

## Introduzione

Il convegno internazionale intitolato *Écrire vers l'image. L'empreinte de Roberto Longhi dans la littérature italienne du XXe siècle* (Paris e Amiens, 26-27-28 maggio 2015) ha voluto esplorare il rapporto tra scrittura e immagine (intesa sia in declinazione pittorica che cinematografica) in alcuni autori italiani del Novecento.

Tale indagine si è sviluppata in due direzioni principali: da una parte, si è dato voce a quegli scrittori che esplicitamente si sono richiamati al magistero di Roberto Longhi, immancabile punto di riferimento per una critica d'arte riconosciuta anche in ambito prettamente letterario; dall'altra, ci si è soffermati su autori non legati direttamente a Longhi, ma nella cui opera è centrale la riflessione sull'immagine e sulla visione. In particolare, in riferimento al primo abito, si è trattato di individuare una linea di indagine nella quale convergono uno stesso metodo e un medesimo stile di critica d'arte. Tale atteggiamento prende avvio proprio dagli insegnamenti di Longhi, raccolti da autori quali Pasolini, Bassani, Testori, Bertolucci, Banti, che hanno recepito la sua lezione rimettendola in gioco di volta in volta. La capacità mimetica della pagina longhiana di restituire il dato formale è infatti in questi scrittori particolarmente evidente. La necessità poi di esplorare anche voci è emersa dall'impegno più generale di sondare il legame tra scrittura e immagine, al centro della pratica letteraria di autori quali Sciascia, Carlo Levi, Parise e Manganelli. Infatti, di là dalle numerosissime esperienze novecentesche che legano letteratura e arti visive, è soprattutto attorno al rinnovamento del rapporto che la scrittura narrativa italiana tiene con la visione e l'immagine negli ultimi decenni del

Novecento, che si sono fissati i limiti di questo convegno. Va d'altronde ricordato che si è imposta, al momento della pubblicazione degli atti, una rigida selezione degli interventi, dettata dalla necessità di dedicare il volume esclusivamente ai saggi rigorosamente incentrati sul rapporto tra scrittura e immagine.

Ad aprire i lavori è stato il contributo di Marco Antonio Bazzocchi – ideatore del convegno insieme a Davide Luglio e Lorenzo Vinciguerra –, il quale ha seguito l'itinerario intellettuale di Roberto Longhi dai primi studi su Piero della Francesca risalenti agli anni Venti fino all'ultima produzione centrata sulla valorizzazione delle opere di Giorgio Morandi, passando per la grande riscoperta della luce quotidiana e 'incidentale' del Caravaggio. La prima sezione dell'intervento è dedicata proprio al ruolo della luce, quale «dato primario dell'esperienza artistica», d'altra parte inscindibile dalla forma e dal colore. Bazzocchi individua un nucleo centrale nel pensiero longhiano, ovvero il tentativo di rompere con la tradizionale concezione antropocentrica dell'opera d'arte, a vantaggio di altri elementi, quali il paesaggio, gli oggetti, le decorazioni (in questo senso, tale carattere può essere considerato 'barocco', se inteso quale supremazia dei particolari sull'insieme, o comunque 'moderno'). In quest'ottica, si rivela di centrale interesse non tanto il corpo umano, bensì il gioco tra luce e masse, come mostrano le analisi riferite alla pittura di Piero della Francesca. La seconda parte del saggio di Bazzocchi è poi consacrata alla scuola longhiana, a come cioè alcuni elementi del discorso critico di Longhi si siano inseriti nella pratica letteraria dagli anni quaranta in poi, indicando naturalmente Bologna come snodo fondamentale di tali insegnamenti. Bazzocchi si sofferma in particolare su Pasolini, Bassani e Testori, indagando di vol-

ta in volta come le teorie longhiane si siano in questi autori sedimentate: se è vero infatti che i saggi di Longhi creano «una nuova immagine dell'Italia», e che proprio la letteratura permette all'autore di entrare a pieno titolo nella critica d'arte, gli scrittori suoi allievi riescono, ciascuno secondo una diversa inclinazione, a far riemergere gli elementi fondamentali di questa poetica.

