

## Longhi e gli amici pittori

MARIA CRISTINA BANDERA

Carrà, Morandi e De Pisis emergono dal fitto elenco dei pittori con i quali Longhi entrò in rapporti amicali in un esteso arco cronologico. Non solo. L'argomento è stato affrontato, nel ventaglio più ampio e con studi mirati, nella mostra recente *Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno*<sup>1</sup>. Dovendo fare una selezione, è sembrato opportuno limitare l'argomento agli incontri di Longhi con i tre pittori di cui sono esposte, in questa occasione, le opere della sua raccolta: Carlo Carrà (1881-1966), Giorgio Morandi (1890-1964) e Filippo De Pisis (1896-1956). Sono quelli più vicini al critico per età e, ancora, sono anche quelli che, come lui, appartengono alla generazione<sup>2</sup> di artisti e intellettuali europei, nati tra il 1880 e il 1900, la cui giovinezza coincise con l'inizio del Novecento. Furono pronti a partecipare a quel clima d'avanguardia che il XX secolo avrebbe significato, insomma, a parteggiare «per i fatti del giorno»<sup>3</sup>, come il Longhi dirà del giovane Caravaggio sulla spinta delle proprie esperienze, dal momento che «la storia passata sempre si colora da quella del presente»<sup>4</sup>.

Carrà e Longhi sono entrambi piemontesi, il primo nato a Quargnento e l'altro ad Alba. Li separa un leggero divario cronologico così che al momento del loro incontro, nel 1913, il pittore aveva già vissuto numerose esperienze e il critico era mosso da ardori giovanili congiunti a una genialità precoce<sup>5</sup>. Lo ricorda lo stesso Longhi nella breve e fondamentale monografia sul maestro, scritta nel 1937<sup>6</sup>, e nella *Prefazione* che accompagna la mostra monografica dell'artista alla Biennale di Venezia nel 1950<sup>7</sup>.

Dopo avere sottolineato la presa di distanza di Carrà da quello che, con un giudizio datato e oggi non più accettabile, riteneva il «fallimentare [...] Ottocento nostrano»<sup>8</sup>, così da vedervi il «primo poderoso riavvio della pittura italiana»<sup>9</sup>, Longhi, nel ricostruire le tappe

formative del «decennio di Carrà che va dal 1900 al 1910», ricorda come questi, dopo avere «conosciuto il romanticismo lombardo e piemontese (Fontanesi soprattutto)»<sup>10</sup>, aveva intrapreso i viaggi «d'emigrante a Parigi e a Londra»<sup>11</sup>, e come «qualche ricordo di lassù doveva ballargli in testa [...]: Courbet, gli impressionisti, i 'pointillistes'»<sup>12</sup>.

Chi conosce gli orientamenti di Longhi in fatto di pittura moderna, non può che rimanerne colpito, tanto le 'simpatie' sono comuni, ad iniziare per entrambi dal giovanile impatto con i paesisti del Piemonte. Risapute, d'altronde, le predilezioni longhiane per Courbet visto sulla scia del Caravaggio<sup>13</sup>, e, ancora, per gli impressionisti e in particolare Renoir – conosciuti *de visu* da lui e da quella schiera di «giovani sui vent'anni, sia pittori che critici»<sup>14</sup> alla Biennale del 1910, ma già scoperti e meditati sul libro del Pica e sugli scritti di Ardengo Soffici apparsi nella «Voce», così da vedere nell'impressionismo, secondo la sottolineatura di Ezio Raimondi, il «punto di partenza che rende moderna la sua generazione»<sup>15</sup> –, e per la geometria di Cézanne e la purezza formale di Seurat e dei *pointillistes*.

Risulta, quindi, evidente che il pittore e il critico, fin dai loro esordi, percorsero cammini tangenti e, su questa base, trovarono affinità e momenti d'incontro anche negli anni successivi: così Carrà rimase il pittore prediletto di Longhi finché non fu sostituito nel ruolo di capolista da Morandi a metà degli anni trenta.

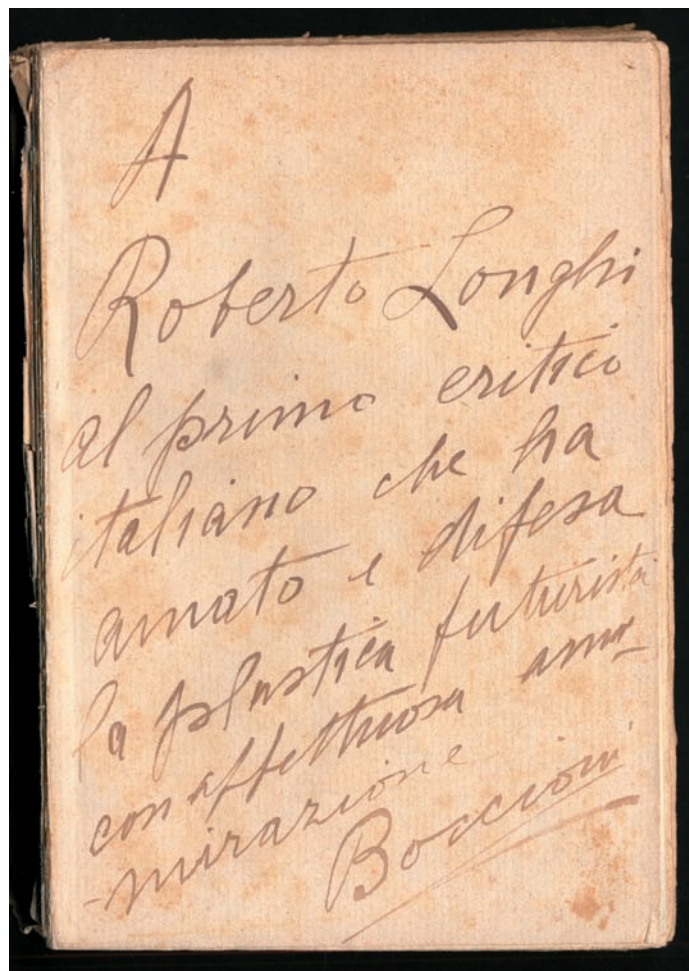
Dopo che il «famigerato futurismo» ebbe entusiasmato i giovani Carrà e Longhi «per l'aura ribellistica che vi soffiava e per il proposito di fare 'italiano'»<sup>16</sup>, si arriva al fatidico 1913<sup>17</sup>, l'anno del loro incontro che avvenne, nel mese di febbraio, all'inaugurazione della mostra di *Pittori futuristi* al ridotto del teatro Costanzi a Roma. Per il critico fu l'occasione di conoscere il pittore e di apprenderne la foga, di sentirne «allora per la

