

I “PRIMITIVI” E L’ARTE ITALIANA TRA LE DUE GUERRE: IL *PIERO DELLA FRANCESCA* DI ROBERTO LONGHI COME PRATICA DI DIALOGO TRA ARTE E CRITICA

GAIA BINDI

(Accademia di Belle Arti di Carrara)

Abstract

*This paper illustrates the productive exchange evident in the Twenties and Thirties between art criticism published by painters in journals (in particular the Roman journal *Valori Plastici*), the renewed interest in criticism from the most illustrious art historians (Longhi and Venturi) and the rethinking of modern art in the light of the rediscovery of historical canons. The works of Carlo Carrà, Giorgio de Chirico and Alberto Savinio are taken into account but the focus is on the essay by the young Roberto Longhi dedicated to *Piero della Francesca* published in 1927 as an example of how an original historical rereading can push contemporary art forward. This publication, which delineated the complex aspects of the painter's creative sources, had an immense influence on inter-war Italian art, influencing artists like Felice Casorati, Massimo Campigli, Achille Funi, Mario Tozzi, Ferruccio Ferrazzi and Roberto Melli.*

Alla fine del primo conflitto mondiale, l’arte italiana – in parallelo con quella europea – sembra voler abbandonare lo sperimentalismo delle Avanguardie per approdare a una pittura connotata da una figuratività più quieta, appoggiata sui valori della tradizione. I legami con l’eredità storico-artistica, l’aspirazione alla dignità formale, la rivalutazione del “mestiere” sono linee portanti di una creatività che cerca il nuovo nella riscoperta del passato. Questa aspirazione a un ricomposto rigore stilistico e a una rinnovata competenza tecnica trova espressione dal 1918 al 1922 sulle pagine di *Valori Plastici*.

Fondata a Roma dall'editore Mario Broglio, la rivista nasce grazie alla collaborazione con gli amici artisti Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, Ardengo Soffici, che contribuiscono sia come autori di testi che di illustrazioni e copertine. Una pubblicazione interamente dedicata alla questione dell'arte contemporanea, che esce in soli quindici fascicoli in lingua italiana e francese, presentando una fitta sequenza di articoli anche stranieri, e una notevole varietà di riproduzioni in fototipia. La collaborazione con artisti militanti nelle Avanguardie internazionali – tra cui André Breton, Jean Cocteau, Vassili Kandinsky... – lo spirito di ricerca, la dialettica tra diverse culture attive sulla scena europea, fanno del periodico il punto di incontro di un vasto movimento di idee, sede di accese polemiche anche tra gli stessi collaboratori. Tutte le riflessioni, i progetti, le affermazioni che vi compaiono mirano a un'indagine sulla modernità artistica, esaminando ciò che può essere lo sviluppo futuro dell'opera arte: materia e fini, mezzi e obiettivi. Complessivamente, gli articoli della rivista tendono ad affermare la novità artistica come esperienza in linea con la tradizione italiana, dove i referenti di una "classicità" senza tempo sono individuati soprattutto in area tre-quattrocentesca. Giotto, Masaccio, Paolo Uccello sono indicati come "primitivi", ovvero come maestri capaci di suggestioni e sviluppi, in un proficuo incontro con l'emozionalità moderna.

Valori Plastici si pone però come esperienza di segno diverso dal "ritorno all'ordine" che domina gran parte della cultura nazionale tra le due guerre. Sulle sue pagine, Carlo Carrà annuncia un nuovo "Italianismo artistico" – così intitola un articolo sul numero di aprile-maggio 1919 – che rivendica la "medioevità" come valore del mondo contemporaneo contro al senso moderno. Col ricorso al Medioevo, l'artista milanese – che già nel 1916 aveva scritto per *La Voce* gli articoli "Parlata su Giotto"¹ e "Paolo Uccello costruttore"² – sottolinea i limiti del modello classicista, "[...] che non vale in se stesso come situazione assoluta, necessaria, ma va riproposto come emozione individuale, rinnovata (oggi) da bisogni e tensioni storicamente precisi, non legati a un'ipotesi normativa di un'idea di

¹ Carrà (1916a), poi in Carrà (1978:63-72).

² Carrà (1916b), poi in Carrà (1978:73-79).

arte” (Fossati, 1998:29). L’attenzione a Giotto e ai “primitivi” indica la necessità di un rigore linguistico su cui fondare l’incontro fra sensibilità moderna e rilettura della tradizione. “L’arte italiana” – proclama Carrà in chiusura dell’articolo – “ripulita dalla ruggine e depurata dalle false leghe che la inquinarono in questi ultimi anni, sarà presto metallo genuino battuto di nuovo”³.

