Io me la sentirei anche; e tu mi potresti rifiutare. Ma ci sarà dato[21]?

Il 1° dicembre 1943 Arcangeli viene nominato ispettore salariato presso la Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, incarico che manterrà fino

[20] *Ibid.*
[21] Lettera di Longhi ad Arcangeli dell'ottobre 1943, conservata presso BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, Corrispondenza: Roberto Longhi.

al 31 maggio 1945[22]; Longhi è naturalmente entusiasta della notizia e se ne congratula con l'allievo: «Sono contento che tu abbia assunto quell'incarico presso la Sovrint. Che ti permetterà di fare un po' di bene alle opere d'arte più dimenticate»[23]. Ne trae anzi ispirazione, se è vero – come riferisce nella lettera del 10 febbraio 1944 – che si offrì a Giovanni Poggi come "operajo in incognito" per aiutare nelle misure di tutela e messa in salvo delle opere d'arte:

> Ho detto qui al Poggi che se hanno bisogno di me anche come operajo in incognito per salvare qualche opera d'arte, fosse anche su camions germanici, sono pronto. Forse avrà creduto che io scherzassi; e insisterò ancora. Mi conforta intanto che un mio scolaro compia quell'ufficio; verso le opere dell'uomo intendo non verso una patria ormai vacante, latitante, irreperibile. E saremo tutti colpevoli; va bene, ma poi bisognerà distinguere un tantino[24].

Fu infatti proprio Arcangeli sul principio del '45, secondo la testimonianza di Marco Carminati, a organizzare e compiere con Gian Alberto Dall'Acqua (allora funzionario della Pinacoteca di Brera) un rocambolesco esodo verso Nord dei tesori della Pinacoteca di Bologna: partiti nella notte con un camion carico di capolavori, tra cui la *Santa Cecilia* di Raffaello i grandi dipinti del Parmigianino, di Francesco del Cossa, persino l'affresco di Piero della Francesca staccato dal Tempio Malatestiano di Rimini, si trovarono lungo il tragitto bloccati in mezzo a un reparto di carri armati tedeschi, e quindi facile bersaglio per eventuali incursioni aeree, a causa della distruzione di un ponte sul Po. Riuscirono a mettersi in salvo portando, dopo giorni di viaggio, le opere al sicuro al rifugio di Villa Cavallini, sul Lago Maggiore[25]. L'episodio è emblematico ma non

[22] Cfr., G. Salvatori, *Biografia di Francesco Arcangeli*, cit., p. 43. Emiliani ricorda come Arcangeli rimase a Bologna in qualità di ispettore reggente delle Belle Arti anche dopo la caduta del regime, aiutando in maniera decisiva l'allora Soprintendente Antonio Sorrentino: «Quasi cieco, Sorrentino non poteva fare gran cosa; cosicché Arcangeli, esentato dal servizio militare per ragioni di salute, sostenne da solo e con la collaborazione dei custodi della Pinacoteca una dura parte di responsabilità. Tra queste, i trasporti delle opere d'arte da rifugio a rifugio. Gran parte dei dipinti importanti della Pinacoteca era stata ricoverata a Villa Aria, sopra Marzabotto, acropoli di Misa. Ne fu ritirata soltanto pochi giorni avanti la strage nazista, per puro caso oppure per l'avvicinarsi del fronte alleato. Altra sede sarà poi il castello Isolani di Minerbio» (A. Emiliani, *Francesco Arcangeli ispettore di guerra* [3 novembre 1980], in Id., *Bologna, cronache dal vivere,* Minerva, Bologna 2013, pp. 17-18: 17).

[23] Lettera del 23 dicembre 1944, conservata presso BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, Corrispondenza: Roberto Longhi.

[24] Lettera di Longhi ad Arcangeli del 10 febbraio 1944, ivi.

[25] L'episodio del viaggio notturno con *L'Estasi di Santa Cecilia* è raccontato anche da Andrea Emiliani, che ricorda in merito come «trasportata in camion lungo la via Emilia fino al traghetto

unico dell'abnegazione con cui Arcangeli contribuì, anche a rischio della propria incolumità, alla preservazione e messa in salvo di opere provenienti dalle province di Bologna, Ferrara, Forlì Ravenna[26]; merito che gli sarebbe stato riconosciuto ufficialmente nel giugno del 1955, con il conferimento da parte del Presidente della Repubblica di una medaglia al valore culturale[27].

L'attività critica i nostri autori l'avrebbero ripresa solo a partire dal dopoguerra, a conclusione di quella stagione che segnava, insieme alla

piacentino sul Po. L'opera fu ritirata drammaticamente sull'altra riva da Gian Alberto Dell'Acqua, che fece coraggiosamente strada fino all'Isola Bella sul lago Maggiore, predisposta in accordo con il Cardinale Schuster. La deviazione lombarda era divenuta fondamentale per evitare che il ricovero dei capolavori sul Garda, oltre Verona, rendesse facile la progettata deportazione in Germania per la più agevole via del Brennero» (A. Emiliani, *Francesco Arcangeli ispettore di guerra*, cit., pp. 17-18).

[26] Una delle poche testimonianze di questo periodo è contenuta in un diario tenuto da Augusto Campana, assistente volontario alla tutela nel riminese nel '44, che ricorda due visite condotte con Arcangeli per ispezionare i monumenti dopo i bombardamenti su Rimini dell'1, del 26 e del 27 novembre 1943: la prima visita risale al 31 gennaio e interessò la chiesa di Sant'Agostino, la Pinacoteca e il Museo Medievale; la seconda visita si svolse invece il l 1° febbraio al Monastero delle Figlie dell'Immacolata Concezione e alla Collegiata, in quest'ultima occasione Campana annotava su Arcangeli: «ha una eccellente preparazione, specialmente nel campo della pittura emiliana e specialissimamente di quella riminese» (A. Campana, *Pietre di Rimini. Diario archeologico e artistico riminese dell'anno 1944*, a cura di G. Campana, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012, pp. 33-35). Sempre Andrea Emiliani ricorda invece come le prestazioni più impegnative di Arcangeli in questo periodo furono rivolte proprio al patrimonio bolognese bombardato dagli alleati: l'Archiginnasio, le Chiese di S. Maria della Mascarella, il Corpus Domini, San Giovanni in Monte, San Giorgio in Poggiale, i Santi Filippo e Giacomo, San Carlino, San Francesco, «Di ogni ammasso di fumanti polverose rovine», scrive Emiliani, «Arcangeli corse a vedere, a controllare la tragica condizione e, in mezzo a pericolosi crolli, ritirò tele e anche tavole, qualche grande cornice d'altare, e molti lembi straziati di tele dipinte. Scriveva su foglietti di carta da quaderno, con un lapis. Fortunatamente, le opere più importanti erano state già tolte di mezzo, ma il massacro fu egualmente pesante» (A. Emiliani, *Francesco Arcangeli ispettore di guerra*, cit., p. 18). Alla fine della guerra non si riscontrarono particolari perdite tra le opere messe al riparo: solo la Pala della Peste di Guido Reni subì una lacerazione nel ritorno da Marzabotto a Bologna; più consistenti risultarono invece le perdite causate dai bombardamenti, come le tre tele dei Carracci in Santa Maria della Pioggia, gli affreschi di Marcantonio Franceschini nella chiesa del Corpus Domini, i crocefissi di Bartolomeo Passerotti in San Giuseppe e nella chiesa dei SS. Filippo e Giacomo delle Lame. Per ulteriori approfondimenti sulle distruzioni e la messa in salvo del patrimonio bolognese durante la guerra rimando anche a A. Emiliani, *L'opera di tutela per la salvaguardia del patrimonio artistico nella guerra 1940-45: Pasquale Rotondi ed Emilio Lavagnino*, in *Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei*, a cura di L. Ciancabilla, Minerva, Argelato 2010, p. 19; e ai contributi di L. Bergonzini, *Demografia, composizione sociale e condizioni di vita nella città in guerra*, in *Bologna in guerra, 1940-1945*, a cura di B. Dalla Casa, A. Preti, Franco Angeli, Milano 1995, pp. 181-182; Id., *Politica ed economia a Bologna nei venti mesi dell'occupazione nazista*, Galeati, Imola 1969, pp. 91-92 (in part. nota 90); Id., *La svastica a Bologna, settembre 1943 - aprile 1945*, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 228-229.

[27] Cfr., G. Salvatori, *Biografia di Francesco Arcangeli*, cit., pp. 49-51.

conquista di una maturità pienamente adulta, anche la fine di un'epoca, di quelli che Bertolucci avrebbe ricordato come «anni minacciatissimi eppure liberi, per chi voleva esserlo»[28].

2. "L'immaginazione fiorisce sul metodo", uno sguardo alle traiettorie future

La guerra separa veramente due tempi di vita e di storia, segnando uno spartiacque decisivo anche nel percorso critico dei nostri autori, non solo per chi aveva già iniziato a muovere i primi passi all'interno dei periodici e delle manifestazioni artistiche promosse dal regime, ma anche per chi, come Bassani, si vedeva finalmente dischiusa la possibilità di collaborare alle riviste e pubblicarvi i propri interventi. Nell'uno e nell'altro caso, tuttavia, è solo sulle premesse della stagione precedente che può comprendersi pienamente quanto scriveranno dal dopoguerra in poi. Vale per loro quanto ricordato da Ragghianti nel suo *Profilo della critica d'arte in Italia*, scritto nel '42 dal Carcere delle Murate a Firenze:

> le condizioni nelle quali ha potuto avvenire per noi l'esperienza dell'arte sono state segnate da una più profonda, acuta e a volte addirittura tragica connessione del problema artistico con altri che inevitabilmente si ponevano alla coscienza con pari energia, di pensiero come di azione [...] La pratica dell'attività etica, politica, sociale, qualche volta cercata come dovere, qualche volta subìta per l'inesorabile urto delle circostanze storiche, ci ha portato ad approfondire queste forme dell'attività spirituale, a porle in circolo attivo ed in reazione animata e feconda con le nostre vocazioni e le nostre professioni. [...] Ciò non poteva non recare delle conseguenze cospicue, delle esigenze nuove. E in sostanza un approfondimento [...], una umanizzazione ulteriore delle nostre facoltà di intendere nella sua peculiarità il fare artistico, proprio perché meglio e più stringentemente si intendevano altri aspetti della critica[29].

È infatti all'interno di questo circolo virtuoso che s'inscrive *ab initio* la loro esperienza critica, e la comprensione del loro pensiero maturo, di molte scelte e posizioni future, non può prescindere dalla considerazione di questo fattore centrale. Così come sono i rapporti instauratisi in quegli anni, e coltivati nel tempo, a chiarire il senso condiviso di un discorso sull'arte che non poteva, per personalità tanto eccezionali, non declinarsi in maniera profondamente soggettiva.

[28] A. Bertolucci, *Testimonianza*, in A. Graziani, *Proporzioni. Scritti e Lettere*, cit., II, p. 7.
[29] C.L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi, Firenze, 1973, pp. 98-99.

Non è questa la sede per poter seguire da vicino le traiettorie di un impegno critico che sarebbe continuato per tutti, in maniera più o meno costante, fino ai giorni estremi della vita, con risultati e implicazioni tali – oltre che in uno scenario artistico così profondamente mutato –, da necessitare una trattazione rispettosa dei tempi e della ricchezza di stimoli e trasformazioni radicali che interessarono la società e i linguaggi artistici.

Tuttavia gettare uno sguardo su questa stagione così intensa, ragionando su alcuni episodi significativi, può aiutare a individuare gli assi portanti di un discorso che pur frangendosi in un caleidoscopio di interventi, articoli, presentazioni, recensioni, mantiene al fondo una sua organicità e una profonda coerenza con quanto maturato negli anni qui più direttamente presi in esame. Del resto il lettore che voglia farsi un'idea più precisa di questo secondo tempo della loro attività critica avrà più facilità nel reperirne gli scritti sull'arte attraverso le antologie edite[30], potendo contare anche sui contributi di diversi studiosi sui singoli autori[31].

[30] Per Arcangeli: F. Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale*, cit.; e, più recente Id., *Da Wiligelmo all'informale "quasi un'antologia"*, a cura di B. Buscaroli, Minerva, Argelato 2016; Id., *Uno sforzo per la storia dell'arte*, cit.; Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia. Lezioni 1967-1970*, a cura di V. Pietrantonio, Il Mulino, Bologna 2015; Id., *Dal Romanticismo all'informale. Lezioni 1970-1973*, a cura di F. Milani, Il mulino, Bologna 2020. Per Bassani: G. Bassani, *Opere*, cit.; Id., *Italia da salvare. Gli anni della Presidenza di Italia Nostra (1965-1980)*, a cura di D. Cola, C. Spila, Feltrinelli, Milano 2018. Per Bertolucci si vedano le raccolte di scritti A. Bertolucci, *Opere*, cit.; Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit.; Id., *Cartoline illustrate*, cit.; Id., *Lezioni d'arte*, cit.; d., *La consolazione della pittura*, cit. Per Pasolini: P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit.

[31] Relativamente alla stagione più tarda degli interventi sull'arte si vedano: per Bertolucci, oltre ai già menzionati saggi introduttivi alle raccolte di scritti, anche i più recenti interventi di E. Acanfora, *La lunga malinconia dell'esistenza*, cit.; M. Basora, *Attilio Bertolucci: disinteressato turista del «navegar pitoresco»*, in *«Sorpresi a scrivere di immagini». Critica d'arte di letterati tra Otto e Novecento*, Atti della giornata di studi (Pavia, 16 novembre 2015), a cura di M. Basora, M. Marinoni, Pavia 2016, pp. 129-142. Per Bassani: P. Bassani, *Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura*, cit. 2004, pp. 99-106; Ead., *Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi*, «Paragone», LVII, III, 63-64-65, febbraio-giugno 2006, pp. 36-45: 42-43; A. Giardino, *Percorsi dello sguardo nelle arti figurative*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2013; Id., *Giorgio Bassani. Per una lettura interpretativa dell'Airone, dagli scritti sull'arte al Nouveau Roman*, «Cuadernos de filología italiana», 23, 1 gennaio 2016, pp.11-25; G. Venturi, *Vedere con le parole e con la pittura: Bassani tra letteratura e storia dell'arte*, «La Rivista N° 3», *Textes et intertextes pour le Roman de Ferrare*, 18 gennaio 2016, pp. 10-26; V.L. Puccetti, *Una misinterpretazione proiettiva: Bassani e il "Ciclo del Delta" di Mimì Buzzacchi"*, in *La carta e la tela*, cit., pp. 20-28; L. Scardino, *Bassani e i legami con gli artisti ferraresi (1935-1955)*, ivi, pp. 39-51; G. Dell'Aquila, *Letteratura e arte: Giorgio Bassani e Roberto Longhi*, cit. Per Pasolini: soprattutto F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, cit.; M. Balbi, *Pasolini, Sade e la pittura*, Falsopiano, Alessandria 2012; Per Arcangeli: *Turner, Monet, Pollock*, cit.; A. Brunetti, *Francesco Arcangeli e i "compagni pittori"*, cit.; *Francesco Arcangeli: maestro e fratello*, cit.; P. Fameli, *Francesco Arcangeli tra opera e comportamento*, «Paragone», LXVII, III, 129-130, settembre-novembre 2016, pp. 77-84; Id., *L'autore e il suo doppio. Considerazioni sul dissidio tra Morandi e Arcangeli*, «Intrecci

La prima considerazione che occorre fare concerne il più ampio dibattito sul ruolo degli intellettuali nella società che si apre all'indomani della guerra. La fine del fascismo, il ritorno alla democrazia, significarono infatti la ripresa delle attività culturali su nuovi presupposti di libertà e consapevolezza. Così, mentre il paese faticosamente tentava di ricostruirsi facendo leva sulla forza di quel grande moto collettivo che fu la Resistenza, critici e artisti a loro volta prendono a interrogarsi con nuova e più profonda urgenza sul proprio ruolo e sulla propria funzione. Se nel corso degli anni Trenta, infatti, molti intellettuali e artisti non allineati al regime avevano reagito alle tecniche di comunicazione e persuasione di massa dispiegate dal fascismo con il ripiegamento verso una cultura d'élite, e un atteggiamento più introspettivo e solipsistico, dal dopoguerra l'attenzione si sposta decisamente verso il sociale e la collettività. Il tema dell'"impegno", anche fuori da un'accezione strettamente politica, diventa il banco di confronto in un dibattito di proporzioni europee, ma che in Italia si riflette soprattutto su alcune grandi questioni emerse già nel corso del ventennio. Il regime, che aveva infatti fallito nel tentativo di creare una cultura fascista intesa come corpo omogeneo di ideologie, opere, teorie, era invece riuscito a indirizzare il dibattito su alcuni temi, come quello del corporativismo, della modernizzazione industriale e dell'integrazione degli intellettuali negli ingranaggi dello stato, sui quali si sarebbe continuato a discutere ancora a lungo nel dopoguerra[32].

Le nuove e maggiori possibilità di dialogo con gli altri paesi europei favoriscono un più vasto confronto con le diverse tradizioni e tendenze artistiche nazionali, portando i linguaggi artistici ad ibridarsi e creare nuove cifre espressive davanti alle quali la critica avverte ancor più forte l'esigenza di fiancheggiare e guidare il cammino degli artisti, partecipando attivamente allo sforzo di rinnovamento. Ma allo slancio e allo

d'arte» Dossier 2, 2017, <https://intreccidarte.unibo.it/article/view/7544> (22 settembre 2021); G. Di Natale, *Uno scritto inedito di Francesco Arcangeli su Gustave Courbet*, «Paragone», LXX, III, 147, settembre 2019, pp. 51-60; L.P. Nicoletti, *Le ragioni di Franco Francese, fra Emilio Tadini e Francesco Arcangeli*, in *Franco Francese. Inquietudini notturne*, catalogo della mostra (Casa Museo Boschi Di Stefano, Milano, 12 febbraio – 5 aprile 2020), a cura di L.P. Nicoletti, Skira, Milano 2020, pp. 31-77. Per ulteriori indicazioni rimando alla Bibliografia finale.

[32] Per una panoramica sulla stagione artistica e culturale italiana dell'immediato dopoguerra rimando soprattutto a M. Calvesi, *L'arte in Italia nel ventesimo secolo*, in *Novecento*, cit., pp. 28-32; L. Caramel, *Arte in Italia 1945-1960*, Vita e Pensiero, Milano 1994, soprattutto pp. 9-46; si vedano anche il saggio di C. Pirovano, *Premessa. Continuità storica e ragioni dell'individualità*, e quello di C. Pirovano, A. Negri, *Esperienze, tendenze e proposte del dopoguerra*, entrambi in *La Pittura in Italia. Il Novecento/2*, a cura di C. Pirovano, Electa, Milano, 1993, I, pp. 11-24, e 27-304: 27-47.

sguardo fiducioso verso il futuro si associa anche l'amara constatazione di un passato andato irrimediabilmente perduto sotto i bombardamenti; al dramma umano si sommano infatti danni materiali inestimabili, con la distruzione di contesti e opere che impongono con drammatica evidenza una riflessione sulla fragilità materiale del patrimonio artistico e sulle responsabilità di un ceto intellettuale e d'una critica, dimostratisi incapaci di assolvere al proprio compito di sensibilizzazione.

Di questa dolente consapevolezza si fa interprete Roberto Longhi nella lettera a Giuliano Briganti del dicembre 1944, nella quale denuncia lucidamente i limiti di una cultura e di una critica che hanno fallito nel comunicare e tutelare i valori di cui erano depositarie. Nella sua lettera Longhi ammette allora come ogni tentativo di lavoro gli appaia ora sotto una luce diversa, convergendo verso un'unica fondamentale considerazione:

> tutto, anche la lettura di quel poco (troppo poco) di critica artistica che ci ho potuto raccapezzare si risolve e scorre in un interminabile esame di coscienza che per noi storici dell'arte dovrebbe cominciare (e per me è cominciato) almeno dal primo bombardamento di Genova. Anche noi, gli anziani soprattutto, siamo infatti responsabili di tante ferite al torso dell'arte italiana, almeno per non aver detto e propalato in tempo quanti e quali valori si trattava di proteggere. Anche se il desiderio era di lavorare per molti, di esser popolari (e tu ricorderai che il mio proposito era quello di arrivare un giorno a scrivere per disteso il racconto dell'arte italiana a centomila copie per l'editore Salani) si è lavorato per pochi e anche voi giovani siete sempre in pochi, direi anzi che andate diradandovi; proprio oggi che ci bisognereste a squadroni. Di qui del resto si risale ad altre vecchie carenze della nostra cultura: la storia dell'arte che ogni italiano dovrebbe imparar da bambino come lingua viva (se vuol aver coscienza intera della propria nazione) serva invece e cenerentola dalle classi medie alle università; dalle stesse persone colte considerata come un bell'ornamento, un sovrappiù, un fanaletto, un colophon, un cul-de-lampe di una informazione elegante.
> Per tornare alle nostre responsabilità particolari, chissà, mi chiedo, se qualcuno di noi avesse steso in tempo il racconto chiaro e lucido dell'arte genovese del Seicento [...], chissà se la Warspite e la Ramillies non avrebbero, non dico ripreso il largo ma almeno mirato su Genova con "maggior garbo e pulizia"? ti par troppo tirata l'illazione? O basta dire che l'arte suprema si difende da sola e che il centro di Firenze è stato salvato da Giotto, da Arnolfo e da Brunelleschi? Io non lo credo. L'arte, di per sé muta e indifesa, non può proteggersi che con la fama, e la fama è la critica sempre desta[33].

[33] R. Longhi, *Lettera a Giuliano,* «Cosmopolita», 30 dicembre 1944, ora in Id., *OC*, XIII, cit., pp. 129-132: 129-130.

In questo, che fu il primo atto pubblico di contrizione per la parte di responsabilità morale implicitamente avuta dalla classe intellettuale nelle distruzioni belliche, è già indicata la missione dalla quale la critica non dovrà più deflettere per Longhi: suo compito primo e inderogabile sarà d'ora in poi la trasmissione dei valori artistici per educare alla comprensione dei testi figurativi e sensibilizzare sulla precarietà e l'unicità insostituibile delle opere d'arte «"esemplari unici" e perciò, se offesi, irrecuperabili per sempre»[34]. È un compito che non era certo nuovo nelle intenzioni di Longhi, ma ora vi è come radicalizzato il legame rispetto al mezzo letterario; si acuisce la percezione che la partita per la sopravvivenza delle opere si giochi in gran parte sulle capacità comunicative e suadenti della critica.

Accanto a un apparato tecnico-amministrativo riorganizzato secondo criteri di razionalità ed efficienza, che possa far fronte alle problematiche materiali e contingenti della tutela del patrimonio, spetterà quindi a «una critica illuminata» il compito di provvedere a «mantenerne il pregio, perennemente, alla quota più alta»[35]. È dovere della critica, insomma, garantire la fama dell'opera, ricostruirne in qualche modo "l'aura" – per usare un termine che le riflessioni di Benjamin avevano già messo in circolazione –, in modo che possa fungere da primo e più potente scudo contro l'inclemenza del tempo e dell'uomo. Scrive infatti Longhi: «Cimabue e Giotto ad Assisi sono stati protetti non tanto dal Vaticano e da San Francesco quanto dalla citazione di Dante su Giotto e Cimabue; citazione che ha continuato, fortunatamente a brillare nel mondo più della laida stroncatura di Giotto, scritta in tempo fascista, da quell'avvelenatore di pozzi culturali che si chiama Alberto Savinio»[36].

La trasmissione di valore dell'opera viene dunque affidata al raggio lungo della letteratura, che sarà tanto più efficace, nello spazio e nel tempo, quanto più alto sarà il valore intrinseco del testo letterario. Proprio tale valore favorisce infatti la possibilità di una maggiore affermazione e circolazione, oltre che del testo critico in sé (il quale può giovarsi, diversamente dalle opere a cui si riferisce, d'una trasmissione svincolata dall'originalità del supporto, e quindi potenzialmente infinita), anche della conoscenza e delle qualità dell'opera stessa di cui tratta. La critica,

[34] Id., *'Buongoverno': una situazione grave,* «Il Corriere d'Informazione», 5-6 gennaio 1948; poi in «Proporzioni», II, 1948, pp. 185-188; ora in Id., *OC*, XIII, cit., pp. 1-5: 1.
[35] Id., *Lettera a Giuliano,* cit., p. 132.
[36] Ivi, p. 130.

insomma, ridà voce all'opera consentendole di giungere là dove essa, da sola, non potrebbe arrivare, e probabilmente è proprio questo un altro dei motivi che spinge Longhi a insistere per una critica "in presenza", condotta a diretto contatto con i testi figurativi, affinché la lettura del critico s'impregni il più possibile delle qualità dell'opera, restituendole poi con freschezza attraverso l'equivalenza verbale. È interessante notare come, in relazione al suo vasto e irrealizzato progetto editoriale da "centomila copie", Longhi non parli di una "storia dell'arte", bensì di un "racconto dell'arte italiana", adoperando una formula dov'è già implicito il riferimento alla narrativa e, probabilmente, alla dimensione del romanzo come forma ideale della trasmissione storico-artistica.

Ora, è proprio lungo questa linea di pensiero che andrà collocato e letto il maggior contributo critico dei nostri autori sul fronte delle arti figurative: una linea di altissima divulgazione e di resa letteraria delle qualità dell'opera, che nasce da una reale intelligenza del linguaggio figurativo per sbocciare in narrazione d'arte. E risulterà, certo, meno minuziosamente farcita delle fitte precisazioni cronologiche e attribuzionistiche, delle borie tecnicistiche, che tanto spesso ricorrono, magari appesantendoli, nella gran parte dei testi storico-artistici[37], ma, proprio per questa positiva "leggerezza", sarà in grado di librarsi più in alto sull'ala letteraria, di arrivare, probabilmente, più lontano, occupando una posizione per nulla secondaria al filone più rigorista degli studi. Persino i testi più impegnativi di Arcangeli in termini di sistemazioni teoriche e nuove prospettive critiche – e se non vogliamo considerare il caso eclatante del *Giorgio Morandi* (1964), vero romanzo biografico, possiamo pensare ad esempio a certi formidabili saggi pubblicati su «Paragone» come *Gli ultimi naturalisti* (1954), *Una situazione non improbabile* (1956), o *Lo spazio romantico* (1972)[38] – si mantengono fedeli o addirittura accentuano questa dimensione narrativa dove le illuminazioni critiche sono presentate nell'avvincente consequenzialità di un racconto.

L'esigenza avvertita da Longhi trova infatti pronta risposta negli allievi con una nuova frenesia di scrittura che riflette il fermento culturale del paese in rinascita. Ad accoglierlo e omaggiarlo al suo ritorno alla

[37] Non che questo aspetto, più strettamente specialistico della disciplina, fosse sottostimato da Longhi, che ne fece anzi un genere del tutto particolare.

[38] Cfr., F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, «Paragone», V, 59, novembre 1954, pp. 29-43; Id., *Una situazione non improbabile*, ivi, VIII, 85, gennaio 1957, pp. 3-45; Id., *Lo spazio romantico*, ivi, XXIII, 271, settembre 1972, pp. 3-26; gli scritti si leggono oggi in Id., *Dal romanticismo all'informale*, cit., I, pp. 3-22; II, pp. 313-326, 338-376.

cattedra bolognese è un discorso pubblico di Francesco Arcangeli, che segna anche la prima tappa nel processo di revisione della sua posizione morale nei confronti del fascismo. Attraverso le parole dell'allievo, infatti, Longhi non viene presentato solo come «una delle poche menti geniali e veramente produttive della nostra cultura», un maestro «venerato e amato», ma anche come «un "chierico" che non ha mai tradito»[39]. Ed è interessante notare come egli ponga l'accento proprio sulla fecondità "antispecialistica" del suo contributo:

> come se gli scritti di Longhi fossero destinati a restare una delizia degli iniziati, di aristocratici degustatori di alcuni particolari segreti delle arti figurative. Nulla di meno vero. […] Questo professore cinquantacinquenne a cui manca sinceramente l'abito professorale è ancora la mente più nuova della storia dell'arte italiana; e molti giovinotti ventenni, trentenni, e oltre, non sono ancora in grado di capire quel che dirà domani. Col tempo la sua voce si è fatta più intera, più colma di significati: a forza di scavare i suoi argomenti, e senza uscirne, vi ha ritrovato eterni valori umani, sia pure impliciti e trasfigurati nell'immagine visiva[40].

L'intero discorso di Arcangeli mira a sottrarre il contributo di Longhi dalle strettoie disciplinari ponendo piuttosto l'accento sul valore globale dei suoi studi. Pur non negando quanto di "specialistico" pertiene al suo metodo, sottolineando anzi come le sue rievocazioni storiche «sono la forma chiarita, estrema, di una lettura geniale delle opere d'arte, di un severo studio "formale"»[41], l'allievo evidenzia infatti come tale indagine

[39] Id., *Saluto a Roberto Longhi,* cit., p. 103. Il riferimento è qui alla celebre *querelle* intorno alle responsabilità degli intellettuali in rapporto alla politica, dibattito che, originatosi già nel corso degli anni Trenta, esplode con nuova violenza all'indomani della guerra. In particolare, Arcangeli, fa riferimento alla posizione del filosofo e scrittore francese Julien Benda (*La Trahison des Clercs*, 1927), che vedeva negli intellettuali dei "chierici", dei custodi neutrali e disinteressati dei valori tradizionali e delle attività dello spirito, sostenendone quindi la necessaria autonomia da qualsiasi impegno diretto nella politica, considerato un vero e proprio "tradimento" della loro missione culturale. Celebre fu il suo contrasto con Paul Nizan, che vedeva invece in questi intellettuali i "cani da guardia" della borghesia, coloro che, sotto l'apparenza del distacco e della neutralità, contribuivano in realtà a mantenerne intatti i valori ostacolando il mutamento necessario per cambiare il mondo e la società a cui gli uomini di cultura sono invece chiamati a prendere direttamente parte; la posizione di Nizan sarebbe stata ripresa, nell'immediato dopoguerra anche da Jean-Paul Sartre (*Qu'est-ce-que la literature?*, 1947). Il dibattito finì con il coinvolgere gli intellettuali di tutta Europa e in Italia a farsene interpreti furono soprattutto Benedetto Croce (schierato su posizioni vicine a quelle di Benda), e Antonio Gramsci, sul fronte dell'impegno politico. A favore di un diretto impegno politico degli intellettuali si schiereranno, entro un orizzonte di sinistra, anche Pasolini (PCI) e Bassani (PSI); su posizioni politicamente più neutre si mantiene Bertolucci, mentre Arcangeli tenderà sempre più verso posizioni anarchiche.

[40] F. Arcangeli, *Saluto a Roberto Longhi,* cit., p. 99.

[41] Ivi, pp. 99-100.

formalistica non rimanga fine a se stessa, risolvendosi in una tautologia, ma si apra invece a una molteplicità di significati e di valori, ricostruendo la storia unica e irripetibile di un momento creativo inveratosi tutto e definitivamente nell'opera: nodo singolo di una rete più vasta ancora da ricostruire e sulla quale corrono diverse narrazioni possibili.

Era stato tuttavia proprio Longhi uno dei più strenui difensori della specificità del linguaggio figurativo e della necessità di forgiare degli strumenti disciplinari indipendenti da quelli in uso in altri settori, dai quali la storia dell'arte – che andava allora muovendo i primi passi in ambito accademico – tentava di affrancarsi ed emanciparsi per riaffermare una propria dignità e autonomia d'esistenza. Rispetto a questa primitiva impostazione è avvenuto quindi un mutamento di segno nel senso di una maggiore apertura; lo stesso riferimento ai "valori umani" indica qui la rivoluzione, percepibile negli scritti del Longhi maturo, di un processo di ricerca che lo aveva portato da una pura "storia delle forme" alla conquista di una "storia dell'umanità attraverso le forme". E quest'ultima riscoperta e recuperata non a monte delle opere bensì tutta dentro e attraverso di esse, con procedimento induttivo che si esprime in narrazione storica direttamente e altamente evocante; per cui, osserva Arcangeli:

> La parola di Longhi viene allora a risuscitare, quasi per una magica famigliarità, una vita che credevamo sepolta nelle pieghe della storia. Leggete, tanto per citare, lo studio di Gaspare Traversi, e saprete cos'era la civiltà napoletana del '700; leggete l'indimenticabile scritto su Giusto a Padova, un altro grande risorto, e respirerete come forse non vi sarà mai accaduto il respiro arcano del Medioevo. Capirete allora come sia ingiusto accusare Longhi di specialismo[42] .

Arcangeli è sicuramente tra i primi a registrare e indicare pubblicamente questo mutamento, questa apertura più largamente umana degli studi di Longhi[43], contribuendo, com'è probabile, non poco alla stessa percezione e autoconsapevolezza critica di quest'ultimo, che non a caso chiedeva all'allievo di conservare traccia del suo intervento per servirse-

[42] Ivi, pp. 102-103.

[43] Un riflesso di questa riconquistata dimensione e valenza umana dei valori figurativi sembra aleggiare anche sull'interpretazione che Longhi darà del Caravaggio negli studi degli anni Cinquanta, come di un pittore che aveva soprattutto cercato di «essere 'naturale', comprensibile; umano più che umanistico; in una parola 'popolare'» (R. Longhi, *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), Firenze, 1951, ora in Id., OC, XI, Sansoni, Milano 1999, I, pp. 59-135: 69.

ne «come preparazione a un esame di coscienza»[44]. La data e la temperie in cui si colloca questo "omaggio" rende peraltro facilmente intuibile come il riferimento non intendesse esaurirsi al solo piano della critica, ma si estendeva più in generale alla questione – evidentemente giudicata più attaccabile e scoperta – della posizione morale di Longhi rispetto al fascismo. E infatti proseguiva dichiarando che:

> ogni uomo ha un suo modo proprio di essere persona morale, e del resto non tutte le epoche son fatte per gli entusiasmi. [...] La persona critica di Longhi è diversamente orientata. Tutte le sue energie e le sue doti artistiche, letterarie, umane – e sono grandi – sono state instancabilmente rivolte all'unica meta della sua vita: essere storico dell'arte nella forma più precisa e intera. In questo volontario sacrificio sta la moralità profonda dell'atteggiamento longhiano, implicita in ogni suo scritto[45].

Arcangeli offre quindi il ritratto perfetto d'un chierico interamente e radicalmente votato alla sua arte, dinanzi alla quale ogni responsabilità viene subordinata. Per cui è la stessa genialità critica e figurativa di Longhi a dettarne, per l'allievo, la prima e più forte necessità morale, ponendolo al di sopra di ogni posizione o implicazione politica. Ed è chiaro come al giovane critico bolognese una tale posizione dovesse certamente apparire più coerente e integra rispetto all'uso troppo spesso pretestuoso che critici e artisti andavano facendo del travaglio emotivo connesso alle vicende belliche. È del resto quanto denuncia lucidamente in una conferenza radiofonica del 31 luglio 1945, dove torna a parlare, senza aver mutato giudizio, della giovane pittura italiana, di cui evidenzia con durezza la continuità di atteggiamento rispetto al periodo bellico: dispersosi il gruppo originario di Corrente, la cui esperienza si era formalmente conclusa in seguito al precipitare degli eventi nel '43, non cambia per Arcangeli, nella sostanza, l'atteggiamento degli artisti che ne erano stati protagonisti; come allora non è infatti la meditazione sulla forma a contare, ma il pretesto del contenuto assurto ad alibi, del parossismo emotivo affidato all'urto del colore e a vocaboli pittorici predisposti dall'espressionismo.

Insomma, gli artisti alla ribalta sono quelli di prima e nonostante tutto nulla è cambiato; e allora, prosegue Arcangeli riavvolgendo il filo di

[44] La lettera, che reca solo indicazione dell'anno 1945, fu mandata da Longhi ad Arcangeli probabilmente nei giorni a ridosso del suo discorso, de è conservata presso BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, Corrispondenza: Roberto Longhi.

[45] Ivi, pp. 100-101

un discorso che ormai stava portando avanti, con coerenza, da diversi anni: «Diciamo francamente che per il bene dell'Italia e per la sua sanità morale contan più le roselline di primavera che Morandi ha dipinto quando intorno a Bologna scrosciavano fragorosi i bombardamenti che tutte le celebrazioni di cartapesta di quegli eventi che andrebbero ben altrimenti meditati ed espressi»[46].