prima volta» il «tuono rotolante della risata»<sup>18</sup> e soprattutto di vederne le opere e di «riconoscere» – secondo un’annotazione fatta venticinque anni dopo – come Carrà «fosse il pittore più dotato del gruppo»<sup>19</sup>.

Nel suo dialogo con l’avanguardia, Longhi recensisce con immediatezza la mostra su le pagine de “La Voce” del 10 aprile 1913 con il suo primo scritto d’arte moderna e il primo di carattere critico sull’argomento<sup>20</sup>. Con il piglio dei suoi poco più che vent’anni, con la propria «disposizione ‘saggistica’ e la [...] ‘disponibilità’ letteraria pronta a mescolarsi alla critica militante»<sup>21</sup> e con una lucidità di pensiero e il sicuro orientamento nelle scelte che gli viene da subito riconosciuto, parteggia per il futurismo, sebbene non aderendovi completamente. Di Carrà, evidenziandone la serietà degli intenti, Longhi sottolinea la ricerca del superamento del cubismo e, nelle poche righe a commento del *Ritmo di oggetti* del 1911, in sintonia con l’opera pittorica, dà sfoggio di quelle equivalenze verbali che lo renderanno famoso. Evidenzia come il pittore sia «riescito – con lirica più lontana dalla materialità reale – a rappresentare il movimento, poiché valendosi di elementi di luce che gli erano cari in opere anteriori ha fatto roteare intorno ad un oscuro pernio incentrato dei quadranti luminosi sempre più discosti, così da imprimere all’arabesco lineare un generale effetto rotante»<sup>22</sup>.

La soddisfazione di Carrà è attestata dalla lettera scritta, solo tre giorni dopo, a Soffici, anch’egli tra gli artisti presenti in mostra: «Fra tutti gli articoli comparsi sulla pittura futurista è senza dubbio il più profondo, o meglio dire, il meno superficiale. Dobbiamo convincerci che parlare di pittura pura in questo paese dello sfarfalleggiare artistico è veramente cosa improba»<sup>23</sup>. Un giudizio che si sa condiviso da Boccioni che, grato del sostegno dato alla “Scultura futurista”<sup>24</sup>, invia a Longhi il suo volume *Pittura Scultura Futuriste* con una dedica significativa: «A Roberto Longhi al primo critico italiano che ha amato e difesa la plastica futurista con affettuosa ammirazione Boccioni»<sup>25</sup>.

Ben presto, già nel 1914 con la guerra alle porte, come Longhi, anche Carrà prenderà le distanze dal futurismo e dalle urla con cui nelle serate marinettiane gridava «abbasso il Medioevo», che ben presto ai rimbrotti del suo critico – secondo un sagace aneddoto attestante il rapporto amicale tra i due protagonisti



Dedica a Roberto Longhi nel frontespizio del volume di U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste (dinamismo plastico)*, Milano 1914. Firenze, Biblioteca della Fondazione Roberto Longhi.

ricordato da Giuliano Briganti<sup>26</sup> – si sarebbero trasformate in «abbasso il falso Medioevo».

Inizia, così, per Carrà il ripensamento sul rapporto fra antico e moderno che lo porta, nel 1915, ad accostarsi all’ambiente fiorentino alla ricerca di valori puri, sollecitato dall’intensificarsi dei contatti con Soffici e con Papini e, poco dopo, influenzato da Longhi, a studiare Giotto e Paolo Uccello. Interessi che si esprimono nei testi la *Parlata di Giotto e Paolo Uccello* pubblicati su “La Voce” del 1916. Quello su Giotto, in particolare, sembrato a Longhi «dolorosamente arcaico», ma parimenti «segno dei tempi mutati»<sup>27</sup>, indica il decisivo cambiamento di rotta del pittore che ormai stava per addentrarsi nel territorio della metafisica.

Carrà vi approda agli inizi del 1917, quando arriva militare a Ferrara e incontra de Chirico, la cui pittura a

un primo impatto gli sembra «fredda razionalizzazione letteraria». Tuttavia, in seguito, sopraffatto dall'aura «magica» che soffia nella città, non lontana dall'immagine mentale che aveva di Giotto, questi rileva una comunità d'intenti con l'iniziatore della Metafisica, pur pervenendo a esiti distinti.

Ancora una volta sarà Longhi, per primo, ad accorgersi e a 'codificare' le loro diversità e non solo per la nota insofferenza per de Chirico<sup>28</sup>: «il de Chirico, cresciuto in una tradizione per nulla italiana, evoca la pittura antica in una mera scenografia nostalgica», mentre Carrà, «destinato a servire le ragioni proprie della pittura, e assai più convinto che non il de Chirico della portata spirituale insita nelle forme italiane, [...] ci presentava in questi anni una serie di acrostici sibillini, che trovano tuttavia in se stessi la forza della soluzione. Si può narrare un quadro di de Chirico; ma in Carrà la favola, meglio che dalle intitolazioni ambigue, si sprema proprio dagli incastri dei colori fulgidi e torvi, dall'infeltrirsi magico degli impasti, dai duri incontri degli spazi segmentati entro camerelle primitive»<sup>29</sup>.