Valori Plastici costituisce un punto di riferimento importante anche dopo la cessazione della rivista nel 1922. I momenti salienti della vita artistica italiana tra le due guerre sono segnati dalla memoria di quest’esperienza in cui l’idea di un’arte nazionale viene vissuta “[...] senza autarchiche chiusure e l’eredità del passato, della storia, del mito, funzionava da stimolo alla ricerca e non come comoda corazza” (Rivosecchi, 1998:144). La pubblicazione del *Piero della Francesca* di Roberto Longhi per le edizioni di *Valori Plastici* nel 1927⁴ – che riprende e amplia un precedente studio intitolato “Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana”, pubblicato da Longhi nel 1914 su *L’Arte*⁵ – diventa allora uno dei fatti decisivi per indicare agli artisti la strada di una via al rinnovamento.

Va ricordato che, ancora negli anni tra le due guerre, un maestro come Piero della Francesca è poco conosciuto e difficilmente visibile nei musei. Nel 1920, un ipotetico visitatore degli Uffizi avrebbe trovato i ritratti dei *Duchi di Urbino* collocati nella Sala delle Carte geografiche. Una sistemazione che, come ha notato Barbara Cinelli, “[...] tradiva l’imbarazzo di collegare l’attività del pittore di Borgo Sansepolcro in una relazione storica accettabile con lo svolgimento della pittura italiana del Rinascimento” (Cinelli, 1991:211). Ma in questi anni in cui i pittori tornano ai musei, Piero della Francesca, la cui immagine di artista dall’indole costruttiva e severa è ravvivata dalla sapienza nel disporre i colori, diviene comunque un riferimento

³ Carrà (1919:1). Testo accompagnato dalla tavola con una litografia dello stesso autore, *La figlia dell’Ovest*, tratta dal dipinto oggi a Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

⁴ Longhi (1927). Successive edizioni: Longhi (1942 [1946]), Longhi (1963b), Longhi (1975). Su vicenda e fortuna del saggio si veda Longhi (1963a).

⁵ Longhi (1914), poi in Longhi (1961:61-106).

mentale costante. La sua pittura si afferma nel momento di una profonda meditazione sui termini più intrinseci del “mestiere”. Le armonie di spazio-linea-colore si confrontano, entro percorsi individuali, con il comune problema di fondare una tradizione linguistica moderna. Un esempio è il *Ritratto di Battista Sforza* (1465-'66, Firenze, Galleria degli Uffizi) leggibile come riferimento sotteso al profilo moderno de *L'amante dell'ingegnere* di Carlo Carrà (1921, Collezione Gianni Mattioli, Venezia, Peggy Guggenheim Collection), un ripensamento metafisico dell'assoluto spaziotemporale creato dal ritratto quattrocentesco.

Il primo a sottrarre Piero della Francesca al suo destino di semiconosciuto pittore del quindicesimo secolo, al più oggetto di qualche sporadico intervento erudito, è Bernard Berenson. Dalla fine dell'Ottocento, lo storico lituano-americano si adopera ad analizzare il patrimonio artistico nostrano e a farlo conoscere pubblicando i celebri quattro trattati sui pittori del Rinascimento. Editi in lingua inglese tra il 1894 e il 1907 – poi riuniti nel 1930 col titolo *The Italian Painters of the Renaissance* (tradotto in italiano da Emilio Cecchi nel 1936⁶) – i suoi volumi nascono da una disamina dal vivo delle opere e offrono per ogni artista sia un testo critico che un indice completo dei lavori con le collocazioni nel mondo. La prima edizione di *The Central Italian Painters of the Renaissance* è del 1897 (Berenson: 1897), ma quella più diffusa nelle biblioteche è del 1907, e in essa sono presenti osservazioni molto importanti per la sensibilità artistica novecentesca. Tra i tanti artisti, Piero della Francesca viene individuato da Berenson come massimo esponente di un formalismo austero, alieno dalle facili accentuazioni espressive, capace di esprimere al più alto livello ideali maestosi e comportamenti eroici. Un esempio, dunque, per quegli artisti che sentono il problema del superamento dello psicologismo ottocentesco. “In what does its charm, – scrive Berenson – its potent attractiveness consist? It is, I think, a compound of many things. In the first place, where there is no specialized expression of feeling – so attractive to our weak flesh –

⁶ Berenson (1936).

we are left the more open to receive the purely artistic impressions of tactile values, movement, and chiaroscuro”⁷.

