

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

# ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/I (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Sergio Marinelli

“LA NOSTRA PIÙ ALTA CULTURA FIGURATIVA”

«Siamo in Italia?» La domanda provocatoria di Roberto Longhi all’inizio della rassegna storica, che fu il *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* del 1945, è ancora aperta, perché nessuno ha mai direttamente risposto.

Prima di far ipotesi di rassegne storiografiche sull’arte veneta sarà quindi necessario sgombrare il campo da quest’ingombrante e, ahimè, per molti versi felice, saggio che, lo si voglia o no, ha traumatizzato, seppur in modo diverso, tutta la storiografia artistica veneta successiva, con condizionamenti, almeno in Italia, non certo all’estero, decisivi, che ancora permangono<sup>1</sup>.

Se nei nostri anni infatti ogni ideologia è stata ridimensionata, con la caduta di molti “muri”, va detto che il culto di Roberto Longhi, a dispetto, ad esempio, anche di quello di Marx, è resistito integro nei santuari di alcune università e non ammette ancora storicizzazioni o “revisioni” di sorta. A suo tempo il tono letterariamente efficacissimo da una parte e semplicemente terroristico dall’altra, ha steso le reazioni degli oppositori, che hanno preferito sempre resistenze passive o di basso profilo, col lavoro erudito e specialistico sul campo, senza repliche dirette. La sola risposta veramente diretta, finalmente insofferente di tanta arroganza da una parte e di tanta viltà dall’altra, è stata quella di un letterato, Roberto Calasso, a proposito di Tiepolo, nel 2006, quando rileva che «Longhi aveva praticato tenacemente una poetica della faziosità sin dagli esordi», con «l’ideologia del *realismo all’italiana*». «Il manifesto di Longhi (perché di questo si tratta, come fosse il programma di un partito) è racchiuso nella rivendicazione del Caravaggio» come ricorda Calasso, ma è in realtà formalmente preparato e dichiarato nel *Viatico*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, Sansoni, 1946, cui si riferiscono i numerosi passi seguenti non indicati.

<sup>2</sup> ROBERTO CALASSO, *Il rosa Tiepolo*, Milano, Adelphi, 2006, *passim*.

L'“italianità” è dunque un valore artistico? Sembrerebbe di sì per il critico che vorrebbe fare il partigiano libertario a guerra finita, nel 1945, ma non si era ancora liberato degli atteggiamenti espressivi tipici del fascismo. Il Neorealismo di Longhi, che mostra i muscoli, assomiglia ancora moltissimo all'arte nazionale del ventennio precedente, sotto una divisa frettolosamente cambiata e adeguata ora al realismo operaio, programmatico, del Partito comunista.

«Per quanto si faccia non si riuscirà mai a porre codesti veneti sullo stesso piano dei grandi fiorentini o senesi contemporanei; e neppure degli emiliani», scrive così del Trecento. Non la pensavano così i bolognesi committenti dei polittici veneti per le loro chiese maggiori, i quali ne dovevano apprezzare invece proprio quello che Longhi chiama «l'ornato ormai quasi mussulmano», tratto «dall'arnia dorata e polverosa del bizantinismo», con una contraddizione di termini almeno storica. Scriverà anche bene Longhi ma qui sembra, per usare battute analoghe alle sue, un dannunziano ancora impegnato nella propaganda della guerra di Libia.

Tutta la rassegna è una doccia scozzese di esaltazioni e stroncature, che dovevano sbigottire la più conformistica storiografia dell'arte veneta di allora, la quale era stata spesso ossequiosa della tradizione e del potere politico. Le stroncature, per ottenere il loro effetto, naturalmente riguardano sempre artisti di fama già consolidata; le esaltazioni, per essere più sorprendenti, toccano spesso le riscoperte. Si tratta di un meccanismo psicologico efficacissimo e sempre funzionante, già collaudato sul versante letterario, ma con più astuto equilibrio, anche sovranazionale, da Benedetto Croce, modello mai dichiarato, ma imprescindibile, soprattutto per il discorso sul barocco.