Una considerevole parte delle relazioni è stata poi dedicata a Pier Paolo Pasolini, allievo diretto di Longhi, dal quale deriva alcuni strumenti da utilizzare nell'indagine sulla mutazione antropologica attuata dal neocapitalismo (dove la relazione tra pittura, cinema e sperimentazione linguistica è sempre fortissima). In particolare, l'intervento di Hervé Joubert-Laurencin è incentrato sull'interesse di Pasolini per le figure femminili, prima fra tutte Anna Banti, moglie di Longhi (è lei ad esempio a pubblicare nel 1951 il primo estratto di *Ragazzi di vita* su «Paragone»). Attraverso un'attenta ricognizione di tre scritti critici di Pasolini riguardanti Banti, e l'analisi del tema della lacrima nel *Vangelo secondo Matteo*, Joubert-Laurencin sonda il rapporto dell'autore con la pittura, che passa dalle allusioni a Piero della Francesca e i riferimenti a Longhi. Ruolo privilegiato in tale discorso è, secondo Joubert-Laurencin, la sfera del femminile: è qui che il legame con Anna Banti diviene centrale, perché proprio dalla sua opera (in particolare *Artemisia*, del 1947), Pasolini fa derivare il concetto longhiano di realismo come manierismo del quotidiano tra arte e letteratura.

Il saggio di Davide Luglio ricostruisce poi il passaggio dei concetti di 'realismo' e di 'maniera italiana' dal magistero di Longhi a Pasolini, sottolineando il fondamentale ruolo di Contini in una sorta di rivelazione filologica. Tale spirito filologico è presente in tutta l'opera di Longhi,

e in particolare nei *Fatti di Masolino e Masaccio* (1940), in cui egli mette in evidenza tutti gli elementi della vita quotidiana che rivelano l'umanità caratteristica di Masaccio («la vita comune di ogni giorno» che emerge dall'analisi della *Guarigione dello storpio e resurrezione di Tabita*, 1424-1425): l'attenzione alle forme e ai dettagli della storia mettono in evidenza il potere rivoluzionario di un pittore che rompe con le convenzioni ideologiche per entrare nella vita vera. In questo modo può guardare alla storia dell'arte lombarda non come una forma minore, bensì altra, della stessa dignità dell'arte toscana. Luglio individua in tale processo un aspetto fondamentale del magistero longhiano: si tratta dello stesso metodo adottato da Contini con la letteratura piemontese e da Pasolini in rapporto alla poesia dialettale. Ancora, è rilevato il ruolo centrale della scrittura in Longhi, nella quale il suo pensiero può incarnarsi (è l'autore stesso a dichiarare, nelle *Proposte per una critica d'arte*, del 1950, che sono i poeti ad aver saputo scrivere meglio a proposito della pittura, rifiutando un approccio teorico a vantaggio di una parola appunto poetica): non si tratta però di una semplice operazione mimetica. Per Longhi, inseguire e ri-creare l'opera servendosi delle parole significa infatti cercarne anche una nuova conoscenza. Infine, Luglio instaura un fecondo parallelo: se Pasolini mette in evidenza la capacità caravaggesca di vedere oltre gli schemi convenuti, lo stesso fa Longhi a proposito di Masaccio. Il più importante insegnamento longhiano consiste dunque nella scrittura realista, in grado di scoprire la realtà di là dalle considerazioni ideologiche e politiche.

Anche l'intervento di Pierre Paul Carotenu-  
to si concentra su Pasolini, precisamente sugli  
elementi iconici e visivi contenuti in *Petrolio*: qui  
l'insegnamento metodologico di Longhi è onni-

presente, sebbene subisca una forte desacralizzazione ironica nell'impasto del multiforme romanzo. Il testo si rivela infatti un punto d'osservazione privilegiato per l'analisi degli apporti della critica d'arte longhiana alla cultura figurativa e alla scrittura: *Petrolio*, come meta-opera che si interroga sulla propria genesi, permette infatti di approfondire il rapporto di Pasolini con l'immagine attraverso una costante tensione tra citazione pittorica e «folgorazione figurativa» da una parte, e irrisione dall'altra (intesa anche come dimensione metodologica, stilistica e ermeneutica). Sebbene il nome di Longhi compaia solo tre volte, la sua ombra è onnipresente, ed è strettamente legata alla dimensione visionaria e allegorica.