Questa esplicita dichiarazione antiretorica costituirà uno dei capisaldi del pensiero critico arcangeliano, ritornando ampiamente anche in Bertolucci e nei memorabili interventi che entrambi hanno lasciato sulle prime due Biennali del dopoguerra[47]; così come analogamente ricorre nei due critici una concezione essenzialmente consolatoria e salvifica dell'arte[48].

In quest'ottica si comprende meglio anche la posizione che per loro deve assumere il critico come tutore dei valori pittorici e figurativi, poiché: «Dipenderà dal buon costume italiano se la critica saprà e potrà mantenere la sua serenità, senza cedere a suggestioni esterne, di ordine

[46] F. Arcangeli, *Neoromantici alla prova*, conversazione radiofonica del 31 luglio 1945; dattiloscritto conservato presso BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli.*

[47] Bertolucci ne scrive in una serie di reportage per «La Gazzetta di Parma», con sette pezzi dedicati alla Biennale del 1948, che si leggono tutti, ad eccezione del primo, mai ristampato (*C'è aria di attesa per questa Biennale*, «La Gazzetta di Parma», 6 giugno 1948, p. 3), in A. Bertolucci. *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit., pp. 3-16; e in Id., *La consolazione della pittura*, cit., pp. 21-27; e con dodici pezzi per l'edizione del 1950, oggi tutti raccolti in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire,* cit. pp. 17-54. Mentre Arcangeli per la Biennale del '48 scrive la presentazione in catalogo della sezione metafisica (F. Arcangeli, *Tre pittori della metafisica italiana [De Chirico, Carrà, Morandi],* in *XXIV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra, Edizioni Serenissima, Venezia 1948, pp. 29-30; poi raccolto in Id., *Dal romanticismo all'informale*, cit., I. pp. 253-254; e in Id., *Arte e vita*, cit., I, pp. 83-87); e il saggio *L'impressionismo a Venezia*, vincitore del premio per la critica bandito quell'anno (Id., *L'impressionismo a Venezia*, «La Rassegna d'Italia», III, 10, ottobre 1948, pp. 1023-1043; ora in Id., *Dal romanticismo all'informale*, cit., I, pp. 62-83); dedicando invece all'edizione del 1950 oltre ai due importanti saggi su Ensor e Constable pubblicati su «Paragone» (Id., *Il limbo di Constable*, «Paragone», I, 11, novembre 1950, pp. 25-52; *Ensor, pittore perplesso*, ivi, I, 9, settembre 1950, pp. 20-34; ora entrambi in Id., *Da Wiligelmo all'informale*, cit., pp. 69-94,143-158) anche un intervento radiofonico sui padiglioni di Inghilterra, Francia e Belgio (Id., *Inghilterra, Francia e Belgio di ieri e di oggi*, conversazione radiofonica del 27 giugno 1950, e un articolo sulla mostra futurista (Id., *I futuristi al museo*, «Paragone», I, 7, luglio 1950, pp. 61-63, ora in Id., *Dal romanticismo all'informale*, cit., I, pp. 250-252)..

[48] Si vedano a tal proposito soprattutto alcuni componimenti bertolucciani contenuti nella raccolta *Viaggio d'inverno,* dai quali emerge con chiarezza la fiducia del poeta nelle possibilità eternanti e lenitive dell'arte, come *Ringraziamento per un quadro*, *La consolazione della pittura* e *Gli imbianchini sono pittori*, in A. Bertolucci, *Opere*, cit., pp. 182-183, 186-187, 204. Quest'ultimo componimento in particolare, dedicato a Roberto Longhi e all'opera di due imbianchini intenti a decorare una stanza della sua residenza, si conclude evocando quell'atmosfera lenitiva e di speranza dischiusa dall'arte, a cui sembra far riferimento anche Arcangeli nei fiori di Morandi: «[…] Le corolle vermiglie ombrate in rosa/fiorirono più tardi la stanza,/ una qua una là, accordate/ alle ultime dell'orto, e il buio,/ fuori e dentro, compì un giorno/ non inutile che lascia a chi verrà, / e dormirà e si sveglierà fra questi/ muri, la gioia delle rose e del cielo» (ivi, pp. 186-187).

politico»[49]; mentre «Per il giudizio sull'arte, l'unico criterio è la sincerità e la vitalità dell'emozione. Chi lo nega, o non capisce, o mente sapendo di mentire»[50].

Non sono constatazioni da poco, considerata l'influenza che l'urto emotivo della guerra e della Resistenza avevano provocato in ogni campo condizionandone profondamente scelte e orientamenti in maniera forse non meno incisiva per l'uniformità del gusto di quanto aveva fatto precedentemente il fascismo; e considerate, non ultime, certe ostentazioni e strumentalizzazioni in cui frequentemente indulsero giovani e meno giovani nel dopoguerra per far dimenticare le proprie esperienze in seno ai Guf o agli altri apparati dello stato fascista. Assumono anzi tanto più peso perché pronunciate in un momento in cui imperversavano i richiami all'impegno sotto l'urto delle polemiche sulla irresponsabilità dell'arte durante il fascismo, e sul distacco tra intellettuali e popolo, che il PCI soprattutto andava alimentando sull'onda ancora pienamente "resistenziale" con la volontà di fornire ai linguaggi realisti una coloritura interventistica tanto sul piano politico, quanto su quello sociale[51].

Ma anche fuori dagli schieramenti l'esigenza di un impegno concreto, di una maggior "presenza" si avverte forte, e i nostri autori, ripresi i contatti epistolari dopo la Liberazione, iniziano a pensare alla fondazione di una rivista come strumento condiviso.

Solo pochi giorni prima del suo intervento radiofonico sui neoromantici, Arcangeli aveva riallacciato la corrispondenza con Bertolucci, che doveva avergli scritto per primo raccontandogli delle proprie vicissitudini sull'appennino nei giorni bui dell'occupazione tedesca, e per chiedergli, insieme alle notizie sulla sua salute e sui bombardamenti bolognesi, anche l'invio di un suo scritto o intervento su Giorgio Morandi[52]. Arcangeli rispondeva all'amico con una lettera del 21 luglio nella quale

[49] F. Arcangeli, *Neoromantici alla prova*, cit.

[50] *Ibid.*

[51] Per un approfondimento dell'argomento rimando a N. Misler, *La via italiana al realismo: la politica culturale artistica del PCI dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano 1976.

[52] Non risulta pervenuta, ad oggi, tra le carte di Arcangeli conservate presso la BCA, la lettera in questione di Bertolucci, la cui ultima missiva datata prima della Liberazione risale al novembre 1942. Dal tono della risposta si può evincere tuttavia che Bertolucci avesse chiesto all'amico un pezzo sull'artista bolognese da destinare probabilmente alla «Gazzetta di Parma», il quotidiano al quale il poeta collaborerà intensamente fino al 1951. Arcangeli si sarebbe rifiutato in quell'occasione di inviare uno scritto su Morandi giacché «a Bologna, in breve tempo, sono fioccati articoletti e ricordi radio; e, francamente, non mi sentivo né mi sento per ora di aggiungermi al coro senza aver qualche cosa di nuovo da dire» (Lettera conservata presso ASP, *Fondo Attilio Bertolucci*, Carteggio, Arcangeli Francesco, serie I, fasc. 1/4).

raccontava a sua volta delle peripezie affrontate durante la guerra e del tentativo di tornare alla normalità malgrado uno stato d'animo ancora inquieto:

Bologna, 21 luglio [1945]

Carissimo
Il ritardo nel risponderti è corrispondente all'affetto che mi anima nel prendere, finalmente, la penna in mano: cioè grande. Non voglio scusarmi ma sono stato un vero asino. Tuttavia tieni presente soltanto questo: e precisamente le condizioni d'animo di questi strani tempi. Io non sono ancora rimesso e non riesco a riagganciarmi con precisione alla vita di prima: le voci ben note suonano ancora un po' a vuoto e solo pian pianino ritornano a galla con chiarezza. [...] Qui a Bologna, intanto, si dà mano alle riviste. Raimondi, Rinaldi, Gnudi, Cavalli hanno fatto gruppo e hanno in animo di fare uscire presto "Il Foscolo", mensile di storia letteraria e arti. Ti arriverà, o sarà già in viaggio, la lettera che ti chiama all'adunata. Ci ritroveremo, speriamo, come ai vecchi tempi. Mi hanno pregato di entrare nel comitato di redazione e, benché il momento non sia per me il più propizio, ho accettato per una specie di dovere di solidarietà. Qualche cosa ne scapperà fuori, certo[53].

È interessante constatare come già da questo immediato dopoguerra il vecchio gruppo bolognese avvertisse l'esigenza di riunirsi attraverso la fondazione di una rivista di "storia letteraria e arti", che potesse offrire uno spazio fisico di raccolta e di confronto anche per gli amici ormai lontani. Della progettata e mai realizzata rivista «Il Foscolo», le uniche informazioni disponibili si ricavano esclusivamente dai carteggi, e Arcangeli torna a parlare del progetto in maniera più concreta nella lettera, inviata sempre a Bertolucci, il successivo 23 agosto.

23 agosto [1945]

Carissimo Attilio
il tempo per scriverti è poco, perché tra non molto parte per la tua Parma il mio amico Telman, che ti imposterà questa lettera.
Dunque, a nome della redazione della rivista bolognese "Il Foscolo" tu sei formalmente ed energicamente invitato a collaborare con poesie, scritti, recensioni. [...] Di più, se tu ci puoi procurare collaborazioni fra gli amici che stimi ti saremo molto grati. La redazione bolognese è composta di Raimondi, Rinaldi, Gnudi e me; segretario di redazione Cavalli. Abbiamo pensato a interessare in particolare Bassani a Roma, Varese e forse Giovannelli a Ferrara, perché siano nostre colonne distaccate, quasi membri di redazione "comandati" in quelle città. Non potresti anche tu essere a Parma quello che saranno loro per noi a Ferrara e a Roma?

[53] Ivi.

> A Bologna c'è anche Frassineti, che forse potrà lavorare anche lui. Dunque: Bertolucci, Bassani, Giovannelli, Rinaldi, Arcangeli, Frassineti. Abbiamo fatto un po' tutti la strada da soli. Eppure, alla scuola Longhi, per qualche tempo ci siamo sentiti legati da una comune inclinazione: e può darsi che qualche cosa del vecchio cemento sia rimasto. Il decano sarebbe il sempre sottile Raimondi, che conosce tutta Italia, e a cui molta gente, fra cui Montale, Carrà, Ungaretti hanno promesso seriamente di mandare. Ma queste collaborazioni illustri, utilissime, non fanno una rivista che abbia carattere. Il carattere ce lo dovremmo mettere noi, bolognesi ed emiliani, non con il campanile o con la regione, ma con una vecchia onestà e con l'assenza di qualche vizio da cui non troppi sono andati immuni. È presunzione? Vedremo. Si vedrà quando verremo al dunque.
> Il Foscolo sarà bimestrale, di una novantina di pagine, probabilmente con otto tavole: avrà storia, letteratura, arti e, se si può, musica. Conteremmo uscisse il 1° di novembre[54].

I presupposti di una nuova rivista dove associare la passione per la letteratura a quella per le arti figurative, secondo il costume delle antiche riunioni e degli incontri bolognesi, nascono quindi dal senso d'unione cementatosi alle lezioni di Longhi; dal sodalizio fraterno degli anni di studi e dalla consapevolezza ivi acquisita di una speciale identità culturale emiliana. Da difendersi e affermarsi, quest'ultima, non con deboli ragioni campanilistiche bensì con l'evidenza di quelle stesse caratteristiche che, tramite Longhi, gli allievi avevano imparato a riconoscere come le costanti più autentiche della loro terra, della loro ispirazione, trovandovi i motivi fondanti della loro poetica. E la memoria corre ancora a quella prolusione ai corsi bolognesi con il suo richiamo alla "grazia", alla "naturalezza", alla "liricità": antidoti sempre validi e doppiamente efficaci anche sul fronte contemporaneo, tanto verso il *trobar clus* ermetico, quanto contro il cartellone "neo-realista".

Bertolucci risponde naturalmente all'appello dell'amico con il prevedibile entusiasmo, confermandogli subito la volontà di partecipare alla rivista che avrebbe riunito l'antica brigata bolognese:

> Baccanelli, 2 settembre 1945
>
> Caro Momi,
> solo oggi tornato dalla montagna ho avuto la lettera. Evviva per il Foscolo; e figurati se non voglio essere della vecchia banda. Naturalmente un po' lavativo e sedentario come sono, e come sai e sapete che sono. [...] Sono d'accordo sul titolo e su tutto della rivista, dati i nomi carissimi poi, (e che pena pensare al povero Graziani) vorrei potervi mandare subito delle poesie ma ne ho impegna-

[54] Lettera conservata ivi.

te con Falqui e altri e vi manderei qualche traduzione da Landor, quel grande illustre dell'età di Shelley[55].

La progettata uscita del primo numero per il novembre di quell'anno, tuttavia, non avvenne e l'effettiva realizzazione de «Il Foscolo» appariva sempre più incerta e vacillante, come si può desumere anche dalla lettera che Bertolucci invia l'11 novembre 1945 a Giorgio Bassani. A riprendere i contatti epistolari dopo diverso tempo era stato proprio lo scrittore ferrarese, che durante gli anni di guerra, per sfuggire ai controlli della polizia aveva fatto perdere le proprie tracce trasferendosi più volte sotto il falso nome di Bruno o Oriolo Ruffo, rifugiandosi dapprima a Firenze, poi a Roma, a Napoli (dove era entrato in contatto con intellettuali ai quali sarebbe rimasto a lungo legato come Elena e Alda Croce, Leo Longanesi e Mario Soldati), e infine Roma, dove si trasferì definitivamente dal dicembre del '43. È qui che Bertolucci gli scrive, accennando nella sua lettera al progetto della rivista, che tuttavia appare già "sfumato":

11 novembre 1945

Caro Giorgio,
anch'io avrei voluto scriverti subito, ma non avevo il tuo indirizzo. Qualche notizia di te m'era arrivata, e ultimamente anche che avevi avuto un bambino e che saresti tornato fra noi, a Milano o a Ferrara. Anzi Arcangeli m'aveva scritto di una rivista che doveva esser nostra, nel senso di una nostra comune formazione ecc, ma pare che il progetto sia sfumato. [...] Non ti piacerebbe tornare nella tua città? o a Milano? Roma è così lontana. E Milano è disordinata e forse cafona ma è pur viva: chissà che non ci finiamo tutti. Io avevo avuto proposte anche buone, ma ho pensato bene di aspettare tempi migliori[56].

Non sono note le ragioni che portarono ad abbandonare il progetto de «Il Foscolo», sebbene probabilmente legate alle difficoltà contingenti del momento storico[57]; certo è che l'aspirazione a collaborare insieme a

[55] Lettera conservata presso BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, Corrispondenza: Attilio Bertolucci.

[56] Si cita da F. Erbosi, *"Dans la vie" Il carteggio Giorgio Bassani-Attilio Bertolucci (1937-1971)*, cit., pp. 98-99. Ringrazio gli eredi di Giorgio Bassani e la Fondazione Giorgio Bassani di Ferrara per aver consentito la citazione.

[57] Il riferimento alla rivista ritorna anche tra le lettere di Giuseppe Dessí, come in quella inviatagli da Claudio Varese il 13 agosto 1945: «Rinaldi con Raimondi e Gnudi fanno a Bologna una rivista che si chiama "Il Foscolo": tengono moltissimo alla tua collaborazione; mi hanno detto che pagano bene» (in *Giuseppe Dessì Claudio Varese, Lettere 1931-1977*, a cura di M. Stedile, Bulzoni, Milano 2002, p. 233). Una menzione si trova anche in una lettera del 23 luglio 1945, dove Raimondi scrive a Ragghianti: «I nostri propositi, nella compilazione del "Foscolo" sono, direi, piuttosto rigorosi. Abbiamo fatto una lista di collaboratori che riteniamo senz'altro i migliori d'Italia, in tutti i campi:

un più ampio progetto culturale permase nel tempo, consolidandosi ulteriormente nei contatti epistolari e traducendosi in un costante e reciproco coinvolgimento nelle rispettive attività editoriali e iniziative culturali, per le quali gli amici si sollecitano articoli, poesie, recensioni e racconti.

Le lettere scambiate nel corso del tempo mostrano il cantiere su cui andavano edificandosi i romanzi, i saggi, le raccolte poetiche che li avrebbero definitivamente consacrati come protagonisti indiscussi della cultura del Novecento; rivelando al contempo il travaglio, la fatica, le ricerche e gli entusiasmi che ne scandirono il cammino. Vi si coglie un respiro umano scaldato dai toni confidenziali dell'amicizia, anche laddove la distanza fisica è d'ostacolo a una frequentazione più assidua e continua; e che dà la misura di quanta parte questi confronti ebbero nei processi di maturazione individuale e definizione autoriale.

La lettera che riapre la corrispondenza tra Arcangeli e Bassani nell'aprile del 1946 è in fondo emblematica di quella profonda stima che costituì il collante dei loro rapporti nel corso degli anni. A scrivere per primo è Bassani:

> Roma, 16 aprile 1946
>
> Carissimo Momi, da una infinità di tempo volevo scriverti, non mi sono mai deciso. Una volta mi dicesti che ad ogni nostro eventuale incontro il saluto, tra noi, sarebbe bastato. Ma a questo io non ho mai creduto, e infatti ogni volta che ci incontravamo si andava sempre di là dal saluto. Ora è passato tanto tempo e il desiderio di rivederti e di riabbracciarti si è fatto sempre più forte. Di quegli anni torbidi e intricati il giudizio che posso dare ora è pieno di calma, come se pensassi a un altro uomo, così diverso da quello che sono ora. Comunque tu non ti lasci sistemare, l'amicizia e la stima che avevo per te sono rimaste intatte, possiamo sempre parlarci con desiderio delle cose che più ci stanno a cuore, della nostra vita e del nostro lavoro. Le ragioni di un'amicizia stanno soprattutto in questo: nel desiderio di vedersi e di parlarsi e di credere l'uno nell'altro.
>
> Non sorridere se mi vedi scriverti in un cartoncino intestato e in fretta. L'occasione può essere buona ugualmente per invitarti a collaborare ad "Aretusa" che pubblicherà nel prossimo numero sei poesie di Nino. Se tu me ne mandassi altrettante, o più, uscirebbero certamente nel fascicolo successivo. Ma anche una prosa andrebbe bene, o un saggio letterario o d'arte. Ma io preferirei le poesie. Cesare, Attilio e Raimondi mi hanno tutti quanti promesso che manderanno

letteratura, arte e storia. […] In quanto a lei personalmente manderà alla rivista quello che meglio crede. E per me avevo anche ventilato l'idea che sarebbe stato simpatico se, per il primo numero, invece di inaugurare con uno scritto storico politico di uno qualunque dei nominati sopra, si sfoderasse invece un buon saggio di uno storico d'arte»; nella stessa lettera venivano messe in evidenza, pur senza specificarle, anche le numerose difficoltà: «Scherzi a parte, il fare questa rivista è una cosa maledettamente difficile: difficoltà di tutti i generi» (la lettera è citata in F. Bartolini, *Antonio Rinaldi, un intellettuale nella cultura del Novecento*, cit., p. 104).

anche loro gli scritti che avrebbero destinato al "Foscolo": quanto hanno di meglio, insomma. Ti troveresti dunque in buona compagnia.
Ti saluta Augusto, qui a Roma, e Cecrope Barilli. Presto sosterò in Bologna, dove conto di vederti. Con affetto tuo

Giorgio[58]

In realtà anche «Aretusa»[59], che avrebbe dovuto raccogliere negli intenti di Bassani gli scritti già destinati dagli amici bolognesi a «Il Foscolo», non riuscirà a portare a compimento questo progetto poiché cesserà bruscamente le pubblicazioni proprio con il numero del marzo-aprile 1946. Bassani avrebbe tuttavia riproposto l'iniziativa una volta divenuto redattore di «Botteghe Oscure»[60], che infatti pubblicava, nel primo numero del 7 luglio 1948, alcuni componimenti di Rinaldi e undici poesie di Bertolucci; mentre il secondo quaderno presentava una scelta tra le poesie di Francesco Arcangeli che sarebbero poi confluite in *Stella Sola*[61].

E basterà citare i nomi di «Palatina»[62], «Officina»[63], «Nuovi Argo-

[58] Lettera pubblicata in *Giorgio Bassani: Officina bolognese*, cit., p. 43. Cesare, Nino e Augusto menzionati da Bassani sono rispettivamente Cesare Gnudi, Antonio Rinaldi e Augusto Frassineti. Ringrazio gli eredi di Giorgio Bassani e la Fondazione Giorgio Bassani di Ferrara per aver consentito la citazione.

[59] «Aretusa» fu una 'Rivista di varia letteratura', come recita il sottotitolo, il cui primo numero uscì nel marzo-aprile 1944, e che ospitò anche articoli di argomento politico, storico o artistico. Durante la sua ultima fase Bassani fu tra i recensori più assidui. Per approfondimenti sulla rivista rimando a *"Aretusa"*, scheda a cura di M. Ciocchetti in CIRCE – Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee, https://r.unitn.it/it/lett/circe/aretusa (22 settembre 2021); R. Cavalluzzi, *"Aretusa". Prima rivista dell'Italia liberata. Seconda serie: 1945-1946*, Palomar, Bari 2001; Id., *"Aretusa" e la nuova letteratura,* «Rivista di letteratura italiana», 3, 2004, pp. 109-113; D. Della Terza, *Tra Napoli e Roma: "Aretusa" e "Mercurio", due riviste dell'Italia del dopoguerra*, «Filologia e Critica», 2-3, 1995, pp. 559-576.

[60] Rivista letteraria internazionale, «Botteghe Oscure» usciva con una periodicità semestrale in "quaderni" di circa 400-500 pagine, ospitando quasi esclusivamente testi creativi di narrativa, poesia e altri generi, rigorosamente inediti e in lingua originale. Il primo quaderno uscì il 7 luglio 1948. Per approfondimenti su Bassani e «Botteghe Oscure» rimando M. Tortora, *Sarà un bellissimo numero. Carteggio Giorgio Bassani-Marguerite Caetani*, Fondazione Camillo Caetani, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011; G.C. Ferretti, *Da Botteghe oscure al Gattopardo*, in S. Gurriero, G.C. Ferretti, *Giorgio Bassani editore letterato*, Manni, Lecce 2011, pp. 13-72.

[61] Raccolta postuma, cfr., F. Arcangeli, *Stella Sola,* Edizioni Bertoncello, Padova, 1996.

[62] Rivista trimestrale di Lettere e Arti, fu fondata a Parma nel gennaio 1957 e uscì fino al 1965; diretta da Roberto Tassi, coadiuvato da un comitato di redazione di cui faceva parte Attilio Bertolucci, affiancava allo studio e alla difesa delle tradizioni locali, l'aggiornamento sulle più recenti esperienze culturali, con una particolare attenzione verso l'arte figurativa e il nesso tra letteratura e arte; vi pubblicarono sia Arcangeli che Bassani e Pasolini. Cfr., P. Lagazzi (a cura di), *Palatina 1957-1966. Antologia*, La Pilotta, Parma, 1966; G. Tomasella, «Palatina» *fra letteratura e arte. Una rivista a Parma nel secondo dopoguerra*, in *Critica d'arte e tutela in Italia*, cit., pp. 169-182; G. Palli Baroni, *La rivista «Palatina», l'arte, la poesia: il carteggio fra Attilio Bertolucci e Roberto Tassi 1951-1995*, «Sinestesie», XVIII, 2020, pp. 475-484.

[63] Fondata nel maggio del 1955 a Bologna da Pasolini, Leonetti e Roversi, venne stampata fino all'aprile-maggio del '59, ospitando tra le sue pagine anche testi di Bertolucci e Bassani; costituì

menti»[64] per indicare altrettanti esempi di riviste che videro un coinvolgimento reciproco dei nostri autori. Intanto gli anni che vanno dal '45 al '50 risultano decisivi sotto molti fronti: al 1947 risale il primo incontro tra Pasolini e Bassani, con l'impegno da parte di quest'ultimo di aiutare il più giovane poeta nella pubblicazione delle sue poesie presso la casa editrice Astrolabio[65]. Da quanto possiamo evincere dalla prima lettera pervenuta di Pasolini allo scrittore ferrarese, l'incontro tra i due era avvenuto a Firenze[66], anche se il rapporto si sarebbe consolidato solo dopo il trasferimento romano di Pasolini. Tra 1950 e 1951 infatti anche Pasolini e Bertolucci giungono nella capitale, e s'incontrano grazie alla mediazione di Bassani; a propiziare l'incontro è la nuova rivista fondata dal comune maestro, «Paragone», di cui Bertolucci è redattore della serie letteraria[67].

un punto d'incontro tra diverse personalità e tendenze, configurando un gruppo culturale accomunato soprattutto dalla polemica contro il neonovecentismo e il neorealismo; su «Officina» si veda la ristampa anastatica della serie completa: *Officina [1-12 ; N.S. 1-2] Bologna, 1955-1959*, a cura di R. Roversi, Pendragon, 2004.

[64] Fondata a Roma da Carocci e Moravia nel 1953, ebbe nel nucleo direttivo anche Pasolini. e Bertolucci; pubblicata fino al 1964, si proponeva di riaccendere il dibattito su tematiche attuali, per meglio cogliere i risvolti socio-culturali della realtà contemporanea, allargando il discorso letterario anche ad altri ambiti d'indagine come quello politico e sociale. Cfr., *"Nuovi Argomenti"*, scheda a cura di P. Gaddo, in CIRCE – Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee, https://r.unitn.it/it/lett/circe/nuovi-argomenti#biblionuoviargomenti (22 settembre 2021).

[65] Da allora l'amicizia tra Bassani e Pasolini sarebbe sfociata anche in una fitta collaborazione letteraria; critici fidati l'uno della produzione dell'altro, avrebbero inoltre svolto una serie di memorabili viaggi insieme: nel 1954 nell'Italia centrale «sulle orme di Giotto e di Piero», come ricorda Pasolini in una lettera a Biagio Marin del 10 settembre '54 (P.P. Pasolini, Lettere 1940-1954, cit., p. 680); un viaggio che gli avrebbe ispirato i primi versi del poemetto *La ricchezza*, omaggio in poesia agli affreschi pierfranceschiani. Insieme si sarebbero poi recati ad Ortisei, dal luglio ai primi di agosto del 1955, per lavorare alla sceneggiatura de *Il prigioniero della montagna* di Luis Trenker; e nel 1957 ad Antignano, con Carlo Emilio Gadda. L'amicizia tra i due sarebbe stata decisiva anche in campo cinematografico, fu infatti Bassani a introdurre nel '54 Pasolini nell'ambiente cinematografico chiedendone la collaborazione per la sceneggiatura de *La donna del fiume*; e anche su questo fronte il sodalizio sarebbe proseguito a lungo, nelle sceneggiature di altri film e in numerosi progetti tra cui meritano almeno di essere ricordati il coinvolgimento di Pasolini, per esplicita richiesta di Bassani, nella sceneggiatura della pellicola tratta dal suo racconto, *Una notte del '43* (1960); e la scelta di Bassani come doppiatore di Orson Welles nel cortometraggio pasoliniano *La ricotta* (1963), oltre che per la lettura delle parti in poesia del film *La rabbia* (1963, quelle in prosa furono affidate a Guttuso). Cfr., R. Cotroneo, *Cronologia*, cit., pp. LXXV-LXXVII; *"Caro Bas." Scambi di lettere tra Giorgio Bassani e gli amici*, cit.

[66] Lettera di Pasolini a Bassani del 3 febbraio 1950, pubblicata in *"Caro Bas."*, cit.

[67] Lo si evince dalla prima lettera inviata da Bertolucci a Pasolini, che aveva già mandato dei testi alla redazione per il tramite di Bassani e su richiesta dello stesso Bertolucci, che scrive infatti «Io avevo sollecitato a Bassani qualche poesia di quel Pasolini le cui cose m'eran sempre piaciute, le prime friulane e le poche altre che avevo letto in giro. Su di Lei contavo per Paragone» (lettera da Baccanelli del 14 marzo 1951, Archivio Contemporaneo A. Bonsanti - Gabinetto

La volontà, avvertita sin dall'immediato dopoguerra, di ricucire la compagnia bolognese unendo le forze in un progetto comune veniva così intercettata e realizzata da Longhi con la fondazione di una rivista attorno alla quale si coagula nuovamente il gruppo degli allievi.

Fondata con la moglie Anna Banti, e pubblicata dal gennaio 1950, «Paragone», esce in due serie distinte, con numeri alterni dedicati rispettivamente ad arte (numeri dispari) e letteratura (numeri pari), gestite da due diverse redazioni; sotto la direzione di Longhi compongono la redazione artistica: Arcangeli, Ferdinando Bologna, Giuliano Briganti e Federico Zeri[68]. Arcangeli, vera colonna portante della rivista insieme a Longhi, viene inoltre molto coinvolto, malgrado non figuri del comitato di redazione, anche nella serie letteraria, dove si occupa della correzione di bozze e dove pubblica alcuni interventi nel primo anno della rivista[69].

Della redazione letteraria, diretta da Anna Banti, fanno invece parte, oltre a Bertolucci[70], Carlo Emilio Gadda, Piero Bigongiari e Adelia Noferi,

Scientifico letterario G.P. Vieusseux, "Fondo Pasolini", PPP. I.114.1). Bertolucci concludeva la lettera con l'auspicio di incontrarsi personalmente a Roma la settimana successiva. L'incontro dovette effettivamente avvenire di lì a breve, ed è raccontato da Bertolucci in un articolo del 1976 che si apre con il ricordo della sua prima stagione romana nella tarda primavera del '51: «Non insegnavo più, scrivevo i parlati dei documentari di Antonio Marchi [...]. Abitavamo al Tritone, in un appartamento aereo, ma senza ascensore, che Anna Banti ci aveva affittato. Viveva con noi anche Malerba [...]. Avevo da pochi giorni pubblicato *La capanna indiana* quando una mattina arrivò su Giorgio Bassani con un giovane non tanto alto, che non portava la giacca, come tutti in quegli anni, ma un maglione vagamente norvegese. Non che fosse timido, era riservato, parlava poco, sorrideva come da chissà dove. Si chiamava Pier Paolo Pasolini [...] continuava a scrivere bellissime poesie in friulano, ma si preparava a comporre *Le ceneri di Gramsci*. [...] Prima di andarsene Pasolini mi lasciò un giornale [...] c'era una sua recensione al mio libro. Aveva capito tutto, ero commosso e quasi spaventato. Prima di lui avevano parlato soltanto di idillio, lui parlava acutamente di nevrosi» (A. Bertolucci, *Quando per vivere faceva la comparsa*, «la Repubblica», 29 ottobre 1976, ora in Id., *Opere*, cit., pp. 1134-1136: 1134-1135, con titolo *Primo e ultimo incontro con Pier Paolo*). Nello stesso articolo Bertolucci ricorda anche il ruolo che ebbe, intercedendo con Garzanti, per la pubblicazione di *Ragazzi di vita* (1955); primo episodio di una serie di intrecci editoriali che sarebbe troppo lungo ricostruire in questa sede, per cui mi limito a ricordare che i due poeti avrebbero in seguito condiviso lo stesso condominio di Via Carini, dove Bernardo ebbe modo di stringere amicizia con Pasolini assistendolo alla regia di *Accattone* (1961).

[68] Resta un riferimento importante per la materia qui trattata e per la storia dei primi dieci anni di «Paragone. Arte», S. Causa, *Il sale nella ferita. Antico e moderno nell'officina di Longhi,* Arte Tipografica, Napoli 2001.

[69] Solo per la prima annata: *Per un racconto di Conrad*, «Paragone. Letteratura», I, 4, aprile 1950, pp. 3-12; *Ippolito Nievo: due paesaggi*, ivi, I, 12, dicembre 1950, pp. 23-24; *Rinaldi*, ivi, I, 6, giugno 1950, pp. 55-57; *Dreyer*, «Paragone. Letteratura», I, 6, giugno 1950, pp. 63-64.

[70] Su Bertolucci autore e redattore di «Paragone», si veda P. Lagazzi, *Bertolucci "in campo"*, «Nuovi Argomenti», V, 11, luglio-settembre 2000, pp. 86-109.

ai quali si aggiungeranno successivamente Giorgio Bassani dal 1953[71] e Giorgio Zampa nel 1955. Pasolini resta esterno alla redazione, ma costituirà a partire dall'anno successivo una presenza assidua sulla rivista, pubblicandovi sia poesie, che estratti dai suoi romanzi e saggi di critica letteraria; come del resto fanno anche Bassani e Bertolucci.

Già la doppia anima della rivista chiarisce l'intenzione di creare un ponte tra le due discipline, intensificandone il dialogo e indicandovi la via per una migliore formulazione critica, secondo quanto postulato esplicitamente dall'*Editoriale* e nelle *Proposte per una critica d'arte*. Questi due testi costituiscono una sorta di manifesto programmatico, annunciando il tono incisivamente polemico che caratterizzerà molti editoriali futuri[72] e la vocazione "popolare" che, almeno negli intenti originari, avrebbe dovuto caratterizzare la rivista[73]. Punto di partenza di ogni considerazione è ancora una volta la questione centrale della tutela, che in ambito artistico, appare inestricabilmente legata al recupero critico, il

[71] Per i suoi impegni con «Botteghe Oscure», e per la concorrenza che le due riviste inevitabilmente finivano per farsi, Bassani dovette da principio declinare l'invito ad entrare nella redazione che gli era stato rivolto sin dall'inizio sia da Anna Banti, che da Bertolucci. La sua collaborazione alla redazione della rivista si articola essenzialmente in due tempi: una prima stagione dal 1953 (n. 44) - 1960 (n. 122), cui segue, anche per un mutamento nella linea editoriale, una interruzione fino al 1964 (n. 170); successivamente la collaborazione riprende dal 1964 (n. 172) al 1971 (n. 258). Per una ricostruzione puntuale della collaborazione di Bassani a «Paragone» si veda P. Italia, *All'insegna di un vero maestro: Bassani e «Paragone»,* in *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, Atti del convegno (Fondazione Camillo Caetani, Roma, 28-29 ottobre 2010), a cura di M. Tortora, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012, pp. 143-162. Per un *excursus* sulle vicende della serie letteraria della rivista si veda invece B. Guarnieri, *'Paragone Letteratura': storia di una rivista,* «Paragone», LVII, III, 63-64-65, febbraio-giugno 2006, pp. 142-169.

[72] Sugli editoriali di Longhi per «Paragone» si veda M. Migliorini, *Roberto Longhi editorialista: il caso di 'Paragone Arte*, in *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Vita e pensiero, Milano 2008, pp. 473-488.

[73] L'intento è dichiarato anche nella lettera del 29 marzo 1949 con cui Longhi presentava l'idea della rivista ad Arcangeli, scrivendogli che «Tutto sommato e calcolando le forze dei "longhiani", mi pare che il momento sia maturo per una rivistina mensile che si occupi esclusivamente di critica d'arte, in modo normativo, polemico, e, come dire?, popolare; insomma, adatto a un pubblico più largo che non sia quello dei soliti sette specialisti, la cui debolezza e insufficienza è ormai manifesta» (lettera conservata presso BCA, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*, Corrispondenza: Roberto Longhi). Si tenga conto che nello stesso periodo Longhi andava anche esplorando nuovi linguaggi più democraticamente fruibili per la comunicazione artistica, come quello cinematografico. Risale proprio al 1948 il primo tentativo con la realizzazione insieme a Umberto Barbaro del cortometraggio su Carpaccio (cui sarebbero poi seguiti quelli su Carrà e Caravaggio), di cui scrive, sempre ad Arcangeli: «Non sarà gran che, ma come primo tentativo di dare un testo discretamente popolare di critica d'arte facendolo accompagnare dal muoversi e susseguirsi delle immagini (alcune delle quali sono sfolgoranti, come tu rammenti) credo che possa tornar utile» (lettera del 27 agosto 1948, conservata ivi). Sull'argomento si veda anche A. Uccelli, *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, «Prospettiva», 129, gennaio 2008, pp. 2-40.

quale può esercitarsi, in questo campo, su un patrimonio ancora in larghissima parte ignoto:

> Occorre portare quegli inediti alla luce della discussione immediata; toglierli dal mutismo adespoto così pericoloso per la stessa loro incolumità fisica di oggetti "parlarli" bisogna. E nel relativo "parlato" critico, sboccherà, s'intende, tutta la filologia che sembri necessitare, purché non sia quella che s'illuda di bastare a se stessa, di esser scienza esatta, invece che contentarsi di servire di snodo al braccio che regge lo specchio critico con un'inclinazione diversa ad ogni opera[74].