Così: «Buon artigiano di tempra quasi ultramontana, all'incirca un Veit Stoss della pittura veneta, non mai stanco di replicare piega su piega, Bartolomeo (Vivarini) va di rado oltre la profondità dello strumento fabrile» Anche Veit Stoss, il più importante artista dell'area polacca, e in parte anche tedesca, del Rinascimento, sarebbe dunque da ricondurre pure lui alla condizione “fabrile” ma si sa che Roberto, molto simile in questo a Vasari, che ce l'aveva programmaticamente con barbari, gotici e greci e non ha mai amato neppure fiamminghi e tedeschi. In un famigerato passo di *Keine Malerei*, del 1914, riportato pure da Calasso, scrive di questa sua visione dell'arte volutamente e coscientemente di parte, per squadroni di competizione. «Disprez-

zavo la pittura del Nord anche prima del 1914 [...] non possono coesistere accanto Masaccio e Van Eyck, Tiziano e Olbeno, Bouts e Pol-laiolo, Altdorfer e Lotto», dichiarava appunto nell'euforia futurista del 1914. Ci fosse stata dunque l'occasione, anche Jan Van Eyck o Hans Holbein avrebbero potuto guadagnarsi la stroncatura delle alate parole longhiane. Poco più avanti ricorda infatti qualche pregio de «i pittori di San Vito e di Tolmezzo, prima di intedescarsi in quel loro cubismo artigianesco», dove il termine “intedescarsi” sarà da leggere come felicemente espressivo, ma non proprio di un'alta valutazione artistica. Anche il termine “cubismo” era negativo: i cubisti erano i nemici che Boccioni, proprio nelle lettere a Longhi, diceva di volere eliminare.

Con Giovanni Bellini invece Longhi finalmente si distende e tocca in poche righe il vertice assoluto del suo letterario sublime: «Una calma che spazia fra i sentimenti eterni dell'uomo: cara bellezza, venerata religione, eterno spirito, vivo senso; e una pacificazione corale che fonde e sfuma i sentimenti, dall'alba di rosa al tramonto di viola, secondo l'ora del giorno». In fondo anche quel disadattato e sempre polemico di Boccioni aveva pianto, come ricorda nel suo diario, davanti alla *Pietà* di Giovanni Bellini a Brera<sup>3</sup>. Longhi, suo amico e corrispondente, era stato, come lui, futurista. In un'analogia visione del mondo come guerra e competizione (e vittoria del più forte) Boccioni gli scriveva appunto che bisognava eliminare Picasso.

Ma subito dopo il critico si riprende, inferendo sugli allievi di Giovanni, Bastiani, Mansueti, Lattanzio da Rimini, Vittore Belliniano, Vincenzo delle Destre, «tutti nomi che potevano esserci risparmiati. Lo stesso Alvise Vivarini regge sempre meno alla sua vecchia fama [...] Jacopo da Valenza [...] è artiere anche più scarso». A stento poi è trattenuta l'insofferenza per Giorgione, che si sfoga liberamente alla fine sulla pala di Castelfranco con «la spalliera di velluto rosso da prima classe [...]. Quanto alla Madonna essa è un capolavoro nel genere delicato, uno squisito frammento galleggiante in un'esperienza fallita, e, fortunatamente, senza postumi». Giorgione resta, come poi Tintoretto, un artista irrealizzato «quasi Caravaggio, quasi Velazquez,

<sup>3</sup> Cfr. *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*, a cura di Zeno Birolli, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 254.

quasi Manet». Come si vede bene in contrapposto a Tiziano, che è l'altro punto fermo indiscutibile del discorso: «i sublimi affreschi padovani del 1511 riescono come di un Piero moderno». Si ribadisce dunque che la linea Piero della Francesca, Giovanni Bellini, Tiziano è quella portante dell'arte italiana, alla faccia degli altri critici italiani centrotalici rimasti fermi, e arretrati, nella vasariana adorazione di Leonardo, Michelangelo e Raffaello, artisti di cui Longhi non riesce a dir male ma di cui non ama solitamente trattare. «E mi avvedo che mai Firenze e Roma seppero altrettanto rivivere una sognata classicità. In tutto Tiziano giovane è veramente qualche cosa di fidiaco». Longhi ha le stesse inconscie convinzioni degli impressionisti, che si costruiscono, prima che sui prati dei lungosenna, sull'analisi dei quadri veneti del Louvre e ne ripropone, a ritroso, le parti: «Posto, per figura, che Giorgione sia il Manet della pittura veneziana del Cinquecento e Tiziano il Renoir, il Bassano ne sarà certamente il Monet».