Anche in questo caso si tratta di un giudizio che sottintende una comunità di vedute tra il pittore e il critico, tanto è esplicito che Carrà dipingendo i suoi «acrostici sibillini» riandasse con la mente alle esperienze visive nate sulla meditazione su Giotto, come pure che l'origine della tendenza a intendere la pratica della pittura connessa alla sua storia sia ascrivibile all'influenza del critico e del suo primo scritto «di strenuo storicismo stilistico», dove l'intenzione era «di trovare una traccia di collegamento tra 'Piero della Francesca e la pittura veneziana'»<sup>30</sup>, che è del 1914 e quindi dello stesso anno in cui Longhi insegnava, stilando dispense, nei licei romani.

Il momento della Metafisica è anche quello dell'incontro di Carrà con Morandi. O, più puntualmente, è per tramite di Carrà che, nel 1918, Morandi si avvicina a de Chirico, pur mantenendo una poetica assolutamente personale. Ma, com'è noto, si tratta di una breve, anche se proficua, stagione dal momento che il gruppo dei 'metafisici', cui si aggiunsero anche De Pisis e Savinio, si scioglie nel 1920.

Dal 1919 Carrà partecipa all'autorevole tribuna di dibattito critico rappresentata dalla rivista "Valori Plastici", fondata nell'autunno 1918, da Mario Broglio, un pittore, critico e mercante – con un contratto stipulato

nel novembre 1928 lo fu anche di Morandi<sup>31</sup> – che aveva riunito attorno a sé artisti, critici e letterati «per indirizzare ad un'azione costruttiva i nuovi problemi che nell'arte figurativa venivano proposti dopo le esperienze del Futurismo e del Cubismo»<sup>32</sup>. Del resto il terreno su cui s'incontrarono era tutto italiano dal momento che il fondatore e «i maggiori collaboratori» della rivista condividevano un'«idea di modernità e di tradizione [che] non doveva formare dualismo, essendo essa per così dire termine di due metà di un'unica sfera»<sup>33</sup>, come puntualizzerà lo stesso Carrà nel testo di presentazione della mostra personale di Broglio alla Biennale del 1948, curata, tra gli altri, in questa continua compresenza dei nomi di cui ci occupiamo, anche da Longhi e da Morandi<sup>34</sup>. La rivista avrà vita fino al 1922, così da abbracciare un arco temporale che va dalla fine dell'esperienza metafisica al nascere del Novecento. Carrà vi collabora con numerosi saggi sulla pittura metafisica, sebbene le sue tele iniziassero a prenderne le distanze.

L'autorevole rivista si trasformerà in "Edizioni d'Arte", continuando a rappresentare un momento importante e 'di tendenza' per la vita artistica italiana. Relativamente ai nostri interlocutori, vanno ricordati il volume di Carrà su *Giotto* (1924) e quello di Longhi su *Piero della Francesca* (1927). Quest'ultimo, in particolare, in cui Piero viene visto come il fondatore del colorismo moderno, iniziatore di una linea che culminerà in Cézanne, diverrà ben presto il testo fondamentale per apprendere il significato della "pittura tonale" e rappresenterà un punto di riferimento obbligato per i giovani artisti.

E se Longhi espresse le sue riserve sul Carrà critico, sembrandogli «quanto a verbo scritto, [...] ancor troppo cavernoso»<sup>35</sup>, fu tuttavia pronto a riconoscerne le novità sul versante pittorico, sottolineando che gli anni d'esordio di 'Valori Plastici' furono per lui quelli della rimediazione artistica, insomma, per dirla con le sue parole, quelli in cui «mutava le penne»<sup>36</sup>.

Allontanandosi dalla tensione metafisica il maestro era pronto a un nuovo interesse per la natura pur conservando la solidità strutturale e plastica che contraddistingue il suo linguaggio. Ciò è tangibile nei paesaggi di Camogli del 1923 che mostrano «un Carrà aumentato d'animo e d'apertura d'ali»<sup>37</sup>. Sono le bellissime *Marine* che Longhi volle per la propria raccolta, come

ricorda il pittore tra gli episodi salienti della propria vita: «l'estate del 1923 la trascorsi con la famiglia a Camogli, da dove riportai alcuni piccoli studi e le due marine della collezione Roberto Longhi»<sup>38</sup>. Le tele giunsero a destinazione quasi un anno dopo, avendone Carrà «smarrito» l'indirizzo (ricercato inutilmente nel frattempo per il tramite di Mario Broglio), ma non vi è dubbio che il critico, ricevendole, non abbia esitato a «perdonare del forzato ritardo» il mittente<sup>39</sup>. Né può stupire che proprio queste siano state scelte da Longhi. Basti rileggere il passo che le riguarda nel breve testo introduttivo del '50, in occasione della loro esposizione nella mostra monografica alla Biennale di Venezia, per capire come, ancora una volta, il pittore e il suo critico si trovassero a condividere le scelte di base: «Dopo il '20 Carrà sembrò assumere che questo timbro magico potesse dilatarsi senza più rinnegare il convegno con un certo mondo esterno. Si riaprono gli armadi dei lari, di Seurat e di Cézanne. Alcuni paesaggi liguri e lombardi di quel decennio '20-'30 sono il segno, spesso indimenticabile della terza meditazione»<sup>40</sup>.

Con *Vele al porto e Paesaggio ligure* – del '23 come s'è detto – siamo approdati nella fase degli anni felici di Carrà, quella in cui il pittore dichiara la propria grandezza, dimostrando di sapere andare «oltre il paesaggio» anche quando lo rappresenta.