Anche se non si deve esagerare l’influenza dei trattati del Berenson al di fuori di una ristretta cerchia di specialisti, durante gli anni Dieci sia Roberto Longhi che Emilio Cecchi si misurano con queste pagine e con le loro audaci aperture al moderno. Nel 1912 Longhi si propone come traduttore di *The Italian Painters of the Renaissance* e traduce in bozza i quattro famosi saggi, prima destinati ai *Quaderni della Voce* e poi, grazie alla mediazione di Benedetto Croce, alla “Biblioteca di cultura moderna” di Laterza. Ma alla prima lettura il Berenson resta “tramortito”⁸ dalle libertà presenti nella traduzione longhiana e il progetto rapidamente naufraga. Tuttavia, proprio dall’approfondita conoscenza degli *Italian Painters* nasce lo studio che Longhi dedica a “Piero dei Franceschi” nel 1914. Qui, partendo dalla categoria berensoniana di “tattilità”, caratteristica propria dell’arte fiorentina, il giovane critico trasforma il pittore toscano in una personalità di spicco, le cui caratteristiche non solo anticipano un Antonello da Messina o un Giovanni Bellini, ma trovano una naturale conclusione nel caldo tonalismo di Edouard Manet e nella solidificazione pittorica di Paul Cézanne.

Il nesso tra Piero e Cézanne è stata un’intuizione del Berenson, dichiarata e scritta nel volume sui *North Italian Painters* edito nel 1907⁹, poi ribadita in un articolo pubblicato sulla *Gazette des Beaux-Arts* nel marzo 1913, in occasione della restituzione della *Madonna Benson* ad Antonello da Messina¹⁰. Un’idea che suscita

⁷ Berenson (1907:73): “In che cosa consiste il suo fascino, la sua potente attrattiva? È, credo, un compendio di molte cose. Al primo posto, dove non ci sono determinate espressioni di sentimento – così attraenti per la nostra debole carne – siamo più aperti a ricevere le pure impressioni artistiche dei valori tattili, del movimento e del chiaroscuro”. Traduzione dell’Autore.

⁸ Ricorda Longhi (1961:7): “[...] ne restò, e penso con qualche ragione, tramortito. Ma il contrasto degenerò in rottura che durò per circa quarant’anni. Non eravamo temperamenti facili”.

⁹ Garboli e Montagnani (1993:17): “Quando notò che la Musa del cosiddetto Autunno di Berlino era così ben piantata sui piedi ‘as if she had been painted by Piero himself; but in atmospheric effect and in expression she reminds us of Millet and Cézanne”.

¹⁰ Garboli e Montagnani (1993:17): “Più precisamente ancora, si chiedeva: ‘Oserai-je dire encore que la tête de la Vierge Benson est presque aussi admirable que la tête de jeune fille

immediatamente grande interesse nella cultura figurativa del Novecento per le analogie tra i valori costruttivi del toscano e le geometrie del francese. La relazione tra i due artisti – che va a coinvolgere anche la formazione di Georges Seurat e la nascita del cubismo – è rivendicata dal Longhi nel 1963, in occasione della terza edizione del *Piero della Francesca*, come espressa nell'articolo del 1914¹¹. Nel “Piero dei Franceschi” il critico effettivamente paragona la veduta turrata di Arezzo/Gerusalemme presente nell'*Invenzione e prova della vera croce* del San Francesco di Arezzo (1452-'66) con il paesaggio *Mulini a Gardanne* di Paul Cézanne (1885-'86, oggi a Merion, The Barnes Foundation)¹². L'audace paragone fu forse ispirato anche da Ardengo Soffici – amico e collega di Longhi su *La Voce*¹³ – per un articolo da lui dedicato al pittore francese nel 1908. In quel testo edito sulla rivista *Vita d'Arte* (Soffici, 1908:320-333), Soffici legge le vedute di Cézanne prendendo le distanze dal lessico cubista e, per il forte attaccamento alle radici autoctone e il ritorno alla terra natale, fa autobiograficamente trascolorare la campagna della Provenza in quella toscana¹⁴. La pittura di Soffici, in questi anni di *retour à l'ordre* per superamento della fascinazione cubista, si nutre proprio dell'incontro tra Piero e Cézanne – si veda *La strada* del

de Vermeer à La Haye, chef d'oeuvre qui fait songer à Piero dei Franceschi et qui présage Cézanne?” – che era disegnare, nel 1913, quasi sovrappensiero, i tratti del sistema longhiano davanti lettera”.