Ma tutti gli elogi disseminati sembrano preparare in realtà, come giustificazioni di un'apparente buona fede del critico, la stroncatura che è al centro del saggio e che egli sente, nel compiacimento letterario, come la sua maggiore prodezza, quella di Tintoretto. La anticipa, con effetto narrativo, per accenni sfuggenti. Parlando di Lotto: «Si rammenti, del resto, che nel 1549 (veramente è il febbraio 1548) il Tintoretto pubblicava il Miracolo di San Marco: che cosa ne abbia pensato il Lotto è facile immaginare; piuttosto che vedere il seguito, meglio ritirarsi in un convento». Longhi trovava «il Lotto tardo, bello talvolta come un Renoir all'epoca di Cagnes» ma anche su questo, come pure sul Renoir dell'epoca di Cagnes, si potrebbe trovare oggi assai da ridire.

Perché mai il nome del Tintoretto sia stato rilanciato violentemente, circa ottant'anni fa, dal romantico Ruskin [...] varrebbe la pena di spiegare [...]. Né d'allora in poi c'è più stata sosta; direi anzi che, negli ultimi cinquant'anni, pochi pittori furono più adulati del Tintoretto [...] almeno fino agli anni recenti quando risorgono nel più frettoloso irrazionalismo. Alquanto prima è più probabile che, specialmente da noi, si ammirasse nel Tintoretto più la bravura che la fantasia; che è sempre un buon pretesto per far passare l'accademia sotto specie di furia. Era, quello, un titanismo tecnico che garbava al ventennio trascorso. L'Oietti esortava i giovani a imparar dal Tintoretto come si aggrediscano le grandi gesta figurative. C'era infatti bisogno di un gran capitano d'industria pittorica, si andava cercando per la pittura, un Piacentini

e il Tintoretto ne offriva un modello anche troppo elevato [...]. Non perciò vorrò io negare al Tintoretto una natura geniale, colma in principio di idee bellissime per favole drammatiche da svolgersi entro la scenografia di luci ed ombre rapidamente viranti [...]. Quando guardo e, sospirando, ammiro, rifacendomi all'idea, per così dire, prefigurale, il Cristo dinnanzi a Pilato, il Mosè che fa scaturire il fonte dalla roccia o la Santa Maria Egiziaca nel paesaggio, non posso trattenermi dall'immaginare subito che cosa avrebbero sortito questi motivi nelle mani di un Greco o di un Rembrandt. Com'è, insomma, che il Tintoretto resta al canovaccio e pare qualche volta un Vasari o uno Zuccari di genio e qualche altra un Greco senz'anima?

Tralasciando l'irritazione sicura, anche se rimasta anch'essa inespresa, degli studiosi di Giorgio Vasari e Federico Zuccari (e pure di Piacentini), bisognerà come minimo precisare che almeno il Greco la pensava diversamente, ma questo Longhi non poteva ancora saperlo. Nelle numerose postille del Greco ai testi fondamentali di Vasari e Barbaro, recentemente pubblicate, a partire dal 1980, da Marias, Bustamante, De Salas, Domenico Greco considera sei, a pari merito, i massimi pittori di tutti i tempi: Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Correggio, Parmigianino (ma solo per i disegni), e Tintoretto. L'unico limite di Tintoretto, o meglio della sua affermazione o "fortuna critica", poteva esser letto anche come la sua più grande qualità morale: «faltarle el favor de los principes» (gli mancava il favore dei potenti). Ma la Crocefissione di Jacopo Tintoretto nella Scuola grande di San Rocco era per lui «el mejor quadro que ay oy en el mundo»<sup>4</sup>. In un'epoca di riacquistata libertà, nel secondo dopoguerra, questo si poteva almeno intuire, come fu per pensatori quali Vipper e Sartre.

Nel 1946 Tintoretto appariva ancora indifeso dai "potenti" e quindi facile preda critica nella strategia delle stroncature. La difesa di Pallucchini, nel 1950, con *La giovinezza di Tintoretto* non ribatte la critica longhiana, ma dichiara anzi di tenerne conto, anche se poi di fatto sostanzialmente non lo fa.