La ricognizione sulla vasta incidenza del magistero longhiano negli scrittori italiani è poi arricchita dall'intervento di Niva Lorenzini, incentrato sulle modalità con cui Attilio Bertolucci interiorizza la sintassi longhiana nella sua poesia. Attraverso il rapporto epistolare di Bertolucci e Lorenzini, e alcuni testi dedicati all'importanza di Longhi, è ricostruito abilmente il lascito del maestro. Il poeta ne apprende a tal punto la lezione da introiettarne, afferma Lorenzini, lo stile, la sintassi, i temi: si tratta di una scrittura che, quasi a voler imitare la tecnica pittorica, procede per annotazioni, immagini, sensazioni, «rallentamenti e accelerazioni improvvise». Ritorna tra l'altro, in questo saggio, la volontà di porre l'accento su un preciso dispositivo longhiano rilevato anche da Bazocchi e Luglio, ovvero il prevalere del dettaglio, del piccolo oggetto, del volto, sull'insieme. L'eredità longhiana è in particolar modo evidente in *Viaggio d'inverno* [1971] e nella *Camera da letto* [1984-1988], a cui è dedicata l'ultima parte dell'intervento: Bertolucci sperimenta una vera e propria 'lettura visiva' della realtà.

Francesco Galluzzi si è poi concentrato sul romanzo storico manzoniano scelto da Longhi come modello per una critica d'arte che interroga il contesto in cui nascono le opere degli eccentrici del Cinquecento (in particolare Lotto e Pontormo); Galluzzi muove dalla necessità di esplorare a fondo il nesso tra la scrittura «di servizio» longhiana e la questione letteraria, proponendo dunque il romanzo storico quale modello di indagine per una critica d'arte che possa interrogare tutte le condizioni in cui l'opera nasce (l'autore inserisce tale problematica in un più ampio dibattito che coinvolge gli ambienti letterari e artistici vicini a Longhi).

Riccardo Donati sceglie invece di indagare la lezione longhiana nel *Ponte della Ghisolfa* (1958) di Giovanni Testori: il gusto visuale della scrittura in questione risulta infatti profondamente segnato dal «demone in corpo della pittura naturale» (Longhi) e dal gioco delle ombre e della luce in Caravaggio (dove l'autore trova un'alternativa al neorealismo e alla favola di Calvino). Donati mostra che la devozione per Longhi emerge in tutta l'opera di Testori, inserita all'interno di una tradizione lombarda che va da Manzoni a Gadda, e che è segnata da importanti intersezioni tra arte in figura e arte in parola. L'intervento si concentra sui testi del *Ponte della Ghisolfa*, dove il magistero longhiano emerge nelle tecniche narrative: si tratta qui in particolare del ricorso a «strategie luminotecniche di derivazione pittorica», che testimoniano la preminenza di un codice visivo nell'impianto narrativo.

La seconda parte del convegno è stata dedicata ad autori che non hanno legami espliciti con Roberto Longhi, ma che dialogano indirettamente con lui, elaborando scritture dove il tema dell'immagine e della visione è presente in maniera preponderante. È in questa dire-

zione che si è articolato l'intervento di Riccardo Gasperina Geroni, incentrato sulle relazioni tra opera letteraria e opera pittorica di Carlo Levi, e in particolare sull'idea teorica, che si sviluppa a partire dagli anni trenta, del ritratto pittorico come rapporto tra il se stesso e l'alterità. Gasperina Geroni, partendo dal magistero di Venturi rintracciabile nelle scelte estetiche di Levi, indaga poi la pittura dell'autore inquadrandola nel più ampio contesto dell'espressionismo europeo, della psicanalisi e dell'antropologia. L'ambito pittorico si lega strettamente a quello letterario: proprio nel testo *I ritratti*, Levi esplicita infatti certe intuizioni figurative, in primis il nesso tra la memoria individuale e quella collettiva (Jung e Vico i principali punti di riferimento).