Un analogo impressionismo non fenomenico impronta anche i paesaggi, le “marine”, i “lidi” e, in particolare, la serie dedicata al *Cinquale* cui Carrà si dedica dal 1926, anno del suo primo soggiorno in Versilia, dove a partire da questa data risiederà parecchi mesi l'anno e dove, dalla seconda metà degli anni trenta, passerà le sue estati anche Longhi, così da motivare la presenza nella sua collezione del *Cinqualino*, la piccola tela del 1939 in cui il pittore torna a distanza di più di un decennio su questo tema. Carrà, nelle proprie memorie autobiografiche, ricorda le motivazioni che lo spinsero a scegliere questo luogo quale soggetto privilegiato delle sue tele, in un momento artistico in cui il ritorno alla tradizione imponeva anche la ricerca di luoghi e atmosfere ispiratrici: «anche il Cinquale mi occupò a lungo, e riuscii infine a realizzare i primi esempi suggeritimi da questo fiume. Ma sebbene la realizzazione mi fosse faticosa, fui presto persuaso di aver trovato gli incanti e le magie di un paesaggio che confaceva al mio intimo sentimento. [...] Anche l'ese-

zione veniva così spontaneamente condotta dalla ragione costruttiva, la quale a sua volta si accorda alle sensazioni che trovano luce e proprietà in un ordine plastico che io definisco scopo supremo della mia fatica»<sup>41</sup>.

Che il *Cinquale* rappresentasse una «prodigiosa riaccensione di un impressionismo mentale» si accorse, naturalmente, Longhi che squaderna la sua prosa per commentarlo, non senza riaprire l'armadio dei lari di Carrà, ma anche dei propri: «famoso “Cinquale”: carico, minaccioso, deflagrante di colore; emozione pura si direbbe, e d'incontro, senza mediazioni. Sporco, l'ho sentito definire da qualche interessato: e sarà, ma al modo che sono sporchi e imbrattati di emozioni certi frammenti di Tiziano vecchio o del migliore Renoir»<sup>42</sup>.

Come non pensare a quella prassi tutta longhiana di intendere la storia dell'arte del presente agganciata al passato, ma anche quella del passato al presente? Come non riandare all'asserzione che già nelle dispense del 1914 – destinate ad apparire tra le pubblicazioni de *La Voce*, ma edite postume – gli aveva fatto dire «Renoir e Degas, ecco due nomi grandi almeno come Giorgione e Tiziano»<sup>43</sup>? E, nella costante ricerca del *fil rouge* che collega i fatti della storia dell'arte, come non ritornare alla notazione che, nel 1946, nel *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, lo aveva portato a scrivere: «il dramma di Tiziano vecchio riecheggia nel Lotto tardo, bello talvolta come un Renoir dell'epoca di Cagnes»<sup>44</sup>? E, ancora, come non riandare all'asserzione: «Posto, per figura, che Giorgione sia il Manet della pittura veneziana del Cinquecento e Tiziano Renoir, il Bassano ne sarà certamente il Monet»<sup>45</sup>?

Ecco – secondo la lettura di Longhi – Carrà parte di lì. Ma non era una lettura per i più. Né per il pittore il cammino fu facile. Può stupire, ma ancora negli anni '20-'30 in Italia, nonostante gli scritti del decennio precedente di Ardengo Soffici e di Vittorio Pica, la capacità di valutazione dell'impressionismo non era affatto scontata. Una barriera d'incomprensione ostacolava la lettura anche del grande Cézanne. Tirando in ballo un aneddoto riguardante Carrà, è ancora il critico a sottolinearlo, nel 1949, in occasione della *Prefazione*, dall'eloquente titolo *Un ragguaglio su L'Impressionismo e il gusto degli italiani*, con cui presenta l'edizione italiana della *Storia dell'Impressionismo* di John Rewald: «Finita la guerra, il fiorentino Egisto Fabbri recuperava a



Carrà e Longhi a Forte dei Marmi nel 1935.

Parigi il gruppo dei suoi ventotto splendidi Cézanne, salvi per miracolo dai proiettili della 'Bertha', e acconsentiva di mostrarli a Venezia nella Biennale del '20. Questo tentativo si concluse con un netto insuccesso. [...] Si giunse a chiedersi se non si trattasse di falsi; ed erano fra i capolavori dell'artista [...]. Non che tutti bevvero così di grosso. [...] Il Soffici stesso scriveva ancora nel '20, per la rivista 'Valori Plastici', alcuni medaglioni degli impressionisti dov'è pure qualche progresso [...]»<sup>46</sup>. E, facendosi strada nel terreno accidentato rappresentato dalle nuove correnti dell'arte, Longhi prosegue: «occorreva inoltre non scontentare troppo gli artisti d'avanguardia. Si poteva perciò, fu il pensiero di taluni, mettere in salvo almeno Cézanne per il suo senso di composizione 'tutto italiano' ed è, infatti, da quegli anni che si comincia ripetere fino alla noia la storiella già contata da Vollard di un *Cézanne* originario di Cesena, città sostituita più tardi, e più filologicamente (per merito di Carrà), con Cesana di Piemonte»<sup>47</sup>.

In questo riandare a un passato prossimo non poteva mancare Seurat – da intendersi legato in una «catena ideale»<sup>48</sup> a Piero della Francesca –, il cui nome può certamente essere inserito in una «lista preferenziale» condivisa da Carrà e da Longhi<sup>49</sup>. Ecco ricomparire nella memoria del pittore al momento della realizzazione di un'altra opera versiliese, quei *Nuotatori* del 1932 della collezione Giovanardi<sup>50</sup> che paiono al critico «l'unico dipinto italiano da poter oggi ambire seriamente al nome abusato di 'composizione' e da reggere senza sforzo al ricordo de "La grande Jatte"»<sup>51</sup>, così da permettergli di aggiungere che «anche Carrà [...] è un solidificatore dell'impressionismo»<sup>52</sup>.