<sup>4</sup> Cfr. FERNANDO MARIAS, AGUSTIN BUSTAMANTE, *Las ideas artisticas de el Greco*, Madrid, Catedra, 1981; XAVIER DE SALAS, FERNANDO MARIAS, *El Greco y el arte de su tiempo*, Madrid, Iberdrola, 1992. L'inattesa e imprevedibile scoperta delle postille del Greco smentirà recisamente altre posizioni critiche di Longhi, come quelle espresse nella sua stroncatura della monografia di Wethey sull'artista cretese.

Il Tintoretto accademico e fascista di Longhi non assomiglia dunque per nulla a quello che sarà, in anni immediatamente successivi, raccontato da Vipper e da Sartre, né tantomeno quello del Greco, che lo conobbe: il pittore più libero del suo tempo. Il modello certo involontario ma più ricorrente delle decorazioni fasciste, come Longhi non ricorda mai e come ha tranquillamente poi dimostrato Maria Mimita Lamberti, con documentati confronti, era invece il suo Piero della Francesca.

Longhi traduce in realtà nel suo linguaggio sempre sublime vecchie argomentazioni di Vasari, che appare sgomento dalle novità della pittura tintorettesca, fino a dichiararsi quasi incapace di comprenderla e però tradisce anche sinceramente la sua ammirazione, arrivando a definire Tintoretto «il cervello più terribile della pittura». Quando “terribile”, contrapposto di grazioso, era stato riservato, quale termine in misura illimitata elogiativo, solo a Michelangelo. Tintoretto, all’inconscio di Vasari, potrebbe esser parso, stando alle sue stesse contraddittorie parole, anche il più grande degli artisti, tanto da fargli paura.

Ma Longhi ripeteva inconsciamente anche le osservazioni dell’accademico *biedermeier* Pietro Selvatico Estense:

Certo il Tintoretto tirò via d’un sol tratto le sue macchinose composizioni, né le rimpastò quasi mai; ma chi vorrebbe anche adesso che l’arte non è sicuramente in incremento, dipingere come quell’uomo, il quale a tutta ragione fu dai gonfii elogisti chiamato il fulmine della pittura, perché al paro del fulmine abbagliò senza rischiarare, al paro di quella tremenda meteora, abbatté e scompose quanto incontrò in suo cammino? Per onore della verità e del grand’uomo era pur meglio dire che aveva ingegno potente ad arrivare grandi altezze, ma che la fretta di compiere più che ad umane braccia sia concesso, gli tarpò le ali. Non negherò che le cose dipinte alla prima, principalmente se in vaste dimensioni, non presentino certa non so quale spontaneità che pure può recare molto diletto.

Il «non negherò» di Selvatico, accuratamente non citato, diventa il «non perciò vorrò io negare» dell’inconscio longhiano, che supera certamente, e trasforma, nel linguaggio brillante, la sua pedante fonte accademica<sup>5</sup>, riprendendone tuttavia puntualmente la progressione del pensiero.

<sup>5</sup> PIETRO SELVATICO ESTENSE, *Sull’educazione del pittore storico odierno italiano*, Padova 1842, e a cura di Alexander Auf der Heyde, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, p. 221.

E ancora, di Longhi, «esempi di stilemi meccanizzati non erano mancati, né mancavano a Venezia. N'erano stati maestri i vecchi musaicisti bizantini che ora seguitavano, più in basso, coi "madonneri" [...]. Sospetto che la cultura del Tintoretto giovane, come del resto anche quella del dalmata Schiavone, vagasse in questa zona marginale di cultura levantina». Longhi in realtà sospettava per "finzione letteraria" quello che era chiaramente sotto gli occhi di tutti.

Ma il solo vedere nello spettro della luce bizantina questa pittura tardo cinquecentesca, la accomuna come ritardataria alla stessa condanna già impartita ai veneti del Trecento. E l'insistere ossessivo sulla marginalità culturale di questi fenomeni artistici, marginali rispetto alla centralità patriottica italiana, fiorentina o lombarda che sia, prova il solito atteggiamento scoperto di razzismo culturale. E Longhi non viene fuori bene neppure dal giudizio ineccepibile su Veronese, dove dà del "monatto", solo più intelligente degli altri monatti, a Max Dvořák: «Manierismo! Lo stesso comodo schema mentale che serviva ai monatti tedeschi della storia dell'arte per buttare sulla carretta il corpo "serpentinato" del Tintoretto, si è provato a bussare anche alla porta del Veronese. Ma il Veronese era fuori. Ed ecco il monatto più intelligente [...] Max Dvořák, il mago della scuola viennese [...] a cancellarlo senz'altro» L'antipatia di Longhi per l'arte tedesca e la storia dell'arte tedesca sono tutt'uno. E ancora: «Veronese parte sulla falsariga di un disegno manieristico (ciò che rende scettici sulla comune asserzione che i disegni siano sempre la spia del primo impulso creativo); anzi i suoi fogli non sono troppo dissimili da quelli del Tintoretto e rammentano gli scultori manieristici del tempo». Passo infelicissimo e indifendibile questo, che fa comprendere come il disegno fosse per Longhi un mondo totalmente ignoto, su cui per sua fortuna si è poi guardato in seguito di intervenire così allo sbaraglio. Nessuno si è mai sognato di accostare Tintoretto e Veronese nel disegno. Si capisce come Roberto Longhi non ha mai trovato fortuna tra gli studiosi del disegno.