- ¹¹ Longhi (1963:16). Non sembra un caso che Emilio Cecchi, nel recensire il *Piero della Francesca* del 1927, paragoni lo stile letterario di Longhi a “[...] certa bella pittura [...] di Piero della Francesca o Cézanne”. Si veda Cecchi (1927:3), poi in Cecchi ([1960]:365).
- ¹² Il nesso istituito tra i due artisti fu forse all'origine della folgorazione che Longhi ebbe dall'incontro con le opere di Paul Cézanne esposte alla Biennale di Venezia nel 1920, che provocò la stesura di getto di uno scritto monografico mai passato alle stampe (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Archivio Roberto Longhi).
- ¹³ Sui protagonisti de *La Voce*, tra cui Roberto Longhi e Ardengo Soffici, si veda Marchetti (1994).
- ¹⁴ Rodriguez (1996:55) riporta un passo di una lettera scritta da Ardengo Soffici a Giovanni Boine il 30 ottobre 1908, in risposta ai complimenti ricevuti per l'articolo su Cézanne, dove è rivelato il ruolo del pittore francese nella rivendicazione di italianità: “Sono contento che l'articolo su Cézanne non ti spiaccia troppo. [...] La mia pittura somiglia davvero un po' alla sua, ma il valore ne è (hélas!) molto più piccolo. Eppoi io ho voluto e sono riuscito, approfittando delle sue lezioni, a restare italiano, e questo per me è importantissimo”.

1908 (San Paolo, MAC USP) – alla ricerca di un fertile punto di mediazione tra modernità e tradizione. Un nesso che è fecondo in molta pittura di paesaggio degli anni Venti perché rinfrescato da parallele occasioni di studio, come la retrospettiva di Paul Cézanne alla XII Biennale di Venezia nel 1920 o la pubblicazione nel 1921 di un fascicolo Alinari su *Piero della Francesca*, introdotto da un testo di Adolfo Venturi¹⁵. Per capire gli effetti pratici della connessione critica tra Cézanne e Piero si guardi, ad esempio, ad opere come *Pittori all'aperto* di Virgilio Guidi (1924, San Paolo, MAC USP) o *Paesaggio. Casa rosa* di Giorgio Morandi (1927 circa, Roma, Camera dei Deputati) che tradiscono la volontà di trascendere gli effetti naturalistici del paesaggio, raggiungendo una sintesi logica con strutture autonome e quasi astratte di forma-colore.

Nel 1921 Ugo Ojetti, in occasione della mostra *Arte italiana contemporanea* alla Galleria Pesaro di Milano, cita Piero della Francesca come una delle guide scelte dai pittori contemporanei (con Giotto e l'Angelico)¹⁶. Tra gli artisti che espongono in questa mostra c'è anche Pio Semeghini, che presenta con tre paesaggi la moderna concezione della veduta orientata in direzione antica. La sua nuova sintesi di forma-colore nasce da un confronto diretto con l'artista di Borgo, come emerge da uno studio della *Madonna di Senigallia* (1470 circa, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche) realizzato dall'artista mantovano nel 1920. La tavola *Omaggio a Piero* (1920, Verona, Galleria civica d'arte moderna) è una composizione che si imposta sull'indagine del colore-luce e delle sue fonti, dove una sottile e intellettuale architettura grafica traspare nervosamente cucita insieme a una vivace cromia "rinascimentale".

Ojetti pone comunque sempre l'accento sul fatto che il Quattrocento non possa essere un riferimento definitivo e che l'artista contemporaneo non debba cadere succube della "passione primitiva" (Ojetti, 1924:778). I dubbi generati dall'adozione di Piero come modello si rincorrono lungo tutti gli anni Venti nelle recensioni di una

¹⁵ Venturi (1922). In questo volume, settantadue tavole fotografiche documentano le opere del pittore di Sansepolcro secondo una scansione tradizionale che non risulta comunque lontana dagli interessi novecentisti.

¹⁶ Ojetti (1921). Cit. in Fagiolo dell'Arco (1988b:329).

critica che fatica ad accettare la sua presenza in quadri moderni. Felice Casorati ne è “[...] la vittima più importante, criticato, e da più parti, per la sua spazialità, i suoi incastri cromatici di matrice pierfrancescana” (Fergonzi, 1991:239). La *Silvana Cenni* (1922, Torino, collezione privata) – un quadro che nasce dalla meditazione sulla Madonna del *Polittico della Misericordia* (1460-’62, Sansepolcro, Pinacoteca comunale), ma che cita anche l’ambientazione absidale della *Pala di Brera* (*Sacra conversazione*, 1472, Milano, Pinacoteca di Brera) – è considerato nella monografia di Piero Gobetti un quadro sbagliato, “[...] rotto da troppi squilibri”¹⁷. Nino Barbantini, recensendo la personale di Casorati alla Biennale di Venezia del 1924, parla di un artista nel quale “[...] lo studio degli antichi, di Piero della Francesca per esempio, [suo] pane quotidiano” è la causa principale della “[...] mancanza di unità che si riscontra nei suoi quadri fatti a pezzi e bocconi”¹⁸. Molto spesso, il ricorso al modello quattrocentesco viene considerato come effetto di un intellettualismo frigido e indigesto. Si chiede appunto Ugo Nebbia, alla vigilia della Biennale del 1924:

Quanti artisti ormai, compitando sulle opere, od anche, purtroppo, sulle fotografie delle opere dei nostri puri maestri, i mistici dell’arte come si dicono, contribuiscono a tale nuova complicazione dell’arte moderna: quella, cioè, di volerla ripristinare su concetti e maniere e sistemi espressivi di antiche scuole? Quanti credono magari di risuscitar in se stessi lo spirito, mettiamo di un Masaccio o di Pier della Francesca seguendone, con maggior o minor approssimazione, le forme senza assimilarne e forse senza neppur intenderne la sostanza? (Nebbia, 1924:191)

Proprio Ojetti, in un articolo su Soffici del 1919, aveva allora invocato la necessità di una maggiore consapevolezza storico-critica

¹⁷ Gobetti (1923). Cit. in Lamberti (1985:88).

¹⁸ Barbantini (1945). Cit. in Barocchi (1974:471).

degli artisti grazie a una riproposta in forma di libro del saggio su “Piero dei Franceschi” scritto da Roberto Longhi cinque anni prima¹⁹.

Il *Piero della Francesca* del 1927 esce un anno dopo *Il gusto dei primitivi* di Lionello Venturi (Venturi:1926), e insieme a questo porta avanti una rivalutazione dell’arte dei maestri del Trecento e del Quattrocento – in dichiarata antitesi al gusto accademico prevalente, votato al culto vasariano del Rinascimento maturo – diventando subito una bibbia per artisti alla ricerca di nuove fonti. Non solo il pittore di Sansepolcro acquista ora un’autonomia stilistica definita – la purezza del colore, la volumetria immersa in un’atmosfera sospesa, la monumentalità arcaica e rusticana – ma la sua modernità trova referenti tali (Manet, Seurat, Cézanne) da spiazzare i contemporanei. Un pittore come Francesco Trombadori coglie da subito l’importanza dello studio longhiano e la dichiara in un elzeviro sul *Piccolo della Sera*: “Enorme diventa quindi la sua importanza per merito di Roberto Longhi, il quale, riuscendo a diradare l’intrico foltissimo della pittura toscana, fa oggi rilucere di nuova straordinaria potenza la figura di Piero, la cui grande ombra, attraverso l’arte veneziana, si distende su tutta la pittura moderna e contemporanea” (Trombadori, 1927:3). Carlo Carrà sottolinea l’importanza del saggio in un articolo su *L’Ambrosiano*, che fa notare la modernità intellettuale del pittore quattrocentesco:

Si direbbe che Piero della Francesca escluda dalle sue pitture ogni elemento drammatico per dare il senso di una virilità pacata e architettonica. Sono figure che sorgono da una strana facoltà di astrazione in cui il punto d’arrivo è la lirica vibrazione della luce che avvolge i corpi e li solidifica. La pittura di Piero è veramente una operazione mentale, per usare il termine caro a Leonardo da Vinci. In altre parole, soavità e dolcezza sono il condimento delle opere di Piero, ma, si noti, senza l’ombra di patetismo. Opere dunque che trascinano il riguardante non per via emozionale, ma per la pura armonia

¹⁹ Ojetti (1919). Cit. in Ojetti (1920: 231): “Ai pittori sarebbe utile trovar finalmente raccolti in un libro studi come quello di Roberto Longhi su Pier della Francesca, già da cinque anni sepolto nell’Arte del Venturi”.

costruttiva delle loro forme. Altre considerazioni si potrebbero fare, ma preferisco terminare con una affermazione: la pittura di Piero della Francesca viene dall'intimo connubio dell'istinto e dell'intelletto, e per questo esprime forza, ordine e luce spirituale. (Carrà, 1927:3)

Una pagina di Massimo Bontempelli scritta su *900* nell'estate 1927, in contemporanea con l'uscita del saggio longhiano, rivela i punti di tangenza tra ricerca storico-artistica e creatività in atto: "Pour le moment, les peintres qui attirent davantage nos goûts de novécantistes, et dont l'art correspond le mieux au nôtre, sont des peintres italiens du quinzième siècle: Masaccio, Mantegna, Pier della Francesca"²⁰. Non è un caso allora che nel 1928 Guglielmo Janni faccia dono di una copia del volume longhiano all'amico pittore Alberto Ziveri, vergando sulla prima pagina questa dedica:

Mio caro Alberto, eccoti, dopo le immagini di sovrumana grandezza di Michelangelo, queste che ti parlano della quadrata forza di Piero. So che anche tu, giovanissimo, ami questo prodigioso Artista austero misurato schivo di ogni affetto, eppur così vivo e ardente da darci ancora – a noi ultimi venuti – sensazioni e fremiti che nessun altro potrà: e di questo tuo amore sono tanto lieto perché vedo nelle tue ricerche già tanti buoni segni appunto di austerità e di rinuncia nobilissime. (Fagiolo dell'Arco, 1988a:179)