Se poi la via successiva intrapresa da Carrà «per qualche cattivo consiglio»<sup>53</sup> a Longhi non piacque – tanto il «nostro 'Novecento'» gli apparve una «grama ripresa di banalità accademica lievemente truccata dalla retorica patria» – il critico fu tuttavia pronto a riconoscere che la «mira di Carrà fu sempre più sincera, più umile. Il suo spirito di fronte a Giotto [...] e a Masaccio, restò sempre in trepida aspettazione; riportarli nella eterna preistoria, voleva, ed avvolgerli del suo diverso sentimento»<sup>54</sup>.

A difendere l'arte di Carrà degli anni trenta, di quella comunque lontana dagli incarichi più propriamente ufficiali, Longhi ritorna, nel 1950, in uno dei

primi numeri della propria rivista, "Paragone"<sup>55</sup>. Vi pubblica i "bozzettoni" realizzati nel 1934 per la *Bohème* di Giacomo Puccini. Per il critico è soprattutto l'occasione per sottolineare il differente registro pittorico dell'artista in grado di prendere le distanze, solo un anno dopo, dalle composizioni realizzate, nel clima politicamente orientato, per la V Triennale di arte decorativa a Milano, nel 1933, «ahimè XIII» [sic]<sup>56</sup>. «Perciò» nei progetti con la nuda 'soffitta' o con il 'quartiere latino', destinati a fare da sfondo alla storia di *Bohème*, «niente 'inevitabilità del Novecento' per via della struttura fascista; ma soltanto una persona che per momenti (la carne è debole) si lascia alquanto comprimere, guidare; in altri cammina da sé e si inoltra nelle vie proprie impastando materia romantica, stupefazione metafisica e cubismo»<sup>57</sup>.

Siamo ormai giunti al 1934 e, a partire da questa data, Carrà sarà sostituito da Morandi in cima alla lista preferenziale di Longhi dei pittori a lui contemporanei, o, per meglio dire, dei suoi 'amici pittori', sebbene, come s'è visto, il saggio monografico su di lui risalgia al 1937.

Longhi avrebbe, tuttavia, continuato a frequentare Carrà nei mesi estivi trascorsi in Versilia, prima alla villa "La Turchina" del Poveromo, poi a "Il cancello rosso" di Ronchi di Massa. I due avrebbero continuato a parlare di pittura, ma soprattutto a sfidarsi in interminabili partite di bocce.

Prima di scrivere di Morandi e del suo sodalizio con Longhi, merita fare un passo indietro e parlare di Filippo De Pisis. Questi, com'è noto, era nato a Ferrara dove, ventenne, nel 1916, già partecipe come letterato di quel clima d'avanguardia che si era diffuso con il futurismo e con "Lacerba", fa la conoscenza di Giorgio de Chirico e del fratello Alberto Savinio, secondo una testimonianza rivolta a Soffici che merita di essere riletta: «seppi leggendo 'La Voce' che A. Savinio [...] era a Ferrara; ne feci ricerche, adesso sono quasi tutto il giorno con loro e loro vengono nelle mie camere da lavoro»<sup>58</sup>. Poco dopo incontra Carrà. Questi erano i «tre pittori-personaggi, che 'parlavano metafisica'» e che fecero sì che De Pisis, «verso il '17, incominciasse a pensare alla pittura 'sul serio'», come ricorda l'amico Giuseppe Raimondi (conosciuto a Bologna dal 1916 quando vi andò studente di Lettere all'Università felsinea), letterato formatosi nell'ambito de "La Ronda"<sup>59</sup>, cui Longhi diede l'incarico di scrivere dell'*Inizio di De*



Filippo De Pisis in una foto del 1919 dedicata ad Olga Signorelli.

*Pisis* sulle pagine della prima annata di “Paragone”<sup>60</sup>. Ciò non toglie che l’impegno figurativo rimanesse per il nostro un’esperienza intermittente, impegnandolo molto di più la letteratura.

Tra il 1919 e il 1920 De Pisis, varcata la guerra, arriva a Roma dove certe sue ‘nature morte’ ci dicono dell’influenza di Spadini e del vento di ‘ritorno all’ordine’ che iniziava a soffiare, ma anche, «nella sapiente dosatura del tono», dell’«eco di Morandi»<sup>61</sup>, pittore conosciuto a Bologna per il tramite di Raimondi, che, con questi, compiva – proprio nel 1919 – un viaggio a Roma «sulle orme del Caravaggio»<sup>62</sup>.

Va ricordato, infatti, che intorno al secondo decennio del ’900, in uno slancio di trasposizione e di ricerca di “valori” pittorici, accanto alla scoperta della grande pittura dell’Ottocento francese, si assisteva a quella del

Seicento e non solo del Caravaggio, all’epoca inteso come fondatore di una linea fondamentale della pittura moderna e come anticipatore di Ingres<sup>63</sup>. Basti pensare al saggio di Longhi su *Mattia Preti* pubblicato su “La Voce” del 1913, e a quelli su *Orazio Borgianni*, su *Battistello* e su *Gentileschi padre e figlia* apparsi nelle pagine de “L’Arte” rispettivamente nel 1914, 1915 e 1916<sup>64</sup>.

Anche l’arte di De Pisis – che nel frattempo aveva preso casa a Roma – nasce «all’ombra classica e barocca» della città, dove, sempre a detta di Raimondi, «lo frequentava il ricordo e l’amore degli antichi, il Lorenese, e Poussin, e Caravaggio, Guercino e Preti. E i pittori seicenteschi di nature morte, incontrati nelle stanze deserte dei musei»<sup>65</sup>.