L'operazione critica diviene per Longhi un'operazione linguistica: ridar voce alle opere per renderle comunicanti, parlanti, significa quindi adoperare tutti gli strumenti forniti dalla disciplina e qualcos'altro: l'analisi formalisica, che offre il vocabolario, i termini per comprendere la morfologia dell'opera, di fatto non riassorbe per intero, né esaurisce, l'atto critico, che resta sempre un atto di rispecchiamento, sul quale incide non tanto il concetto di "gusto" (cui Longhi si ricollega in tacita polemica a Venturi), quanto piuttosto il «variare di costume, cioè di "mores"», «Questione di "costume", non di gusto; questione e grossa questione di "moralità"»[75]. Si tratta dunque di un'operazione che richiede di «continuamente variare l'impianto illuminante»[76], in una ricezione che possa cogliere la dialettica dell'opera con il suo tempo, con l'*èthos* di quel tempo. Tuttavia, è alle *Proposte per una critica d'arte*, che Longhi affida la formulazione più compiuta della sua concezione critica. Il testo, già utilizzato per una relazione al convegno del Pen Club di Venezia, nel '49, sarebbe inoltre servito da traccia alla prolusione del corso universitario fiorentino del 1950[77], segnando così una transizione ideale rispetto ai *Momenti di pittura bolognese*, e al suo percorso anni Trenta. Gli assunti fondamentali del pensiero non sono cambiati, ma si sono piuttosto arricchiti di tutte le esperienze di quegli anni e delle istanze più urgenti del dopoguerra. Se la preoccupazione era là soprattutto quella di emancipare e ridare dignità e fisionomia a una tradizione artistica locale trascurata dal pregiudizio storiografico vasariano e da una triangolazione canonica della storia dell'arte su Roma, Firenze e Venezia, ora è dalle «chiuse dottrinali», dalle «nevi eterne del

[74] R. Longhi, *Editoriale*, «Paragone», I, 1, 1950, pp. 3-4, ora in Id., *OC*, XIII, cit., pp. 7-8: 7.
[75] *Ibid.*
[76] *Ibid.*
[77] Cfr., S. Facchinetti, *Longhi, Roberto*, cit.

pensiero» e dalle «dottrine filosofiche» che urge liberare la critica: «Le dottrine procedono in assenza delle opere, o tutt'al più sbirciandole di lontano, la critica soltanto in presenza»[78].

Oltre a perseguire il kantiano «giudizio subiettivo con pretesa di validità universale», la critica è quindi innanzitutto un fatto di sensibilità, di permeabilità ai valori dell'opera, riflesso pratico che si traduce «in cura e sollecitudine per la stessa sopravvivenza fisica delle opere d'arte»[79]. Il paradosso dell'ipotetico capraio greco che lamentando l'agonia dei marmi fidiani «lasciati a sbriciolarsi al gelo per più di due millenni»[80] è già considerato "critico vero", a dispetto dei nomi illustri che Longhi rubricherà come falsi critici nel suo lungo excursus attraverso la storia, sta ad indicare la finalità strettamente pratica, funzionale della critica verso l'indicazione di valore e quindi la conservazione dell'opera; verso una concezione della disciplina «come immediata risposta dell'uomo all'uomo»[81].

La "migliore critica" è allora da ricercarsi in primo luogo nei suoi riflessi pratici: dal sostegno accordato agli artisti, alle azioni dirette e indirette di tutela, che mantengono un rapporto vitale con le opere, che mantengono in vita le opere fuor di metafora. Mentre per la sua estrinsecazione in «attività specifica, in opera d'inchiostro», essa andrà ricercata «piuttosto entro la vicenda semantica dei vocaboli, che in altro»[82].

Inizia così quella sorta di antologia della buona critica d'arte che potrebbe altresì definirsi una storia della legittimazione poetica nella critica, tanto maggiore e preponderante è il peso che poeti e scrittori vi rivestono rispetto agli specialisti della disciplina, ai «critici 'attitrés'»[83]. Longhi fa sua la massima baudelairiana secondo la quale «"*le meilleur compte-rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie*"», osservando come «nella forma più ingenua, primitiva, qui è il programma di tutto un discorso critico che sia insieme di contatto diretto con l'opera e di evocazione di un gusto circolante attorno ad essa»[84]. E cita ancora come modelli Fénéon, che riesce nella «ricerca di definizioni fra le più pregnanti, proprio per la indistinzione fra riflesso critico e riflesso poetico»

[78] Id., *Proposte per una critica d'arte*, cit., in *OC*, XIII, cit., p. 9.
[79] Ivi, p. 10.
[80] *Ibid.*
[81] *Ibid.*
[82] *Ibid.*
[83] Ivi, p. 16.
[84] Ivi, p. 13.

a condensare «in una schedula poetico-critica l'essenza di un dipinto o di un pittore»[85]; e ancora Valéry, che «non si è mai spinto più in alto in critica d'arte che quando, ad un tempo, saliva in poesia»[86]; e poi ancora Jean Paulhan negli scritti su Braque e nelle allucinate trascrizioni da Bosch, e il Michaux degli *Insectes*, che si dimostra «vero poeta ma fuori dei programmi e dei manifesti»[87].

Cosa voleva dimostrare Longhi ripercorrendo questa genealogia della migliore critica? il testo arriva su «Paragone», una rivista di arte e letteratura, ma non nasce per «Paragone» né vi si esaurisce, matura prima, e inaugura un nuovo ciclo universitario a Firenze. Ha certo una valenza programmatica nei confronti della rivista, ma ha anche una funzione apologetica e chiarificatrice in primo luogo verso le stesse contraddizioni da sempre insite in quel suo metodo ibrido, composto come un mosaico dalle tessere dei più disparati materiali, proteso verso la conciliazione di stimoli e impulsi divergenti: l'accanito specialismo del *connoisseur* con la ricerca di semplicità e immediatezza nel contatto con l'opera, il formalismo purovisibilista con l'idealismo crociano, la più serrata filologia storica accanto alla libera interpretazione poetica, la ricerca d'un metro valido di "paragone" con la profonda e insondabile soggettività della risposta lirica.

I nodi vengono ora al pettine e le obiezioni maggiori a una critica d'arte così intesa le illustra e le risolve lui stesso sul finale delle *Proposte*: sulla liceità delle equivalenze verbali, quindi della traduzione dell'opera figurativa in quella letteraria – e cita qui Croce, in memoria di antiche e nuove divergenze – specifica che «l'esigenza era soltanto storicistica, quella cioè di affermare la continuità [...] di una ostinatamente diversa condizione umana tra arte e letteratura» ma in questa alterità inconciliabile la parola domina come un ponte eternamente sospeso verso l'altra sponda: «*tous les arts vivent de paroles*»[88], ricorda citando Valéry. Quanto all'inevitabile condizionamento storico che grava sull'opera e di conseguenza anche sul riflesso d'una critica d'arte «che sia diretta e riuscita espressione [...] dei sentimenti suscitati da un dipinto»[89], la risposta è memorabile, e merita di essere citata per esteso:

[85] *Ibid.*
[86] *Ibid.*
[87] *Ibid.*
[88] Ivi, p. 17.
[89] *Ibid.*

> Qui è anzi il punto per battere in breccia quegli ultimi relitti metafisici che sono i principî del capolavoro assoluto e del suo splendido isolamento. L'opera d'arte, dal vaso dell'artigiano greco alla Volta Sistina, è sempre un capolavoro squisitamente "relativo". L'opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte. [...] È dunque il senso dell'apertura di rapporto che dà necessità alla risposta critica. Risposta che non involge soltanto il nesso tra opera e opere, ma tra opera e mondo, socialità, economia, religione, politica e quant'altro occorra. [...] L'opera d'arte è una liberazione, ma perché è una lacerazione di tessuti propri e alieni. Strappandosi, non sale in cielo, resta nel mondo. Tutto perciò si può cercare in essa, purché sia l'opera ad avvertirci che bisogna ancora trovarlo, perché ancora qualcosa manca al suo pieno intendimento.
> Ed è in questa ricerca poligenetica dell'opera come fatto aperto, che la critica coincide con la storia, fosse pur quella di un minuto fa. [...] anche qui il maggior merito dell'arricchimento spetta soprattutto ai prosatori o poeti [...] la costruzione quasi molecolare del destino terrestre di Elstir nel poema (o romanzo storico) di Proust può servire di eccellente modello al critico (dunque allo storico) dell'arte per meglio intrecciare ad infinitum le cosiddette 'biografie spirituali' dei suoi protagonisti, in una vera e propria 'recherche du temps perdu'. E chi dice che quell'esempio non abbia già fruttificato[90]?

I successi e gli scritti degli allievi bolognesi nella stagione postbellica avevano del resto rivelato la tenuta e l'efficacia della "scuola", in una continuazione non pedissequa ma vitale della sua lezione, che valse probabilmente a riconfermargli la bontà del metodo, spingendolo a darne una formulazione più matura.

Questa doveva apparire tanto più urgente quanto più crescevano, nella complessa dinamica degli schieramenti e degli orientamenti critici del dopoguerra, i fraintendimenti e la *lectio facilior* di un contributo critico che pur essendo di vasta portata finiva spesso con l'esser ridotto a un caso di eccentrico, quanto superfluo bellettrismo. E chissà se non siano state anche le originali e innovative letture offerte dagli allievi, il nuovo modo di raccontare le piccole e grandi vicende dell'arte da loro messo in atto, a radicare ulteriormente Longhi nella convinzione che:

> chi si cimenti nella restituzione del tempo di questa o quella opera d'arte, vicina o remota che sia, trova alla fine che il metodo per ricomporre la indicibile molteplicità degli accenni più portanti non è né potrebbe essere in essenza diverso da quello, anch'esso critico, del romanzo storico: metodo evocativo, polisenso, '*trame ténue de temblants préparatifs*'. L'impegno assunto dal Manzoni nel 1822: "Io faccio quello che posso per penetrarmi nello spirito del tempo che debbo

[90] Ivi, p. 18.

> scrivere, per vivere in esso", è buono anche per noi e ci stringe a concludere che nella ripresa parlata del fatto più profondo e in apparenza meno motivabile dell'uomo com'è il produrre artistico, composto, non già di azioni e reazioni palmari, ma di sempre diverse 'condizioni libere', di occasioni imprevedibili e velate, non è alla fine da pretendere più che a una verisimiglianza non contraddicevole, mai ad una certezza spietata e documentata [...] Opere "storicamente condizionate" e critica "storicamente condizionata" chiedono e rispondono perennemente come specchi successivi che, di tempo in tempo, l'umanità trasmette del suo sussistere più profondo. [...] pretendere che in critica l'identità raggiungibile con l'opera d'arte sia più che "relativa" è filosoficamente stolto, perché antistorico. [...] Nulla di estetizzante, dunque, sia ben fermo, è nell'esigenza qui espressa di riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte, non dico nel grembo della poesia; ma, certamente, nel cuore di un'attività letteraria, che, ne sono sicuro, non potrà mai essere "letteratura d'intrattenimento"[91].

L'opera ha una sua realtà fisica, data, storica, ma che dialoga costantemente con la realtà in mutazione, compito del critico è quindi raccontare questo dialogo complesso che l'opera instaura con le altre opere e con il mondo, affinché il suo messaggio non resti sepolto tra le pieghe di una storia remota, "lingua morta". Egli funge quindi da "riattivatore", da «catalizzatore di rapporti»[92] inserendosi come eterna variante rispetto all'invariante dell'opera e tracciando un suo percorso in questo sistema dinamico di relazioni, di cui offre un riflesso che non può che essere condizionato dal suo bagaglio psichico, storico, culturale, emotivo; si muove tra il proprio tempo e quello dell'opera, ma già proiettato fuori di sé, attraverso la scrittura, verso un tempo futuro, verso altri uomini.

Anche la scrittura è "un fatto squisitamente relativo", un moto d'estroversione della soggettività che si relaziona a un oggetto e a un destinatario; che segna la traccia visibile e pertanto ripercorribile del pensiero impresso nel suo stesso andamento, impregnato della personalità e della intenzionalità dello scrivente.

Presentando una recente edizione delle *Proposte per una critica d'arte*, Giorgio Agamben, proprio analizzando la scrittura longhiana, ha osservato come Longhi tenda il linguaggio verso l'ineffabilità dell'immagine, secondo un processo tipicamente poetico ma anche, paradossalmente, filosofico; giacché la filosofia, scrive: «è come la poesia, un'esperienza del linguaggio, che risale archeologicamente attraverso di esso in dire-

[91] Ivi, pp. 19-20.
[92] D. Barni, *Lo sguardo della critica. I conoscitori dell'arte in Italia tra XIX e XX secolo,* Cartman, Torino 2016, p. 129.

zione dell'evento antropogenetico»[93]. La migliore critica è data dunque per Longhi, come per i nostri autori, dal racconto partecipe di questo viaggio condotto sull'opera con i propri mezzi linguistici, nel tentativo di renderla dicibile, parlabile attraverso l'emozione che si rinnova ad ogni incontro e che in ogni incontro riavvolge il corso della storia per risalire alle sue origini. Ciò che si accentua ora, però, non è più solo il tentativo di equivalenza verbale dei valori formali dell'opera, ma la dinamica di quei valori nel tempo, nella società, nella cultura, nel mondo che li accoglie, a partire dal contesto entro cui sono stati generati e fino al riflesso che hanno nel presente[94]. Il modello narrativo del romanzo manzoniano si offre allora come strumento integrativo d'indagine e ricostruzione storica, narrazione della capacità o meno dell'artista di reagire e trasfigurare un codice linguistico dato, ma anche della capacità del critico di dialogare con quella visione.

È entro questo orizzonte teorico che si proietta tutta l'attività successiva dei nostri autori come critici d'arte. In un discorso che trova, al fondo delle motivazioni di giudizio, nelle modalità stesse d'approccio all'analisi del dato figurativo, così come pure in un certo sviluppo narrativo e letterario della pagina critica, alcune linee di convergenza che non possono prescindere da una considerazione dei legami nati anche dai rapporti poetici, amicali, da traiettorie biografiche ed esistenziali per molti versi coincidenti. Le basi su cui costruire le successive interpretazioni sono ormai consolidate e non verranno più demolite; serviranno semmai a tracciare nuove, talvolta imprevedibili narrazioni. E allora poco importa se il 'paragone' tra le arti e la tanto auspicata osmosi tra arte e letteratura non riuscirà in fondo a realizzarsi compiutamente nell'impianto della rivista[95], che manterrà sempre due anime ben distinte, con ben rare

[93] G. Agamben, *L'antifilosofia di Roberto Longhi,* in R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte,* cit., pp. 9-20: 19. Sull'argomento si vedano anche C. Montagnani, *Glossario Longhiano. Saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pacini, Pisa 1989, p. 206; M. Carboni, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola,* Jaca Book, Milano 2018, in particolare, pp. 83-93.

[94] Si veda al riguardo anche G. Previtali, *Roberto Longhi, profilo biografico*, cit., pp. 164-165; M. Bertelli, *Romanziere lucidissimo: critica d'arte e narratività nella scrittura di Roberto Longhi,* «Memofonte», 18, 2017, pp. 230-242.

[95] In una lettera non datata, ma risalente sicuramente alla stagione iniziale di «Paragone», Longhi indicava chiaramente questa intenzione a Bertolucci: «Per quel che dici in fondo alla tua; non vedo nulla di meglio che un'*osmosi* continua fra i redattori artistici e quelli letterari. E senza paura di dilettantismo…» (lettera conservata presso ASP, *Fondo Attilio Bertolucci*, *Carteggio,* serie I, fascicolo 1/40). Sin da principio tuttavia gli equilibri interni alla rivista, soprattutto per la redazione della serie letteraria, dovettero mostrarsi particolarmente delicati e tesi per via dei diversi orientamenti tra la componente fiorentina, d'indirizzo ermetico, e quella romana. Per cui traspaiono

incursioni fuori dalle rispettive "specialità"[96]; si realizza comunque nei loro scritti.

Pur nella varietà degli interessi e delle posizioni possiamo allora risalire ad alcune caratteristiche comuni: c'è innanzi tutto un tentativo di accostamento alla sostanza poetica dell'opera, che il critico richiama con tutta la forza dei suoi mezzi espressivi. L'"impressione" allora lievita, gonfia, si ossigena entro il mondo linguistico e la coscienza storica dell'autore, si fa racconto. Questa operazione non si limita a una lettura dell'opera *hic et nunc*, ma più ambiziosamente risale la dorsale dei tempi che in essa si sedimentano: "fortuna critica" e *background* dell'opera divengono il corollario di una indagine a ritroso non solo nel suo percorso storico, ma nel mondo stesso dell'artista, o meglio, nel modo che l'artista ha trovato per rispondere agli stimoli che la realtà gli offriva. La lettura critica ambisce a rimontare dalla superficie della tela alla mano che l'ha dipinta (momento tecnico-attribuzionistico), alla mente e al cuore che hanno guidato la mano (momento poetico), e poi ancora più su, all'ambiente, alla storia, alla tradizione culturale e al contesto al quale l'uomo reagiva con la propria opera (momento storico-sociologico), in termini di continuità, per i minori, o d'innovazione per i più grandi, mai di rotture nette.

Capiamo così l'appello costante che su un piano di critica "militante", questi autori rivolgono agli artisti affinché non smarriscano il senso delle tradizioni locali, il senso del dialogo con la realtà vivente più prossima, che è quanto consente all'opera non solo di essere storicizzata, ma di mantenersi comunicante con i contemporanei e con una posterità storicamente consapevole. È lo stesso presupposto che legittima la critica d'arte come storia dell'arte, all'infuori del quale è possibile solo la libera effusione lirica o l'arbitraria speculazione estetica e filosofica. Ciò che conta è il rapporto duale che l'opera trasmette tra la personalità dell'artista e la realtà del mondo, realtà che in questo travaso di coscienza può assumere infinite declinazioni e forme pur senza venir meno, e che per

dai vari carteggi numerose dichiarazioni di malcontento al riguardo e di insofferenza, stemperate solo dall'affetto e dalla devozione sempre viva per il maestro.

[96] Si è già detto degli interventi di Arcangeli su «Paragone. Letteratura», ma ancor minori numericamente, e tutti circoscritti alla stagione iniziale, risultano gli interventi degli "scrittori" veri e propri sulla serie artistica, dove si conta infatti un solo articolo di Bertolucci: *Picasso,* «Paragone» II, 19, luglio 1951, pp. 62-63 (ora in Id., *La consolazione della pittura,* cit., pp. 75-76); uno di Bassani, *Un inedito di Mario Cavaglieri*, ivi, IV, 39, marzo 1953, pp. 51-53 (ora in G. Bassani, *Opere*, cit., pp. 1096-1098); nessuno di Pasolini.

essere riconoscibile, "vera", non deve essere adulterata dalla sovrapposizione di schemi ideologici o formali estranei a quel percorso di lenta e libera espressione della fantasia creatrice che può essere unicamente una conquista soggettiva.

Ma pur nella rivendicazione dello "specifico linguistico" delle arti figurative, rimane di fondo una fedeltà al principio crociano dell'arte come intuizione ed espressione, che significa in primo luogo rivendicarne il carattere conoscitivo: la funzione comunicante. Compito della critica sarà allora individuare e rendere più facilmente, più fortemente intellegibili i rapporti impliciti e bloccati nella fissità afona dell'immagine; esplicitare attraverso l'esercizio del linguaggio (a sua volta inteso come creazione, non come prontuario di formule date) ciò che nell'opera viene comunicato a un livello più intenso e profondo. Il viaggio interpretativo del critico crea così ponti di collegamento tra il tempo presente della "fruizione" e il tempo perduto ma eternato nell'arte; non resta dunque pura contemplazione estetica ma rende più facilmente percorribili quei ponti, soprattutto per chi non possiede la formazione o la sensibilità artistica necessaria ad affrontare in solitaria questo percorso.

Alla base di questa operazione sta dunque una finalità pedagogica, educativa, che costituisce un'altra delle caratteristiche più evidenti e condivise dai nostri autori. Lo sforzo ermeneutico non è mai autoreferenziale, né diviene mero pretesto creativo, ma è sempre finalizzato alla trasmissione di valore, all'educazione dell'intelligenza nella comprensione del fatto figurativo. E siano pure casi di *artifex additus artifici,* ma mai fuori da questa finalità prima.

L'atto critico non si dà quindi in termini di gratuità ma presuppone per se stesso un impegno, un'assunzione di responsabilità che chiama direttamente in causa la coscienza[97]. Ed ecco una ulteriore connotazione: la critica assume peso etico, è atto morale. Se riandiamo con la memoria alle parole di Bassani, di Arcangeli, di Pasolini o di Bertolucci, anche nelle stroncature più dure non è mai una negazione del diritto d'esistenza dell'opera, semmai proprio una critica all'assenza di impegno morale, di risposta a una necessità autentica, difetto di verità.

Si potrà obiettare allora un eccesso di arbitrio nell'arrogarsi il diritto di scrutare e sentenziare entro intime necessità, che proprio per esser

[97] A questo proposito, Massimo Carboni rileva come anche in Longhi è sempre stato forte «il richiamo verso il dovere etico-culturale alla *parola*: la valenza comunicativa si intreccia sempre e quasi per definizione all'esigenza morale» (M. Carboni, *L'occhio e la pagina*, cit., p. 91, n. 25).

tali pertengono all'individuo artista e possono non coincidere con quelle del critico, ma questo chiama in causa le ragioni stesse dell'arte come espressione e comunicazione; giacché se di comunicazione si tratta, essa postula l'esistenza di un contenuto che deve essere trasmesso, recepito. Qui entra in gioco l'impegno morale del critico, che è in primo luogo sforzo autentico di analisi, di studio filologico, di comprensione, e se questa viene frustrata, anche sforzo di contestazione argomentata, affinché il suo giudizio serva da misura, da pietra di paragone. E certo non occorre, dopo gli esempi vistosi già analizzati e quelli notori dei "gran rifiuti" che costeggiano le agnizioni longhiane, sottolineare la fallibilità, o meglio, la parzialità di un simile giudizio; più proficuo sarà semmai riflettere sul senso di profonda fiducia che ciononostante trasmette verso le possibilità comunicative tra gli uomini e su arte e critica intese come specchi veritieri su cui riflettersi, per arrivare a capire più in fondo se stessi e il mondo circostante.

Questa profonda interdipendenza dell'arte e della critica dalla sfera morale, che emerge con forza dai loro scritti, va contestualizzata anche dentro una stagione di forte idealismo e tensione etica, ancora troppo profondamente segnata dalla guerra e dalla barbarie nazifascista, anche se basterà qui appena ricordare le aspre polemiche che la neoavanguardia, con il Gruppo '63, avrebbe di lì a breve rivolto soprattutto a Bassani e Pasolini, per avere la misura di come quella fiducia, quel metodo, fossero già insidiati da più fronti.

Lo stesso valore poetico-letterario del testo critico non si pone in funzione meramente esornativa, ma risulta intimamente motivato, è l'atto stesso della lettura partecipe a chiamare in causa tutti i mezzi di cui il critico dispone, dispiegandone le forze, che sono in primo luogo letterarie. Il critico lavora allora sulle suggestioni, sulle metafore, per nutrirsi di tutta la forza semantica ed evocatrice della parola, in uno sforzo che coinvolge radicalmente la coscienza, e che presume pertanto un pieno impegno di ricezione e quindi di traduzione dell'opera. Possono aiutarci a precisare il discorso queste parole di Pasolini:

> In genere ciò che giustifica una traduzione è il fine informativo. [...] Ma esiste un secondo modo di tradurre: in cui, alla funzione del divulgare [...] si aggiunge l'intenzione di fare, o meglio, di rifare, poesia. Al limite alto tale intenzione si concentra *tout court* in una assunzione del testo tradotto al linguaggio del traduttore in quanto egli stesso poeta: una specie di rigenerazione [...] la traduzione è soprattutto, esplicitamente o implicitamente, un atto storiografico.

> Sempre, praticamente, leggere è tradurre [...]. È chiaro che stiamo qui cercando di dimostrare la interna traducibilità di ogni testo, di allontanare lo spettro dell'ineffabile. [...] Se, dunque fatalmente un poeta (non diciamo un professore) è condannato nella pratica della traduzione a fallire, ogni testo tuttavia resta, fondamentalmente, traducibile. Se il tradurre non è altro che la forma letteraria del conoscere[98].

La traduzione come atto storiografico è dunque la forma letteraria del conoscere per il critico-poeta, che lotta, certo, contro lo spettro dell'ineffabilità, ma cercando di sconfiggerlo con le armi di cui dispone. Il dettato potrà allora variare dai toni più cordiali e distesi di Bertolucci, all'ironia di Bassani, a quelli più emotivi e passionali di Arcangeli e Pasolini; mirare più alla costruzione di narrazioni suadenti o alla folgorazione illuminante della trasposizione verbo-visiva, senza varcare, finché resta aderente e funzionale all'esegesi, le colonne d'Ercole della critica e della storia dell'arte.

Diamo solo uno sguardo in avanti per confrontarci con un esempio problematico: un saggio di Arcangeli che invece, secondo Longhi, era "uscito dalla storia dell'arte"[99]. *Gli ultimi naturalisti*, pubblicato nel '54 su «Paragone», è un testo fondamentale nel percorso di Arcangeli e in generale nella storia critica del nostro Novecento. Non entriamo più specificamente nel merito delle conseguenze del saggio – che di fatto parlando della pittura di Mandelli, Morlotti, Romiti, Moreni, Bendini e Vacchi in questi anni, getta le fondamenta per la definizione di un particolare movimento "informale" padano fondato su un sentimento "ultimo", estremo, della natura – ma ci interessa piuttosto rilevare la particolare qualità narrativa che sin dall'incipit vi si registra, con una temperatura esistenziale che sembra portare a livello di fusione la critica nella lirica, nel racconto autobiografico. L'esordio svela immediatamente la lotta del critico contro i limiti della ineffabilità:

[98] Pier Paolo Pasolini, *Arte e divulgazione,* «Il Punto», I, 28, 8 dicembre 1956, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte,* cit., I, pp. 659-661.

[99] Arcangeli lo ricorda in occasione del discorso tenuto durante il conferimento del Premio "A. Feltrinelli", nel 1969: «Penso che la cosiddetta "presa di coscienza" su una certa qualità del mio lavoro per la critica e per la storia dell'arte sia accaduta, in me, una quindicina d'anni fa; quando mi capitò di scrivere un saggio che si intitolò *Gli ultimi naturalisti.* Ricordo che ebbi, allora, l'obbiezione d'una personalità della storia dell'arte che mi ha sempre seguito con le qualità austere e penetranti – e pure umane – del suo ingegno; mi disse che con quel saggio io "ero uscito dalla storia dell'arte". A distanza di molti anni mi illudo che, coscientemente per la prima volta, io avessi tentato, in quelle pagine, uno sforzo iniziale per far coincidere in me stesso la storia dell'arte e la critica d'arte» (F. Arcangeli, *Uno sforzo per la storia dell'arte,* in Id., *Uno sforzo per la storia dell'arte,* cit., pp. 25-31: 25).

> La compagnia più emozionante e attiva di questa squallida estate, l'ho trovata nelle notizie di lavoro, lontano, d'un amico pittore. Chiuso nella mia stanza, mi pareva lavorasse anche per me, troppo stanco per seguirlo. Non conosco i luoghi dove ha dipinto, ho un'eco soltanto, con me, dei loro nomi antichi, rustici, "lombardi". Secondo le nuove pervenute da un altro comune amico, so che si è affaticato intorno a certi campi di granoturco; e ora quei campi mi fiammeggiano nella mente, in questo settembre ardente e dolcissimo, estate prolungata e ossessiva, tempo ormai insostenibile. "Avido lutto ronzante nei vivi…", "…bronzo ronzante da prostrate messi…"; non so come io senta i versi del poeta interni a quel lavoro, dove immagino, mescolati, premere profondamente il senso della vita e il senso della morte. È un'opera legata a un ciclo di stagione, di generazione: nascere, crescere, culminare, corrompersi. […] Pittore, egli non è obbligato al senso logico delle parole che mi tocca mettere in carta: sta dentro la vita senza esser costretto a definirla, se non tacitamente, senza dover frazionarne il senso in minuscoli tratti mentali, suoni, sillabe, parole, periodi. Un suo quadro è un grande periodo immediato, emozionante, che preme su di noi, sùbito. È il vantaggio e lo svantaggio del pittore. Da qualche tempo, mi sembra un vantaggio. Perché è ancora a un rapporto con la natura che l'amico si volge […]. La natura: che si guarda, si respira, si sente, si soffre, ancor prima che la si dica a parole. L'amico pensa, anzi, che se la sua opera non sarà, e non sarà sentita come interna alla radice, al momento generante della natura, non avrà esistenza: se non come gusto, sterile intelletto, morta pittura, fredda distanza.
> […] Non vorrei tradire i pittori di cui parlerò con estensioni indebite, con un eccesso di inframmettenze personali […]. So che voglio fare qualche cosa per loro, e questo mi dà, piuttosto, un po' di fiducia. […] Stiamo veramente sulla stessa barricata, se così si può dire. Il loro lavoro m'interessa quanto il mio, forse di più. Hanno qualche cosa di comune; fra loro, e anche con me. Prima di tutto un rapporto, "il senso del 'due'": penso che non si illudano, dipingendo, di esser soli a creare, nel mondo; e che il mondo esca fatto dal loro pennello. Lo ricevono, lo amano, lo patiscono[100].

Il brano è in qualche modo esemplificativo di quanto detto finora: qui troviamo rifusi i motivi dell'ineffabilità della traduzione critica, dell'impegno etico, e della finalità espressivo-comunicativa dell'arte. Ma vediamo anche espresso quel carattere di intima necessità che l'opera (in questo caso secondo la poetica di Morlotti) deve avere per farsi arte: "se la sua opera non sarà, e non sarà sentita come interna alla radice, al momento generante della natura, non avrà esistenza: se non come gusto, sterile intelletto, morta pittura, fredda distanza". Un discorso che, se traslato dal

[100] Id., *Gli ultimi naturalisti*, cit., pp. 313-314. Il pittore a cui si riferisce Arcangeli è Ennio Morlotti, l'amico comune è Gianni Testori, in quegli stessi anni impegnato criticamente sulla pittura dell'artista. I versi citati sono tratti da una lirica di Ungaretti, *D'agosto* (1925, prima contenuta in *L'allegria,* poi in *Sentimento del tempo*), e da *Solo se ombra* (1951) del fratello Gaetano.

rapporto tra arte e natura a quello tra critica e arte, ci dà forse la più esatta definizione del tentativo ermeneutico di Arcangeli, che del resto confessa scopertamente l'affinità e la comunanza d'intenti con questi artisti.

Solo che l'idea della ineffabilità viene qui portata al parossismo, diviene critica sommamente allusiva nei tempi, nei personaggi – «figure anonime che si presentano quasi come fantasmi propiziatori di un rituale»[101], secondo l'efficace definizione di Bazzocchi –, e persino nelle opere, di cui si ha "notizia", che sono quindi (almeno in questo frangente) immaginate, evocate poeticamente. Non sorprende che Longhi ne desse un simile giudizio e che il saggio finì col segnare la prima crepa nel loro rapporto; d'altronde, come avrebbe scritto Bassani, «i padri bisogna digerirli, oppure, se si preferisce, vomitarli»[102].

Così Arcangeli parte da una premessa pienamente longhiana per arrivare a qualcosa di diverso, che pure era contenuto in nuce, almeno come possibilità estrema, in quella stessa premessa. Nello svolgimento del saggio la trattazione va poi precisandosi, assume concretezza e connotati più ortodossi di testo critico, rientra nei "ranghi" insomma, ma intanto quella descrizione iniziale si è impressa in maniera indelebile, è qualcosa che continua a risuonare nella memoria e dalla quale non si può prescindere, ad esempio, entrando al Museo d'Arte Moderna di Bologna e percorrendo la piccola saletta che ospita le opere di questi artisti vicino a quelle di Giorgio Morandi, e che della felice definizione di Arcangeli porta ancora il nome. A riprova di una critica che ha saputo farsi storia.

È quanto avviene anche a chi entrando a San Francesco ad Arezzo per ammirare gli affreschi di Piero Della Francesca, avendo letto la monografia di Longhi o *La ricchezza*[103] di Pasolini ne avverta riaffiorare improvvise le parole, quasi a cornice, quasi una proiezione sulle immagini immerse nel silenzio. *Intermittences du coeur* anche queste. Ma, cosa più

[101] M.A. Bazzocchi, *L'Italia vista dalla luna. Un paese in divenire tra letteratura e cinema,* Mondadori, Milano 2012, p. 117.

[102] G. Bassani, *Presentazione,* in *Francesco Tabusso,* catalogo della mostra (Galleria Gian Ferrari, Milano, 5 marzo – 4 aprile 1970), 19704, ora in Id., *Opere,* cit., pp. 1272-1273: 1272, con il titolo *Francesco Tabusso.*

[103] Il riferimento è ai versi de *Gli affreschi di Piero a Arezzo,* contenuto nella sezione intitolata *La ricchezza* della raccolta *La religione del mio tempo* (Garzanti, Milano, 1961), oltre a proporre una curiosa convergenza tra la lezione di Longhi e quella di Gramsci, il componimento offre alcune memorabili *ekphrasis* in versi degli affreschi, come per il celebre episodio della *Battaglia tra Eraclio e Cosroe* o del *Sogno di Costantino*, cfr., P.P. Pasolini, *Gli affreschi di Piero a Arezzo,* in Id., *Tutte le poesie,* cit., pp. 897-899. Per una analisi del testo pasoliniano in relazione all'influenza longhiana e più in generale al tema della descrizione ekphrastica si veda A. Mirabile, *Scrivere la pittura.,* cit., pp. 69-84.

importante, il riflesso che dall'opera figurativa s'imprime sul testo critico di respiro poetico-letterario non resta moto univoco, risale a sua volta dal testo all'opera, funge da vettore, per cui accade che possa essere proprio il valore della critica a condurre verso l'opera (e ancora qui soccorre l'esempio proustiano della morte di Bergotte), se non potenziandola, almeno segnalandola, indicando un valore da difendere.

In questo darsi reciproco è il fascino e la forza di una critica, che nonostante i suoi limiti ha saputo tuttavia indicare dei valori veri in cui credere senza arenarsi nelle false retoriche del fascismo prima e del dopoguerra poi. Allora anche i suoi errori, le sue sviste, le condanne compiute in difesa di una precisa idea dell'arte perdono di rilievo e rimane il senso umanamente profondo di quell'impegno; si comprende il motivo di quell'appello costante agli artisti a non abbandonare il rapporto con la realtà, a mantenere l'opera comunicante con le tradizioni, affinché anche il discorso critico possa continuare ad avere senso e validità.

Proprio alla storia del realismo in Italia, riletto attraverso episodi significativi dell'arte e della letteratura, Bertolucci e Pasolini avrebbero dedicato nel 1961 una splendida antologia per Garzanti: *Scrittori della realtà*[104]. Il volume – fin dal titolo quasi una risposta alla celebre mostra longhiana del '53[105] – intreccia le voci dei due poeti in una narrazione che ripercorre nei secoli, e nello spazio delle diverse regioni italiane, le varie manifestazioni di realismo nelle arti sorelle. Pasolini cura i profili letterari delle regioni, mentre Bertolucci quelli artistici, con piccole schede introduttive dove le due voci si fondono mirabilmente nel raccontare le costanti possibilità di rinnovamento insite nelle diverse tradizioni locali e nel rapporto di fondamentale fiducia e amore dell'uomo rispetto alla realtà che lo circonda.