Gli aspetti formali di tale dichiarata vicinanza tra arte antica e contemporanea sono adesso ben visibili nel saggio longhiano, grazie a uno straordinario apparato fotografico che correda il libro con oltre duecento tavole. Queste illustrazioni mostrano le opere del maestro anche isolandone alcuni dettagli significativi che, una volta ritagliati, acquistano un enigmatico valore "senza tempo". L'analisi fotografica

²⁰ Bontempelli (1927:7): "Al momento i pittori che attirano di più i nostri gusti di novecentisti e di cui l'arte corrisponde meglio alla nostra, sono i pittori italiani del quindicesimo secolo: Masaccio, Mantegna, Pier della Francesca". Traduzione dell'Autore.

isola con intelligenza “[...] particolari fino ad allora sottovalutati e li proponeva con l’evidenza di immagini autonome la cui icasticità era ribadita dalla ricchezza di argomentazioni storiche e di riferimenti inconsueti che la prosa di Longhi richiamava per gli artisti-lettori” (Cinelli, 1991:221). Tale invenzione visiva, una novità editoriale ideata in rispondenza alla particolareggiata disamina del testo scritto, è raggiunta da Longhi grazie anche alla frequentazione degli amici pittori. L’attività di critico lo porta infatti a visitare abitualmente mostre e luoghi di ritrovo del *milieu* artistico romano, come la famosa terza saletta del Caffè Aragno, dove si riunisce la nuova pittura con Amerigo Bartoli (autore del celebre *Ritratto di Roberto Longhi* del 1924; Roma, Galleria Comunale d’Arte Moderna e Contemporanea), Antonio Donghi, Francesco Trombadori, Riccardo Francalancia, Carlo Socrate ecc. Proprio da Carlo Socrate il critico acquista il quadro *La portatrice di frutta* (collezione privata, già collezione Roberto Longhi) che, nel 1924, sembra anticipare l’audacia dei tagli fotografici operati nelle tavole del volume dedicato a Piero della Francesca.

La lettura del “dettaglio” – un’invenzione addirittura ampliata da Longhi nella riedizione del saggio nel 1942 – stimola i pittori a una visione inconsueta dell’opera pierfrancescana, dove finiscono per incontrarsi natura e geometria. Tra i tanti, un inedito dettaglio messo in luce da un’apposita tavola della monografia longhiana è quello dell’uovo sospeso presente nella *Pala di Brera*. Quest’elemento rappresenta una forma simbolica carica di storia, che si impone con misterioso risalto sulla monumentale *Sacra conversazione* (1472, Milano, Pinacoteca di Brera). Costituendo un *alter ego* etereo dello Spirito santo (l’uovo al posto della colomba, in contrappunto all’ovale del volto della Madonna), funziona anche come espediente tecnico in grado di conferire unità all’incongrua prospettiva absidale, carente in profondità. Proprio questa forma astratta dell’uovo pare emergere dalla tavola presente nella monografia longhiana e contaminare la pittura degli anni Venti, diventandone una protagonista affascinante. Non pare casuale allora che sia spesso associata a strutture che articolano sistemi prospettici incoerenti, in cui si impone come misura di imponderabilità. Si guardi ad opere come *Le uova sul cassettoni* di Felice Casorati (1920, Torino, collezione privata) o *La scala* di

Antonio Donghi (1923 circa, Torino, collezione privata), in cui la purezza ermetica dell'elemento lega l'intuizione poetica a una matematica incerta, sviluppando in senso moderno il culto del rigore geometrico quattrocentesco, in dichiarata antitesi al sensismo ottico della pittura ottocentesca o di quella "secessionista"²¹.