È in questo giro di anni che Longhi lo conobbe, avendo avuto, sino a quel momento, solo l’eco della sua attività di poeta e letterato. Fu l’artista a recarsi da lui – evidentemente già autorevole punto di riferimento per i giovani mossi da spirito d’avanguardia – nella sua casa romana. Lo ricorda il critico nello scritto di commiato dal pittore nel 1956: «Me lo vidi in casa la prima volta a Roma, tra il ’23 e il ’24». Di seguito, aggiunge che questi gli aveva inviato certi suoi saggi sulle «vecchie ceramiche emiliane» quando era, come per l’anagrafe, Luigi Tibertelli, prima che a questo nome si accodasse «un Filippo (Louis Philippe!) e al Tibertelli un De Pisis»<sup>66</sup>.

Sappiamo che vi furono visite successive e che, in una di queste, il pittore diede a Longhi «da scegliere fra quei suoi primi cartoni ancora un po’ grumosi e dilettareschi»<sup>67</sup>. Non condividendone gli esiti, il critico dovette cercare di metterlo in guardia dalla collusione spadiniiana, che allora andava per la maggiore e che non pareva potergli giovare, e anche dalle «recenti invenzioni metafisiche» che non «eran cosa per lui»<sup>68</sup>.

Consigli evidentemente ben accetti e determinanti se, già nell’agosto del 1924, De Pisis si rivolse a Longhi dal Cadore con parole di gratitudine: «Sono qui dal 27 giugno e mi trovo bene. Ho anche dipinto con un certo ardore. Ne à merito o colpa anche Lei, che mi ha fatto coraggio. Io la ripenso sempre con gran stima e ciò (permetta lo dica) mi capita con pochi»<sup>69</sup>. Soprattutto, Longhi non dovette essere estraneo alla scelta dell’artista di trasferirsi, nel 1925, a Parigi e di lasciare l’Italia, in un momento in cui la cultura artistica dominante si

assestava in modi sempre più inerti sul mito della tradizione. Era questo un viaggio desiderato, ‘predestinato’ e annunciato, delle cui intenzioni De Pisis informa Longhi il 6 aprile: «Io parto presto, forse domani l’altro, per Parigi. Spero di vederLa laggiù»<sup>70</sup>. Con l’occasione lo informa che sono disponibili i dipinti – evidentemente i «cartoni ancora un po’ grumosi» – che gli aveva destinato: «i tre quadri che dovevo mandarLe, sono esposti da Bragaglia e riscuotono (mi dicono) elogi [sic]. Ho messo delle cornici ‘assai decorose’. A esposizione finita Lei li potrà ritirare».

A Parigi, De Pisis orienta il suo corso secondo un cammino facilmente intuibile, cogliendovi lo «spirito di modernità, di quotidianità che è [...] nel cuore della pittura impressionista»<sup>71</sup>. E, in un prosieguito sempre acutamente individuato da Raimondi, ma in cui sono evidenti le tangenze con le preferenze di Longhi, si interessò a: «Delacroix e Manet», e poi fu «la volta di Cézanne, e di Pissarro, di Sisley, di Monet. E subito dopo ancora, i fauves: Matisse e Marquet; in attesa di Vuillard e di Bonnard»<sup>72</sup>. E, secondo un’asserzione tutta longhiana di Francesco Arcangeli, «delibò appena, e scartò presto dal suo cammino le strutture solenni e intellettuali dei ‘primitivi’ italiani, e ritrovò invece i suoi lari sulla grande strada che conduce da Tiziano a Manet»<sup>73</sup>.

Soprattutto, a Parigi, il pittore, «di nuovo come gli impressionisti», con un’abitudine che a Longhi non poteva sfuggire, continuava a circolare «all’aperto con il cavalletto», mentre «i suoi maggiori contemporanei, da Picasso a Matisse, s’erano ormai tutti murati nel chiuso degli ‘ateliers’»<sup>74</sup>.

Un anno dopo il suo arrivo a Parigi, De Pisis si rivolge ancora una volta a Longhi con riconoscenza: «Le cose che lei mi ha detto potrebbero fare di me un vero pittore»<sup>75</sup>. Il suo mentore, dandone notizia con malcelata soddisfazione, aggiunge: «Esagerava e io non pretendo avergli tanto giovato; anche il prevedere come possibile salvezza per lui la vecchia Parigi, non mi era costata fatica di mente»<sup>76</sup>. La conferma di quanto il pittore dovesse a Longhi è implicita nella richiesta, a questi rivolta il 4 marzo 1928, di un testo per la monografia che Waldemar George<sup>77</sup> stava preparando a Parigi: «Io terrei molto a un suo pensiero. Lei è stato uno dei primi a incoraggiare i miei tentativi. Bastano anche poche linee, riferentesi per es. alle pitture mie che Ella possiede. Ella per primo mi disse che certi miei paesi

le ricordavano un po’ Utrillo, cosa che ho sentito tanto ripetere qui»<sup>78</sup>. E, con una testimonianza non indenne da una *captatio benevolentiae*, ma che merita attenzione per l’importanza dell’eco immediata del volume e della sua tempestiva traduzione francese, uscita nello stesso anno dell’edizione italiana, oltre che per la conferma dell’attenzione da parte degli artisti, De Pisis aggiunge: «Vedo in moltissime librerie il suo Piero della Francesca e ne scriverò su una rivista di Parigi»<sup>79</sup>.