Anche Arcangeli, allorché nel 1970, verso gli ultimi anni della sua vita, si trovò ad organizzare quella mostra che costituisce in un certo senso una ricapitolazione del suo intero percorso critico, mettendo insieme il complesso di idee e di ricerche sviluppate nel corso degli anni, sintomaticamente presentava il catalogo con parole che riconfermavano ancora quell'antica fiducia:

[104] A. Bertolucci, P.P. Pasolini, *Scrittori della realtà, dall'VIII al XIX secolo,* Garzanti, Milano 1961, con introduzione di Alberto Moravia.

[105] *I pittori della realtà in Lombardia*, catalogo della mostra (Palazzo Reale, Milano, aprile-giugno 1953), catalogo a cura di R. Cipriani, G. Testori, presentazione di R. Longhi, Arti grafiche A. Pizzi, Milano 1953.

> Penso che il chiarimento sulle origini, sui motivi profondi, sia essenziale; ancor più necessario, ormai, che l'indagine delle nostre umane "sovrastruttre". Penso che se avremo una coscienza più chiara di ciò che ci ha prodotti e ci ha mossi, più tardi, alle decisioni della vita, forse saremo anche meglio collocati verso il futuro. Del resto, è un'operazione che i luoghi geografico-culturali del mondo conosciuto che hanno, come si dice, una tradizione, hanno già compiuta, e con vantaggi sicuramente rilevanti. Per fermarsi all'Italia, lo si è visto durante l'ultima guerra, quando le città d'Italia che avevano (tre in particolare, Roma, Firenze, Venezia) una tradizione, furon quasi interamente risparmiate dalla rovina. Tanto poterono, anche contro lo scatenamento della furia bellica, le ragioni della antica e ormai consolidata indagine sulla loro origine sui loro caratteri; tali da diventare un mito che nemmeno la guerra dissacrò[106].

Un ritorno quasi puntuale al Longhi postbellico[107], a sancire la continuità di un messaggio e di un impegno che gli allievi portarono avanti dopo di lui, ereditandone la lezione in senso profondo e riuscendo a fare della prosa critica uno strumento straordinario e polivalente. Così, in tempi di crescente industrializzazione, internazionalizzazione, di perdita di senso dei legami profondi che uniscono l'uomo all'ambiente in cui vive, in una dimensione sempre più priva di centro e di confini, più profonda si fa invece la voce di questi autori nel ricordare e rivendicare l'importanza delle diverse identità locali, quelle del mondo e quelle che caratterizzano storicamente e culturalmente l'Italia in senso regionale, perché, come scrive Bertolucci:

> Ancor oggi gli artisti che contano, che fanno poesia, cioè storia, sono quelli capaci di elaborare un linguaggio autoctono, caratterizzato, immerso nella vita più profonda di una regione, di un paese. E anzi proprio oggi che il vento livellatore dell'internazionalismo soffia con più violenza, levigando le asperità, unificando i sentimenti, rendendo automatici gli atti e quindi dando ai fatti artistici un unico, monotono, grigio, disperato volto; oggi che le case costruite alla periferia di Costantinopoli sono uguali a quelle della periferia di Milano, che un quadro dipinto a Tel Aviv ha lo stesso significato spirituale e formale di quello dipinto a Chicago o a Tokio o a Roma, sempre più inderogabile appare la necessità di un radicamento, del recupero dei valori regionali, cioè della terra in cui si vive, di un mondo a dimensione umana. Dove l'uomo sia libero dalla "droga" del conformismo, cioè di un asservimento alle potenze centrali, e dalla "droga" dell'anticonformismo, cioè di un asservimento ai miti del tempo, e rimanga solo autenticamente se stesso, nella propria casa[108].

[106] F. Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana,* catalogo della mostra (Palazzo dell'Archiginnasio, Bologna, 12 settembre – 22 novembre 1970), Edizioni Alfa, Bologna 1970, pp. 17-18.
[107] Alla memoria di Longhi, da poco scomparso, era peraltro dedicata la mostra.
[108] A. Bertolucci, *Fiera delle arti,* «Il Gatto Selvatico», VIII, 12, dicembre 1962, p. 37 (firmato "L'indiscreto"), ora in Id., *La consolazione della pittura,* cit., pp. 197-198: 198.

Un appello che si rispecchia perfettamente nell'inesausta denuncia di Pasolini verso i genocidi culturali, verso quella "mutazione antropologica" che stravolge ambienti e fisionomie, cancellando e livellando l'immagine dell'uomo nei suoi aspetti più autentici ed essenziali. E che a sua volta trova attiva risposta nell'impegno militante di Bassani all'interno di Italia Nostra, l'associazione che contribuì a fondare e di cui fu presidente dal 1965 al 1980. Basterebbe rileggere i discorsi, gli interventi, le polemiche nelle quali Bassani si spese in maniera inesausta e appassionata per la difesa del patrimonio artistico, urbanistico e naturale della nazione, per comprendere lo spessore e il valore del suo contributo[109]. Secondo un'idea di critica in atto, direttamente operativa per trasmettere «a tutti la coscienza di appartenere a qualche cosa di organico, di totalmente umano»[110], in una sorta di credo laico, incessantemente ribadito ad ogni occasione, nel pieno del boom economico e delle trasformazioni degli anni Sessanta e Settanta, per ricordare che:

> L'Italia è un Paese sacro non soltanto per noi, ma per il mondo intero. Il mondo è diventato moderno perché la storia è passata veramente di qua; ne abbiamo le prove sparse in tutto il territorio. Bisogna che noi, per noi stessi innanzi tutto, ma anche per il mondo intero che deve aiutarci, riusciamo a salvare, a conservare il patrimonio artistico e naturale italiano. Bisogna, quindi, che acceleriamo il processo di – come dire? – "indottrinamento" e non soltanto degli umili [...]. Naturalmente non siamo degli adoratori senza cultura, siamo degli storicisti e sappiamo distinguere ciò che è essenziale da ciò che è pura struttura. In linea di massima vorrei sostenere che tutto ciò che è accaduto prima del 1860 è la prova che noi, in qualche modo esistiamo, ci siamo stati. In questa crisi di identità che affligge il Paese, la fede nella propria storia, nel proprio passato è un fatto fondamentale[111].

Questo insieme complesso di ragioni e convinzioni diviene il *trait d'union* per gli scritti di questa nuova stagione italiana e internazionale, scorre come un fiume carsico lungo i percorsi estremamente ricchi e complessi di questi autori, che non si esauriscono nella produzione artistica, saggistica, giornalistica, ma toccano il cuore stesso di una realtà mai tradita e mai dimenticata, sulla quale seppero lasciare un segno indelebile.

[109] I discorsi, le lettere, le interviste e gli interventi di Bassani per l'associazione si leggono in G. Bassani, *Italia da salvare,* cit.

[110] G. Bassani, *Scuola e ambiente,* [1975], ivi, pp. 212-224: 223.

[111] Id., *Un paese sacro,* intervento al Simposium europeo sul tema "Vitalità delle compagini storiche, fattore e prodotto di riequilibrio tra città e campagna" (Ferrara, ottobre 1978), in Id., *Italia da salvare*, pp. 233-237: 234-235.

Anche per questo secondo tempo della loro attività i loro interventi adottano prevalentemente la misura della recensione critica, o del saggio breve, quella della presentazione o dell'intervento polemico, in una tendenza a prediligere la trattazione monografica e puntuale rispetto all'appiattimento necessariamente sintetico e alle astrazioni categoriali delle grandi summae o orchestrazioni teoriche e storiografiche, individuandovi una via di più diretta e sincera adesione al vero mutevole e unico dell'arte. Una dimensione che viene rispettata anche all'interno di progetti più ampi e complessi; pensiamo al caso emblematico della storia dell'arte a puntate realizzata da Bertolucci per il mensile aziendale di ENI, «Il Gatto Selvatico», di cui il poeta fu redattore dalla fondazione, nel '55, al 1963[112]; qui, sfruttando la presenza del colore, egli realizza per ogni controcopertina una "schedula poetico-critica" attraverso cui raccontare un artista e un'opera emblematica, spaziando dall'antichità all'arte contemporanea. Pur nello spazio concluso delle singole schede, l'impianto creato da Bertolucci risulta straordinariamente vasto e coerente, riuscendo a far emergere dalla semplice descrizione dell'opera un'immagine nitida del mondo in cui operava l'artista, restituendo squarci veritieri di un tempo perduto ma che la parola e l'arte vivificano. E lo fa portando la storia dell'arte in una rivista industriale, rimettendo in circolo le immagini delle opere in un contesto dove potrebbero apparire straniate, ma che invece grazie alla freschezza del dettato bertolucciano e a un sapiente uso delle tecniche di storytelling appaiono familiari e vicine, in grado di comunicare a prescindere dall'epoca e con un pubblico non specializzato che il poeta sa condurre con grazia maieutica tra le tante storie possibili dentro al corpo della storia dell'arte.

S'è detto di Bertolucci, per il valore in un certo senso esemplare delle sue lezioni d'arte, che raccolte in volume si leggono oggi davvero come un grande romanzo mosaicato sulle opere degli artisti; ma altrettanto potrebbe dirsi degli scritti di Bassani, Pasolini e Arcangeli. Del resto sarebbe stato lo stesso Bertolucci, recensendo i due volumi einaudiani *Dal romanticismo all'informale*, dove sono raccolti i maggiori saggi critici dell'amico bolo-

[112] «Il Gatto Selvatico» continuò ad essere stampato per i dipendenti e i clienti delle aziende del gruppo fino al marzo 1965, costituendo una delle prime e più interessanti esperienze nel campo delle testate industriali italiane. L'intera collezione dei numeri della rivista è oggi consultabile in versione digitale sul sito dell'archivio storico di Eni, <https://archiviostorico.eni.com/aseni/it/magazines/gattoselvatico> (22 settembre 2021). Mentre gli articoli d'arte di Bertolucci sono raccolti in A. Bertolucci, *Lezioni d'arte,* cit., con saggio introduttivo di G. Palli Baroni; per approfondimenti sulla rivista si veda anche E. Frescani, *Una rivista per tutti*, cit., pp. 161-179.

gnese, a salutarli come il «romanzo che Arcangeli ha composto (e vissuto) scrivendo di arte, giorno per giorno, per le occasioni più diverse e spesso contingenti, in effetti cercando una verità, cercando se stesso», un romanzo, aggiungeva, «nel senso della Ricerca proustiana»[113].

Costruzione molecolare, *recherche du temps perdu*, e sarebbero ancora molte le considerazioni possibili sugli scritti con cui, dal dopoguerra in poi, questi autori seppero raccontare le ricerche in corso, le mostre e le polemiche che percorsero l'Italia nella seconda metà del secolo, registrando spesso anche le incongruità non immediatamente visibili e lo iato profondo che andava progressivamente aprendosi nella storia della civiltà, ma questa, in fondo, è un'altra storia.

[113] A. Bertolucci, *Il romanzo di Francesco Arcangeli*, cit. p. 1091.

BIBLIOGRAFIA

Abbate F. (2004), *Sua Signoria mangia in oro. Roberto Longhi e la Sociologia dell'arte*, Congedo, [Galatina], 2004.

Acanfora E. (2017), *La lunga malinconia dell'esistenza. Attilio Bertolucci e Roberto Longhi*, in Galassi 2017, pp. 197-210.

Addis Saba M. (1973), *Gioventù italiana del Littorio. La stampa dei giovani nella guerra fascista*, Feltrinelli, Milano 1973.

Addis Saba M., Grimaldi U.A (1983), *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1983.

Agamben G. (1983), *Lingua e storia. Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin*, in Benjamin 1983, pp. 65-82.

(2014), *L'antifilosofia di Roberto Longhi*, in Longhi 2014, pp. 9-20.

Agosti G. (1988), *Una postilla su Roberto Longhi al concorso bolognese del 1934*, in Baccilieri/Evangelisti 1988, pp. 251-253.

(1996) a cura di, *La nascita della storia dell'arte in Italia: Adolfo Venturi: dal museo all'università, 1880-1940*, Marsilio, Venezia 1996.

Agosti G., Dall'Ombra D. (2012) a cura di, *Pasolini a casa Testori: dipinti, disegni, lettere e documenti*, catalogo della mostra (Casa Testori, Novate Milanese, 20 aprile – 1° luglio 2012), Silvana Editoriale, Milano 2012.

Agostinelli F. (2016) a cura di, *Zigaina e Pasolini in scena*, catalogo della mostra (Casa della Musica, Cervignano del Friuli, 25 febbraio – 2 aprile 2016 Biblioteca Civica, 2 aprile – 30 giugno 2016), Poligrafiche San Marco, Cormons 2016.

Ajmone G. [et al.], *Oltre Guernica*, «Argine Numero», II, 2, marzo 1946, in Caramel 1994, pp. 48-49.

Alinovi F. (1977) *Giorgio Morand*i, in Mazzotta 1977, pp. 124-127.

Ambrosini Massari A.M., Bacchi A., Benati D., Galli D. (2017) a cura di, *Il mestiere del conoscitore: Roberto Longhi*, Atti del Seminario di studi (Fondazione Federico Zeri, Bologna 2015), Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, Bologna 2017.

Amrani S., De Paulis-D'alembert M.P., (2017) a cura di, *Bassani nel suo secolo*, Atti del Convegno (Università Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Parigi, 12-13 febbraio 2016), Giorgio Pozzi, Ravenna 2017.

Anceschi L. (1943) a cura di, *Lirici nuovi: antologia di poesia contemporanea*, Hoepli, Milano 1943.

(1952), *Linea lombarda*, Magenta, Varese 1952.

Andreoli A., De Leo F. (2004) a cura di, *Giorgio Bassani: il giardino dei libri, catalogo della mostra* (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2 dicembre 2004 – 27 gennaio 2005), De Luca, Roma 2004.

Andruccioli S. (2003), *Biografia* in Spadoni 2003, pp. 411-413.

Angelucci G. (1988), *Giorgio Morandi*, in Baccilieri/Evangelisti 1988, pp. 49-50.

Angioletti G.B. (1941), *Dall'impressionismo all'arte completa*, «Primato», II, 16, 15 agosto 1941, p. 19.

Apollonio U. (1950), *I firmatari del primo Manifesto futurista*, in *XXV Biennale di Venezia*, pp. 55-58.

Arbizzani L., Caltabiano A. (1964) a cura di, *Storia dell'antifascismo italiano*, 2 voll., Editori Riuniti, Roma 1964.

Arcangeli F. (1931), *Venezia*, «L'Assalto», XII, 50, 12 dicembre 1931, p. 3; in Arcangeli 1984, pp. 11-16.

(1936), *Incanto della città*, "Meridiani", II, 10, settembre 1936, pp. 25-27; in Arcangeli 1984, pp. 17-24.

(1937[a]), *Ricordi di Rimini*, "Meridiani", III, 1-2, 1937, pp. 27-28; in Arcangeli 1984, pp. 25-31.

(1937[b]), *Jacopo di Paolo nello svolgimento della pittura bolognese*, Bologna, 1937; in Arcangeli 2004.

(1939), *Ravenna*, «L'Orto», IX, 6-10, dicembre 1939, pp. 325-327, in Arcangeli 1984, pp. 93-98.

(1940[a]), *Tre prose (Primavera – Emilia – Adolescenza)*, «La Ruota», I, III serie, 3, 1940, pp. 146-52; in Arcangeli 1984, pp. 51-55, 57-61, 63-68.

(1940[b]), *Ore con mio padre – Vicenda – Quasi fantasia – Bonaccia*, «La Ruota», I, III serie, 7-8, 1940, pp. 299-307; in Arcangeli 1984, pp. 47-50, 69-73, 75-80, 99-101.

(1940[c]), *Ricordo di Binda*, «Architrave», I, 1, Bologna, 1° dicembre 1940, p.8, in Arcangeli 1984, pp. 85-92.

(1941), *Guidi, Corazza, Rossi, Mandelli, Ciangottini, Corsi, Tuti, Tomba*, catalogo della mostra, (Unione Provinciale Fascista Professionisti e Artisti, Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti per l'Emilia Romagna, Bologna), autunno 1941; in Arcangeli 1994, I, pp. 49-50.

(1942[a]), *Tre città (Eco di Palermo - Di una città - Oltrarno)*, «La Ruota», III, 8-9, 1942, pp. 124-126; in Arcangeli 1984, pp. 37-41, 43-45, 103-106.

(1942[b]), *Arte contemporanea alla Galleria Ciangottini*, «Architrave», II, 6, aprile 1942, p. 5.

(1942[c]), *Angiolino*, «Gazzetta di Parma», 10 maggio 1942, p. 3, in Arcangeli 1984, pp. 107-115.

(1942[d]) *Divagazioni su Carrà*, «Architrave», II, 8, 30 giugno 1942, pp. 9-10; in Palma 2010, pp. 268-270.

(1942[e]), *Perché?*, «Architrave», II, 8, 30 giugno 1942, p. 10.

(1942[f]), *La Biennale dei "respiri" I*, «Architrave», II, 9, 31 luglio 1942, p. 7.
(1942[g]), *La Biennale dei "respiri" II*, «Architrave», II, 10, 31 agosto 1942, pp. 9-10.
(1942[h]), *Parabola Evangelica,* «Architrave», II, 10, 31 agosto 1942, p. 10.
(1942[i]), *Dubbio per Cassola*, «Architrave», II, 10, agosto 1942, pp. 8-10.
(1942[l]), *Lettera a Bartolini*, «Architrave», II, 11, 30 settembre 1942, p. 10.
(1942[m]), *Severità per la giovane pittura*, «Architrave», II, 11, 30 settembre 1942, pp. 9-10.
(1942[n]), *Giovanni Ciangottini, Pompilio Mandelli, Luciano Minguzzi, Ilario Rossi*, catalogo della mostra (Galleria Ciangottini, Bologna, 1-15 novembre 1942), Bologna, 1942; in Arcangeli 1994, I, pp. 51-52.
(1942[o]), *Giovanni Ciangottini, Pompilio Mandelli, Ilario Rossi*, catalogo della mostra (Galleria Il Ponte, Firenze, 5-14 dicembre 1942), 1942; in Arcangeli 1994, I, pp. 53-54.
(1942[p]), *Tarsie*, Arti Grafiche Tumminelli, Roma, 1942.
(1943[a]), *Estati bolognesi (luglio 1943)*, «Il Carrobbio», I, 1975, pp. 5-7, 9-11, in Arcangeli 1984, pp. 131-139.
(1943[b]), *Polvere del tempo*, Vallecchi Editore, Firenze 1943.
(1943[c]), *Arguzia di Gentilini*, «Primato», IV, 1, 1° gennaio 1943, p. 18.
(1943[d]), *Disegni di Gentilini*, catalogo 3, Galleria Ciangottini, Bologna, 17-31 gennaio 1943; in Arcangeli 1994, I, pp. 55-57.
(1943[e]), *De Pisis* (recensione a Giovanni Cavicchioli, *De Pisis*, Vallecchi, Firenze, 1942), "L'Annunciata", Bollettino 5, gennaio 1943, p. 4.
(1943[f]), *Opere di artisti del Sindacato di Belle Arti di Bologna (Guidi, Corsi, Ciangottini, Mandelli, Rossi)*, catalogo, Galleria di Roma, Roma, febbraio 1943.
(1943[g]), *Echi della nona sindacale emiliana*, catalogo 6, Galleria Ciangottini, Bologna, 28 marzo - 10 aprile 1943.
(1943[h]), *Visite a Morandi*, «L'Annunciata», Bollettino, 9, 1-15 aprile 1943.
(1943[i]), *Mario Pozzati*, catalogo 7, Galleria Ciangottini, Bologna, 11-24 aprile 1943.
(1943[l]), *Carlo Carrà, Filippo De Pisis, Virgilio Guidi, Mario Pozzati, Pio Semeghini, Ottone Rosai, Arturo Tosi*, catalogo 8, Galleria Ciangottini, Bologna, 16-31 maggio 1943; in Arcangeli 1994, I, p. 58.
(1943[m]), *Della giovane pittura italiana e di una sua radice malata*, «Proporzioni», I, 1943, pp. 85-98; in Barocchi 1990, pp. 408-414.
(1945[a]), *Neoromantici alla prova*, conversazione radiofonica, 31 luglio 1945.
(1945[b]), *Saluto a Roberto Longhi*, «Giornale dell'Emilia», 5 agosto 1945, p. 3; in Arcangeli 2004, pp. 99-103.
(1948[a]), *Tre pittori della metafisica italiana [De Chirico, Carrà, Morandi]*, in Biennale 1948, pp. 29-30 in Arcangeli 1977, I, pp. 253-254; e in Arcangeli 1994, I, pp. 83-87.
(1948[b]), *Belletto, Una rosa, Stelle d'inverno, Il nostro tempo, Rosa di maggio, Con umili parole, Venere*, «Botteghe Oscure», II, II semestre 1948, pp. 118-121.

(1948[c]), *Il «Viatico» di Roberto Longhi*, «La Rassegna d'Italia», III, 4, aprile 1948, pp. 392-404.
(1948[d]), *L'impressionismo a Venezia*, «La Rassegna d'Italia», III, 10, ottobre 1948, pp. 1023-1043; in Arcangeli 1977, I, pp. 62-83.
(1950[a]), *Per un racconto di Conrad*, «Paragone», I, 4, aprile 1950, pp. 3-12.
(1950[b]), *Ippolito Nievo: due paesaggi*, «Paragone», I, 12 dicembre 1950, pp. 23-24.
(1950[c]), *Rinaldi*, «Paragone», I, 6, giugno 1950, pp. 55-57.
(1950[d]), *Dreyer*, «Paragone», I, 6, giugno 1950, pp. 63-64.
(1950[e]), *I futuristi al museo*, «Paragone», I, 7, luglio 1950, pp. 61-63, in Arcangeli 1977, I, pp. 250-252.
(1950[f]), *Ensor, pittore perplesso*, «Paragone», I, 9, settembre 1950, pp. 20-34, in Arcangeli 2016, pp. 143-158.
(1950[g]), *Il limbo di Constable*, «Paragone», I, 11, novembre 1950, pp. 25-52, in Arcangeli 1977, I, pp. 28-51; e in Arcangeli 2016, pp. 69-94.
(1950[h]), *Inghilterra, Francia e Belgio di ieri e di oggi*, conversazione radiofonica, 27 giugno 1950.
(1952), *La mia casa* [1952], in *Scritti inediti di Francesco Arcangeli*, «Il Carrobbio», I, 1975, pp. 5-7, 9-11, in Arcangeli 1984, pp. 163-171.
(1954), *Gli ultimi naturalisti*, «Paragone», V, 59, novembre 1954, pp. 29-43, in Arcangeli 1977, II, pp. 313-326; e in Arcangeli 2016, pp. 213-228.
(1956), *Una situazione non improbabile*, «Paragone», VIII, 85, gennaio 1957, pp. 3-45, in Arcangeli 1977, II, 338-376; e in Arcangeli 2016, pp. 229-270.
(1964), *I giovani durante il fascismo*, in *Storia dell'antifascismo italiano*, in Arbizzani/Caltabiano 1964, II: *Testimonianze*, pp. 119-126.
(1967), *Testimonianza*, in Bergonzini 1967, I, pp. 295-298.
(1970), *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, catalogo della mostra (Palazzo dell'Archiginnasio, Bologna, 12 settembre – 22 novembre 1970), Edizioni Alfa, Bologna 1970.
(1972), *Lo spazio romantico*, «Paragone», XXIII, 271, settembre 1972, pp. 3-26, in Arcangeli 1977, I, pp. 3-22.
(1977), *Dal romanticismo all'informale*, 2 voll, Einaudi, Torino 1977.
(1984), *Incanto della città*, Nuova Alfa, Bologna 1984.
(1994), *Arte e vita. Pagine di galleria: 1941-1973*, 2 voll., Accademia Clementina, Bologna 1994.
(1996) *Stella Sola*, Edizioni Bertoncello, Padova 1996.
(2004), *Uno sforzo per la storia dell'arte. Inediti e scritti rari,* a cura di L. Cesari, Monte Università Parma Editore, Parma 2004.
(2014), *Tarsie*, ristampa anastatica, Edizioni della Normale, Pisa 2014.
(2015), *Corpo, azione, sentimento, fantasia. Lezioni 1967-1970*, 2 voll., a cura di V. Pietrantonio, Il Mulino, Bologna 2015.

(2016), *Da Wiligelmo all'informale "quasi un'antologia"*, a cura di B. Buscaroli, Minerva, Argelato 2016.
(2020), *Dal Romanticismo all'informale. Lezioni 1970-1973*, a cura di F. Milani, Il mulino, Bologna 2020
Arcangeli F., Barilli R. (1974), *Intervista a Francesco Arcangeli*, «NAC – Notiziario Arte Contemporanea», VI, 2, febbraio 1974, pp. 2-4.
Arcangeli F., De Grada R., Valsecchi M. (1980), *Carlo Corsi*, Due Torri, Bologna 1980.
Arcangeli G. (1992), *Dal vivere*, a cura di B. Arcangeli, M. A. Bazzocchi, E. Colombo, Grafis, Bologna 1992.
Argan G.C. (1942), *Tosi*, Le Monnier, Firenze 1942.
(1946), *Pittura italiana e cultura europea*, «Prosa», 3, ottobre 1946, pp. 276-302, in G.C. Argan, *Studi e note*, Bocca, Roma, 1955, pp. 21-56.
Armellini G., *Gli artisti di "Corrente" e la cultura degli anni Trenta*, in Barilli [et. al] 1982, pp. 131-150.
Attanasio E., Milani F. (2016) a cura di, *Écrire vers l'image. L'empreinte de Roberto Longhi dans la littérature italienne du XX^e siècle*, Atti del Convegno (Paris e Amiens, 26-27-28 maggio 2015), Mucchi Editore, Modena 2016.
Atti del P.N.F. 29 Ottobre – 28 Ottobre Anno XVIII – E.F., vol IX – II, S.A. Poligrafici Il resto del Carlino, Bologna [1940].
Baccilieri A., Evangelisti S. (1988), *L'Accademia di Bologna: figure del Novecento*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988.
Balbi M., *Pasolini, Sade e la pittura, Falsopiano*, Alessandria 2012.
Baldacci P. (2015) a cura di, *De Chirico a Ferrara: Metafisica e Avanguardie*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti), Ferrara 2015.
Balducci E., Bianchi R., Mezzasoma F., [et. al.] (1936) a cura di, *Cultura ed arte in Guf: arte, cultura, sport, lavoro, stampa, milizia, turismo, littoriali, assistenza, organizzazione*, Edizioni "Nuova Guardia", Bologna 1936.
Balestra F., Piraccini O. (1996) a cura di, *Gli Arcangeli: Nino, Gaetano, Francesco, Bianca tra musica, arte e poesia*, catalogo della mostra (Castello Malatestiano, Longiano 18 maggio – 16 luglio 1996), All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1996.
Bandera M.C. (1999) a cura di, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra: 1948-1956*, Charta, Milano 1999.
(2003), *Longhi tra la Biennale di Venezia e "Paragone"*, in Spadoni 2003, pp. 151-173.
(2006), a cura di, *Lettere a Bassani di Longhi*, «Paragone», LVIII, III, 63-64-65, febbraio-giugno 2006, pp. 72-78.
(2018), *Carlo Carrà attraverso la lente di Roberto Longhi* in *Carlo Carrà*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2018 - 3 febbraio 2019) a cura di M.C. Bandera, Marsilio, Venezia 2018, pp. 28-51.

Bandini F. (2003), *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia*, in Pasolini 2003., I, pp. XV-LVIII.

Baracchi G. (1938), *Attività del Gruppo Universitario Fascista nell'anno XIV*, in *Annuario della Regia Università di Bologna per l'Anno Accademico 1936-1937*, Società Tipografia già Compositori, Bologna 1938, pp. 125-127.

(1939), *Attività del Gruppo Universitario Fascista nell'anno XV* [Relazione del Segretario del G.U.F. Dott. Ing. Baracchi G. nella cerimonia di inaugurazione dell'anno accademico 1937-1938 – 13 novembre 1937 -XVI], in *Annuario della Regia Università di Bologna per l'Anno Accademico 1937-1938*, Società Tipografia già Compositori, Bologna 1939, pp. 92-94.

Barbaro P., Pierangeli F. (1999), *Pier Paolo Pasolini. Biografia per immagini*, Gribaudo, Cavallermaggiore 1999.

Barbero L.M. (2016) a cura di, *Da Kandinsky a Pollock: La grande arte dei Guggenheim*, catalogo della mostra (Palazzo Strozzi, Firenze, 19 marzo – 24 luglio 2016), Marsilio, Venezia 2016, pp. 99-113.

Bargorelli A. (1982), *La rivolta antinovecento nei primi anni Trenta*, in Barilli [et. al] 1982, pp. 105-110.

Barilli R. (1982), *Perché gli anni Trenta*, in Barilli [et. al.] 1982, pp. 7-12.

(2008), *Adolfo Venturi e il linguaggio della critica d'arte*, in *Adolfo Venturi e la sua storia*, a cura di M. D'Onofrio, Atti del Convegno (Università Sapienza, Roma, 25-28 ottobre 2006), Franco Cosimo Panini, Modena 2008, pp. 31-36.

Barilli R. [et al.] (1982) a cura di, *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Palazzo Reale, Palazzo Arengario, Galleria del Sagrato, Milano 27 gennaio - 30 aprile 1982) Mazzotta, Milano 1982.

Barni D. (2016), *Lo sguardo della critica. I conoscitori dell'arte in Italia tra XIX e XX secolo*, Cartman, Torino 2016.

Barocchi P. (1990), *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche e documenti,* 3 voll., *III: Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1945*, tomo I, Einaudi, Torino 1990.

Barone C., Puccio F. (2018), a cura di, *Profanazioni*, Atti del Convegno (Padova, 14-15 novembre 2017), a cura di C. Barone, F. Puccio, Cleup, Padova 2018.

Bartolini F. (2014), *Antonio Rinaldi, un intellettuale nella cultura del Novecento*, Firenze University Press, Firenze 2014.

(2017) *Le prime raccolte poetiche di Bassani tra naturalismo elegiaco e impegno civile*, in Amrani/De Paulis-D'alembert 2017, pp. 161-178.

Bartolini L. (1942), *La lezione di Van Gogh*, «Architrave», II, 3, gennaio 1942, p. 4.

Basora M. (2016), *Attilio Bertolucci: disinteressato turista del «navegar pitoresco»*, in *«Sorpresi a scrivere di immagini». Critica d'arte di letterati tra Otto e Novecento*, Atti della giornata di studi (Pavia, 16 novembre 2015), a cura di M. Basora, M. Marinoni, Pavia 2016, pp. 129-142.

Bassani G. (1936), *Alla scoperta del Parnaso. Incontro con Attilio Bertolucci*, «Corriere Padano», XII, 91, 15 aprile 1936 XIV, p. 3, in Folli 1979, I: *Antologia del Corriere Padano*, pp. 68-69.
(1945), *Storie dei poveri amanti*, Astrolabio, Roma 1945, in Bassani 2001, pp. 1355-1376.
(1953), *Un inedito di Mario Cavaglieri*, «Paragone», IV, 39, marzo 1953, pp. 51-53, in Bassani 1998[a], pp. 1096-1098.
(1962), *Il giardino dei Finzi-Contini* [1962] in Bassani 2001, pp. 317-576.
(1964[a]), *In risposta (II)*, «L'Europa letteraria», V, 26, febbraio 1964, pp. 57-61 [con il titolo *Chi corre dietro al pubblico (intervista)*] in Bassani 2001, pp. 1207-1212.
(1964[b]), *L'assalto fascista alla Sinagoga di Ferrara*, in Arbizzani/Caltabiano 1964, II, pp. 163-167.
(1970), *Francesco Tabusso*, catalogo della mostra (Galleria Gian Ferrari, Milano, 5 marzo – 4 aprile 1970), 19704, in Bassani 1998[a], pp. 1272-1273.
(1971), *Laggiù, in fondo al corridoio*, [1971] in Bassani 2001, pp. 935-943.
(1972), *Scrivendo desidero cercare di capire me stesso, di guarire me stesso, insomma*, [intervista all'Italian Cultural Institute di New York, ottobre 1972], in *New York lectures and interviews*, CPL Editions, New York 2016, pp. 95-117, in Bassani 2019, pp. 225-242.
(1975), *Scuola e ambiente* [1975], in Bassani 2018, pp. 212-224.
(1978), *Un paese sacro*, [Ferrara, ottobre 1978], pp. 233-237.
(1979), *In risposta (V)*, [1979] in Bassani 2001, pp. 1317-1321.
(1984), *Di là dal cuore* [1984], in Bassani 2001, pp. 945-1338.
(1991), *In risposta (VII)*, [1991], in Bassani 2001, pp. 1341-1350.
(1998), *In risposta (VI)*, in Bassani 2001, pp. 1322-1328.
(2001), *Opere*, a cura di R. Cotroneo, Mondadori, Milano 2001.
(2018), *Italia da salvare. Gli anni della Presidenza di Italia Nostra (1965-1980)*, a cura di D. Cola, C. Spila, Feltrinelli, Milano 2018.
(2019), *Interviste 1955-1993*, a cura di B. Pecchiari, D. Scarpa, Feltrinelli, Milano 2019.
Bassani G., Camon F. (2019), *Intervista [1968-1973]*, in Bassani 2019, p. 243-261.
Bassani G., Corradi C. (2019), *La Ferrara di Giorgio Bassani*, «Paese Sera Libri», 30 marzo 1962, pp. 1-2, in Bassani 2019, pp. 76-82.
Bassani G., Cro S. (2019), *Intervista con Giorgio Bassani*, «Canadian Journal of Italian Studies», I, 2, 1978, pp 37-45, in Bassani 2019, pp. 303-314.
Bassani G., Dessì G. (2017), *«Meditare, studiare, scrivere». Il carteggio Giorgio Bassani – Giuseppe Dessì (1936-1959)*, a cura di F. Nencioni, Pozzi, Ravenna 2017.
Bassani G., Levi D. (1962), *Incontro con Giorgio Bassani*, «critica studentesca», maggio 1962, pp. 10-11, in Bassani 2019, pp. 83-85.
Bassani P. (2004), *Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura*, in Andreoli/De Leo 2004, pp. 99-106.

(2006), *Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi*, «Paragone», LVII, III, 63-64-65, febbraio-giugno 2006, pp. 36-45.
Bassetto E. (2019), *Giuseppe Raimondi critico d'arte*, «Storia della critica d'arte», 2019, pp. 351-376.
Battistini A. (1986), *La cultura umanistica a Bologna*, in Zanghieri 1986, pp. 317-354.
Bausi F. (2016), *Bassani Prima di Bassani. Preistoria di un intellettuale e di un narratore (1935-1942)*, in *Il tempo dello spirito. Saggi per il centenario della nascita di Giorgio Bassani*, «Sinestesie» (numero speciale), a cura di A. Perli, XIV, 2016, pp. 21-43.
Bazzocchi M.A. (2005), *Francesco Arcangeli e la poesia impossibile*, in Salvatori 2005, pp. 9-21.
(2006), *Longhi, Bassani e le modalità del vedere*, «Paragone», LVII, III, 63-64-65, febbraio-giugno 2006, pp. 57-71.
(2007), *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Mondadori, Milano 2007.
(2012[a]), *La tesi richiesta al maestro che PPP non realizzò più*, «la Repubblica», 25 aprile 2012, p. 38.
(2012[b]), *L'Italia vista dalla luna. Un paese in divenire tra letteratura e cinema*, Mondadori, Milano 2012.
(2013), *Letterati e intellettuali* (1914-1970), in *Storia di Bologna*, 4 voll., IV, *Bologna in età contemporanea* (1915-2000), a cura di A. Varni, Bononia University Press, Bologna 2013, II, pp. 271-392.
(2017*), Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Il Mulino, Bologna 2017.
(2019[a]), *Pasolini Manierista, in Fra realtà e linguaggi nell'opera di Pasolini*, a cura di M. Cazzato, M. Quinto, «Autografo», XXVII, 61, 2019, pp. 63-75.
(2019[b]), *L'occhio di Edgardo: luce e immagine nell'Airone*, in Ferroni/Gurreri 2019, pp. 75-84.
Bazzocchi M.A., Zazzaroni A. (2016) a cura di, *Giorgio Bassani: Officina bolognese (1934-1943)*, catalogo della mostra (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, 28 ottobre 2016 – 18 dicembre 2016), Pendragon Bologna 2016.
Beccaria A. (1939), *Giorgio Morandi*, Hoepli, Milano 1939.
Bega M. (1940), *I Littoriali dell'Arte*, «Il Resto del Carlino», 23 Aprile 1940 – XVIII, p. 5.
Belardelli G. (2005), *Il ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 2005.
Benati D. (1980), *Per il percorso iniziale di Bartolomeo Cesi*, «Paragone», XXXI, 369, 1980, pp. 2-28.
Benedetti P., Bertolucci A. (1994), *Bella, nobile e per tutti*, «Ecos», ottobre-novembre 1994, pp. 34-40.
Benjamin W. (2014), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [I ed. 1936], Einaudi, Torino 2014.