Ma il *Piero della Francesca* longhiano stimola in generale gli artisti ad approfondire la conoscenza del pittore, attraverso lo studio delle riproduzioni o con veri e propri pellegrinaggi nei luoghi delle opere. Antonio Donghi, Ferruccio Ferrazzi, Francesco di Cocco – per non citare che alcuni nomi – si recano ad Arezzo, Sansepolcro o, più semplicemente, nella famosa Biblioteca di Storia dell'arte di Palazzo Venezia per studiarne composizioni, soluzioni e ritmi. Una serie di schizzi eseguiti a matita da Francesco di Cocco sul foglio di un *carnet de croquis* (1927 circa, Roma, collezione privata) sembrano tratti, a causa delle dimensioni, proprio da una tavola del saggio longhiano del 1927 e rivelano una particolare attenzione per le posture e i gesti delle figure rappresentate nel *Battesimo di Cristo* (1448-'50, Londra, National Gallery). Tra tutte le riprese, compare in questo foglio un motivo che ha grande fortuna nella pittura degli anni Trenta: l'immagine del neofita rappresentato nell'atto di spogliarsi sfilando la veste dalla testa, dettaglio presente sullo sfondo della tavola pierfrancescana. Nella monografia longhiana un'apposita fotografia presenta isolata questa figura di catecumeno, che la penna dell'autore definisce "quadratus homo", descrivendolo come "[...] impeso nell'istante che i panni impastoiati sulle spalle e sul capo vi si plasmano in un armonico blocco come calcato in creta" (Longhi, 1975:28). Nessuna sorpresa allora che Giovanni Colacicchi in *Fine d'estate* (1932, collezione privata) riprenda proprio tale figura, di impressionante modernità, trasformandola in un bagnante di terracotta, modellato con la sacralità e il passo cerimoniale di un *kouros*. Due anni dopo, con *Neofita* (1935, Città del Vaticano, Musei Vaticani), lo scultore Mirko Basaldella decide di renderne la posa

²¹ Rivela programmaticamente lo stesso Donghi (1935:72) nell'autopresentazione scritta per la Quadriennale del 1935: "Ho guardato i grandi pittori del passato senza esagerare, ossia prendere da essi motivi di composizione e atteggiamenti. Ho scelto per dipingere tutto ciò che dell'umanità più mi ha colpito per un senso di semplicità nella composizione e nel colore".

vitale in un ragazzo ritratto con la materia vibrante del bronzo, lavorato con la tecnica antica della “cera cava”. Troviamo il catecumeno pierfrancescano ancora coinvolto in pitture tonali che rappresentano indifferentemente scene di bagni sacri o profani, come *I neofiti* di Corrado Cagli (1933 circa, collezione privata) o *La spiaggia* di Alberto Ziveri (1934, collezione privata). Segno che la sacralità così terrena di Piero è riuscita – grazie ai dettagli quasi “cinematografici” delle tavole longhiane – a influenzare una creatività a cavallo tra realismo e metafisica, dando inizio a una linea espressiva che nel secondo dopoguerra troverà grandi interpreti come Renato Guttuso o Pier Paolo Pasolini (non a caso, un allievo di Longhi)²².

Grazie al fascino innegabile della scrittura e delle illustrazioni, il *Piero della Francesca* di Roberto Longhi riesce quindi a entrare nel vivo del dibattito culturale tra le due guerre, ispirandolo per gradi anche nei decenni a seguire. In uno scritto del 1972, Alberto Ziveri lo individua come la pietra miliare di un’intera generazione di artisti:

Longhi dava così a una parte dei suoi contemporanei l’apertura verso un umanesimo nuovo, contenuto in figurazioni di trascendenza metafisica, quasi un appello alla grandezza storica e artistica del nostro paese. Tale rinascita umanistica dava allo spirito inquieto della gioventù intellettuale e artistica di allora una visione contenuta in un rigore mentale per quanto riguarda la forma, gli spazi e il contenuto stesso. Con l’evocazione della nuova realtà, Longhi apriva senza dubbio alla fantasia un nuovo mondo. (Ziveri, 1972:26-27)

Bibliografia

- | | | |
|----------------|------|--|
| Barbantini, N. | 1945 | <i>Biennali</i> . Venezia: Il Tridente. |
| Barocchi, P. | 1974 | <i>Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al</i> |

²² Si veda anche Caramel (1998:31, 56).

- Novecento. Messina-Firenze:
D'Anna.
- Berenson, B. 1897 *The Central Italian Painters of the Renaissance*. New York-London: G. P. Putnam's Sons.
- 1907 *The Central Italian Painters of the Renaissance*. 7. ed. New York-London: G. P. Putnam's Sons.
- 1936 *I pittori italiani del Rinascimento*, tradotto da Emilio Cecchi. Milano: Hoepli.
- Bontempelli, M. 1927 “Analogies.” In: *900*, 4:7, Estate.
- Caramel, L. 1998 “Piero, Longhi e Pasolini. Da ‘Il gusto dei primitivi’ di Venturi al ‘Piero della Francesca’ di Longhi, i libri che più hanno influenzato l’arte italiana degli anni trenta: l’assoluto, l’universale e l’eterno contro l’estetica decadente ed i cedimenti dell’arte contemporanea.” In: *Quadri & sculture*, 6: 31, 56.
- Carrà, C. 1916a “Parlata su Giotto.” In: *La Voce*:162-174, Marzo 31.
- 1916b “Paolo Uccello costruttore.” In: *La Voce*:375-384, Settembre 30.
- 1919 “L’Italianismo artistico.” In: *Valori Plastici*, 4-5 (1):1-5, Aprile-Maggio.
- 1927 [S. t.]. In: *L’Ambrosiano*:3, Settembre 5.
- 1978 *Tutti gli scritti*. Milano: Feltrinelli.
- Cecchi, E. 1927 [S. t.]. In: *Corriere della Sera*:3, Settembre 21.
- [1960] *Piaceri della pittura*. Venezia: Neri Pozza.