Qualche anno dopo, con un’abitudine che risale agli anni dei suoi studi universitari, quando si era recato a Torino nello studio di Reycend<sup>80</sup>, Longhi, nel 1932, farà visita all’*atelier* di De Pisis. Lo rammenta con parole che conviene leggere: «fui io a cercarlo a Parigi, nella squallida stanza di Rue Servadoni, dove lo trovai già libero dalle vecchie manie provinciali e in traccia di altre meraviglie che non fossero le ‘cento’ (un po’ govoniane) della ‘città pentagona’ (com’egli chiamava Ferrara)»<sup>81</sup>. E con un aneddoto denso di significati, tanto da intenderlo come una lettura critica nel suo spaziare dai pittori veneziani agli impressionisti, di seguito Longhi ricorda come, la mattina dopo questa visita, mentre era «seduto al Café Weber», vide De Pisis «discendere impettito la Rue Royal, abbracciato a un gran mazzo di fiori di campo. “Fa molto De Pisis!” lo apostrofai con la formula, a nominativo variabile, che egli stesso usava per i suoi dipinti: “fa molto Manet”; “fa molto Frago”; “fa molto Guardi” e via di seguito»<sup>82</sup>.

Non può stupire, quindi, apprendere che De Pisis, immediatamente dopo questo incontro, decidesse di scambiare i cartoni del ’24 con il *Mazzo di fiori* del 1932, così da donare a Longhi un dipinto attestante il proprio dialogo con i grandi francesi e che meglio corrispondeva alle comuni preferenze pittoriche. Basti vedere quanto il *Mazzo di fiori* sia forse debitore – e non solo per la sua rappresentazione iconografica, dal momento che è visto orizzontalmente e posato su un piano, ma soprattutto per la ricchezza dell’intrico cromatico e per la pastosità della materia – delle corolle impastate di luce del *Mazzo di fiori* di Courbet del 1871, del Museo di Alençon, che verrà scelto per rappresentare il pittore francese in una mostra, voluta da Longhi, alla Biennale del 1954<sup>83</sup>, e dello scavo dei petali e della pennellata libera del *Bouquet dans un loge* (circa 1878-1880) di Renoir. Tela, quest’ultima, che si trovava nella casa di Paul Guillaume dove De

Pisis potrebbe averla vista, e che ora è esposta all'Orangerie tra i dipinti di questo personaggio rilevante della vita artistica parigina dagli albori della grande guerra agli inizi degli anni trenta.

Quanto a Giorgio Morandi e all'amicizia tutta intellettuale che lo legava a Roberto Longhi<sup>84</sup>, è questi a parlarne: «Eravamo, con uno stacco di pochi mesi, della stessa, identica generazione, ma la nostra intimità (che pure 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»<sup>85</sup>. Anche il pittore bolognese lesse "La Voce" e gli scritti dell'«affabile altoparlante»<sup>86</sup> Ardengo Soffici, consultò il libro di Pica sugli impressionisti – che è del 1908 – e scrutò, sicuramente a lungo, le 262 immagini che ne accompagnano il testo e rimase catturato da Renoir, visto alla Biennale del 1910 e, immediatamente prima, alla mostra fiorentina degli impressionisti e postimpressionisti organizzata da Soffici al Lyceum fiorentino dal 20 aprile al 15 maggio dello stesso anno, e da Cézanne meditato *de visu* alla Biennale del '20. Anch'egli, secondo Arcangeli, «condivide con i più forti della sua generazione, e non solo in Italia, quell'antiro-manticismo che metteva in questione non soltanto le più facili evidenze del sentimentalismo [...], ma il romanticismo stesso nelle sue fonti e nelle sue testarde e più rilevanti conseguenze»<sup>87</sup>. E ancora, com'è noto, si accostò al futurismo e si affacciò al mondo dell'arte con un gruppo di coetanei bolognesi, ciascuno a modo suo, tutti antiaccademici. Con questi – Mario Bacchelli, Osvaldo Licini, i due Pozzati e Giacomo Vespignani –, sentendo la «necessità di un totale rinnovamento dell'atmosfera artistica italiana»<sup>88</sup>, prese parte alla mostra all'Hotel Baglioni di Bologna il 21 e il 22 marzo 1914 e poi alla *Mostra della libera pittura futurista* da Sprovieri a Roma.

Ma Morandi, ben presto, diversamente incline per temperamento e per autonomia di pensiero, prese le distanze dal mondo dei futuristi, come nota Longhi offrendoci un referto acutissimo di quella temperie culturale dalla quale, *et pour cause*, anch'egli si era allontanato nonostante il suo primo fondamentale sostegno: «Mi parve d'intendere che Morandi si mettesse in difesa dovunque vedeva pungere anche un sospetto d'eloquenza, di turgidezza, di agitazione, di retorica,

della violenza fisica, della forza, del titanico, del capaneico, e simili. Forse perché ne avvertiva, alla lontana le conseguenze. Ride parco, Morandi [...]. Ecco, par che si dica, dove può portare una certa Italia la retorica dell'energia, il superuomo dell'artigianato rinascimentale. Stessa indignazione, stesso riso, per ogni malinteso "primitivismo" come pur circolava fra gli "stati d'animo" del futurismo più balordo»<sup>89</sup>.

Di seguito Morandi percorrerà un cammino che lo porta a incontrare Carrà, condividendone per un breve periodo e con un'interpretazione personale gli orientamenti metafisici, e poi allontanandosene, ma mai tralasciando di ricordare un debito formativo<sup>90</sup>. Con Carrà Morandi spartì anche l'interesse per gli antichi pittori "toscani", «Giotto e Masaccio sopra tutti» e Paolo Uccello<sup>91</sup> e i loro affreschi, come dichiarò al foglio bolognese "L'Assalto" il 18 febbraio 1928<sup>92</sup>, e com'è testimoniato da un'interessante lettera scritta dal bolognese nell'ottobre 1919. In essa, utile anche per intendere come i due pittori a quella data condividessero, nel loro operare, una pratica da antica bottega, Morandi indirizzandosi a Carrà scriveva: «Ho trovato tempo fa in una mesticheria gli ultimi pezzi di una bella terra rossa che veniva levata una volta nei dintorni di Assisi e che da molto tempo non si trova più. Mescolata al bianco dà un rosa molto bello come si vede negli affreschi antichi. Se come faccio io *Lei* si macina i colori me lo dica che gliene manderò alcuni pezzi»<sup>93</sup>.