(1962), *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962.
(1983), *Tempo storia linguaggio*, a cura di L. Belloi, L. Lotti, Editori Riuniti, Roma 1983.
(2007), *Il compito del traduttore* [1920], «aut aut», 334, 2007, pp. 7-20 [Traduzione di Antonello Sciacchitano].
Benzi F. (2019), *Giorgio De Chirico. La vita e l'opera*, La Nave di Teseo, Milano 2019.
Berenson B. (1897), *The Central Italian painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, New York-London 1897.
(1936), *I pittori italiani del Rinascimento*, a cura di E. Cecchi, Hoepli, Milano 1936.
Berenson B., Longhi R. (1993), *Lettere e scartafacci (1912-1957)*, a cura di C. Garboli e C. Montagnani, Adelphi, Milano 1993.
Bergonzini L. (1967) a cura di, *La Resistenza a Bologna, testimonianze e documenti*, 6 voll., Istituto per la storia di Bologna, I, Bologna 1967.
(1969), P*olitica ed economia a Bologna nei venti mesi dell'occupazione nazista*, Galeati, Imola 1969, pp. 91-92.
(1995), *Demografia, composizione sociale e condizioni di vita nella città in guerra, in Bologna in guerra, 1940-1945*, a cura di B. Dalla Casa, A. Preti, Franco Angeli, Milano 1995, pp. 181-182.
(1988), *La svastica a Bologna, settembre 1943 - aprile 1945*, Il mulino, Bologna 1998, pp. 228-229.
Bernabei F. (2017), *Motivazioni estetiche nella critica d'arte italiana all'uscita dall'idealismo*, in Galassi 2017, pp. 33-52.
Bernardi M. (1942), *La mostra del IV Premio Bergamo*, «La Stampa», 6 settembre 1942.
Bertelli M. (2017), *Romanziere lucidissimo: critica d'arte e narratività nella scrittura di Roberto Longhi*, «Studi di Memofonte», 18, 2017, pp. 230-242.
Bertelli C., Lorandi M., Vivarelli P. (1994), *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea e Accademia Carrara, 25 settembre 1993 – 9 gennaio 1994), Electa, Milano 1994.
Bertocchi N. (1940), *Sculture di Minguzzi*, «Rinascita», giugno 1940.
(1941), *Un premio dell'Accademia a Luciano Minguzzi*, «Il Resto del Carlino», 25 gennaio 1941.
(1941), *Sculture di Minguzzi*, «Arte Mediterranea», gennaio-aprile 1941.
Bertolucci A. (1939), *Appunti sulla mostra per l'incoraggiamento*, «Aurea Parma», XXIII, I, gennaio-marzo 1939, pp. 33-34; in Bertolucci 2011[a], pp. 3-6.
(1941[a]), *Giuseppe Ferrarini*, «La Fiamma», 3, 15 luglio 1941, p. 32; in Bertolucci 2011[a], pp. 7-8.
(1941[b]), *Scultura sull'Appennino*, «La Fiamma», 3, 15 luglio 1941, p. 32; in Bertolucci 2011[a], pp. 9-10.

(1941[c]), *G.M.Conti*, «La Fiamma», 5, 15 agosto 1941, p. 32; in Bertolucci 2011[a], pp. 11-12.
(1941[d]), *Pittura, Romanzo ecc.*, «La Fiamma», 5, 15 agosto 1941, p. 32; in Bertolucci 2011[a], pp. 13-14.
(1941[e]), *Mattioli a Bergamo*, «La Fiamma», 7, 15 settembre 1941, p. 30; in Bertolucci 2011[a], p. 15.
(1941[f]), *Pittura popolare*, «La Fiamma», 7, 15 settembre 1941, p. 30; in Bertolucci 2011[a], pp. 17-18.
(1943), *Un po' di luce vera*, in Anceschi 1943, p. 483.
(1948[a]), *C'è aria di attesa per questa Biennale*, «La Gazzetta di Parma», 6 giugno 1948, p. 3.
(1948[b]) *Lezione degli impressionisti*, «La Gazzetta di Parma», 10 giugno 1948, in Bertolucci 2000, pp. 3-6.
(1951[a]), *Poetica dell'extrasistole*, «Paragone», II, 22, 1951, pp. 66-69; e «Paragone», XVII, 198, 1966, pp. 23-26, in Bertolucci 1997, pp. 951-958.
(1951[b]), Picasso, «Paragone» II, 19, luglio 1951, pp. 62-63, in Bertolucci 2011[a], pp. 75-76.
(1955), *Mario a Parma*, «La Fiera Letteraria», 14 agosto 1955, in Bertolucci 1997, p. LXVI.
(1960), *Autopresentazione*, in *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a cura di E.F. Accrocca, Sodalizio del libro, Venezia 1960, pp. 70-71.
(1962), *Fiera delle arti*, «Il Gatto Selvatico», VIII, 12, dicembre 1962, p. 37, in Bertolucci 2011[a], pp. 197-198.
(1971[1]), *Gli imbianchini sono pittori*, in Bertolucci 1997, pp. 186-187.
(1971[2]), *Ringraziamento per un quadro*, in Bertolucci 1997, pp. 182-183.
(1971[3]), *La consolazione della pittura*, Bertolucci 1997, p. 204.
(1974), *Postfazione*, [1974] in BANTI 2015., pp. 195-199.
(1976), *Quando per vivere faceva la comparsa*, «la Repubblica», 29 ottobre 1976, in Bertolucci 1997, pp. 1134-1136.
(1977), *Il romanzo di Francesco Arcangeli*, «la Repubblica», 19 marzo 1977, in Bertolucci 1997, pp. 1089-1092: 1091.
(1984), *Testimonianza*, in Arcangeli 1984, pp. 7-8.
(1991), *Aritmie*, [1991], in Bertolucci 1997, pp. 1728-1729.
(1993), *Testimonianza*, in Graziani 1993, II, p. 7.
(1995), *Alla ricerca di Marcel Proust*, a cura di G. Ungarelli, Nuova ERI, Torino 1995.
(1997), *Opere*, a cura di G. Palli Baroni, P. Lagazzi, Mondadori, Milano 1997.
(2000), *Ho rubato due versi a Baudelaire*, a cura di G. Palli Baroni, Mondadori, Milano 2000.
(2006), *Cartoline illustrate*, a cura di G. Palli Baroni, Monte Università Parma, Parma 2006.

(2011[a]), *La consolazione della pittura*, a cura di S. Trasi, Aragno, Torino 2011.
(2011[2]), *Lezioni d'arte*, a cura di G. Palli Baroni, Rizzoli, Milano 2011.
(2014), *Il fuoco e la cenere*, a cura di P. Lagazzi, G. Palli Baroni, Diabasis, Parma 2014.
Bertolucci A., Cherin S. (1980), *I giorni di un poeta*, La Salamandra, Milano 1980.
Bertolucci A., Fasoli D. (2018), *Il divino egoista*, Alpes, Roma 2018.
Bertolucci A., Lagazzi P. (1997), *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Guanda, Parma 1997.
Bertolucci A., Pasolini P.P. (1961) a cura di, *Scrittori della realtà: dall'VIII al XIX secolo*, Garzanti, Milano 1961.
Bertolucci A., Sereni V. (1994), *Una lunga amicizia. Lettere 1938 – 1982*, a cura di G. Palli Baroni, Garzanti, Milano 1994.
Bertolucci A., Sereni V., Zanzotto A., *Sulla poesia Conversazione nelle scuole*, a cura di G. Massini, B. Rivalta, Pratiche editrice, Parma 1982.
Bevilacqua P. (2014) a cura di, *Pasolini: l'insensata modernità*, Jaka Book, Milano 2014.
Biennale di Venezia - XXI Esposizione Internazionale d'arte, catalogo della mostra, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1938.
Biennale di Venezia - XXIV Esposizione Internazionale d'arte, catalogo della mostra, Edizioni Serenissima, Venezia 1948.
Biennale di Venezia - XXV Esposizione Internazionale d'arte, catalogo della mostra, Alfieri Editore, Venezia 1950.
Biancofiore A. (2003), *Pasolini*, Palumbo, Palermo 2003.
Bisignani R. (1935), *Letteratura e politica*, «Camicia Nera», II, 7, maggio 1935, p. 1.
Bobbio N. (1964), *Lo stato fascista*, in Arbizzani/Caltabiano 1964, II: *Lezioni*, pp. 49-68.
Boillet E. (2017), *Poeta, storico, testimone: la sintesi idealista*, in Amrani/De Paulis-D'Alembert 2017, pp. 347-368.
Bologna F. (1949), *Roberto Longhi. Giudizio sul Duecento. Proporzioni, II, 1948*, «Lo Spettatore Italiano», II, 3, 1949, pp. 50-52.
Bonetti P. (2004), *Ragghianti e il tempo del disincanto*, in Bruno 2004[a], pp. 220-241 e 242-249.
Bonfiglioli P. (1998), *Pier Paolo Pasolini, il cinema di poesia*, in Scalia/Ferrari 1998, pp. 151-155.
Bongorani P., Briganti G., Raboni G. (2014), *«Sul declinare dell'anno...». Una giornata per Attilio Bertolucci a cento anni dalla nascita*, Atti del convegno (Università di Parma, 6 dicembre 2011), Diabasis, Parma 2014.
Bonito Oliva A. (1984), *Pier Paolo Pasolini e la tradizione del manierismo italiano*, in Bonito Oliva/Zigaina 1984, pp. 19-23.

Bonito Oliva A., Zigaina G. (1984), *Disegni e Pitture di Pier Paolo Pasolini*, Banca Popolare di Pordenone – Balance Rief SA, 1984.

Bortolotti N. (1982) a cura di, *Gli Annitrenta. Arte e Cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Vittorio Emanuele, Sagrato del Duomo, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, ex Arengario 27 gennaio-30 aprile 1982), Mazzotta, Milano 1982.

Boschetto A. (1973) a cura di, *Bibliografia di Roberto Longhi*, Sansoni, Firenze 1973.

Boschetti G. (1988), *Storie della goliardia bolognese dall'orbace alla contestazione*, Tamari, Bologna 1988.

Bulgarelli S., Pasquali M. (2010) a cura di, *Tre voci. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, Gli Ori, Pistoia 2010.

Buscaroli Fabbri B. (2007) a cura di, *Rosalba: il riverbero della memoria; Bianca, Geatano, Nino e Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Fondazione Cassa di Risparmio, Bologna 8 marzo – 9 aprile 2007), Bononia University Press, Bologna 2007.

Brandi C. (1939), *Il Cammino di Morandi*, «Le Arti», I, 3, febbraio-marzo XVII (1939), pp. 245-255, LXXX-LXXXVII.

Briganti G. (1945), *L'ultimo De Chirico*, «Cosmopolita», 21, 24 maggio 1945, p. 6.

Brunetti A. (2002), *Francesco Arcangeli e i "compagni pittori"*, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, Firenze 2002.

Bruno R. (2004[a]) a cura di, *Ragghianti critico e politico*, Franco Angeli, Milano 2004.

(2004[b]) *Inquietudini per la libertà. Critica, etica e politica: Ragghianti, Croce, Franchini*, in Bruno 2004[a], pp. 220-241.

Cadoni A. (2015), *Il segno della contaminazione. Il film tra critica e letteratura in Pasolini*, Mimesis, Milano – Udine 2015.

Cadoni A., Fichera G. (2020), *L''ékphrasis' oltre l''ékphrasis': due ragionamenti sul saggismo di Roberto Longhi*, «Mantichora», 1, 1° ottobre 2020, pp. 118-128.

Calvesi M. (1974), *Tutta una vita per la critica*, «Corriere della sera», 17 febbraio 1974, p. 13.

(2000), *L'arte in Italia nel ventesimo secolo, in Novecento. Arte e storia in Italia,* catalogo della mostra (Scuderie del Quirinale, Roma, 30 dicembre 2000 – 1° aprile 2001), a cura di M. Calvesi, P. Ginsborg, Skira, Ginevra-Milano 2000, pp. 19-39.

Calzini R. (1933), *Ventennio. Italia 1914-1934. La vita italiana degli ultimi venti anni nell'opera degli artisti italiani contemporanei*, Editoriale Domus, Milano 1933.

Camon F. (1973), *Il mestiere di scrittore Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano 1973.

Campana A. (2012*), Pietre di Rimini. Diario archeologico e artistico riminese dell'anno 1944*, a cura di G. Campana, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012.

Campana E. (1937), *La Mostra d'Arte dei Littoriali*, «Il Mattino», 6 aprile 1937, p. 3.
Canella L. (2005), *Mandelli e Arcangeli insieme verso l'informale*, Pendragon, Bologna 2005.
Canevari E. (1937), *Problemi della cultura del Fascismo*, «Critica fascista», XV,10, 15 marzo 1937, pp. 151-152.
Canfora L. (2005), *Il papiro di Dongo*, Adelphi, Milano 2005.
Capasso A. (2005) a cura di, *Autoritratto in veste di pittore: dipinti e disegni giovanili di Pier Paolo Pasolini*, catalogo della mostra (Terni, Cappella gentilizia di Palazzo Gozzoli, 30 novembre 2005 – 8 gennaio 2006), Tipolitografia Visconti, Terni 2005.
Capucci M. (1968), *Nota alla Storia Pittorica*, in Lanzi 1968, pp. 465-522.
Caramel L. (1994) a cura di, *Arte in Italia 1945-1960*, Vita e Pensiero, Milano 1994.
Caramel L., Gian Ferrari C. (1999) a cura di, *Arturo Tosi. Natura ed emozione*, catalogo della mostra (Palazzo Martinengo, Brescia, 24 aprile – 11 agosto 1998), Skira, Milano 1999,
Carboni M. (2018), *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Jaca Book, Milano 2018.
Carini T. (2009), *Niccolò Giani e la Scuola di Mistica fascista: 1930-1943*, Mursia, Milano 2009.
Carletti L., Giometti C. (2016), *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-1940)*, Carocci, Roma 2016.
Caroli F. (1985), *Il sodalizio fra Longhi e Morandi e l'eredità di Francesco Arcangeli,* in *Morandi e il suo tempo,* catalogo della mostra (9 novembre 1985 - 10 febbraio 1986, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna), Mazzotta, Milano 1985, pp. 70-88.
(1987), *Il nodo Longhi – Morandi. Premesse. Derivazioni*, in Zanghieri 1987, pp. 390-404.
Carrá C. (1916[a]), *Parlata su Giotto*, «La Voce», VIII, 3, 31 marzo 1916, pp. 162-174.
(1916[b]) *Paolo Uccello costruttore*, «La Voce», VIII, 9, 30 settembre 1916, pp. 375-384.
Cassata F. (2008), *«La Difesa della razza». Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Einaudi, Torino 2008.
Cassola C. (1942), *Alla periferia*, Rivoluzione, Firenze 1942.
Casu M. (1976), *Lo «scriver pittore» nei di testi vociani Roberto Longhi*, «Aevum», a 50, 5-6, settembre-dicembre 1976, pp. 512-540.
Catania L. (2017), *L'Italia fragile raccontata da Bassani*, Agra Editore, Catania 2017.
Causa S. (2001), *Il sale nella ferita. Antico e moderno nell'officina di Longhi*, Arte Tipografica, Napoli 2001.
Cavaglion A. (2019), *Giorgio Bassani, la storia e il paesaggio*, in Ferroni/Gurreri 2019, pp. 3-16.

Cavalluzzi R. (2001), *"Aretusa". Prima rivista dell'Italia liberata. Seconda serie: 1945-1946*, Palomar, Bari 2001.
(2004), *"Aretusa"* e la nuova letteratura, «Rivista di letteratura italiana», 3, 2004.
Cecchi E. (1927), *"Piero della Francesca" di R. Longhi*, «Corriere della sera», 21 settembre 1927, in Longhi 1973[a], pp. XV-XXXI.
(1928), *Roberto Longhi scrittore*, «La Fiera Letteraria», 1° luglio 1928, in Longhi 1973[a], pp. XXV-XXXI.
(1955), *Le virtù di uno stile*, «La Fiera Letteraria», 23 gennaio 1955, in Longhi 1973[a] [con titolo Stile di Roberto Longhi], pp. XXXII-XXXVI.
Chastel A. (1982), *Roberto Longhi: il genio dell'"ekphrasis"*, in Previtali 1982, pp. 56-65.
Cherubini L. (2005) a cura di, *Pasolini e noi. Relazioni tra arte e cinema*, catalogo della mostra (Archivio di Stato, Torino, 2 novembre – 4 dicembre 2005; Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, 15 dicembre 2005 – 12 febbraio 2006), Silvana, Milano 2005.
Chiarotto S. (1995), *La passione pedagogica di Pier Paolo Pasolini. Esperienze di scuola in Friuli*, in *Ciasarsa, San Zuan, Vilasil*, Versuta, Atti del Convegno (72n Congres, 24 di setembar dal 1995, Societat filologjche furlane), a cura di G. Ellero, Società filologica friulana, Udine 1995, pp. 401-410.
Ciccuto M. (2001), *Letteratura e arte*, in *Storia della letteratura italiana*. 12 voll., XI*, Il Novecento* III. *Scenari di fine secolo*, a cura di N. Borsellino, L. Felici, Garzanti, Milano 2001, I, pp. 369-429.
Ciccuto M., Zingone A. (1998) a cura di, *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e Arte Figurativa*, Baroni, Viareggio 1998.
Cioffi R., Rovetta A. (2007) a cura di, *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno (Milano, 30 novembre – 1° dicembre 2006, Università Cattolica del Sacro Cuore), Vita e Pensiero, Milano 2007.
Cirolla A. (2013), *Pasolini, il vero pittore è un poeta*, «Corriere della sera», 16 gennaio 2013, p. 32.
Cividini P.A. (1940), *Arti e lettere*, «Libro e Moschetto», 4 maggio 1940 – XVIIII, p. 3.
Classifica Littoriali, «Scuola Fascista», IV, 6, 30 aprile 1935, p. 1.
Comanducci A. M. (1970), *Dizionario illustrato pittori e incisori italiani moderni e contemporanei*, 5 voll., (ed. rifatta e ampliata) a cura di L. Servolini [et al.], I: *Aa-Cau*, Pattuzzi, Milano 1970.
Cometa M. (2004), *Parole che dipingono: letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma 2004.
(2012), *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012.
Contini G. (1955), *Longhi prosatore*, in Longhi 1973[a], pp. XLIV-LII.
(1972[a]), *Altri esercizi*, Einaudi, Torino 1972.

(1972[b]), *Contributi longhiani*, in Contini 1972, pp. 101-126.
(1973[a]), *Sul metodo di Roberto Longhi*, in Longhi 1973[a], pp. XXXIX-XLIII.
(1973[b]), *Prefazione*, in Longhi 1973[a], pp. XI-XX.
(1973[c]), *Cronologia*, in Longhi 1973[a], pp. LXXXIV-LXXXVIII.
(1976), *Rinnovamento del linguaggio letterario* [1976], in Contini 1988, pp. 109-122.
(1980), *Memoria di Roberto Longhi* [1980], in Contini 1988, pp. 346-368.
(1982), *Varianti del "Caravaggio". Contributo allo studio dell'ultimo Longhi*, in Previtali 1982, pp. 66-82.
(1988), *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino 1988.
(1989), *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini*, in Contini 1988, pp. 389-396.
Cotroneo R. (2001), *Cronologia*, in Bassani 2001, pp. LIX-XCVI.
(2001) *La ferita indicibile*, in Bassani 2001, pp. XI-LVIII
Critica Fascista (1938), *I Littoriali dell'anno XVI*, «Critica Fascista», XVI, 13, 1° maggio 1938, pp. 194-195.
Croce B. (1908), *L'intuizione e il carattere lirico dell'arte* [1908], in Croce 1966, pp. 3-30.
(1936), *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Laterza, Bari 1936.
(1942), *La "fine dell'arte" nel sistema hegeliano in Croce B., Storia dell'estetica per saggi*, [I ed. 1942] Laterza, Bari, 1967, pp. 215-226.
(1947), *Il giudizio estetico e l'ufficio pedagogico del critico*, «Belfagor», 2, 4, 15 luglio 1947, pp. 389-394.
(1966), *Problemi di estetica*, Laterza, Bari 1966.
(1990), *Breviario di Estetica – Aesthetica in nuce*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990.
Dalla Casa B. (2013), *Leandro Arpinati: ascesa e caduta di un gerarca di provincia*, in Zanghieri 2013, tomo *II: Bologna in età contemporanea 1915-2000*, a cura di A. Varni, pp. 493-545.
Dall'Ombra D. (2012), *Roberto Longhi, il maestro*, in Agosti/ Dall'Ombra 2012, pp. 115-121.
Damiani L. (2001), *Friuli Venezia Giulia. L'arte del Novecento*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 2001.
D'angelo P. (2007), *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi,* Laterza, Roma-Bari 2007.
Dantini M. (2018), *Arte e politica in Italia: tra fascismo e Repubblica*, Donzelli, Roma 2018.
De Chirico G. (1921), *Prefazione* [1921], ora in G. De Chirico, *Scritti/I, Romanzi e scritti critici e teorici, 1911-1945*, a cura di A. Cortellessa, Milano 2008, pp. 774-776.
De Grada R. (1937), *Il realismo nelle arti figurative*, «Il Ventuno», VI, 7-8, 47, luglio-agosto 1937, pp. 10-11.

(1975), *Il movimento di Corrente*, Edizioni di Cultura popolare, Cologno Monzese 1975.
(1980), *La precoce e lunga maturità di Corsi*, in Arcangeli/De Grada/Valsecchi 1980, pp. 37-38.
Dell'Aquila G. (2013), *Letteratura e arte: Giorgio Bassani e Roberto Longhi*, «Rivista di letteratura italiana», XXXI, 2, 2013, pp. 87-106.
Della Terza D. (1995), *Tra Napoli e Roma: "Aretusa" e "Mercurio"*, due riviste dell'Italia del dopoguerra, «Filologia e Critica», 2-3, 1995, pp. 559-576.
De Marchis G. (1982), *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in Zeri 1982, tomo III, pp. 551-625.
De Micheli M. (1985) a cura di, *Corrente: il movimento di arte e cultura di opposizione, 1930-1945*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 gennaio - 28 aprile 1985), Vangelista, Milano 1985.
De Marchi A. (2017), *Perché vale ancora la pena di fare i conti col 'Giudizio sul Duecento'?*, in Ambrosini Massari/Bacchi/Benati/Galli 2017, pp. 25-58.
De Paulis-D'Alembert M.P. (2017), *Ritratto di un'epoca, ritratto di sé: «Di là dal cuore»*, in Amrani/De Paulis-D'Alembert 2017, pp. 133-159.
De Robertis G. (1956), *Longhi scrittore,* [1956], in Longhi 1973[a], pp. LIX-LXI.
Desanti P.M. (1985), *Pasolini, tra cinema e pittura, «Bianco e Nero»*, 4, 1985, pp. 7- 24.
Dessì G., Varese C. (2002), *Lettere 1931-1977*, a cura di M. Stedile, Bulzoni, Milano 2002.
Di Martino E. (1985), *La Biennale di Venezia. 1895-1995: cento anni di arte e cultura*, Mondadori, Milano 1995.
Di Natale G. (2011), *Il movimento di Corrente, la ricerca di un linguaggio europeo e l'indomabile volontà degli «uomini nuovi»*, in *Guttuso e gli amici di Corrente*, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo, 1° luglio-11 settembre 2011), a cura di E. Dei, Pacini, Ospedaletto 2011, pp. 49-60.
(2019), *Uno scritto inedito di Francesco Arcangeli su Gustave Courbet*, «Paragone», LXX, III, 147, settembre 2019, pp. 51-60.
Dolfi A. (2004), *Un "iter"malinconico da Morandi a Bacon*, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 89-148.
(2017), *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani "di là dal cuore"*, Firenze University Press, Firenze 2017.
Donati R. (2014), *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Le Lettere, Firenze 2014.
Donzelli E. (2019), *Tra due città: Attilio Bertolucci - Roberto Tassi. Lettere 1951-1995*, Il Mulino, Bologna 2019.
D'Orsi A. (2001), *Intellettuali nel Novecento Italiano*, Einaudi, Torino 2001.
(2011), *Guernica, 1937. Le bombe, la barbarie, la menzogna*, Barcellona 2007.
(2014), *Intellettuali e fascismo fra storia e memoria*, Jesi 2014.

Drawings and Paintings by Pier Paolo Pasolini 1941-1975 (1992), catalogo della mostra (Rosenthal library, Queens college, New York, November 1992), a cura del Gabinetto scientifico letterario G. P. Vieusseux, Firenze 1992.

Ducci R. (1935), *Bilancio dei Littoriali dell'anno XIII*, «Il Cantiere», II, 19, 11 maggio XIII [1935], p.6.

Duranti S. (2008), *Lo spirito gregario. I gruppi universitari fascisti tra politica e propaganda (1930-1940)*, Donzelli, Roma 2008.

Eizzarelli M. (2020), *Una terra che è solo visione. La poesia di Pasolini tra cinema e pittura*, Duetreduebook, 2020.

Ellero G., Pauletto G. (2002) a cura di, *1942. L'anno delle Poesie a Casarsa*, catalogo della mostra *Foglie / Fuèjs. Interpretazione di Pasolini* (Casa della Confraternita del Castello di Udine, 14-29 settembre 2002), Centro Friulano Arti Plastiche, Udine 2002.

Emiliani A. (1993), *Il respiro vivo dell'intelligenza e del cuore*, in Graziani 1993, II: *Le lettere (1934-1943)*, pp. 17-138.

(2002), *Mostra della pittura Bolognese del Trecento*, in L'Arte. Un universo di relazioni: le mostre a Bologna 1950-2001, a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Skira, Milano 2002, pp. 118-122.

(2003), *Il lettore europeo. Riflessioni sul tavolo spoglio*, in Spadoni 2003, pp. 27-39.

(2010), *L'opera di tutela per la salvaguardia del patrimonio artistico nella guerra 1940-45: Pasquale Rotondi ed Emilio Lavagnino*, in *Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei*, a cura di L. Ciancabilla, Minerva, Argelato 2010.

(2013[a]), *Bologna Cronache dal vivere*, Minerva, Argelato 2014.

(2013[b]), (2013), *Francesco Arcangeli ispettore di guerra (3 novembre 1980)*, in Emiliani 2013[b], pp. 17-18.

(2018) a cura di, *Francesco Arcangeli: maestro e fratello, Atti del Convegno (Bologna, 12 novembre 2015)*, Accademia Clementina, Bologna, 2018.

Erbosi F. (2017-2018), *"Dans la vie" Il carteggio Giorgio Bassani-Attilio Bertolucci (1937-1971)*, Roma, a.a. 2017-2018.

(2019), *Il carteggio Bassani-Bertolucci: notizie sui testi e prove d'autore*, in Ferroni/Gurreri 2019, pp. 241-251.

Erbosi F., Litrico G. (2020) a cura di, *La carta e la tela. Arti e commento in Giorgio Bassani*, Atti del convegno, *Laboratorio Bassani 2* (Fondazione Giorgio Bassani, Casa dell'Ariosto, Ferrara, 21 maggio 2019), Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2020.

Ercoli G. (2016), *I concetti di imitazione e di espressione nella teoria e nella storia delle arti figurative. Viatico per una storia della critica d'arte*, Edifir, Firenze 2016.

Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia 1895-2019 (2019), a cura di ASAC – Archivio Storico della Biennale di Venezia, Venezia, La Biennale di Venezia, Venezia 2019.

Evangelisti S. (1988), *Un itinerario fra arte e magistero*, in Baccilieri/Evangelisti 1988, pp. 25-35.
Fagiolo Dell'Arco M. (2006), *Classicismo pittorico. Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e "900"*, Costa & Nolan, Genova-Milano 2006.
Fameli P. (2016), *Francesco Arcangeli tra opera e comportamento*, «Paragone», LXVII, III, 129-130, settembre-novembre 2016, pp. 77-84.
Fasola G.N. (1947), *Della critica*, Le Monnier, Firenze 1947.
Fede nell'arte moderna (1934), «Critica Fascista», XII, 1, 1° gennaio 1934, p.10.
Felice A. (2015) a cura di, *Storia di una casa: Pier Paolo Pasolini a Casarsa*, Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Casarsa della Delizia 2015.
Fergonzi F. (1993), *La critica militante in Italia*, in Pirovano 1993, II, pp. 569-591.
(1996), *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1945-1960*, 2 voll., Scuola Normale Superiore, Pisa 1996.
(2015[a]), *«Ah Ferrara!». In margine al Dio ortopedico di Roberto Longhi*, in Baldacci 2015, pp. 133-141.
(2015[b]), *Una guerra di parole: la lingua dell'arte contemporanea nell'Italia del dopoguerra*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 39, 2015, pp. 167-177.
Ferretti G.C. (2011), *Da Botteghe oscure al Gattopardo*, in *Giorgio Bassani editore letterato*, a cura di G.C. Ferretti, S. Gurriero, Manni, Lecce 2011, pp. 13-72.
Ferretti M. (2004), *Origine, forma e contenuto di un libro breve, ma "da ricordarsene un pezzo"*, in Arcangeli 2004, pp. 87-152.
(2017), *Per un bilancio su Longhi 'conoscitore'*, in *Il mestiere del conoscitore: Roberto Longhi*, in Ambrosini Massari/Bacchi/Benati/Galli 2017, pp. 477-494.
Ferri A., Roversi G. (2005) a cura di, *Storia di Bologna*, Bononia University Press, Bologna 2005.
Ferroni G., Gurreri C. (2019) a cura di, *Cento anni di Giorgio Bassani*, Atti del Convegno (Roma-Ferrara 2016), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2019.
Festa di Giovinezza a Villa Torlonia. Il Duce premia fra ardenti manifestazioni d'entusiasmo i littori della cultura, dell'arte e dello sport per l'anno XII, «Il Popolo d'Italia», 13 maggio 1934.
Folin A., Quaranta M. (1977) a cura di, *Le riviste giovanili del periodo fascista*, Canova, Treviso 1977.
Folli A. (1978-1979) a cura di, *Vent'anni di cultura ferrarese: 1925-1945*, 2 voll, Patron Editore, Bologna 1978-1979.
Fontana E. (1937), *Rapporto sui Littoriali della cultura e dell'arte*, «Il Ventuno», VI, 5, 45, maggio 1937, p. 8.
Fortini F. (1993), *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993.
Fossati P. (1982), *Pittura e scultura fra le due guerre*, in Zeri 1982, VII, tomo 3, pp. 173-259.

Frescani E. (2016), *Una rivista per tutti. «Il Gatto Selvatico» di Attilio Bertolucci nell'Eni di Enrico Mattei*, «Memoria e Ricerca», 1, gennaio-aprile 2016, pp. 161-179.

Gadamer H.G. (1977), *L'attualità del bello* [1977], Marietti, Genova 1986.

Galassi C. (2017), a cura di, *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Atti del Convegno del X anniversario della Società italiana di Storia della critica d'arte (Perugia, 17-19 novembre 2015), Aguaplano 2017.

Galluzzi F. (1994), *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Roma 1994.

(2000), *"Una delle cose più affascinanti del mondo". Disegno e passione per le immagini in Pasolini*, in Zabagli 2000, pp. 13-18.

(2004), *Roba di cui sono fatti i sogni. Arte e scrittura nella modernità*, Mimesis, Milano 2004.

(2014), *Longhi contemporaneo. Dal Caravaggio a Cimabue (con Pasolini),* «Predella», 10, 2014, pp. 123-137.

(2016), *Il "romanzo storico" del Manierismo, di (e con) Roberto Longhi*, «Poetiche. Rivista di Letteratura», XXVIII, 44, Modena 2016, pp. 139-162.

Galvemini R. (2002), *Dopo la poesia: saggi sui contemporanei*, Fazi, Roma 2002, p. 30.

Garboli C. (1982), *Longhi lettore*, in Previtali 1982, pp. 108-125.

(1989), *Scritti servili*, Einaudi, Torino 1989.

(2002[a]), *Pianura proibita*, Adelphi, Milano 2002.

(2002[b]), *Longhi scrittore*, in Garboli 2002, pp. 11-25.

(2005), *Storie di seduzione*, Einaudi, Torino 2005.

Garzarelli B. (1997), *Un aspetto della politica totalitaria del Pnf: I Gruppi universitari fascisti, in Pubblico e privato nella storia americana novecentesca*, «Studi Storici», 38, 4, Fondazione Istituto Gramsci, ottobre-dicembre 1997, pp. 1121-1161.

Gauna C. (2003), *La Storia pittorica di Luigi Lanzi. Arti storia e musei nel Settecento*, Olschki, Firenze 2003.

Gayda V. (1934), *Verso i nuovi Littoriali: Spiritualità della giovinezza*, «Il Giornale d'Italia», 5 agosto 1934.

Genovese G. (2016), *Il crocianesimo inattuale di Giorgio Bassani. Modello storicistico e poetica del racconto*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», V, 8/1, 2016, pp. 219-238.

Gennarini P.E. (1979), *Il convegno di arti figurative*, in Lazzari 1979, pp. 160-162.

Gentile G. (1916), *Teoria generale dello spirito come atto puro* [1916], in G. Gentile, *Opere*, III, Sansoni, Firenze 1949.

(1929), *La filosofia dell'arte* [1929], in G. Gentile, *Opere*, VIII, Sansoni, Firenze 1950.

Ghigi A. (1920), *Compendio di zoologia*, [IV ed.] Cappelli, Bologna 1920.