- Cinelli, B. 1991 “Derivazioni pierfrancescane nel novecento: modelli e varianti.” In: Lamberti, M. M., e Fagiolo dell’Arco, M. (a cura di), *Piero della Francesca e il novecento*. Venezia: Marsilio:211-227.
- Donghi, A. 1935 “Antonio Donghi.” In: *Seconda Quadriennale d’Arte Nazionale*, Roma: Tumminelli:72.
- Fagiolo dell’Arco, M. 1988a *Alberto Ziveri*. Milano: Fabbri.
– (a cura di) 1988b *Realismo magico*. Milano: Mazzotta.
- Fergonzi, F. 1991 “Un modello difficile: quattro momenti di Piero contemporaneo nella critica del primo Novecento.” In: Lamberti, M. M., e Fagiolo dell’Arco, M. (a cura di), *Piero della Francesca e il novecento*. Venezia: Marsilio:229-243.
- Fossati, P. 1998 “‘Valori Plastici’: testi editi e appunti inediti.” In: Fossati, P. - Rosazza Ferraris, P., e Velani, L. (a cura di), *Valori Plastici*. Ginevra-Milano: Skira:25-44.
- Garboli, C. e Montagnani, C. 1993 (a cura di) *Bernard Berenson – Roberto Longhi. Lettere e scartafacci 1912-1957*. Milano: Adelphi.
- Gobetti, P. [1923] *Felice Casorati pittore*. Torino: Piero Gobetti editore.
- Lamberti, M.M. 1985 “Silvana Cenni.” In: Lamberti, M. M., e Fossati, P. (a cura di), *Felice Casorati 1883-1963*. Milano: Fabbri:88.
- Longhi, R. 1914 “Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana.” In: *L’Arte*, 3 (17):198-221 e 241-256, Marzo.

- 1927 *Piero della Francesca*. Roma: Edizioni dei “Valori Plastici”.
- 1942 *Piero della Francesca*. Milano: [1946] Hoepli.
- 1961 *Scritti giovanili 1912-1922*. Firenze: Sansoni.
- 1963a “La ‘Fortuna storica’ di Piero della Francesca dal 1927 al 1962.” In: *Paragone*, 159 (14):3-26, Marzo.
- 1963b *Piero della Francesca*. Firenze: Sansoni.
- 1975 *Piero della Francesca*. Firenze: Sansoni.
- Marchetti, G. 1994 “*La Voce*”. *Ambiente, opere, protagonisti*. Firenze: Vallecchi.
- Nebbia, U. 1924 “Sul movimento pittorico contemporaneo (1913-1924).” In: *Emporium*: 59 (351):191, Marzo.
- Ojetti, U. 1919 “Soffici.” In: *Il Corriere della Sera*: 3, Agosto 16.
- 1921 *Arte Italiana Contemporanea*. Milano: Alfieri & Lacroix.
- 1924 “Il pittore Ubaldo Oppi.” In: *Dedalo*, 4:778.
- Rivosecchi, V. 1998 “La vita artistica a Roma negli anni di ‘Valori Plastici’.” In: Fossati, P. - Rosazza Ferraris, P., e Velani, L. (a cura di), *Valori Plastici*. Ginevra-Milano: Skira:137-146.
- Rodriguez, J.-F. 1996 *Cézanne e il ‘cézannismo’ negli anni de «La Voce» e di «Lacerba» (1910-1913)*. Poggio a Caiano (Prato): Associazione culturale Ardengo Soffici.

- | | | |
|----------------|------|---|
| Soffici, A. | 1908 | “Paul Cézanne.” In: <i>Vita d'Arte</i> , 1 (6):320-333, Giugno. |
| Trombadori, F. | 1927 | [S. t.]. In: <i>Il Piccolo della Sera</i> :3, Ottobre. |
| Venturi, A. | 1922 | <i>Piero della Francesca</i> . Firenze: Alinari. |
| Venturi, L. | 1926 | <i>Il gusto dei primitivi</i> . Bologna: Zanichelli. |
| Ziveri, A. | 1972 | “Personalità di Guglielmo Janni.” In: Lucchese, R. <i>Guglielmo Janni</i> . Roma: Russo & Russo:26-27 |