Come pure tra quelli delle cosiddette arti applicate o "minori", che solo negativamente, come s'è visto, possono influenzare la vera arte maggiore, ch'è la pittura.

Egli ormai non si controlla più nella sua storia: «viene il Seicento che, fra i cinque secoli, è il meno brillante a Venezia [...] Strozzi, altro pittore spiritoso, ma non molto profondo [...] il Fumiani monta la



macchina inutile di San Pantalon». E poi Francesco Maffei, definito subito da una battuta sempre letterariamente azzeccatissima: «un “pompier” non è di sicuro, è semmai un “fumiste”», espressione a suo modo felice, che però subito si perde nella patente e totale incomprendimento dell’artista: perché un fumista non può essere un genio della pittura? L’attacco all’arte veneta si scopre ormai programmatico. L’accusa di fondo resta tuttavia la scarsa italianità di quest’arte, ossia la mancata aderenza allo schema identificante della patria artistica: [...] una cert’aria di tedescheria, poco spirabile, grava insistente su Venezia». Per fortuna che non si è messo a trattare di Carlo Loth. Che la tedescheria continui nel Seicento dopo l’accademia emiliana e Caravaggio non è evidentemente per lui tollerabile. Inutile ricordare che il Seicento veneto ha beneficiato, in seguito, di una rivalutazione fortissima, sul piano storico, critico e perfino commerciale.

L’elogio di vedutisti e ritrattisti è l’ultima copertura, giustificata anche dalla solidità, intoccabile, del mercato e forse anche del presunto e apparente realismo. Di Pietro Longhi «tutta la serie della “Caccia in valle” ha una forza da presagire Gogol (ma non avrà voluto dire Turgenev?) [...]. Il figlio Alessandro [...] ai momenti buoni non è punto inferiore al Goya». E qui è bontà sua.

Va riconosciuta invece a Longhi la rivendicazione apodittica del valore di «Rosalba Carriera, che si tiene di solito per una pittrice superficiale ed è invece, verosimilmente, la prima pittrice d’Italia».

Ma Piazzetta, che già piaceva poco a Lanzi «anticipa il peggiore Ottocento e i film di Blasetti. Altro che Caravaggio!». Ogni incauto avvicinamento a Caravaggio suscita la rabbiosa reazione difensiva di Longhi. Tiepolo fa poi il bis di Tintoretto.

L’inizio è, come al solito, come nei giudizi accademici, un elogio apparente: «Quanto al Tiepolo, nessun dubbio ch’egli avesse sortito un genio poco inferiore a quello del Guarini e del Juvarra [...]. Certo che se il Tiepolo non ci avesse lasciato che le prime idee dei suoi quadri, i suoi felicissimi abbozzi, non esiteremmo a riporlo fra i maggiori settecentisti». Longhi poi sa cogliere aspetti fondamentali del fare dell’artista, dallo scarabocchio rembrandtiano all’aria fredda della camera ottica dei vedutisti, ma poi tutto questo si perde in una reazione viscerale che non corrisponde, come sempre, a una totale incomprendimento dell’opera pittorica ma a un suo rifiuto programmatico e fanatico: «Ne vien fuori, incredibile ma vero, il film in costume e, peggio

ancora, in “technicolor”; ne vengono certe detonazioni di colore che bucano i soffitti, o certe smontature improvvisi, certe metrature di raso freddo, certi panneggi in carta da pacchi [...] che rasentano Cesare Maccari e Cecil B. de Mille».