Giansanti L. (2017), *Generazione littoria. Il fascismo e gli universitari (1918-42)*, Lampi di Stampa, Vignate 2017.
Giardino A. (2013), *Giorgio Bassani. Percorsi dello sguardo nelle arti visive*, Giorgio Pozzi, Ravenna 2013.
(2016), *Giorgio Bassani. Per una lettura interpretativa dell'Airone, dagli scritti sull'arte al Nouveau Roman*, «Cuadernos de filología italiana», 23, 1° gennaio 2016, pp. 11-25.
Giordano A., Zabagli F. (2010), a cura di, *Pasolini. Dal laboratorio*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Corsini Suarez, 18 novembre 2010 – 21 gennaio 2011), Polistampa, Firenze 2010.
Giovannini R. (1963), *I paesaggi dell'esilio*, «Il Giorno», 11 dicembre 1963.
Giovannuzzi S. (1997), *Invito alla lettura di Attilio Bertolucci*, Mursia, Milano 1997.
Giovinezza fascista. Fervido inizio a Palermo dei Littoriali della cultura e dell'arte, «Corriere della sera», 8 aprile 1938, p.1.
Girardi A. (1981), *L'impressionismo narrativo della 'Capanna indiana'*, in «Cultura neolatina» XVI, 1981, in Girardi G., *Cinque storie stilistiche*, Genova 1987, pp. 66-98.
Goldoni A. (2018), *Storia di Bologna: dalle origini ai giorni nostri*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 2018.
Golino E. (2005), *Tra lucciole e Palazzo. Il mito di Pasolini dentro la realtà*, Sellerio, Palermo 2005.
Grassi C. (1940-1943), *«Architrave» (1940-1943). Rivista letteraria del Guf di Bologna*, Trento, a.a. 2008-2009.
Graziani A. (1988), *Bartolomeo Cesi*, a cura di F. Abbate e M. Di Giampaolo, Dalerba, Milano 1988.
(1993), *Proporzioni. Scritti e Lettere di Alberto Graziani*, a cura di T. G. Longhi, 2 voll., Nuova Alfa, Bologna 1993.
Gregori M. (1982), *Il metodo di Roberto Longhi*, in Previtali 1982, pp. 141-170.
(2003), *Longhi tra antico e moderno*, in Spadoni 2003, pp. 16-17.
Grillandi M. (1972), *Invito alla lettura di Bassani*, Mursia, Milano 1972.
Guarnieri B. (2006), *'Paragone Letteratura': storia di una rivista*, «Paragone. Letteratura», LVII, III, 63-64-65, febbraio-giugno 2006, pp. 142-169.
Guttuso R. (1979), *Paura della pittura,* «Prospettive», VI, 25-27, 15 gennaio-15 marzo 1942-XX, in R. Guttuso, *Mestiere di pittore*, De Donato, Roma 1979, pp. 15-19.
Guzzi V.(1942[a]), *Il IV premio Bergamo*, «Primato», settembre 1942.
(1942[b]), *Vent'anni di pittura*, «Primato», III, 22, 15 novembre 1942, pp. 419-422.
I Littoriali della cultura e dell'art. L'elogio del Segretario del Partito agli organizzatori e ai partecipanti (1937), «Il Mattino», 6 aprile 1937, pp. 4-5.
Il duce inaugura i Littoriali dell'arte e della cultura (1935), «Il Resto del Carlino», LI, 97, 23 maggio 1935, p. 1.

Il programma delle prove dei Littoriali maschili (1940), «Il Resto del Carlino», 22 aprile 1940 – XVIII, p. 2.
Il Segretario del Partito a Bologna. Alla Mostra d'Arte (1940), «L'Assalto», XXI, 25, 19 aprile 1940 – XVIII, 1940, p. 2.
In margine ai Littoriali (1935), «Vita del Guf», XIII, 7, 14 aprile 1935, p. 3.
Ingrao P. (1935), *Il G.U.F. di Roma littore per l'anno XIII, rilievi e speranze*, «La Scuola Fascista», IV, 6, 30 aprile 1935, p. 1.
Italia P. (2001), *Notizie sui testi*, in Bassani 2001, pp. 1765-1772.
(2012), *All'insegna di un vero maestro: Bassani e «Paragone»*, in Tortora 2012, pp. 143-162.
Justi C. (1888), *Velázquez e il suo tempo* [1888], Sansoni, Firenze 1958.
Lagazzi P. (1966) a cura di, *Palatina 1957-1966. Antologia*, La Pilotta, Parma 1966.
(1997), *Cronologia*, in Bertolucci 1997, pp. LI-XC.
(1998), *I bei colori del teatro del mondo: Attilio Bertolucci*, in *I segni incrociati. Letteratura Italiana del 900 e Arte Figurativa*, a cura di M. Baroni, M. Ciccutto, A. Zingone, Lucca 1998, pp. 651-662.
(2000), *Bertolucci "in campo"*, «Nuovi Argomenti», V, 11, luglio-settembre 2000, pp. 86-109.
(2011), *"Come ascoltassi il battito d'un cuore". Bertolucci e il potere dell'arte*, in Bertolucci 2011[a], pp. IX-XVI.
La Mostra d'Arte dei Littoriali (1937), «Il Mattino», 6 aprile 1937, p. 3.
Lanzi L. (1968), *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo* [1792-1796], a cura di M. Capucci, 3 voll., Sansoni, Firenze 1968.
La Rorvere L. (2003), *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista (1919-1943)*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
La solenne cerimonia inaugurativa del 22 Aprile, «Il Piccolo», XIII, 4, 19-20 aprile 1935, p. 1.
Lazzari G. (1979), *I littoriali della cultura e dell'arte. Intellettuali e potere durante il fascismo*, Liguori Editore, Napoli 1979.
Levi C. (1948), *Paura della pittura*, in *Carlo Levi*, a cura di C. L. Ragghianti, Edizioni U, Firenze 1948, pp. 29-32.
Lipparini M. (1992), *L'insegnamento di Roberto Longhi a Bologna*, in *Aspetti della cultura emiliano-romagnola nel ventennio fascista*, a cura di A. Battistini, Franco Angeli, Milano 1992, pp. 61-80.
Littoriali della cultura e dell'arte anno XV. Le commissioni giudicatrici, «Il Ventuno», VI, 3-4, 44, marzo-aprile 1937, p. 5.
Longhi R. (1912[a]), *Recensione a E. Fromentin. Correspondence et fragments inédits*, «La Voce», IV, 39, 1912, in Longhi 1961, pp. 17-19.
(1912[b]), *Rinascimento Fantastico*, «La Voce», IV, 52, 1912, in Longhi 1961, pp. 3-13.
(1913), *Mattia Preti*, «La Voce», V, 41, 1913, in Longhi 1961, pp. 29-45.

(1914[a]), *Le due Lise*, «La Voce», VI, 1, 1914, pp. 21-25, in Longhi 1961, pp. 129-132.
(1914[b]), *La scultura futurista di Boccioni*, Edizioni de "La Voce", Firenze 1914, in Longhi 1961, pp. 133-162.
(1916), *Gentileschi padre e figlia*, «l'Arte», 1916, in Longhi 1961, pp. 219-284.
(1917), Recensione a *F. Malaguzzi Valeri. La Corte di Ludovico il Moro. III, Gli artisti lombardi*, «L'Arte», XX, 1917, in Longhi 1961, pp. 377-382.
(1919), *Al dio ortopedico*, «il Tempo», 22 febbraio 1919, in Longhi 1961, pp. 427-429.
(1920), Recensione a *E. Petraccone, Luca Giordano*, «L'Arte», 1920, in Longhi 1961, pp. 455-460.
(1922), *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden* [Scherzo 1922], in Longhi 1961, pp. 475-492.
(1926), *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, «Vita artistica», 10-11, 1926, pp. 109-114, in Longhi 1967, tomo I, pp. 53-61.
(1927), *Un chiaroscuro e un disegno di Giovanni Bellini*, «Vita Artistica», 1927, pp. 133-138, in Longhi 1967, tomo I, pp. 179-188.
(1929), *La Mostra romana degli artisti sindacati. Clima e opere degli irrealisti*, «l'Italia letteraria», 14 aprile 1929, in Longhi 1984, pp. 127-132.
(1934[a]), *Momenti della pittura bolognese*, [1934] in Longhi 1973[a], pp. 191-217.
(1934[b]), *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale* (1934-1935), in Longhi 1973[b], pp. 3-90.
(1935), *Il tramonto della pittura medioevale nell'Italia del Nord* (1935-1936), in Longhi 1973[b], pp. 91-153.
(1937), *Carlo Carrà*, Hoepli, Milano 1937, in Longhi 1984, pp. 39-46.
(1938), *Maccari all'"Arcobaleno"*, «Arcobaleno», novembre-dicembre 1938, pp. 121-130, in Longhi 1984, pp. 59-66.
(1940), *Arte figurativa, carne da cannone*, «La Critica d'Arte», XXIV, aprile-giugno 1940, pp. IX-XI; in Longhi 1985, pp. 179-184.
(1940), *Fatti di Masolino e di Masaccio*, «La Critica d'Arte», XXV-XXVI, luglio-dicembre 1940, in Longhi 1975, pp. 3-70.
(1941), *Arte italiana e arte tedesca,* in *Romanità e Germanesimo*, Sansoni, Firenze 1941, in Longhi 1973[a], pp. 4-33.
(1944), *Lettera a Giuliano*, «Cosmopolita», 30 dicembre 1944, in Longhi 1985, pp. 129-132.
(1944), *'Buongoverno': una situazione grave*, «Il Corriere d'Informazione», 5-6 gennaio 1948; «Proporzioni», II, 1948, pp. 185-188, in Longhi 1985, pp. 1-5.
(1945), *Giorgio Morandi*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Il Fiore, 21 aprile – 3 maggio 1945), Vallecchi, Firenze 1945; in Longhi 1984, pp. 59-66.
(1948[a]), *Giudizio sul Duecento* (1939), «Proporzioni», II, 1948, pp. 5-7, in Longhi 1974, pp. 1-53.
(1948[b]), *Mino Maccari alla "Saletta"* [1948], in Longhi 1984, pp. 101-103.

(1950[a]), *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden* [Scherzo 1922], «Proporzioni», III, 1950, pp. 216-230, in Longhi 1956, pp. 475-492.
(1950[b]), *Omaggio a Pietro Toesca*, «Proporzioni», III, 1950, pp. V-IX.
(1950[c]), *Editoriale*, «Paragone. Arte», I, 1, 1950, in Longhi 1985, pp. 7-8.
(1950[d]), *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», I, 1, 1950, in Longhi 1985, pp. 9-20.
(1951[a]), *Dialogo fra il Caravaggio e Tiepolo*, «Paragone», II, 23, 1951, in Longhi 2000, tomo II, pp. 103-108.
(1951[b]), *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), Firenze 1951, ora in Longhi 1999, I: *1943-1968*, pp. 59-135.
(1953), *I pittori della realtà in Lombardia*, catalogo della mostra (Palazzo Reale, Milano, aprile-giugno 1953), a cura di R. Cipriani, G. Testori, presentazione di R. Longhi, Arti grafiche A. Pizzi, Milano 1953.
(1956), *La morte di Tosi, un gentiluomo di campagna*, «L'Europeo», 22 gennaio 1956, in Longhi 1984, pp. 183-185.
(1961[a]), *Scritti giovanili, 1912-1922 - Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, I, Sansoni, Firenze 1961.
(1961[b]), *Avvertenze per il lettore*, in Longhi 1961, pp. VII-XI.
(1962), *Editoriale. Dodici anni di "Paragone"*, «Paragone», 145, 1962, pp. 3-6, in Longhi 1985, pp. 83-86.
(1966), *Giorgio Morandi*, in *XXXIII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 1966); in G. Morandi, *Lettere*, a cura di L. Giudici, Abscondita, Milano 2004, pp. 123-138.
(1967[a]), *Saggi e ricerche 1925-1928 - Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi II,* 2 voll., Sansoni, Firenze 1967.
(1967[b]), *Avviamento per il lettore*, in Longhi 1967, tomo I, pp. VII-IX.
(1968), *Caravaggio* [I ed. 1952] in Longhi 1973[a], pp. 801-875.
(1973[a]), *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Mondadori, Milano 1973.
(1973[b]), *Lavori in Valpadana - Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, VI, Sansoni, Firenze 1973.
(1974), *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale 1939-1967 - Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, VII, Sansoni, Firenze, 1974.
(1978), *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969 - Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, X, Sansoni, Firenze 1978.
(1980), *Breve ma veridica storia della pittura italiana* [1914, I ed. 1980], Abscondita, Milano 2013.
(1981), *Picasso e l'Italia, Picasso e l'arte italiana* [1953], *Lo "stupefacente" Picasso* [1932], *Picasso: commenti e note* [1953], *Picasso speaks* [1953], «Paragone», XXXII, 371, gennaio 1981, pp. 6-54.
(1982), *Caravaggio*, Editori Riuniti, Roma 1982.

(1984), *Scritti sull'Otto e il Novecento 1925-1966 - Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, XIV, Sansoni, Firenze 1984.
(1985), *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969 - Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, XIII, Sansoni, Firenze 1985.
(1995[a]), *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi e C. Montagnani, Electa, Milano 1995.
(1995[b]), *Giunte e varianti ai due Gentileschi 1920-1921*, in Longhi 1995, pp. 169-229.
(1999), *Studi caravaggeschi - Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, XI, 3 voll., Sansoni, Firenze 1999-2000.
(2014), *Proposte per una critica d'arte*, Portatori d'acqua, Pesaro 2014.
Longo F. (2015) a cura di, *Bassani*, «Nuovi Argomenti» [numero monografico], 72, ottobre-dicembre 2015.
Longo L. (2017), *Gli «scartafacci» di Attilio Bertolucci. Edizione critica*, Palermo 2017.
Lorandi M. (1994), *Il Premio Bergamo (1939-1942): le estetiche neoromantiche e le metamorfosi di "Novecento"*, in Bertelli/Lorandi/Vivarelli 1994, pp. 58-72.
L.P. (1942), *Mostra d'arte*, «Architrave», II, 7, maggio 1942, p. 5.
Luccini E. (1935), *Bilancio dei Littoriali della cultura e dell'arte*, «Il Bò», I, 6, 1° maggio XIII [1935], p. 2.
Lugli A. (1977), *Carlo Carrà*, in Mazzotta 1977, pp. 52-53.
Lungu G. (2007), *Le invalicabili distanze. La narrativa di Giorgio Bassani*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca 2007.
Luti G. (1995), *La letteratura nel Ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre. 1920-1940*, [I ed. 1972], La Nuova Italia, Firenze 1995.
Mafai M. (1942), *Il pittore, l'uomo, le pere*, «Prospettive», VI, 25-27, 15 gennaio-15 marzo 1942-XX, pp. 19-20; in Barocchi 1990, pp. 400-403.
Malvano L. (1988), *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 1988.
Mandelli P. (1992), *Via delle belle arti*, Nuova Alfa, Bologna 1992.
Manifesto del realismo (1946), «Argine Numero», II, 2, Milano, marzo 1946, in Caramel 1994, pp. 48-49.
Mannino V. (1974), *Invito alla lettura di Pasolini*, Mursia, Milano 1974.
Marchesini A. (1992), *Longhi e Pasolini: tra "fulgurazione figurativa" e fuga dalla citazione*, «Autografo», 26, IX, giugno 1992, pp. 3-31.
(2001), *Lo "stile" come "modo di conoscere": Gianfranco Contini fra Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, «Lettere Italiane», LIII, 2, aprile-giugno 2001, pp. 295-314.
Martino P., Verbaro C. (2016) a cura di, *Pasolini e le periferie del mondo*, ETS, Pisa 2016.
Masaccesi F. (2011), a cura di, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Roberto Longhi. La tesi su Jacopo di Paolo, 1937*, Silvana Editoriale, Milano 2011.

Mascolo M.M. (2016), *Un "ignoto corrispondente", Lanzi e la quadreria di Pommersfelden. Sull'avvio (e sul percorso) di Roberto Longhi come conoscitore*, «Prospettiva», 161-162, gennaio-aprile 2016, pp. 157-186.

Mascolo M.M., Torchiani F. (2020), *Roberto Longhi. Percorsi tra le due guerre*, Officina Libraia, Milano 2020.

Massari G. (2018), *Un dì quando le Veneri: racconto al presente di una rivista fascista*, Diabasis, Parma 2018.

Mazzetti R. (1940), *Atto di nascita*, «Architrave», 1° dicembre 1940, p. 1.

Mazzocca F. (2013) a cura di, *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra (2 febbraio – 16 giugno 2013, Musei San Domenico, Forlì), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.

Mazzotta C. (1977) a cura di, *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori* (1977), catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 28 maggio – 30 giugno 1977), Edizioni Alfa, Bologna 1977.

Meacci G. (2016), *Improvviso il Novecento. Pasolini professore,* Minimum fax, Roma 2016.

Mecugni A. (2011), *A 'Desperate Vitality': Tableaux Vivants in the Work of Pasolini and Ontani* (1963–1974), «Palinsesti», I, 2, 2011.

Mengaldo P.V. (1970), *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi* [1970], in Mengaldo 1980, pp. 255-296.

(1980), *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1980.

(1981), *Pasolini critico e la poesia contemporanea* [1981], in MENGALDO 2003, pp. 367-405.

(2003), *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino 2003.

(2005[a]), *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

(2005[b]), *Officina ferrarese. Omaggio a Roberto Longhi* [2001], in Mengaldo 2005[a], pp. 92-117.

Mesirca G. (1935), *Littoriali. Critica artistica*, «Il Bò», I, 6, 1° maggio anno XIII E.F. [1935], p. 7.

Migliorini M. (2008), *Roberto Longhi editorialista: il caso di 'Paragone Arte*, in *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Vita e pensiero, Milano 2008, pp. 473-488.

Milani F. (2018), *Le forme della luce: Francesco Arcangeli e le scritture di tramando*, Bononia University Press, Bologna 2018.

Ministero dell'Educazione Nazionale (1935), «Bollettino Ufficiale», LXII, I, 1, 3 gennaio 1935, p. 1353.

Mirabile A. (2009), *Scrivere la pittura. La "funzione Longhi" nella letteratura italiana*, Longo Editore, Ravenna 2009.

Misler N. (1976), *La via italiana al realismo: la politica culturale artistica del PCI dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano 1976.

Moca M. (2018), *La via pura della saggistica. La lezione di Roberto Longhi: Cesare Garboli e Alfonso Berardinelli*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX, 2018, pp. 67–81.
Momesso S. (2012*), Pasolini pittore negli anni Quaranta*, in Agosti/ Dall'Ombra 2012, pp. 27-45.
Montagnani C. (1981), *La prosa giovanile di Roberto Longhi e l'antica storiografia artistica*, «Studi di filologia italiana», 38, 1981, pp. 201-214.
(1987), *Tra lingua letteraria e lingua speciale: gli scritti di Roberto Longhi*, «Autografo», 10, 1987, pp. 19-39.
(1989), *Glossario longhiano. Saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pacini, Pisa 1989.
Montanelli I. (1935), *Note ai Littoriali della cultura*, «L'Universale», 25 aprile -10 maggio 1935.
Montroni G. (2016), *La continuità necessaria. Università e professori dal fascismo alla repubblica*, Le Monnier, Firenze 2016.
Morandi G. (2004), *Lettere,* a cura di L. Giudici, Abscondita, Milano 2004.
Morlotti E., Treccani E. (1947), *Manifesto di pittori e scultori*, «Numero Pittura», III, 8-9, luglio-agosto 1947, p. 12, in Caramel 1994, p. 12.
Naldini N. (1986), *Cronologia*, in Pasolini 1999ª, pp. XLIX-CXIV.
(1989), *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989
(1991), *Prefazione in Pier Paolo Pasolini. Dipinti/Gemaltes*, catalogo della mostra, Ed. Per Procura, Lana-Wien 1991, pp. 9-15.
Nasti A. (1937), *Piagnoni della cultura*, «Critica fascista», XV, 7, 1° febbraio 1937, p. 1.
Negri A., Pirovano C. (1993), *Esperienze, tendenze e proposte del dopoguerra*, in Pirovano 1993, tomo I, pp. 27-304.
Negri A. [et al.] (2012), *Anni Trenta. Arti in Italia oltre il fascismo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi 22 settembre 2012 – 27 gennaio 2013), Giunti, Firenze 2012.
Nezzo M. (2018), *Roberto Longhi: una biografia intellettuale a uso del neofita*, I, *Gli anni della formazione*, «Musica e Figura», 5, 2018, pp. 143-177.
Roberto Longhi: una biografia intellettuale ad uso del neofita. II. Perfezionamento metodologico e discussioni sul sistema delle arti postbellico, «Musica e Figura», 6, 2019, pp. 115-143.
Nezzo M., Tomasella G. (2013) a cura di, *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, Canova, Padova 2013, pp. 457-471.
(2020), *Dire l'arte. percorsi critici dall'Antichità al primo Novecento*, il Poligrafo, Padova 2020.
Nicodemo A. (1937), *Autarchia pure per la cultura*, «Il Ventuno», 6, 9-12, 48, settembre-dicembre 1937, p. 8.
Nicoletti P. (2020), *Le ragioni di Franco Francese, fra Emilio Tadini e Francesco*

Arcangeli, in *Franco Francese. Inquietudini notturne*, catalogo della mostra (Casa Museo Boschi Di Stefano, Milano, 12 febbraio – 5 aprile 2020), a cura di L.P. Nicoletti, Skira, Milano 2020, pp. 31-77.

Ojetti U. (1933), *Domande a Maraini*, «Corriere della sera», 15 ottobre 1933, p. 3.

(1942), *L'arte in Italia ha da essere italiana?*, Mondadori, Milano 1942.

Onofri N.S. (1988), *La tragedia di «Architrave»,* in Boschetti 1988, pp. 75-81.

(1972), *I giornali bolognesi nel ventennio fascista*, Moderna, Bologna 1972.

(2005), *Bologna dall'Antifascismo alla Resistenza*, in *Gli antifascisti, i partigiani e le vittime del fascismo nel bolognese (1919-1945)*, 6 voll., I, a cura dell'Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea nella provincia di Bologa "Luciano Bergonzini" (ISERBO), Comune di Bologna, Bologna 2005.

Littoriali della cultura e dell'arte Napoli aprile XV. Disposizioni Generali (1937), Tipi A. Trani – Napoli 1937.

Pacchioni T. (1941), *Attività del Gruppo Universitario Fascista nell'anno XVI*, in Regia Università degli Studi di Bologna, *Annuario dell'Anno Accademico 1940-41- XIX*, Tipografia Compositori, Bologna 1941, p. 100.

Palli Baroni G. (1994), *Un esempio di eredità impressionista nella poesia novecentesca contemporanea: Attilio Bertolucci,* in *Eredità dell'impressionismo 1900-1945. La realtà interiore*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Milano 1994, pp. 270-271.

(2000), *Le ali della prosa*, in Bertolucci 2000, pp. 433-449.

(2002), *Attilio Bertolucci critico d'arte della "Fiera Letteraria"*, in *I segni incrociati II. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, a cura di M. Ciccuto, Mauro Baroni editore, Viareggio 2002, pp. 193-212.

(2011[b]), *Racconto di Storia dell'arte a puntate*, in Bertolucci 2011[b], pp. 9-33.

(2019), *Attilio Bertolucci e Luigi Malerba, fra poesia e cinema. Lettere dall'Archivio del Novecento dell'Università "La Sapienza" di Roma*, «Cartevive», XXX, 58, maggio 2019, pp. 48-60.

La rivista «Palatina», l'arte, la poesia: il carteggio fra Attilio Bertolucci e Roberto Tassi 1951-1995, «Sinestesie», XVIII, 2020, pp. 475-484.

(2020) a cura di, *Attilio e Ninetta Bertolucci. Il nostro desiderio di diventare rondini: poesie e lettere*, Garzanti, Milano 2020.

Palma C. (2010), *Le riviste dei Guf e l'arte contemporanea 1926-1945. Un'antologia ragionata*, Silvana Editoriale, Milano 2010.

Pasolini P.P. (1941), *Da "A. Soffici o della divulgazione* [1941], in Pasolini 1999[a], I, pp. 5-12.

(1942[a]), *Microcosmo*, «Architrave», II, 6, aprile 1942, p. 9, in Pasolini 1999[a], I, pp. 13-14.

(1942[b]), *"Umori" di Bartolini*, II, 7, maggio 1942, p. 6, in Ricci 1973, pp. 165-167; e in Pasolini 1999[a], I, pp. 15-18.

(1942[c]), *Cultura italiana e cultura europea a Weimar*, «Architrave», II, 10, agosto 1942, p. 5, in Ricci 1977, pp. 68-71.
(1942[d]), *I giovani, l'attesa*, «Il Setaccio», III, 1, novembre 1942, pp. 3-4, in Ricci 1973, pp. 49-52.
(1942[e]), *Fuoco lento: Noterelle per una polemica; Mostre e città; Dalla stampa*, «Il Setaccio», XXI, 1, novembre 1942, p. 6.
(1942[f]) *Filologia e morale*, «Il Setaccio», III, 1, dicembre 1942, p. 4, in Ricci 1973, pp. 168-171.
(1943[a]), *Galleria Ciangottini*, «Il Setaccio», III, 3, gennaio 1943, p. 18.
(1943[b]), *Personalità di Gentilini*, «Il Setaccio», III, 3, gennaio 1943, p. 18; in Ricci 1973, pp. 72-73; e in Pasolini 1999[a], I, pp. 31-33.
(1943[c]), *Giustificazione per De Angelis*, «Il Setaccio», III, 5, marzo 1943, p. 21; in Ricci 1973, pp. 86-87; e in Pasolini 1999[a], I, pp. 47-48.
(1943[d]), *Commento a un'antologia di "Lirici nuovi"*, «Il Setaccio», 5, marzo 1943, in Ricci 1973, pp. 81-86.
(1943[e]), *Una mostra a Udine*, «Il Setaccio», III, 6, maggio 1943, p. 20; in Ricci 1973, pp. 92-94; e in Pasolini 1999[a], I, pp. 54-57
(1943[f]), *Commento a uno scritto del Bresson*, «Il Setaccio», III, 6, maggio 1943, pp. 10-11, in Ricci 1973, pp. 87-91, e in Pasolini 1999[a], I, pp. 49-54.
(1943[g]), *Luciano Minguzzi*, «Signum», II, 16-17, 10-25 giugno 1943; in Pasolini 1999[a], I, pp. 58-60.
(1946), *Paolo Weiss*, catalogo della mostra, Edizioni della Piccola Galleria, Roma 1946; in Pasolini 1999[a], I, pp. 181-192.
(1953), *Implicazioni di una "linea lombarda"*, «Giovedì», II, 22, 28 maggio 1953, in Pasolini 1999[a], I, pp. 1170-1178.
(1955), *Elegia? (Bertolucci, Volponi, Cavani)*, «Paragone», VI, 72, dicembre 1955, pp. 103-114.
(1956), *Arte e divulgazione*, «Il Punto», I, 28, 8 dicembre 1956, in Pasolini 1999[a], I, pp. 659-661.
(1960), *Bertolucci* in Pasolini 1999[a], I, pp. 1149-1157.
(1961[a]), *Gli affreschi di Piero a Arezzo, in La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano 1961, in Pasolini 2003, pp. 897-899.
(1961[b]), *Écrits sur la peinture*, a cura di H. Joubert-Laurencin, Paris 1974.
(1961[c]), *Gli affreschi di Piero a Arezzo*, in *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961, in Pasolini 2003, pp. 897-899.
(1962), *Mamma Roma*, Rizzoli, Milano 1962.
(1976), *Lettere agli amici* (*1941-1945*), a cura di L. Serra, Guanda, Parma 1976.
(1986), *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, I, Einaudi, Torino 1986.
(1988), *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, II, Einaudi, Torino 1988.
(1993), *Un paese di temporali e di primule*, a cura di N. Naldini, Guanda Parma 1993.

(1998), *Romanzi e racconti*, 2 voll., a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1998.
(1999[a]), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll., a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999.
(1999[b]), *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999.
(2001), *Per il cinema*, 2 voll., a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2001.
(2003), *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Mondadori, Milano 2003.
(2018[a]), *Lettere luterane* [I ed. 1976], Milano 2009.
(2018[b]), *Scritti corsari* [I ed. 1975], Garzanti, Milano 2018.
Pasolini P.P, Stack O. [Halliday J.] (1999), *Pasolini on Pasolini, London-New York, 1969*, in Pasolini 1999[b], pp. 1283-1399.
Pasquali M. (1992), *La pittura del primo Novecento in Emilia e Romagna* (1900-1945), in Pirovano 1992, tomo I, pp. 348-355.
Patrizi G. (2000), *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli, Roma 2000.
Pellegrini E. (2010) a cura di, *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, «Predella», 28, 2010.
(2010) *Carlo Ludovico Ragghianti pensiero e azione*, Atti del convegno (Lucca-Pisa 2010), a cura di M.T. Filieri [et al.], Edizioni Fondazione Ragghianti, Lucca 2010.
(2014), *Ragghianti e Longhi in una lettera a Paola Barocchi*, «Predella», "Monografie", 10, 2014, pp. 105-121, XVIII-XXV.
(2018) *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni Ets, Pisa 2018.
Per la visita del Führer: la nuova stazione di Roma (1938), «Corriere della sera», 8 aprile 1938, p.1.
Perin C. (2017-2018), *"Il coraggio dell'errore". Realismo in Italia, 1944-1954*, Udine, a.a. 2017-2018.
Pierguidi S. (2017), *Un conoscitore a tutto campo. Longhi e la letteratura artistica*, in Ambrosini Massari/Bacchi/Benati/Galli 2017, pp. 451-459.
Pieri P. (2010), *Da "Storia di Debora" a "Lida Mantovani": finzioni storiche, censure simboliche e strategie stilistiche,* in PIRVU 2010, pp. 223-233.
Pirvu E. (2010) a cura di, *Giorgio Bassani a 10 anni dalla morte*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Craiova, Romania, 14-15 aprile 2010), Cesati, Firenze 2010.
Piovene G. (1940), *Il Secondo Premio Bergamo*, «Architrave», 1° dicembre 1940, p. 14.
Pirovano C. (1993[a]) a cura di, *La Pittura in Italia. Il Novecento/2*, 2 voll., Electa, Milano 1993.

(1993[b]), *Premessa. Continuità storica e ragioni dell'individualità*, in Pirovano 1993, tomo I, pp. 11-24.

Pirovano C., Negri A. (1993), *Esperienze, tendenze e proposte del dopoguerra*, in Pirovano 1993, tomo I, pp. 11-24, e 27-47.

Pizziolo M. (1998) a cura di, *Corrente e oltre: opere dalla collezione Stellatelli 1930-1990*, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente, ottobre - 15 novembre 1998), Charta, Milano 1998.

(2008) a cura di, *Corrente: le parole della vita. Opere 1930-1945*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 17 giugno - 7 settembre 2008), Milano 2008.

P.N.F., G.U.F. (1937), *Gruppi Universitari Fascisti, Littoriali della cultura e dell'arte. Regolamento, anno XV E.F., II dell'Impero*, 1937.

Pontiggia E. (2005), *L'enigmatico classicismo. Il ritorno all'ordine in Europa (1919-1925),* in *Ritorno all'ordine*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2005, pp. 123-175.

Prebys P. (2010) a cura di, *Giorgio Bassani,* 2 voll., Edisai, Ferrara 2010.

Previtali G. (2014), *Appunti sulla storia di "Paragone"* [1971], in Galansino A., Giovanni Previtali, «Prospettiva», 149-152, 2014, p. 253.

(1981), *Ritratti di critici contemporanei*, *Roberto Longhi*, «Belfagor», XXXVI, 1981, 2, pp. 159-186.

(1982) a cura di, *L'arte di scrivere sull'arte: Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma 1982.

(1982), *Roberto Longhi, profilo biografico*, in Previtali 1982, pp. 141-170.

Prima mostra nazionale d'arte contemporanea (1948), catalogo della mostra (Palazzo Re Enzo, Salone del Podestà, Bologna, 17 ottobre-5 novembre 1948), a cura di Alleanza della cultura, Compositori, Bologna 1948.

Puccetti W.L. (2020), *Una misinterpretazione proiettiva: Bassani e il "Ciclo del Delta" di Mimì Buzzacchi",* in Erbosi/Litrico 2020, pp. 20-28.

Puerari A. (1962), *Le origini della critica d'arte contemporanea e gli 'Scritti giovanili' di Roberto Longhi*, «Arte Antica e Moderna», XVIII, aprile – giugno 1962, pp. 208-215.

Quidam (1934[a]), *Ancora sui Littoriali*, «Critica Fascista», XII, 16, 15 agosto 1934, pp. 305-306.

(1934[b]), *Quel che non si deve toccare nei Littoriali*, «Critica Fascista», XII, 16, 15 agosto 1934, pp. 296-297.

Regia Università di Bologna (1940), *Littoriali della Cultura e dell'Arte a. XVIII*, Tip. A. Galavotti, Bologna 1940.

Ragghianti C.L. (1969), *Bologna cruciale 1914*, «Critica d'arte», 16, 106-107, ottobre-novembre 1969, Firenze, pp. 3-144, in Ragghianti 1982.

(1935), *Studi sull'arte italiana contemporanea. Carrà*, «Critica d'Arte», 1, 1935, pp. 251-258.

(1940), *Sul metodo nello studio dei disegni*, «La Ruota», II, maggio 1940.

(1954), *Disegno della liberazione italiana,* Listri-Nischi, Pisa 1954.

(1973), *Profilo della critica d'arte in Italia*, [I ed. 1948], Vallecchi, Firenze 1973.
(1982), *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni e Saetti*, Calderini, Bologna 1982.
Raimondi E. (2000), *Longhi, Arcangeli e il conflitto del moderno*, in *Quando l'opera interpella il lettore: poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, a cura di P. Pieri, G. Benvenuti, Pendragon, Bologna 2000, pp. 291-312.
(2003), *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Mondadori, Milano 2003.
(2006[a]), *Arcangeli, Longhi e il romanticismo*, in Spadoni 2006.
(2006[b]) *Il "Morandi" di Arcangeli: lo specchio infranto*, in Spadoni 2006, pp. 57-62.
(2010), *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, Il Mulino, Bologna 2010.
Raimondi G. (1919), *Esposizioni bolognesi*, «Valori Plastici», I, VI-X, giugno-ottobre 1919.
(1977), *Introduzione*, in Mazzotta 1977, pp. 13-16.
Rambaldi U. (1935), *I Littoriali della cultura e dell'arte*, «La Vedetta Iblea», V, 19, 12 maggio 1935, p. 1.
Relazione della Commissione giudicatrice del concorso per professore straordinario alla cattedra di storia dell'arte medievale e moderna nella R. Università di Bologna (1935), in *Ministero dell'Educazione Nazionale Bollettino Ufficiale*, anno LXII, I, 1, 3 gennaio 1935, pp. 1353-1358.
Ricci M. (1973), *Testimonianza su Pasolini e "Il Setaccio"*, in Ricci 1973, pp. 7-37
(1977), a cura di, *Pasolini e "Il Setaccio" 1942-1943*, Cappelli, Bologna 1977.
Rinaldi A. (1967), *Testimonianza*, in Bergonzini 1967, pp. 288-295.
Rinaldi M. (2004), *Le Biblioteche di Giorgio Bassani*, Guerini e Associati, Milano 2004.
Risultati ufficiali dei Prelittoriali della cultura e dell'arte (1937), «Il Ventuno», 6, 3-4, 44, marzo-aprile 1937, p. 26.
Rizzi A. (2004), *Francesco Arcangeli scrittore*, Clueb, Bologna 2004.
Rizzarelli M. (2020), *Una terra che è solo visione. La poesia di Pasolini tra cinema e pittura*, Duetreduebook, 2020.
Romagnoli G. (1940), *La Mostra d'Arte al Littoriale*, «L'Assalto», XXI, 26, 26 aprile 1940 – XVIII, p. 4.
Roncuzzi V., Roversi Monaco M. (2010) a cura di, *Bologna: Parole e immagini attraverso i secoli*, Minerva, Bologna 2010.
Rossi A. (1974), *Per Longhi scrittore e scienziato*, «Paragone Letteratura», XXV, 1974, pp. 1-13.
Rossi G. (1942), *Fede in una libertà*, «Architrave», 11, 2, 30 settembre 1942, p. 2.
Rossi L. (1990), *Estetica e Metodo. La scuola di Bologna*, a cura di L. Rossi, Nuova Alfa, Bologna 1990.