La stretta relazione tra pittura e letteratura è affrontata anche da Maria Rizzarelli, il cui saggio è dedicato a Sciascia e la critica d'arte. L'autrice muove dal vastissimo corpus della critica d'arte di Sciascia (si tratta di scritti molto eterogenei), per mostrare come la sua possa essere definita una scrittura tesa all'immagine. Nei suoi saggi è d'altronde individuabile una linea metodologica, o meglio una «memoria di un metodo», dove il riferimento a Longhi è esplicito: si vedano in particolare i temi del dettaglio, della luce, delle problematiche interiori. Rizzarelli, mostrando cosa significhi per Sciascia ricondurre la critica d'arte a letteratura, opera una classificazione delle modalità della sua scrittura in base alla vicinanza con le immagini: si tratta innanzitutto di analogie (ed è il caso che si impone più frequentemente: si veda ad esempio il saggio su Guttuso, del 1974, dove l'autore arriva a identificare in Verga la chiave di lettura dell'opera del pittore); ci sono poi divagazioni, o note a margine; si hanno infine corrispondenze e parallelismi, dove ad essere protagonista è

ancora una volta la doppia dimensione iconico-testuale. L'arte, per Sciascia, coincide davvero con la letteratura: si tratta di ricercare nelle opere pittoriche «l'ordine delle somiglianze» con l'immaginario di poeti e scrittori.

Il saggio di Elisa Attanasio affronta il concetto di visività quale nucleo di tutta l'opera di Goffredo Parise, intesa come attitudine costante nel rapporto con la realtà e di conseguenza con la scrittura. Partendo dalle prime suggestioni visive, sia pittoriche che in movimento (l'esordio narrativo rappresentato dal *Ragazzo morto e le comete*, del 1951, mostra una naturale disposizione dell'autore a un approccio visivo che poggia su dispositivi cinematografici e teatrali), Attanasio sceglie di concentrarsi sul rapporto con un artista in particolare. Infatti, attraverso un ravvicinato confronto con le modalità pittoriche di Filippo De Pisis, l'autrice mostra come si tratti di una medesima tendenza (veicolata da una tecnica per molti versi comune) di captare la realtà e restituirla sulla tela o sulla pagina anzitutto attraverso lo sguardo, secondo una «modalità di assorbimento». Nel tentativo dunque di definire l'esperienza di scrittura parisiense entro certi canoni, Attanasio individua nell'ambito artistico (e in particolare pittorico) una via privilegiata per mettere a fuoco alcuni approcci e dispositivi legati a categorie estetiche.

Infine, Filippo Milani si è occupato, in una prospettiva anti-figurativa e anti-antropomorfa, della relazione che lega Gastone Novelli a Giorgio Manganelli. Milani esplora le potenzialità espressive del concetto di 'indistinto' attraverso un percorso che da Michel Tapié giunge fino a Didi-Huberman, passando per Dubuffet e Bataille, alla ricerca di una definizione di 'informale' valida tanto in letteratura quanto in pittura. L'opera informale di Novelli è infatti caratte-



rizzata dall'interazione tra segni, lettere e colori, la quale, grazie alla «catalogazione», riesce a mettere in crisi il sistema comunicativo dominante (al fine di agire direttamente sull'immaginario dell'uomo). Milani, ricostruendo il rapporto di amicizia e di collaborazione artistica tra Novelli e Manganelli, finora poco indagato, mostra come sia proprio su un processo di desacralizzazione che i due autori costruiscono le proprie opere: in particolare, la coesistenza, sulla tela novelliana, di parole e pennellate (spesso bianche) corrisponde, secondo Milani, agli spazi bianchi immaginari dei testi manganelliani. Il paradosso e «l'attitudine all'informe» su cui entrambe le esperienze si fondano mostra una comune ricerca nella quale, ancora una volta, il nesso parola/immagine si rivela inscindibile.

La complessa trama di interconnessioni tra opere e autori illustrata dai contributi raccolti in questo volume fa emergere sempre di più – come hanno rilevato le riflessioni degli organizzatori a fine convegno – la necessità di continuare ad approfondire il nesso tra letteratura, visività e critica d'arte. Infatti, il magistero di Longhi non si impone solo come punto di riferimento per gli scrittori che ne sono stati allievi e ne hanno interiorizzato la meticolosa attenzione alle relazioni tra colore, luce e forme all'interno del quadro; ma diventa un vero e proprio metodo di analisi dell'immagine diffuso in una vasta schiera di autori, che hanno sentito il bisogno di confrontarsi con il discorso longhiano per sviluppare il proprio percorso letterario.

*Elisa Attanasio e Filippo Milani*