Le stroncature di Tintoretto e di Tiepolo, accanto all’elogio di Giovanni Bellini, rappresentano i vertici letterari indubbi e assoluti di Longhi. I due artisti ne escono sì come i geni del male, ma anche come i più grandi ingannatori della storia. Lasciano una traccia nel ricordo che non è in altri casi confrontabile. Con buona pace dei classicisti, secondo Longhi «Mengs e David non valgono Tiepolo» come Vasari e Zuccari non valevano l’ombra di Tintoretto. Per Longhi poi Mengs è un grande teorico e un mediocre pittore: noi pensiamo il contrario. Se quella con l’arte veneta era la guerra frontale, era contemporaneamente aperto anche il fronte con la vecchia storiografia accademica e Longhi doveva vincere tutte e due le battaglie per far brillare la sua presa di posizione nuova, originale e autonoma.

La critica successiva ha preso quasi sempre una direzione opposta e soprattutto gli stranieri hanno ovviamente ignorato questo scritto. Il valore letterario formale, non occorre ripeterlo, è indubbio ma è complementariamente scollato da quello logico. Con gli stessi argomenti si può sostenere che Tintoretto e Tiepolo sono i più grandi artisti della storia dell’arte e qualche momento, come era accaduto a Vasari per Tintoretto, anche Longhi sembra scivolare a crederlo.

Il finale è poi l’esternazione di tutte le idiosincrasie e i livori privati: «Che il Tiepolo abbia riservato il suo capolavoro d’affresco a maggior gloria di un colosso storico della forza di Carlo Filippo di Greiffenklau, Principe Vescovo di Wurzburg, mi ha sempre fastidito». E certo era facile manifestare quest’avversione a tutto ciò che era tedesco nel dicembre del 1945. Fino poi a recuperare, attraverso la figura di Tiepolo, tutte le avversioni della sua vita precedente.

Non si intenderebbe altrimenti perché sui mantelloni azzurri del Tiepolo possano scorgersi, a occhio nudo, salire in fila indiana le blatte di Barabino, di Bianchi, di Morelli, di Maccari, di Favretto, di Tito e sorvolare, basse, le mosche cocchiere dei Molmenti, Ricci, Oietti [...]. Spogliare il Tiepolo della sua prestigiosa retorica, della sua prospettiva spericolata, del suo illusionismo scenico, era farlo perire nelle sue tasche d’aria fredda, senza più nulla da sostituirgli; era lasciar libero, ma deserto, il campo agli svarioni cimiteriali di Antonio Canova, lo scultore nato morto, il cui cuore è ai Frari, la cui mano

è all'Accademia e il resto non so dove. Da quel momento, più nulla da fare. E l'arte italiana, per più d'un secolo, è finita.

Con buona pace di Hayez e degli studiosi dell'Ottocento italiano, che però, anche loro, su questi passi hanno preferito generalmente glissare.

Era esattamente quello che avevano pensato i futuristi, ma non avevano saputo esprimere bene.

Come ricorda Calasso «Roberto Longhi [...] fece di Tiepolo il Cattivo da contrapporre al Buono per eccellenza, che era inevitabilmente Caravaggio». Ma questa operazione “a posteriori” della storia serve a spiegare anche quella “a priori” dell'eliminazione di Tintoretto: Caravaggio riscoperto doveva brillare solitario e ben visibile nei secoli sgomberati dalle figure ingombranti degli artisti che li avevano usurpati e impedivano di apprezzare la piena visibilità del fenomeno.

Si spiega così l'attacco sistematico di Roberto Longhi all'arte veneta, che resta ancora sostanzialmente nello spirito e nella psicologia dei futuristi, i quali avevano scritto nei loro manifesti che bisogna bruciare le gondole e quindi distruggere tutta Venezia. Il furore, e le contraddizioni, sono sempre quelle di Filippo Marinetti, come si legge nell'esordio, veramente più cosciente e sincero, di *Contro Venezia passata*: «Noi ripudiammo l'antica Venezia estenuata e sfatta da voluttà secolari, che noi pure amammo e possedemmo in un gran sogno nostalgico».