Rossi Pinelli O. (2014), *Diaspore e rinascite intorno al 1945*, in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Einaudi, Torino 2014, pp. 332-451.
Rovati F. (2015), *"Pittura senza aggettivi": tradizione italiana e metafisica negli anni di «Valori Plastici»*, in Baldacci 2015, pp. 143-151.
Roversi R. (2004) a cura di, *Officina [1-12; N.S. 1-2] Bologna, 1955-1959*, Pendragon, Bologna 2004.
(2020) a cura di, *Giorgio Bassani e il Corriere Padano* (1935-1937), TED, 2020.
Russi L. (2009), *Lo sport universitario e il fascismo. Un caso di nazionalizzazione colta, in Sport e fascismo*, a cura di M. Canella, S. Giuntini, Franco Angeli, Milano 2009.
Russo G. (2015), *Le dispense del primo corso di Roberto Longhi a Bologna sulla pittura veneziana,* «Paragone», LXVI, III, 122 (785), luglio 2015, pp. 3-27.
Sallustri S. (2008), *L'associazionismo studentesco fascista e i suoi rapporti con l'università: il caso di Bologna*, in *La storia delle università alle soglie del XXI secolo. La ricerca dei nuovi studiosi tra fonti e nuovi percorsi d'indagine*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Aosta, 18-20 dicembre 2006), a cura di P. Gheda, M. T. Guerrini, S. Negruzzo, S. Sallustri, Clueb, Bologna 2008, pp. 257-272.
(2009), *La nuova guardia. Gli universitari bolognesi tra le due guerre* (1919-1943), Clueb, Bologna 2009.
(2010), *Un ateneo in camicia nera. L'Università di Bologna negli anni del fascismo*, Carocci, Roma 2010.
Salvagnini S. (2000), *Il sistema delle arti in Italia.* 1919-1943, Minerva, Bologna 2000.
Salvatori G. (2005) a cura di, *Giornata di Studi in ricordo di Francesco Arcangeli*, Compositori, Bologna 2005.
(2005), *Biografia di Francesco Arcangeli*, in Salvatori 2005, pp. 39-64.
Sandberg-Vavala E. (1927), *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Apollo, Verona 1927.
Santato G. (1988), *Pittura e poesia nel cinema di Pasolini*, in *Letteratura Italiana e arti figurative. III*, Atti del XI Convegno dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di A. Franceschetti, Olschki, Firenze 1988, pp. 1281-1293.
Sapelli G. (2015), *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, goWare, Firenze 2015.
Savoia C. (1933), *L'arte che vogliamo*, in *L'Arte nel Fascismo. Rapporto sull'arte dei giovani del gruppo di propaganda del GUF di Bologna*, a cura del Guf di Bologna, Bologna 1933.
Scalia G., Ferrari D. (1998) a cura di, *Pasolini e Bologna, Atti del Convegno* (dicembre 1995), Pendragon, Bologna 1998.

Scardino L. (2020), *Bassani e i legami con gli artisti ferraresi* (1935-1955), in Erbosi/Litrico 2020, pp. 39-51.
Scarpa L, G.U.F. – Venezia (1937), in P.N.F. G.U.F., *I Littoriali della Cultura e dell'Arte dell'anno XV*, Napoli 1937, pp, 47-51.
Schnider N. (2000), *Storia dell'estetica*, Neri Pozza, Vicenza 2000.
Scialoja T. (1945), *Significato e attualità del nostro "decadentismo" pittorico*, «Mercurio», II, 9, maggio 1945, pp. 124-136, in *Toti Scialoja critico d'arte. Scritti in "Mercurio", 1944-1948*, a cura di A. Tarasco, Gangemi, Roma 2015, pp. 70-77.
Sciolla G.C. (2006), *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Torino 2006.
(2007), *«Vita Artistica» e «Pinacoteca» (1926-1932): promemoria per una ricerca*, in Cioffi/Rovetta 2007, pp. 391-402.
(2015), *Critica d'arte nell'Italia della Ricostruzione. Alcune riflessioni*, in Galassi 2017, pp. 17-32.
Sedlmayr H. (2011), *Perdita del centro* [I ed. 1948], Borla, Roma 2011.
Segre C. (1999), *Vitalità, passione, ideologia*, in Pasolini 1999ª, I, pp. XIII-XLVI.
Serra L. (1976), *«Eredi», «Setaccio», «Stroligut»*, in Pasolini 1976, p. XIII.
Siciliano A. (2018) a cura di, *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, Atti del Convegno (Ferrara - Bologna 23 e 24 maggio 2018), Giorgio Pozzi, Ravenna 2018.
Siciliano E. (1978), *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano 1978.
(2016), *Bassani*, a cura di A. Debenedetti, Elliot, Roma 2016.
Silva U. (1973), *Ideologia e arte del fascismo*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1973.
Sinisgalli L. (1936), *Stile aderente alla realtà fascista*, «L'Illustrazione Italiana», LXIII, 9, 1° marzo 1936, pp. 355-356.
Spadoni C. (2003) a cura di, *Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno*, catalogo della mostra (Loggetta Lombardesca, Ravenna, 23 febbraio – 30 giugno 2003), Mazzotta, Milano 2003.
(2006) a cura di, *Turner, Monet, Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Ravenna, 19 marzo - 23 luglio 2006), Electa, Milano 2006.
Spinetti G.S. (1948), *Difesa di una generazione: scritti ed appunti*, O.E.T., Roma 1948.
Starace A., *Introduzione*, in Balducci/Bianchi/Mezzasoma [et. al.] (1936), pp. I-II.
Stefanile M. (1937), *La Mostra Internazionale d'arte studentesca*, «Il Ventuno», VI, 5, 45, maggio 1937, p. 12.
Steinle C., Zigaina G. (1996) a cura di, *P. P. Pasolini: organizzar il trasumanar*, catalogo della mostra (Nonantola e Modena nel 1996), Marsilio, Venezia 1996.
Stella V. (2005), *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*, Quodlibet, Macerata 2005.

Tarozzi D., Zigaina G. (2012), *Organizzar il trasumanar. Pier Paolo Pasolini cristiano delle origini o gnostico moderno* (Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Casarsa della Delizia, 10 dicembre 2011 - 10 marzo 2012), Marsilio, Venezia 2012.

Tellini Perina C. (1994), *Il Premio Cremona: "questo novecentismo fascista: forte, vigoroso, epico, romano" (R. Farinacci, 1940)*, in Bertelli/Lorandi/Vivarelli 1994, 51-57.

Tiberghien G.A. (2014), *Croce et Longhi, des principes aux œuvres*, «Predella», 10, 2014, pp. 57-69.

Togliatti P. (1994), *Prima Mostra Nazionale di Arte Contemporanea a Bologna*, «Rinascita», 10, ottobre 1948, in Caramel 1994, pp. 50-51.

Tomasella G. (1987), *La "militanza" futurista di Roberto Longhi*, «Op. cit.», 70, settembre 1987.

(1995), *Una convivenza difficile: Longhi e l'arte novecentesca*, «Artibus et Historiae», XVI, 32, 1995, pp. 203-215.

(2013), *1941. Romanità e germanesimo*, in Nezzo/Tomasella 2013, pp. 457-471.

(2017), *«Palatina» fra letteratura e arte. Una rivista a Parma nel secondo dopoguerra*, in Galassi 2017, pp. 169-182.

(2018), *Brevi ma veridiche storie: le profanazioni di Roberto Longhi*, in Barone/Puccio 2018, pp. 135-146.

Tomaselli C. (1939), *Starace ai Littoriali. 1500 universitari giurano acclamando entusiasticamente al Duce*, «Corriere della sera», 3 aprile 1939, p. 6.

Torriano P. (1942), *I nuovi romantici al IV Premio Bergamo*, «Settegiorni», XX, 12 settembre 1942, pp. 15-16.

Tortora M. (2011), *Sarà un bellissimo numero. Carteggio Giorgio Bassani-Marguerite Caetani*, Fondazione Camillo Caetani, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011.

(2012) a cura di, *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, Atti del Convegno (Fondazione Camillo Caetani, Roma, 28-29 ottobre 2010), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012.

Toscano B. (2018), *Da Longhi ad Arcangeli: un passaggio agitato*, in Emiliani 2018, pp. 75-88.

Trasi S. (2011), *Pinacoteca Bertolucci*, in Bertolucci 2011ª, pp. 261-313.

Trento D. (1988), *Gli storici dell'arte e l'Accademia*, in Baccilieri/Evangelisti 1988, pp. 245-250.

(1992), *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura nelle riviste bolognesi degli anni Quaranta*, «Arte a Bologna», 11, 1992, pp. 138-171.

(1998), *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate 1943. I fatti di Masolino e di Masaccio*, in Scalia/Ferrari 1998, pp. 47-65.

Trombadori D. (1992) a cura di, *Pier Paolo Pasolini. Figuratività e figurazione*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 febbraio – 23 marzo 1992), Carte Segrete, Roma 1992.

Uccelli A. (2008), *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, «Prospettiva», 129, gennaio 2008, pp. 2-40.
Urbani B. (2017), *«In risposta»: l'impegno di Giorgio Bassani*, in Amrani/De Paulis-D'Alembert 2017, pp. 199-213.
Valsecchi M. (1942), *Disegni di Vincent Van Gogh*, Edizioni di Corrente, Milano 1942.
(1963), *Gli artisti di "Corrente"*, Edizioni di Comunità, Milano 1963
Vargas C. (2006), *Longhi 1950: la buona critica d'arte*, «Confronto», 8, dicembre 2006, pp. 19-47.
(2018), *L'Omaggio a Pietro Toesca di Roberto Longhi: più che un omaggio, un testa a testa fra maestri*, «Confronto», I, 1, dicembre 2018, pp. 13-30.
Vasari G. (1997), *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* [1550-1568], Newton Compton Editori, Roma 1997.
Vattese A. (1986), *La critica d'arte. I luoghi di un'autoriflessione*, in *Arte italiana 1960-1985*, a cura di F. Alfano Miglietti, Politi editore, Milano 1986, pp. 23-39.
Venturi G. (2012), *Le tecniche del vedere nell'opera di Giorgio Bassani*, in *Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di R. Antognani e R. Diaconescu Blumenfeld, Edizioni Universitarie di Lettere, Economia, Diritto, Milano 2012, pp. 477-498.
(2016), *Vedere con le parole e con la pittura: Bassani tra letteratura e storia dell'arte*, «LaRivista N° 3», 18 gennaio 2016, pp. 10-26.
Venuti V. (2014-2015), *Bologna tra fascismo e arte: i Littoriali della cultura e dell'arte e il caso di "Architrave"*, Pisa, a.a. 2014-2015.
Veronesi M. (2006), *Il critico come artista dall'estetismo agli ermetici. D'Annunzio, Croce, Serra, Luzi e altri*, AZeta, Bologna 2006.
Vivarelli P. (1994), *La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo,* in Bertelli/Lorandi/Vivarelli 1994, pp. 24-38.
Zabagli F. (2000) a cura di, *Pier Paolo Pasolini. Dipinti e disegni dall'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, catalogo della mostra (Cremona, Associazione Promozione Iniziative Culturali, 2000), Polistampa, Firenze 2000.
Zanghieri R. (1987) a cura di, *Bologna,* Laterza, Bari 1987.
(2013) a cura di, *Storia di Bologna*, 4 voll., Bononia University Press, Bologna 2013.
Zangrandi R. (1963), *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributo alla storia di una generazione*, [I ed. 1948], Feltrinelli, Milano 1963.
Zeri F. (1982) a cura di, *Parte Seconda: Dal Medioevo al Novecento,* in *Storia dell'arte italiana*, 13 voll., a cura di G. Previtali, F. Zeri, Einaudi, Torino, 1979-1988, VII: *Il Novecento*, tomo 3, Einaudi, Torino 1982.
Zeta (1935), *Tiro a segno nazionale*, «Camicia Nera», II, 7, maggio 1935, p. 2.

Zigaina G. (1978) a cura di, *Pier Paolo Pasolini. I disegni 1941-1975*, (Roma, Museo di Roma, 23 marzo – 30 giugno 1978), Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano 1978.

Zincone V. (1947), *Brevi memorie di un littore*, «Risorgimento Liberale», 13 aprile 1947.

SITOGRAFIA

«Le Arti», raccolta digitale a cura del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/export/BollettinoArteIt/sito-BollettinoArteIt/Contributi/Editoria/BollettinoArte/Fascicoli/visualizza_asset.html_230123043.html (15 agosto 2021).

«Architrave», raccolta digitale a cura dell'Archivio Storico dell'Università di Bologna, https://archiviostorico.unibo.it/it/patrimonio-documentario/riviste-studentesche/architrave_1940-1943 (28 agosto 2021).

«Architrave», raccolta digitale a cura della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, h http://badigit.comune.bologna.it/mostre/pasolini42/ (28 agosto 2021).

Arpinati, Leandro, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Treccani, 1962, https://www.treccani.it/enciclopedia/leandro-arpinati/ (13 agosto 2021)

Bertacchini R., *Falqui Enrico*, *in Dizionario biografico degli italiani*, Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-falqui_%28Dizionario-Biografico%29/ (20 agosto 2021).

Briganti P., *Storia di ieri. La vita letteraria*, in *Portale dedicato alla storia di Parma e a Parma nella storia*, https://www.comune.parma.it/dizionarioparmigiani/cms_controls/printNode.aspx?idNode=391 (28 agosto 2021).

Bucco G., *Bierti Francesco*, in *Dizionario Biografico dei Friulani,* https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/bierti-francesco/ (19 settembre 2021).

Bucco G., *Mitri, Ernesto*, in *Dizionario Biografico dei Friulani,* https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/mitri-ernesto/ (19 settembre 2021).

Bucco G., *Pischiutti Giuseppe*, Luigi, Elio, in *Dizionario Biografico dei friulani,* https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/pischiutti-giuseppe/ (19 settembre 2021).

Campus S., *Sotto il segno della contaminazione. Disegni e dipinti di Pier Paolo Pasolini*, «ArcheoArte», 1, 2010, https://ojs.unica.it/index.php/archeoarte/issue/%20view/6 (16 settembre 2021).

Ciocchetti M., *Aretusa*, scheda in *CIRCE – Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee*, https://r.unitn.it/it/lett/circe/aretusa (22 settembre 2021).

«La Critica», raccolta a cura di Università La Sapienza di Roma, https://rosa.uniroma1.it/rosa00/la_critica/issue/archive (14 agosto settembre 2021).

Erbosi F., Litrico G. (a cura di), *"Caro Bas." Scambi di lettere tra Giorgio Bassani e gli amici*, mostra digitale (Biblioteca "Ezio Raimondi", Dipartimento di

Filologia Classica e Italianistica, Università di Bologna, 24 maggio - 15 giugno 2018), https://www.movio.beniculturali.it/fondazionebassani/carobass/ (22 settembre 2021).

Ercoli E., *L'Orto*, scheda in *CIRCE – Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee*, https://r.unitn.it/it/lett/circe/lorto (13 agosto 2021).

Facchinetti S., *Longhi, Roberto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Treccani, 2005, https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_%28Dizionario-Biografico%29/ (13 agosto 2021).

Fameli P., *L'autore e il suo doppio. Considerazioni sul dissidio tra Morandi e Arcangeli*, «Intrecci d'arte» Dossier 2, 2017, https://intreccidarte.unibo.it/article/%20view/7544 (22 settembre 2021)

Fergonzi F., *Morandi, Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Treccani, 2012, http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-morandi_(Dizionario-Biografico) (13 agosto 2021).

«Il Gatto Selvatico», raccolta a cura dell'Archivio storico di Eni, https://archiviostorico.eni.com/aseni/it/magazines/gattoselvatico (22 settembre 2021).

Gaddo P., *Nuovi Argomenti*, scheda in *CIRCE – Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee*, https://r.unitn.it/it/lett/circe/nuovi-argomenti#biblionuo-%20viargomenti (22 settembre 2021).

Giansante M., *Rubbiani, Alfonso*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Trec-cani, 2017, http://www.treccani.it/enciclopedia/alfonso-rubbiani_(Dizionario-Biografico)/ (13 agosto 2021).

Gransinigh V., *Pittino Fred (Gilfredo)*, in *Dizionario Biografico dei Friulani,* https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/pittino-fred-gilfredo/ (19 settembre 2021).

Longhi R., *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse*, «Le Arti», I, 1938-1939, II, pp. 144-149, http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1434380018584_04_Longhi_144.pdf. (15 agosto 2021).

Malvilla A., *Storia di ieri. Le arti figurative a Parma tra fascismo e guerra*, in *Portale dedicato alla storia di Parma e a Parma nella storia*, a cura dell'Istituzione Biblioteche di Parma, https://www.comune.parma.it/dizionarioparmigiani/cms_controls/printNode.aspx?idNode=379 (25 agosto 2021).

Montanari T., *Longhi, Roberto*, in *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero: Storia e Politica*, Treccani, 2013 https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_%28altro%29/ (28 agosto 2021).

Pauletto G., *Tramontin Virgilio*, https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/tramontin-virgilio/ (19 settembre 2021).

Pellegrini E., *Carlo Ludovico Ragghianti*, in *Dizionario Biografico degli italiani, Treccani*, https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-ludovico-ragghianti_%28Dizionario-Biografico%29/ (21 agosto 2021).

Piccini Max (Carlo Max), in *Dizionario biografico dei friulani*, https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/piccini-max-carlo-marx/ (19 settembre 2021).

«Il Setaccio», raccolta a cura di Archiweb – Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, http://badigit.comune.bologna.it/books/setaccio/ (17 settembre 2021).

Teodori G., *Pavolini, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-pavolini_%28Dizionario-Biografico%29/ (17 agosto 2021).

Verbali Senato Accademico dell'Università di Bologna, raccolta a cura dell'Archivio Storico dell'Università di Bologna, https://archiviostorico.unibo.it/it/patrimonio-documentario/verbali/verbali-senato-accademico (13 agosto 2021)

Zazzaroni A., *Raimondi, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-raimondi_%28Dizionario-Biografico%29/ (16 agosto 2021).

Zazzaroni A. (a cura di), *Giorgio Bassani: Officina bolognese (1934-1943)*, mostra digitale (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, 28 ottobre 2016 – 18 dicembre 2016), https://movio.beniculturali.it/ams-unibo/giorgiobassanifficinabolognese/ (16 agosto 2021).

INDICE DEI NOMI

Abbate, Francesco 119n, 138n
Acanfora, Elisa 109n, 320n
Addis Saba, Marina, 151n, 154n, 155n, 158n, 161n, 162n, 164n, 165n, 173n, 207n, 208n
Agamben, Giorgio 342, 343n
Agnoletti, Fernando 33n
Agosti, Giacomo 25, 25n, 26n, 64n, 89n
Agosti, Giovanni 134n
Airoldi, Aldo 161
Albani, Francesco
Albini, Franco 17
Aleramo, Sibilla (Faccio, Rina detta) 33
Alfassio Grimaldi, Ugoberto 151n, 154n, 155n, 158n, 161n, 162n, 164n, 165n, 173n, 207n, 208n
Alfieri, Attilio 179
Alfieri, Dino 154n
Alfieri, Vittorio 114, 137n
Alicata, Mario 191
Alighieri, Dante 323
Alinovi, Francesca 35n
Alvaro, Corrado 33n
Amalteo, Pomponio 139
Ambrosini Massari, Anna Maria 49n
Amrani, Sarah 105n
Anceschi, Luciano 149n, 150n, 162, 162n, 171n, 180, 291
Andreoli, Annamaria 110n
Andruccioli, Sara 43n
Angelucci, Giulio 37n
Angioletti, Giovanni Battista 160n, 283, 283n, 284, 285
Antelami, Benedetto 91
Apollinaire, Guillaume 33
Apollonio, Umbro 162
Arangio-Ruiz, Vincenzo 68, 68n, 72
Arbizzani, Luigi 151n
Arcangeli, Biancarosa (detta Bianca) 65n, 68n, 81, 81n, 104n, 106n, 110n, 118n, 119n, 128n, 140n, 141n, 144n, 197n, 204n, 206n, 219n, 274n, 286n, 292n, 297n, 316n, 317n, 327n, 328n, 332n, 337n
Arcangeli, Francesco (detto Momi) 7-12, 28n, 30n, 31n, 35-36, 54n, 56n, 59, 63n, 65, 65n, 68n, 69n, 70, 76-82, 84, 85n, 90-93, 95n, 96-102, 104-111, 115n, 116, 116n, 118-122, 123n, 125-132, 137n, 138, 140-141, 144, 144n, 149, 152, 153, 153n, 154n, 157, 158, 158n, 183-185, 187, 188, 188n, 190, 190n, 192-201, 203-207, 209, 211n, 216n, 219n, 220-263, 265n, 266, 269-283, 286-298, 301-308, 312, 313, 313n, 315-318, 320n, 321n, 324-334, 336, 337n, 344, 345, 347, 347n, 348n, 349, 351n, 353, 354, 354n
Arcangeli, Gaetano 65n, 68n, 81, 81n, 104n, 110n, 111, 118n, 119n, 128n, 140n, 141n, 144, 144n, 149, 197n, 204n, 206n, 219n, 274n, 286n, 292n, 297n, 316n, 317n, 327n, 328n, 332n, 337n, 348n
Arcangeli, Angelo (detto Nino) 65n, 81, 81n, 104n, 110n, 118n, 119n, 128n, 140n, 141n, 144n, 197n, 204n, 206n, 219n, 274n, 286n, 292n, 297n, 316n, 317n, 327n, 328n, 332n, 337n, 68n
Archipenko, Aleksandr Porfirevič 32n
Ardigò, Achille 269n
Argan, Giulio Carlo 180, 193n, 244n
Armellini, Guido 174n, 180n
Arpinati, Leandro 15, 15n, 16n, 37n, 38n
Artoni, Gian Carlo 213n
Aspertini, Amico 88
Attanasio, Elisa 109n

Bacchelli, Mario 31n, 34, 112
Bacchelli, Riccardo 31n, 33, 38, 38n, 111
Bacchi, Andrea 49n
Baccilieri, Andrea 25n
Badoglio, Pietro 66n
Baglione, Giovanni 53
Balbi, Mathias 320n
Baldacci, Paolo 51n
Baldini, Antonio 38n, 182
Baldovinetti, Alesso 273n
Balducci, Ezio 155n
Balestra, Flaminio 81n
Balla, Giacomo 30n
Bandera, Maria Cristina 230n, 259n
Bandieri, Giorgio 210
Bandieri, Giovanni 210, 211
Banfi, Antonio 180
Banti, Anna (Lopresti, Lucia detta) 61n, 296n, 336, 336n, 337n
Bardazzi, Francesca 30n
Barilla, Pietro 175n
Barilli, Cecrope 334
Barilli, Renato 181n
Barnabè, Duilio 207, 269n
Barocchi, Paola 177n, 193n, 237n, 238n, 258n, 291n
Barone, Caterina 139n
Bartoli, Adolfo 53
Bartolini, Francesca 148, 148n, 298n, 333n
Bartolini, Luigi 37n, 223n, 228n, 237, 243, 244, 244n, 256n, 257, 257n, 258n, 259, 259n, 260, 261, 265n, 266, 266n, 270, 271, 271n, 277, 280, 287, 305
Bartolomeo Montagna (Cincani, Bartolomeo detto) 99n
Basadella, Dino 169n
Basaldella, Afro 241, 249, 252, 252n
Basora, Matteo 320n
Bassani, Giorgio 7-8, 10, 12, 13, 76, 79, 80n, 81, 82, 90n, 93-94, 95n, 97, 98-101, 103n, 105, 105n, 106n, 107-118, 120, 120n, 132, 136, 145, 147, 149, 157, 158, 158n, 167n, 173, 181, 183, 183n, 188, 190-193, 201n, 211n, 301, 313-314, 319, 320n, 325n, 330-337, 344n, 346-347, 349, 349n, 352-353
Bassani, Jenny 313, 314
Bassani, Paola 13, 133n
Bassani Enrico 13
Bassani, Paolo 314, 314n
Bassetto, Elisa 33n
Bastarolo (Mazzuoli, Giuseppe detto) 117
Bastianino (Filippi, Sebastiano detto) 104, 104n, 117, 273n, 274n, 283n
Battaglia, Felice 67n
Battistini, Andrea 38n, 39n, 59n
Baudelaire, Charles Pierre 42, 42n, 96, 109, 176n, 217n, 258n, 313, 320n, 328n
Bazzocchi, Marco Antonio 81n, 94n, 106n, 117n, 141n, 301, 349, 349n
Beccaria, Arnaldo 175n
Bedell Smith, Walter 66n
Belardelli, Giovanni 151n
Bellini, Giovanni 68, 258n
Bellonci, Goffredo 161
Bellori, Giovanni Pietro 53
Benati, Daniele 49n
Benda, Julien 325n
Bendini, Vasco 294n, 347, 394n
Benedetti, Pierpaolo 105n, 161n
Benjamin, Walter 323
Benvenuti, Giuliana 109n
Benzi, Fabio 242n
Berenson, Bernard 42, 42n, 49n, 51n, 83, 88, 232n, 262, 296n
Bergonzini, Luciano 148n, 221, 221n, 233n, 313n, 318n
Bernabè, Duilio 207, 223n
Bernabei, Franco 73n
Bernardi, Marziano 251n
Bertacchini, Renato 160n
Bertelli, Carlo 171
Bertelli Luigi 283
Bertelli, Massimiliano 343n
Bertocchi, Nino (detto Giuseppe) 39, 223n, 308, 308n
Bertolucci, Attilio 7-10, 12, 72, 72n, 75-77, 79, 82-84, 91-96, 98, 100-102, 105n, 107-110, 112-113, 115n, 116, 118, 120, 120n,

127, 129, 130n, 132, 133n, 134n, 144n, 148n, 153, 160-162, 166n, 167n, 192, 197n, 201-202, 209-218, 220, 229, 231n, 257-258, 261, 273, 273n, 274n, 291, 291n, 297, 297n, 301, 301n, 313-314, 319-320, 325n, 328-332, 334-337, 343n, 344n, 345, 347, 350-351, 353-354
Bertolucci, Bernardo
Bertucci, Giacomo 210, 212
Betocchi, Carlo 261, 261n
Bianchi Bandinelli, Ranuccio 70n, 194
Bianchi, Lorenzo 25n, 67n
Bianchi, Pietro 166n, 213
Bianchi, Renzo 155n
Bianconi, Carlo 53
Bierti, Francesco 304, 304n, 305
Biggini, Carlo Alberto 65, 67, 68
Bignardi, Agostino 221, 222n
Bigongiari, Piero 102, 180, 211n, 336
Bilenchi, Romano 38n, 161, 260
Binazzi, Bino 33, 33n
Binda, Alfredo 223, 223n
Binni, Walter 162
Birolli, Renato 169n, 181, 237, 241, 241n, 248, 249, 257, 261, 262, 284, 289
Biscottini, Umberto 67n
Bisignani, Renato 170, 170n
Bo, Carlo 39n, 113n, 201
Boari, Bruno 204
Bocchi, Lorenzo 213n
Boccini Luciano 186, 187
Boccioni, Umberto 30n, 31, 31n, 49, 50n, 96
Boldini, Giovanni 92
Bologna, Ferdinando 336
Bonetti, Paolo 193n
Bonnard, Pierre 30n, 244
Bonone, Carlo (Bononi, Carlo detto) 117
Bontempelli, Massimo 33n, 38n, 161, 179
Borgonzoni, Aldo 229, 250
Borlenghi, Aldo 213n
Borsi, Umberto 66n
Bortolotti, Nadine 168n
Bortotto, Cesare 312
Bosch, Hieronymus 340
Boschetti, Gabriele 220n
Boschetto, Antonio 41n, 97
Boswell, Jessie 179
Bottai, Giuseppe 9, 21n, 27n, 39n, 61, 61n, 63n, 64, 70n, 73n, 143, 154, 154n, 156, 156n, 157, 161, 171, 173, 174, 174n, 175n, 186, 193n, 200n, 206, 208, 208n, 222, 224
Botticelli (di Mariano Filipepi, Sandro detto) 63, 273n, 303n
Bottiglioni, Gino 67n
Boucher, François 102
Bragaglia, Anton Giulio 161
Brancati Vitaliano 39n
Brandi, Cesare 25, 64n, 175n
Braque, Georges 31, 32n, 97, 340
Brasini, Armando 206
Breddo, Gastone 277
Bresson, George 283, 283n, 284, 284n, 285, 286n, 287n
Briganti, Giuliano 75, 191n, 213n, 322, 336
Briganti, Paolo
Brizio, Anna Maria 25n
Broglio, Mario 31n, 32n, 34, 36, 36n
Brueghel, Pieter (detto "il Vecchio") 303
Brunetti, Arianna 225n, 290n, 320n
Bruno, Raffaele 193n
Bruzzese, Stefano 134n
Bucci, Anselmo 37n
Bucco, Gabriella 304n
Buffarini Guidi, Guido 16n
Bulgarelli, Stefano 193n
Buonarroti, Michelangelo 63, 99n, 121
Buscaroli Fabbri, Beatrice 81n, 320n
Buscaroli, Ezio 67n

Caetani, Marguerite 334n, 337n
Cagli, Corrado 165, 179
Calcaterra, Carlo 67n, 81, 120, 136, 145, 204n
Caletti, Giuseppe 117
Callot, Jacques 303
Caltabiano, Alberto 151
Calvesi, Maurizio 35n, 37n, 198n, 321n

Calzecchi, Carlo 25n
Calzini, Raffaele 170n
Calzolaretto (Cappellini, Gabriele detto) 117
Cambellotti, Duilio 29n
Camon, Ferdinando 111n, 114n, 117n
Campagnola, Natale 187
Campana, Augusto 318n
Campana, Giovanna 318n
Campigli, Massimo 37n
Camus, Renato 17
Canella, Leonardo 225, 225n
Canella, Maria 19n
Canfora, Luciano 66n, 119n
Capasso, Angelo 265n
Capogrossi, Giuseppe 179
Capresi, Donatella 38n
Capucci, Martino 52n
Caramel, Luciano 243n, 321n
Caravaggio (Merisi, Michelangelo detto) 41, 53, 54, 58n, 64, 65, 65n, 99n, 133n, 216, 217, 252, 253n, 254n, 326n, 337n
Carboni, Aldo 204
Carboni, Massimo 343n, 345n
Cardarelli, Vincenzo 33, 33n, 38, 75, 111
Carducci, Giosuè 27, 27n, 80n
Caretti, Lanfranco 183n, 149
Carini, Tomas 156n, 336n
Carletti, Lorenzo 63n, 64n, 73n
Carminati, Marco 317
Carocci, Alberto 64n
Caroli, Flavio 28, 28n, 58, 58n
Carpaccio, Vittore 337n, 68, 337n
Carrà, Carlo 30n, 31, 32, 32n, 33, 33n, 34, 35, 35n, 96, 102, 102n, 104, 143, 144, 175, 177, 192, 193, 194, 195, 210, 228, 229, 230, 230n, 231, 231n, 232, 233, 234, 234n, 235, 236, 236n, 239, 239n, 240, 241, 255, 256, 257, 259, 260, 285, 286, 286n, 289, 292n, 299, 300, 304, 314, 318n, 328n, 331, 337n
Carracci, Agostino, Annibale, Ludovico 12, 88, 89, 89n, 102, 102n, 104, 193, 299, 300, 318
Casini, Gherardo 37n
Casorati, Felice 37n, 177, 240, 242
Cassata, Francesco 189n
Cassinari, Bruno 176, 176n, 181, 248, 249, 250
Cassola, Carlo 113, 223n, 254, 254n, 260, 268
Castagnoli, Pier Giovanni 85n
Castellano, Giuseppe 66n
Castelli, Nanni Leone 38n
Cattabriga, Galileo 314
Causa, Stefano 336n
Cavalli, Emanuele 179
Cavalli, Giancarlo 110, 229, 313, 330
Cavalluzzi, Raffaele 334n
Cavazza, Fabio Luca 265n, 277n, 306n, 311
Cavicchioli, Giovanni 34, 281, 281n, 282
Caviglioni, Angelo 34
Cecchi, Emilio 30n, 32n, 33, 38n, 42n, 46n, 47, 47n, 56, 56n, 75n, 102, 182, 273, 273n, 274, 274n
Cendrars, Blaise 33
Ceracchini, Gisberto 194, 194n, 195, 195n
Cesari, Luca 82n
Cézanne, Paul 30n, 31, 33n, 47n, 136n, 167n, 176, 189, 195, 195n, 237, 244n, 258n, 284n
Chappius, Edmondo 29n
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 216, 258n
Chastel, André 46, 46n
Cherin, Sara 83n, 110n, 113n, 160, 160n, 161n, 202n
Cherubini, Laura 265n
Chesi, Vittorio Emanuele 223
Chessa, Luigi 179
Chiappelli, Aldo 204
Ciancabilla, Luca 318n
Ciangottini, Giovanni 10, 207, 224n, 225, 226n, 227, 228, 228n, 229, 229n, 230n, 231, 231n, 232n, 233, 250, 257, 269n, 275, 275n, 276, 277, 277n, 278n, 280, 302, 302n, 304n, 307, 307n, 308n
Ciano, Galeazzo 154n
Cima da Conegliano (Cima, Giovanni Battista detto) 69, 98, 98n, 99n

Cimabue (Di Pepo, Cenni detto) 27n, 43n, 47n, 56n, 73n, 90n, 100n, 122n, 137n, 323
Cinelli, Barbara 38n
Cinti, Italo 34, 269
Ciocchetti, Marcello 334n
Cioffi, Rosanna 58n, 337n
Cipriani, Renata 350n
Cividini, P.A. 207n
Cola, Dafne 320n
Colasanti, Arduino 26, 26n
Coletti, Luigi 9, 25n, 62, 62n, 63n, 84, 102n, 119n, 121, 121n, 122, 195n
Colliva, Lea 27n, 36, 39, 223n
Colombo, Enzo 81n
Comencini, Luigi 180
Conrad, Joseph (Konrad Korzeniowski, Teodor Jòzef detto) 336n
Conti, Alessandro 85n
Conti, Giovanni Maria (detto della Camera) 215
Conti, Primo 37n
Contini-Bonacossi, Alessandro 43
Contini, Gianfranco 43n, 44, 44n, 75n, 133, 134n, 137n, 254n, 255n, 297n
Coppo di Marcovaldo 295
Coppola, Goffredo 25n, 67, 67n, 68, 69, 69n, 119, 123n, 124, 182
Corazza, Corrado Nino 38, 39n, 203, 204, 223, 223n, 224n, 225, 226, 226n, 232, 242
Corazzini, Sergio 94
Corot, Jean-Baptiste-Camille 102, 195, 248, 258
Correggio (Allegri, Antonio detto) 102, 103, 104, 215n
Corsi, Carlo 223n, 224n, 225, 226, 226n, 227, 227n, 229, 250, 277
Cotroneo, Roberto 80n, 120n, 183n, 313n, 314n, 335n
Courbet, Gustave 109, 195, 195n, 231n, 321n
Crivelli, Carlo 99n
Croce, Alda 332
Croce, Benedetto 41n, 42, 45n, 48n, 54, 54n, 57, 57n, 89n, 115n, 116, 116n, 117, 148, 193n, 325n, 340n
Croce, Elena 332

D'Annunzio, Gabriele 161
D'Este, Antonio 22, 23n
D'Orsi, Angelo 151n
Dall'Acqua, Gian Alberto 317, 318n
Dall'Ombra, Davide 134n, 136n
Dalla Casa, Brunella 16n
Dantini, Michele 151n, 168n
Da Roma, Giovanni Antonio 175n
Däubler, Theodor 32n
De Amicis, Cristoforo 179
De Angelis, Luigi 280, 280n, 281
De Bartholomaeis, Vincenzo 25
De Carolis, Adolfo 29n
De Chirico, Giorgio 32n, 33n, 34, 35, 35n, 51, 51n, 96, 165, 177, 228n, 230, 231, 231n, 242, 242n, 246, 260, 277, 281, 293, 328n
De Grada, Raffaele 178, 178n, 180n, 181, 227n, 231, 232
De Laude, Silvia 73n, 133n, 144n
De Leo, Franca 110n
De Marchi, Andrea 73n
De Micheli, Mario 180n, 223
De Paulis-Dalembert, Maria Pia 105n
De Pisis, Filippo (Tibertèlli De Pisis, Luigi Filippo detto) 31n, 33, 34, 34n, 35n, 37n, 96, 96n, 97, 144, 228n, 231, 243, 243n, 244, 250, 250n, 256, 260, 264, 269n, 281, 281n, 282, 285, 286, 286n, 304, 304n, 305-306
De Robertis, Giuseppe 35
De Roberto, Carlo 307n
De Rocchi, Francesco 179
De Ruggiero, Guido 68, 68n, 72
De Sabbata, Massimo 304n
De Vecchi, Cesare Maria 174
De Vlaminck, Maurice 285
Pordenone (De' Sacchis, Giovanni detto) 139
Degas, Edgar 189, 232, 303n

Dei, Enrico 180n
Del Bon, Angelo 179
Del Cossa, Francesco 317
Del Massa, Aniceto 168n
Delacroix, Eugène 176, 195n, 248
Dell'Aquila, Giulia 110n, 320n
Della Casa, Brunella 16n
Della Terza, Dante 334n
Della Valle, Pietro 53
Derain, André 30n
Dessì, Giuseppe 39n, 166, 167n, 332n
Di Bondone, Giotto 32n, 35, 90, 119n, 133n, 216, 217, 258n, 322, 323, 335n
Di Borbone, Carlo III (Carlo Sebastiano detto) 209n
Di Francesco de' Bavosi (o de' Papazzoni), Jacopino 210
Di Giampaolo, Mario 119n
Di Natale, Giuseppe 180n, 321n
Di Pietro, Filippo 25n, 186, 187
Dolfi, Anna 105n, 113n
Domenico Ghirlandaio (Bigordi, Domenico detto) 100n
Dotti, Remo 62n
Dottori, Gherardo 175n
Drei, Ercole 204, 232
Dreyer, Carl Theodor 336
Ducati, Pericle 25n, 67n
Dudovich, Marcello 29n
Dudreville, Leonardo 37n
Dufy, Raoul 285
Duranti, Simone 21n

Eisenhower, Dwight David 66n
Ėjzenštejn (o Eisenstein), Sergej Michajlovič 315
Emery, Carlo 24n
Emiliani, Andrea 54n, 62n, 85, 85n, 89n, 96n, 109n, 118n, 120n, 124, 124n, 200n, 294n, 317n, 318n
Enrico di Tedice 295
Ensor, James 303, 328n
Erba, Luciano 149n
Erbosi, Flavia 93n, 94n, 110n, 313n, 314n, 332n
Ercoli, Elena 39n
Errera, Carlo 25n
Evangelisti, Silvia 25n, 27n, 30n, 225n, 228n

Facchinetti, Simone 42n, 43n, 338n
Facchini, Eugenio 306
Falqui, Enrico 160, 160n, 292n, 332
Falzone, Giovanni 269, 306n
Fameli, Pasquale 320n
Farinacci, Roberto 171, 172n, 273
Farolfi, Franco 136, 136n, 137n, 203, 203n, 261n, 263n, 264n, 266n, 268n, 311
Fasoli, Doriano 120n, 197n
Fazzini, Pericle 245
Federzoni, Luigi 80n
Fénéon, Félix 339
Fergonzi, Flavio 27n, 30n, 51n
Fermi, Enrico 161
Ferrari, Davide 137n
Ferrari, Gaudenzio 99, 100n
Ferrari, Giuseppe Michele 25n
Ferrarini, Giuseppe 213, 213n
Ferretti, Gian Carlo 334n
Ferretti, Massimo 49n, 56n, 73n, 85n, 102n, 260n, 274, 274n, 283, 290n
Ferri, Antonio 16n, 17n
Ferroni, Giulio 105n
Filangieri di Candida, Riccardo 25n
Filieri, Maria Teresa 193n
Fiocco, Giuseppe 25n, 303n
Fioravanti, Ervardo 223n
Fioresi, Garzia 30
Folin, Alberto 221n
Folli, Anna 111, 112n
Fontana, Errino 175n
Fontana, Lucio 169n, 181
Foratti, Aldo 67n
Fortini, Franco 181, 189
Fossati, Paolo 168n
Fracchia, Umberto 160n
Franceschini, Marcantonio 318n
Francesco Francia (Raibolini, Francesco detto) 32, 32n, 97, 98, 98n, 99n

Frangi, Francesco 52n
Franzoni, Roberto 29
Frassineti, Augusto 97, 97n, 100, 110, 112, 183, 191, 331, 334n
Frescani, Elio 353n
Freud, Sigmund 136
Fromentin, Eugène 42, 42n, 44n, 45n, 55, 55n
Funi, Achille 37n, 231

Gadamer, Hans-Georg 290n
Gadda, Carlo Emilio 42n, 180, 335n, 336
Gaddo, Paola 335n
Galansino, Arturo 70n
Galante, Nicola 179
Galassi, Cristina 109n
Galasso, Giuseppe 116n
Galbiati, Giacinto Gero 233
Galletti, Alfredo 25n
Galli, Aldo 49n
Gallo, Oscar 245
Galluzzi, Francesco 272n, 320n
Galvano, Albino 250
Garboli, Cesare 42n, 46n, 47n, 48n, 254n
García Lorca, Federico 141
Garzarelli, Benedetta 19n, 20n
Gasparini, Bruna 277
Gatto, Alfonso 102, 131, 140n, 166, 180, 229, 297n
Gauguin, Paul 30n, 176, 232, 240, 241, 252, 258, 258n, 259n, 293
Gauna, Chiara 52n
Gayda, Virginio 164, 164n
Gemito, Vincenzo 245
Genesini da Lendinara, Cristoforo e Lorenzo 38n, 274n
Genga, Bartolomeo 99n
Gennarini, Pier Emilio 186, 186n, 187, 189
Gentile, Federico 194, 194n
Gentile, Giovanni 34, 57n
Gentilini, Franco 242, 260, 277-280
Gheda, Paolo 20n
Ghermandi, Quinto 207, 223n
Ghiberti, Lorenzo 87
Ghigi, Alessandro 17, 18n, 21, 22, 23n, 24, 24n, 25, 25n, 59, 59n, 60n, 61n, 66, 67n, 205n, 206
Giacomelli, Ferruccio 204
Gian Ferrari, Claudia 243n
Giandebiaggi di Fraore, Bruno 210
Giani, Niccolò 156n, 162
Giansante, Massimo 16n
Giansanti, Luca 151n, 154n
Giardino, Alessandro 320n
Giarrizzo, Manlio 242
Ginna, Arnaldo 31
Ginsborg, Paul 35n
Giometti, Cristiano 63n, 64n, 73n
Giordano, Antonella 265n
Giordano, Luca 45, 45n, 46n, 51
Giovanardi, Evelina (detta Ninetta) 101n, 166n, 202, 314
Giovannelli, Franco 94n, 95n, 96, 97, 100, 110, 167n, 191n, 330, 331
Giovanni da Modena (Faloppi, Giovanni di Pietro detto) 97
Giovannini, Romeo 112n
Giudici Lorella 28
Giuntini, Sergio 19n
Giurati, Giovanni 20n
Giusto dei Menabuoi 326
Goidanich, Pier Gabriele 25n
Goldoni, Alessandro 16n, 17n
Goldoni, Carlo 114
Govoni, Corrado 282
Goya, Francisco (Goya y Lucientes, Francisco Josè detto) 189, 287
Gramsci, Antonio 325n, 336n, 349n
Grandi, Dino 38n
Gransinigh, Vania 304n
Granzotto, Gianni 162
Grassi, Cristiana 221n
Graziani, Alberto 62n, 63n, 65, 65n, 77, 92, 92n, 96, 97, 118, 118n, 119n, 121, 121n, 122, 123, 123-126, 140, 181, 182, 183, 187-187n, 192n, 194, 194n, 195n, 205-207, 216, 274n, 283n, 290n, 312, 319n, 331
Grillandi, Massimo 112n

Grosz, George 189n
Guandalini, Ugo 201
Guerrini, Guido 59n
Guerrini, Maria Teresa 20n
Guerrisi, Michele 168n, 176n, 181n, 206, 246
Guicciardini, Francesco 118
Guidi, Virgilio 27, 37n, 39, 203, 204, 223, 223n, 224n, 225, 225n, 226, 226n, 229, 232, 262, 269n
Gurreri, Clizia 105n
Guerrisi, Michele 168n, 176n, 181, 206, 246
Guttuso, Renato 169n, 176n, 177, 178, 180n, 181, 187n, 236, 237, 238, 249, 250, 250n, 251, 251n, 252, 252n, 257, 268, 272, 284, 287, 289, 290, 291, 292, 296, 296n, 335n
Guzzi, Virgilio 247n, 284, 284n, 285

Hartlaub, Gustav Friedrich 37
Heil, Walter 64
Herbert Lawrence, David
Hildebrand, Adolf von 42
Hitler, Adolf 168n, 169, 186, 186n
Huyghe, Renè 283

Ingrao, Pietro 161, 165, 165n
Interlandi, Telesio 161, 200n
Italia, Paola Maria Carmela 337n

Jacob, Max 33
Jacopo di Paolo 78n, 90, 104, 104n, 118, 119n, 125, 126, 127n, 205
Joubert-Laurencin, Hervé 136n
Justi, Carl 52, 52n

Kesselring, Albert Konrad 315
Kirchner, Ernst Ludwig 30n
Klee, Paul 97, 231n
Kokoschka, Oskar 143, 284
Kubler, George 290n

La Malfa, Ugo 191
La Rovere, Luca 21n
Labriola, Arturo 34
Lacoste, Jean René 106
Laforgue, Jules 42
Lagazzi, Paolo 82n, 83n, 120n, 166n, 201n, 202, 202n, 211n, 334n, 336n
Landor, Walter Savage 332
Lanfranchi, Alessandro 71n
Lanzi, Luigi Antonio 41, 42n, 51n, 52, 52n, 53, 53n, 54n, 85
Lardera, Berto 269n
Lattuada Alberto 180
Lavagnino, Emilio 318n
Lazzari, Giovanni 151n, 154n, 156n, 157n, 162n, 172n, 174n, 176n, 186n
Legnani, Alberto 203
Leonardo da Vinci 121, 139, 141, 303n
Leonetti, Francesco 95n, 131, 263, 263n, 264, 264n, 266n, 334n
Levi, Carlo 179, 236, 237, 237n, 238
Licini, Osvaldo 31
Lilloni, Umberto 179
Linati, Carlo 33
Lipparini, Giuseppe 33n
Lipparini, Micaela 59n, 62n, 71n, 137n
Lippo di Dalmasio (Filippo di Dalmasio degli Scannabecchi detto) 90
Litrico, Gaia 94n, 313n
Lombardi, Glauco 209n
Longanesi, Leo (Leopoldo detto) 27n, 37, 37n, 38, 111, 332
Longhi Graziani, Tina 62n
Longhi, Roberto 7-12, 25-28, 37, 41-73, 75-86, 88-94, 96-101, 104n, 108-110, 112, 115n, 116-120, 121n, 122-145, 147, 150n, 161, 167n, 179, 182, 187n, 189n, 190-195, 197-201, 204-206, 210-211, 216, 216n, 218-219, 224-226, 229-230, 231n, 234n, 238, 244n, 245-246, 254n, 256n, 258-262, 264, 265n, 271, 272n, 273, 274n, 278, 281, 282-283, 286, 286n, 288, 291, 292n, 293-296, 297n, 298n, 299-300, 301n, 302-303, 313, 316-317, 320n, 322-327, 328n, 331, 336-343, 345n, 347, 349-351
Lorandi, Marco 171n, 248n
Lorenzetti, Piero 219n

Lorenzo da Viterbo 303n
Lotto, Lorenzo 69, 195n, 259, 273
Lugli, Adalgisa 35n
Luti, Giorgio 221n
Luzi, Mario 102, 113n, 201

Maccari, Mino 27n, 37, 37n, 38n, 189n, 200, 200n, 211n, 244n, 278, 292m 292n, 293, 295n, 296n, 297m 297n, 313
Macrì, Oreste 201, 213n
Maestro del 1456 (D'Eyck, Barthélemy detto) 128
Maestro della predella Sherman 219n
Maestro di Figline 283
Mafai, Mario 179, 181, 195n, 237, 238, 238n, 248, 284
Magnasco, Alessandro 303n
Malaguzzi Valeri, Francesco 55, 55n
Malaparte, Curzio 37n, 160n
Malerba, Gian Emilio 37n, 336n
Mallarmé, Stephane (Étienne detto) 42
Malvano, Laura 168n
Malvasia, Carlo Cesare 53, 85
Mandelli, Pompilio 27n, 204, 207, 222n, 223, 223n, 224n, 225, 225n, 226n, 227, 228, 229, 249n, 269n, 275m 275n, 276n, 294n, 308n, 347
Manet, Édouard 189, 195n
Manetti, Siria 261
Manfredi, Gabriele 187
Manzini, Raimondo 155n
Manzoni, Alessandro 52, 150n, 248, 341
Manzù, Giacomo 181, 307, 307n
Maraini, Antonio 169, 169n, 181
Marc, Franz 237
Marchi, Antonio 213n, 336n
Marchiori, Giuseppe 38, 38n, 39n, 292n
Marescalchi, Giannino 39n
Mari, Emilio 207
Mariani, Valerio 25n
Marin, Biagio 335n
Marinetti, Filippo Tommaso 30n, 31, 38n
Marini, Marino 246, 307n
Marinoni, Manuele 320n
Marsilli, Pio 223, 224
Martina, Umberto 242
Martini, Arturo 32n, 37n, 177, 246, 277, 307
Marussig, Pietro 37n, 232
Masaccesi, Fabio 78n, 101n, 104n, 118n, 119, 119n, 120n, 121n, 123n, 125n, 126, 127n, 129n, 193n, 194n, 195n, 196n, 197n, 198n, 199n, 201n
Masaccio (di Ser Giovanni Cassai, Tommaso detto) 54n, 65, 100n, 132, 133n, 137, 137n, 138, 138n, 265n
Mascardi, Agostino 53
Mascolo, Marco Matteo 25n, 26n, 42n, 43n, 50n, 51n, 59n, 62n, 63n, 65n, 67n, 68n, 69n, 70, 70n, 71n, 73n, 200n
Masinelli, Leo 304, 304n
Masolino da Panicale (Tommaso di Cristoforo Fini detto) 54n, 65, 100n, 132n, 137, 137n, 138n, 265n
Massari, Giuseppe 213n
Massini, Giuliana 113n
Mataloni, Giovanni Mario 29n
Matisse, Henri 30n, 97, 226, 285, 295, 296n
Mattioli, Carlo 210, 211, 211n, 212, 213n, 215, 215n, 223n
Maupassant, Guy de 111
Mauri, Fabio 269, 271n
Mavilla, Anna 212n
Mazzacurati, Renato Marino 179
Mazzarocchio, Sebastiano 66n
Mazzetti, Roberto 221, 221n, 222n
Mazzocca, Fernando 37n
Mazzotta, Clemente 33n
Mecugni, Anna 251n
Melli, Domenico 206
Melli, Giuseppe 209
Melli, Roberto 179
Meluschi, Antonio 140n
Mengaldo, Pier Vincenzo 44n, 149n
Menghi, Giovanni Sesto 250, 277, 304, 304n
Menzio, Francesco 179, 195n, 250
Meriano, Francesco 33, 33n

Mesirca, Giuseppe 167, 168, 168n
Messina, Francesco 246, 257, 261
Mezzasoma, Ferdinando
Micconi, Francesco 304, 304n, 305
Michaux, Henri 340
Michele di Matteo 90
Migneco, Giuseppe 248, 249
Milani, Filippo 93n, 104n, 109n, 110n, 298n, 320n
Millet, Jean-François 195n
Minardi, Alessandro 213n
Minelli, Carlo 207
Minguzzi, Luciano 229, 246, 275, 275n, 276, 277n, 307, 307n, 308n
Mirabile, Andrea 109n, 349n
Misiti, Maria Cristina 33n
Missere, Emilio 269
Missiroli, Mario 16n, 34
Mitri, Ernesto 304, 304n, 305
Modesti, Renzo 149n
Modigliani, Amedeo 176m 176n, 228n, 232, 257, 258n, 268
Moeller van den Bruck, Arthur 50n
Mondadori, Alberto 162
Mondolfo, Rodolfo 25n
Monet, Claude-Oscar 30n, 109n, 167, 200n, 296n, 320n
Montagnani, Cristina 42n, 44n, 52n, 343n
Montale, Eugenio 83, 131, 149n, 263n, 298n, 331
Montanari, Tomaso 43n, 219, 219n
Montanarini, Luigi 241
Montroni, Giovanni 72n
Morandi, Giorgio 7, 8, 27, 27n, 28, 28n, 30, 30n, 31, 31n, 32n, 34, 35, 35n, 36, 36n, 37n, 43n, 47n, 56n, 48n, 70n, 73n, 83, 84, 88, 91, 96, 106n, 107, 111, 122n, 137n, 140n, 144, 175, 175n, 177, 193n, 200n, 201, 201n, 204, 210, 225, 226, 228n, 229, 230, 231, 231n, 232, 236, 240, 252n, 255, 256, 257, 257n, 258, 258n, 276, 285, 286, 286n, 289, 290n, 292n, 304, 305, 306, 313, 314, 316, 320n, 324, 326, 326n, 329, 329n, 349
Morassi, Antonio 25n
Moravia, Alberto 335n, 350n
Morelli, Enzo 242
Morelli, Giovanni 41, 51n
Morelli, Vittorio 207
Moreni, Mattia 347
Morlotti, Ennio 181, 248, 250, 296n, 347, 348
Moro, Gino 168n
Morosini, Duilio 162, 187
Moschini, Vittorio 25n
Munch, Edvard 30n, 231n
Muscetta, Carlo 191n
Mussolini, Arnaldo 156n
Mussolini, Benito 16n, 17, 65, 69, 69n, 153, 154n, 175, 176n, 177, 177n, 222, 224, 311
Mussolini, Bruno 153

Naldini, Nico 131n, 136n, 139n, 140n, 263n, 264n, 307n
Nasti, Agostino 185n
Negri, Antonello 168n, 321n
Negruzzo, Simona 20n
Nencioni, Francesca 167n
Nezzo, Marta 38n, 43n, 44, 44n, 47n, 54n, 57n, 73n, 169n
Nicodemo, Antonio 177n
Nicoletti, Luca Pietro 321n
Nietzsche, Friedrich Wilhelm 141
Nievo, Ippolito 336n
Nizan, Paul 325n
Noferi, Adelia 338
Nomellini, Plinio 29n

Ojetti, Ugo 38n, 80n, 161, 169, 169n
Onofri, Nazario Sauro 38n, 220n, 221n, 222, 222n, 313n
Oppi, Ubaldo 37n
Oppo, Cipriano Efisio 27n, 65, 168n
Orelli, Giorgio 149n
Oriani, Alfredo 20n
Orsatti, Nemesio 207
Ozzola, Leandro 25n

Pacchioni, Tullo 18n, 24n, 190n, 205, 205n, 208n, 222n, 224

Paci, Enzo 180, 201
Paganin, Giovanni 181
Palanti, Giancarlo 17
Palli Baroni, Gabriella 109n, 134n, 166n, 167n, 201n, 202n, 217n, 334n, 353n
Pallucchini, Rodolfo 62n, 75, 76, 76n, 121, 122n, 259n
Palma, Cristina 151n, 220n, 221n, 223n
Panarella, Luigi 175
Pancaldi, Augusto 269
Paolo Uccello (di Dono, Paolo detto) 32n, 35, 259, 303
Paolo Veronese (Caliari, Paolo detto) 100n
Paolucci, Enrico 242
Papini, Giovanni 37n, 141
Parducci, Amos 67n
Parmigianino (Mazzola, Francesco detto) 317
Parri, Ferruccio 68n, 191
Pascoli, Giovanni 27, 27n, 53, 95n, 146
Pasolini, Pier Paolo 7-10, 12, 15, 59n, 65n, 73n, 83n, 95n, 96n, 109, 115n, 131-145, 148, 148n, 149, 149n, 150n, 203, 203n, 215n, 220, 220n, 228, 228n, 230n, 232n, 236n, 251n, 257n, 259n, 261-273, 276-281, 283-287, 291n, 292n, 293, 298n, 301-308, 308n, 311, 311n, 312n, 320n, 325n, 334n, 335, 335n, 336n, 337, 344n, 345-347, 349, 349n, 350, 350n, 352, 353
Pasquali, Marilena 29n, 31n, 34n, 36n, 37n, 39n, 193n
Pasqui, Renato 207
Pasquini, Pasquale 71n
Passerotti, Bartolomeo 318n
Pauletto, Giancarlo 304n
Paulhan, Jean 340
Paulucci, Enrico 179, 250
Pavolini, Alessandro 154, 154n, 160n
Pecchiari, Beatrice 106n
Pellati, Francesco 206
Pellegrini, Emanuele 57n, 60n, 89n, 193n, 194n, 200n
Pellicioli, Mauro 219n
Pellizzi, Camillo 38n, 39n
Pensabene, Giuseppe 176n, 181, 186, 187, 187n, 189, 189n
Perin, Chiara 237n
Perizi, Nino 223
Persico, Edoardo 179
Petraccone, Enzo 45, 45n, 46n, 47n, 49n, 50n, 51n, 89n
Petrolini, Italo 213
Peyrot, Arturo 176
Piacentini, Marcello 122, 161, 181, 187
Pica, Vittorio 30n
Picasso, Pablo 30n, 31, 32n, 143, 237, 252, 284, 293, 295, 296, 296n, 344n
Piccini, Carlo Marx 304, 304n
Piccoli, Valentino 177n
Pierguidi, Stefano 53n
Pieri, Piero 106n, 109n
Piero della Francesca (di Benedetto de' Franceschi, Piero detto) 35, 43n, 47n, 58, 58n, 83, 219n, 258n, 273n, 317, 335n, 349, 349n
Pietrantonio, Vanessa 320n
Pintor, Gaime 191n
Piovene, Guido 287, 287n
Piraccini, Orlando 81n
Pirandello, Fausto 181, 241
Pirovano, Carlo 29n, 321n
Pirvu, Elena 106n
Pisanello (di Puccio Pisano, Antonio detto) 303n
Pisano, Giovanni 90, 259, 303
Pisano, Nicola 69
Pischiutti, Giuseppe 304, 304n
Pissarro, Camille 30n, 195
Pittaluga, Mary 25, 25n, 26n
Pittino, Fred (Gilfredo detto) 304, 304n, 305
Pizzinato, Armando 176, 176n
Pizziolo, Marina 180n
Pizzirani, Guglielmo 30
Poggeschi, Gianni 39, 39n
Poggi, Giovanni 25n, 317
Pollack, Gus 64n
Pollaiolo (Benci, Antonio detto) 303n

Pontormo (Carucci, Jacopo detto) 99n, 133n, 251n
Porta, Carlo 150n
Pozzati, Mario 39, 228n, 302, 302n, 303
Pozzati, Severo 31
Pratella, Francesco Balilla 31, 31n
Pratesi, Mario 120
Pratesi, Mauro, 133n, 296n
Pratolini, Vasco 180, 260
Praz, Mario 215, 216
Prebys, Portia 120n
Preti, Alberto 318n
Preti, Mattia 50, 51n
Previtali, Giovanni 43n, 47n, 70, 70n, 71n, 343n
Prezzolini, Giuseppe 41, 92
Primaticcio, Francesco 88
Protti Alfredo 30, 204
Proust, Marcel 217, 299, 341
Puccetti, Valter Leonardo 320n
Puccio, Francesco 139n
Puerari, Alfredo 45n, 47n
Purificato, Domenico 249

Quaranta, Mario 221
Quasimodo, Salvatore 102, 181, 241, 241n, 261

Racine, Jean 114
Raffaldini, Arturo 219n
Ragghianti, Carlo Ludovico 10, 31, 31n, 32, 32n, 33n, 57n, 60n, 70n, 89, 89n, 110, 191, 191n, 193, 193n, 194, 194n, 196, 200, 201n, 234, 234n, 237, 237n, 312, 319, 319n, 332
Raimondi, Ezio 42n, 54n, 109n, 200n, 296, 296n
Raimondi, Giuseppe 32n, 33, 33n, 34, 34n, 35, 38, 38n, 83, 110, 111, 112, 140n, 191, 229, 298n, 313, 316, 330, 331, 332n, 333
Rampelli, Domenico 92n
Ramponi, Dlinchem 277
Raphaël, Antonietta 179
Ravenna, Paolo 120n
Rebora, Clemente 33, 33n, 149n
Renard, Jules 111
Rendina, Massimo 265n
Reni, Guido 318n
Renoir, Pierre-Auguste 30n, 189, 195, 232, 258n
Reynal, Maurice 32n
Ricci, Mario 142n, 265n, 269, 269n, 272, 272n
Riefensthal, Helene Bertha Amalie (detta Leni)
Riegl, Alois 42, 42n, 89n
Righi, Umberto 221
Rimbaud, Arthur 131
Rinaldi, Antonio 95, 96, 97, 100, 101, 103n, 110, 112, 118, 118n, 131, 140n, 147, 148, 148n, 149m, 162, 188, 191, 191n, 297n, 298n, 312, 313, 313n, 330, 331, 332, 333, 334, 334n, 336n
Risi, Nelo 149n
Rivalta, Bruno 113n
Reverberi-Riva, Umberto 221
Rizzi, Alessandra 102n, 274n
Roberti, Giambattista 53
Rocchetti, Francesca 39n
Rodriguez, Jean-François 30n
Rognoni, Luigi 181
Roh, Franz 37n
Romagnoli, Giovanni 30
Romagnoli, Giuseppe 204
Romagnoli, Guidone 27n, 207
Romanelli, Romano 246
Romiti, Sergio 294, 347
Rosai, Ottone 37n, 38n, 231, 235
Rosi, Mino 223n
Rossi, Alberto 44
Rossi, Guido 260n
Rossi, Ilario 27n, 224n, 225, 226n, 227, 229, 250, 275, 275n, 276n, 307n, 308n
Rosso Fiorentino (di Iacopo, Giovanni Battista detto) 251n
Rotondi, Pasquale 318
Rouault, Georges 295
Roversi, Giancarlo 16n, 17n

Roversi, Riccardo 94n
Roversi, Roberto 95n, 131, 263, 263n, 264n, 266n, 354n, 335n
Rovetta, Alessandro 58, 337n
Rubbi, Andrea 53
Rubbiani, Alfonso 16, 16n
Rubens, Peter Paul 240
Rubino, Edoardo 246
Ruggeri, Quirino 246
Russi, Luciano 19
Russo, Gianmarco 69n
Russolo, Luigi 31, 31n

Saba, Umberto 33n, 39n, 181
Saetti, Bruno 31n, 36, 223n, 245, 264
Saint-Beuve, Charles-Augustin 94
Saitta, Giuseppe 25n, 67n
Salietti, Alberto 242
Sallustri, Simona 18n, 20n, 24n, 67n, 221n, 223n
Salmi, Mario 25n, 26
Salvagnini, Sileno 168n
Salvatori, Guido 118n, 121n, 153n, 313n, 317n, 318
Samacchini, Orazio 127
Sandberg-Vavalà, Evelyn 127, 127n
Sanzio, Raffaello 63, 63n, 64n, 73n, 216, 300, 317
Sapori, Francesco 25n
Sarfatti, Margherita 37n, 38n
Sartre, Jean-Paul 325
Sassu, Aligi 169, 181, 237, 242
Savelli, Angelo 249, 252, 257
Savinio, Alberto (De Chirico, Andrea detto) 32, 33n, 34, 323
Savoia, Carlo 162, 162n
Sbarbaro, Camillo 33n
Scacco, Cristoforo 128
Scalia, Gianni 137n
Scardino, Lucio 313n, 320n
Scarpa, Domenico 106n
Scarpa, Luigi 176, 176n, 177n, 178, 186, 190
Scarsellino (Scarsella, Ippolito detto) 117
Scerrino, Enrico 190
Schmidt Kollwitz, Käthe 30n
Schuster, Alfredo 318n
Scialoja, Toti 223n, 248, 249
Scilitan, Gregorio 242
Sciolla, Giovanni Carlo 58n
Scipione (Bonichi, Gino detto) 96, 160, 179, 237, 248, 278, 284, 292, 292n, 293
Scorza, Carlo 20, 20n
Scorzoni, Alessandro 29
Sedlmayr, Hans 316
Selva, Attilio 176n, 186
Semeghini, Pio 37n
Sereni, Vittorio 149n, 166, 167n, 183n, 263n
Serra, Luciano 261n, 263, 263n, 264, 264n, 266n, 269n, 306, 306n, 307n, 312, 312n
Sesto Menghi, Giovanni 250, 277, 304, 304n
Seurat, Georges-Pierre 195, 195n
Severini, Gino 30n, 37n, 165, 177, 228n, 231
Sforza, Ludovico Maria (detto il Moro) 55, 55n
Shelley, Percy Bysshe 332
Siciliano, Angela 105n
Siciliano, Enzo 131n
Silva, Umberto 168n
Simeoni, Luigi 25n, 67n
Sinisgalli, Leonardo 160, 161
Sironi, Mario 37n, 175n, 228n, 231, 248, 250
Sisley, Alfred 30n
Siti, Walter 73n, 133n, 144n
Soffici, Ardengo 30n, 33, 34, 37n, 38, 38n, 92, 161, 177, 266, 266n, 267
Solari, Arturo 25n, 67n
Soldati, Mario 332
Sorel, Georges 34
Sorrentino, Antonio 204, 317n
Spadoni, Claudio 43n, 109n
Spila, Cristiano 320n
Spilimbergo, Adriano 179
Spinetti, Gastone Silvano 151n
Spirito, Ugo 161
Squarcia, Francesco 213n
Stack, Oswald (Halliday, Jon) 144n

Starace, Achille 15, 16n, 19, 19n, 20, 154n, 156n, 164, 164n, 173, 223
Stedile, Marzia 332n
Stefanile, Mario 174n
Stella, Vittorio 191n
Supino, Igino Benvenuto 25, 25n, 26, 27n, 34n, 62n

Tabusso, Francesco 349n
Tarozzi, Giuseppe 25n
Tassi, Roberto 334n
Tasso, Toquato 136, 137, 137n
Tato (Sansoni, Guglielmo detto) 34
Teodori, Giovanni 154n
Terzi Alerado 29n
Testa, Maurizio 191n
Testoni, Giuseppe 71n
Testori, Giovanni 129n, 134n, 136n, 139n, 223, 223n, 265n, 296n, 348n, 350n
Tiarini, Alessandro 299
Tibaldi, Pellegrino 88
Tiberghien, Gilles A. 57n
Tiepolo, Giambattista 54n, 100n, 303n
Tintoretto (Robusti, Iacopo detto) 62, 122
Toesca, Pietro 43, 42n, 50, 75, 83, 100, 100n
Tomasella, Giuliana 7, 13, 42n, 51n, 73n, 139n, 143, 143n, 334n
Tomba, Cleto 204, 223n, 224n, 225, 226, 226n, 232, 246
Tomea, Fiorenzo 242
Tommaseo, Niccolò 120
Tommaso da Modena (Barisini, Tomaso detto)
Torchiani, Francesco 25n, 26n, 42n, 50n, 59n, 62n, 63n, 65n, 67n, 68n, 69n, 70, 70n, 71n, 200n
Torriano, Piero 247, 247n, 248
Tortora, Massimiliano 334n, 337n
Toscano, Bruno 109n, 296n
Tosi, Arturo 37n, 210, 228n, 231, 231n, 243, 243n, 244, 244n, 246
Tramontin, Virgilio 304, 304n, 305
Trasi, Silvia 77n, 109n, 209n
Traversi, Gaspare 216, 326
Traverso, Leone 201
Treccani, Ernesto 180, 181
Trenker, Luis 335
Trento, Dario 34n, 59n, 65n, 113, 113n, 116, 132n, 137,137n, 144n, 203n, 220n, 221n, 230, 230n, 232n, 236, 236n, 257n, 259n, 262n, 265n, 271n, 272n, 277n, 286n, 307n
Trevarotto, Mario 206
Troisio, Luciano 38n
Trombadori, Antonello 181, 187, 189, 191n, 195, 207
Trombadori, Duccio 264n
Tropeano, Francesco 176n, 177, 177n
Turati, Augusto 20
Tuti, Cafiero 224n, 225, 226n
Tzara, Tristan (Rosenstock, Samuel detto) 33

Ungarelli, Giulio 217n
Ungaretti, Giuseppe 33, 38, 80, 81, 83, 96, 131, 136, 141, 160, 161, 240, 263, 270n, 331, 348n
Usellini, Gianfilippo 243

Vacchi, Sergio 294n, 347
Valenti, Italo 248, 250
Valéry, Paul 340
Valitutti, Salvatore 185n
Vallaura, Giancarlo 161
Valsecchi, Marco 180n, 227n, 255, 258n
Van Eyck, Jan 215
Van Dongen, Kees 285
Van Gogh, Vincent 176, 226, 232, 241, 252, 258, 258n, 259n, 284, 293, 294
Van Marle, Raimond 336
Varese, Claudio 330n, 332n
Vargas, Carmela 100n
Vasari, Giorgio 87
Vecchi, Ferruccio 233
Vecchi, Luigi 269, 269n, 298n
Vecchietti, Giorgio 38, 273
Vecchietti, Otello 39n
Vecellio, Tiziano 255, 158n

Vedova, Emilio 249
Vegliani, Franco 100
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y 52, 52n, 189
Venezian, Giacomo 18, 19n, 21n, 22n, 25n, 157n
Venturi, Adolfo 25, 25n, 26, 26n, 41, 41n, 42n, 50, 51n, 64n, 83, 120, 316
Venturi, Gianni 120n, 320n
Venturi, Lionello 70n, 71n, 179, 238, 238n, 338
Venuti, Valeria 162n, 221n
Verci, Giovanni Battista 53
Vermeer, Jan 216n, 291
Vespignani, Giacomo 31, 31n
Viani, Lorenzo 92
Viganò, Renata 140n
Vigna, Romolo 21, 22, 207, 208n, 221, 224
Vignoli, Farpi 204
Vigorelli, Giancarlo 81n, 181, 201
Vigozzi, Silvio 25
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel 16n
Vitale da Bologna 7, 27, 84, 87, 88, 91, 98, 99n, 119n, 210, 300
Vittorini, Elio 181, 268
Vivarelli, Pia 171n, 172n, 273n
Vivarini, Bartolomeo 100n
Volpe, Carlo 75
Volterra, Edoardo 68

Warhol, Andy (Warhola, Andrew detto) 134n
Weber, Max 34
Weiss, Paolo 139, 139n
Welles, Orson 335n
Wickhoff, Franz 42, 42n
Wiligelmo 320n, 328n
Wölfflin, Heinrich 42, 42n

Zabagli, Franco 264n, 265n
Zamboni, Anteo 16n
Zampa, Giorgio 337
Zanghieri, Renato 16n, 38n
Zangrandi, Ruggero 151n, 152, 152n, 157n, 158n, 162n, 181, 182, 183n, 184, 186, 187n, 188, 190, 190n, 191n, 205n
Zazzaroni, Annarita 94n, 106n, 110n
Zeri, Federico 11, 49n, 128, 129, 130, 168, 336
Zevi, Bruno 187, 189
Zigaina, Giuseppe 264n
Ziveri, Alberto 241
Zola, Émile 111
Zucchini, Guido 204

Quella che si apre a Bologna verso la metà degli anni Trenta, con l'arrivo di Roberto Longhi alla cattedra di Storia dell'arte dell'antico ateneo, è una delle stagioni più dense e cariche di avvenimenti per la storia culturale italiana. Tra i primi allievi di quegli anni, i giovani Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci, Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini, intrecciano i loro percorsi biografici, critici, poetici, in uno scambio che si rivelerà decisivo. Rileggendone in maniera comparata i primi scritti sull'arte e ritessendone la trama dei rapporti attraverso gli scambi epistolari e le collaborazioni professionali, il libro prende in esame il contributo critico di questi autori sulle arti figurative nella stagione fondamentale che va dagli anni di formazione universitaria alla conclusione del secondo conflitto mondiale; mettendo al contempo in luce l'esistenza di una piattaforma comune di confronto e maturazione critico-poetica. All'interno di questa vicenda, che restava in gran parte da ricostruire, s'inscrive il senso di molte scelte e posizioni condivise: acquistano nuova luce predilezioni e idiosincrasie, si chiariscono snodi cruciali per la genesi e l'evolversi dei giudizi critici. Sullo sfondo scorrono anni decisivi per la storia italiana e internazionale; e mentre mutano profondamente il ruolo degli intellettuali insieme agli scenari artistici, politici, civili, più consapevole e originale si fa invece l'adesione di questi autori alla proposta longhiana di una integrazione tra letteratura e critica d'arte, in uno sforzo inteso a riequilibrare il difficile rapporto tra ricerca storico-artistica, formulazione critica, e tutela del patrimonio.

ISBN 978-88-6938-278-9



€ 25,00