L'intervento era importante perché il bersaglio era importante e tale da evidenziare il nuovo ruolo del critico come vero protagonista della storia dell'arte, in anticipo all'era mediatica, e non più come gregario commentatore dell'artista geniale. Solo un bersaglio importante garantiva un'eco importante. Nella prefazione al testo Longhi scrive: «Questo tenue *Viatico* è sorto dalla splendida occasione che fu la “Mostra dei cinque secoli di pittura veneta”, allestita [...] subito dopo la “liberazione”, come primo segno in pubblico della continuità della nostra più alta cultura figurativa». E ancora all'inizio del testo si ricorda che si parla «di una pittura che, in tutto il mondo, è considerata la pittura per antonomasia». Si dovrà allora pensare, da questa esplicita ammissione, che la pittura veneta, nel pensiero di Roberto Longhi, è la più alta cultura figurativa della storia italiana. O che era la più alta per distruggerla.

Le linee già tracciate del percorso del *Viatico* si ritrovano già nella *Breve ma veridica storia della pittura italiana* «scritta dai 15 di giugno ai 4 di luglio nel 1914 a Roma» e affondano quindi, anche storicamente, nel profondo Futurismo<sup>6</sup>.

Tintoretto è già «artista di altissimo ingegno [...] il cui errore è di essersi proposto la fusione del disegno di Michelangelo col colorito di Tiziano; di esser cioè troppo artista e come disegnatore e come colorista. Anche le sue opere vanno godute in due respiri, per così dire: uno per il disegno finissimo e vibrante, l'altro per il colore di vita profondissima: Ma viene il momento in cui inevitabilmente il disegno e il colore cercano di sopraffarsi a vicenda». Tintoretto non rientra negli schemi mentali semplificati ma sempre un po' confusi del giovane Longhi e ancor meno Tiepolo, cui sono dedicate poche righe: «una ripresa (di Veronese) tuttavia [...] si ha in Giambattista Tiepolo che vale per quel che vale il maestro». Tutti gli altri veneti, umiliati e offesi, non ci sono ancora.

Nell'ultimo suo intervento più specifico sull'arte veneta, il *Dialogo fra il Caravaggio e il Tiepolo*, del 1951<sup>7</sup>, Longhi si abbandona tranquillamente ancora una volta alla sua deriva razzista. Alla domanda di Caravaggio: «Lasciavi qualche traccia di verità almeno nel tuo dipingere?», Giambattista Tiepolo confessa: «Son veneziano, e, per la pittura tu sai cosa significhi». La stessa città di Venezia è tenuta lontana come la peste dalla pittura di Caravaggio, che ufficialmente dichiara la sua innocenza: «io non l'ho mai vista», quando invece il forse più informato Bellori parlava a suo tempo di un soggiorno giovanile del pittore in laguna.

Nel dialogo affiora presto anche un altro chiodo fisso di Longhi, quello del rapporto tra Caravaggio e Rembrandt. Dopo aver inevitabilmente ricordato infatti che il veneziano conte Algarotti definì Caravaggio «il Rembrante dell'Italia» in un momento in cui il pittore era davvero ancora il lebbroso innominabile della critica, per bocca di Caravaggio Longhi ribadisce: «Se venne dopo di me, non era più semplice chiamar lui il Caravaggio del nord? Le solite ingiustizie, la

<sup>6</sup> Il testo fu pubblicato poi a Firenze nel 1980.

<sup>7</sup> Cfr. ROBERTO LONGHI, *Dialogo fra il Caravaggio e il Tiepolo*, «Paragone», 1951, pp. 57-64.

solita cabala». La innegabile ragione storica è poi di fatto smentita dalla sostanziale diversità dei due artisti, anche se tentativi recenti di metterli insieme in mostre banalmente mediatiche non sono ovviamente mancati. Il passo permette a Calasso di ricordare che «Longhi aveva denunciato “la critica più intelligente” in quanto rea di essersi entusiasmata per Rembrandt e Velázquez, «cosa ben strana quando non ci si volesse *prima* inginocchiare di fronte a Caravaggio e ai suoi forti collaterali, i veri creatori della civiltà pittorica moderna; l'unica dal gusto della quale [...] si potesse passare pianamente alla comprensione della sola pittura moderna degna di questo nome da Courbet a Degas». È evidente quale profluvio di stoltezze, sotto altre penne, sarebbe disceso da queste parole<sup>8</sup>. Se dunque Caravaggio diventa la chiave della storia, tutto quello che dopo non è più caravaggesco è un errore, come per Vasari tutto quello di non michelangiolesco che era stato dopo Michelangelo.

Ma restava un'altra enorme ambiguità di fondo per tutti gli interventi inerenti all'argomento: quale cultura figurativa veneta? I confini storici della Repubblica andavano, negli ultimi quattro secoli, dall'Adda alle Bocche di Cattaro, e oltre. Dopo la caduta, alla fine del Settecento, la nuova Lombardia in ripresa si volle annettere anche la “Lombardia veneta” con la sua storia passata. Fra Galgario è divenuto recentemente il portabandiera del realismo lombardo, dimenticando molto spesso che era stato dodici anni a Venezia nella bottega di Sebastiano Bombelli. Con tutta l'originalità che gli va riconosciuta, la sua arte si spiega storicamente più con Venezia che con quella della Milano spagnola, anche se di quella ovviamente tien conto.

Se l'arte veneta non coincide con quella della geografia storica, come definirla? col DNA degli artisti? L'argomento può prendere ancora una piega vagamente razzista, ma come tale è tranquillamente trattato ancora oggi da illustri studiosi delle altre scuole lombarda, emiliana, fiorentina... Cos'è una scuola se non un incontro, momen-

<sup>8</sup> Un esempio, tra i tanti, degli imitatori, che naturalmente non sono mai all'altezza del modello imitato, è nello snobistico saggio, con pretese didattiche, di ANNA OTTANI CAVINA, *Il Settecento e l'antico*, in *Storia dell'arte italiana*, II, t. II, Torino, Einaudi, 1982, pp. 599-660, dove si dimentica che il più antico e fondamentale episodio del processo considerato sono i disegni dall'antico di Tiepolo per la *Verona illustrata* di Scipione Maffei, che sono già del 1724, né ci si avvede mai che Piranesi, veneziano, è stato un allievo di Tiepolo.

taneo o lungo, di relazioni, di situazioni, di eventi, di artisti. La scuola romana, che è fatta di tutti quelli che passano da Roma, si annette, senza porsi problemi, Piranesi, Canova, il sassone Mengs, il danese Thorvaldsen. In fondo anche Carlo Maratta è un marchigiano e tutti i bolognesi, da Annibale Carracci a Domenichino, passano mezza vita a Roma. Poussin, Lorrain sono solo francesi? E Caravaggio, per i romani, è solo lombardo?

Invece si è dimenticato che la pittura bresciana del primo Seicento è prevalentemente palmesca. La famiglia di Palma era del resto d'origine bergamasca. Che Savoldo abbia vissuto quasi tutta la sua vita documentata a Venezia è semplicemente dimenticato in alcuni saggi del catalogo della sua ultima mostra bresciana del 1990. Ogni tanto c'è qualcuno (milanese) che si straccia le vesti perché scrivono che Mantegna è veneto. Secondo Freud i primi sei anni della vita sono quelli più decisivi per l'identità: lui arrivò a Mantova che di anni ne aveva ormai trenta. E sua moglie era veneziana, la figlia di Jacopo, la sorella di Giovanni Bellini.

La Lombardia storica, quella dei Longobardi, arrivò certamente alla fine alla gronda lagunare, ma anche a Ravenna, a Benevento. Ma quei territori non si possono dire solo e definitivamente lombardi.

Venezia perse invece i quattro quinti degli abitanti con la peste del 1348, i due terzi con quella del 1630, e li reintegrò sempre con immigrati dalle provenienze più varie. Dal punto di vista strettamente etnico non doveva restare molto della Venezia bizantina.

La Terraferma, la Dalmazia, le isole, erano poi tutte diverse. Ma Brescia, Bergamo e Crema furono più vicine artisticamente a Venezia di quanto non sia stata, ad esempio, almeno in certi periodi, Verona. La città lagunare fu sempre un centro multietnico e multiculturale e la sua più forte originalità fu lo scambio. Ma dopo la caduta non ebbe più governi a rappresentarla e, si sa, anche nella cultura vince sempre "la boria delle nazioni", per usare la felice espressione di un intelligente fiorentino. Così non solo fu saccheggiato il suo patrimonio artistico ma anche i territori della sua storia passata. E per capire quest'ultima occorre studiare tutto il sistema dello Stato, anche nell'originalità delle singole situazioni, come si sta facendo già nella Dalmazia croata. Solo in questo senso si può guardare in modo storicamente corretto alla storia dell'arte veneta.