Di pari passo, con l'acume selettivo che lo porterà sempre a stringere contatti con i critici più acuti, Morandi frequentava Giuseppe Raimondi che ben presto divenne il proprio referente privilegiato. È a questo interlocutore, intellettualmente raffinato, che Morandi già nel luglio 1919, si rivolse per avere la riproduzione del *Bacco* del Caravaggio<sup>94</sup>, «attribuito fulmineamente da Longhi, e pubblicato con incertezza sull'autenticità, da M. Marangoni»<sup>95</sup>. Un interesse, quello di Morandi, non limitato al caposcuola lombardo – argomento, nel 1911, di una precorritrice e criticamente d'avanguardia tesi di laurea di Longhi discussa con Pietro Toesca e futuro argomento di una vita di studi – ma esteso anche ai 'caravaggeschi' di cui gli articoli del critico, in quel giro di anni, fungevano da 'apripista'; lo ricorda lo stesso Longhi che, a qualche decennio di distanza, annota come fosse stata propria intenzione «aprire una prima traccia esplorativa entro la 'taiga' di secoli che la

cultura accademica aveva respinto dalla storia e dove invece» egli vedeva «albeggiare l'età moderna, dal realismo all'impressionismo»<sup>96</sup>.

Quel collegamento non sfuggì a Giorgio Morandi, che senza dubbio aveva già bene inteso, e probabilmente condiviso, come anche il «temporaneo parteggiare» dello studioso per il futurismo, negli anni '13-'14, fosse il «portato delle stesse intenzioni» per quel suo «favoreggiare un movimento italiano che dopo un'interruzione di più di un secolo si legava al resto d'Europa»<sup>97</sup>. Ecco allora che, sempre nel luglio del '19, il pittore bolognese si rivolse a Raimondi ponendogli una richiesta che testimonia il ventaglio allargato dei suoi interessi: «Oggi sono andato in biblioteca ma non mi è stato possibile vedere quei fascicoli dell'«Arte». Mi hanno detto che sono dal legatore. Volevo sapere dove si trovano alcuni quadri di Gentileschi e di Borgianni»<sup>98</sup>.

Il desiderio di conoscere direttamente l'ambiente artistico romano del primo Seicento spinse Morandi a raggiungere a Roma, nel 1919, Raimondi per intraprendere un itinerario «sulle orme del Caravaggio»<sup>99</sup>, così da farci intuire sin d'ora come anche le vicende del pittore della realtà sarebbero divenute argomento d'intesa<sup>100</sup> nelle frequentazioni che avrebbero visto uno accanto all'altro Longhi e Morandi a Bologna a partire dalla metà degli anni trenta.

L'interesse del pittore per le ricerche innovative del critico era destinato ad acuirsi. Questi, nel 1927, diede alle stampe *Piero della Francesca*, il volume che non solo lo elesse tra i più acuti storici dell'arte, ma che divenne un 'libro culto' anche per gli artisti contemporanei<sup>101</sup> per quell'intendere il pittore di San Sepolcro come uno dei grandi anticipatori, assumendolo come pietra miliare di confronto con Seurat, Cézanne e con pittori italiani del Novecento. Scritta a sviluppo del saggio su *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* (1914)<sup>102</sup> e pubblicata nel 1927 per le edizioni dei 'Valori Plastici' di Mario Broglio, la monografia di Longhi fu un punto di riferimento anche per Morandi, rimanendolo costantemente fino ai «giorni ultimi»<sup>103</sup>.

Sebbene non si abbiano notizie puntuali circa il primo incontro diretto tra il critico e il pittore<sup>104</sup>, è tuttavia certo che anche Longhi aveva consapevolezza del peso di Morandi nel panorama artistico italiano degli anni Venti se, due decenni dopo, scrivendo di Maccari,

non manca di sottolineare in un interrogativo che comprende un'univoca risposta: «verso il 1920 [...] non c'era [...] Morandi già nitido, leggibilissimo?»<sup>105</sup>.

Si arriva così al 1934, anno in cui Roberto Longhi, nuovo titolare della cattedra di storia dell'arte, «alto, tutto nero», in un'aula «grematissima»<sup>106</sup>, lesse i suoi *Momenti della pittura bolognese*<sup>107</sup>. Stupì allora, tanto da suscitare la «sorpresa quasi sbigottita delle prime file»<sup>108</sup>, che lo storico dell'arte dopo una «inaspettata valutazione positiva del Seicento locale» concludesse con un omaggio al coetaneo pittore bolognese. Avevano entrambi quarantaquattro anni. Longhi, imprimendo un carattere di ufficialità accademica dalla cattedra da cui stava parlando, riconobbe come Morandi, «uno dei pittori viventi d'Italia», pur «navigando tra le secche più perigliose della pittura moderna», avesse saputo, fra quelle acque ferme, orientare il suo viaggio «con lentezza meditata»<sup>109</sup>, e ritrovare nel calore profondo dell'emozione visiva la regola – ma una regola personale e nuova – dell'«eterno spirito formale italiano»<sup>110</sup>.

Sino a quel momento si erano occupati di Morandi, segnalandone l'attività, solo gli artisti – ma, si badi bene, letterati e pittori di spicco e 'di tendenza' – Bacchelli, De Chirico, Carrà, Soffici, Raimondi. Anzi, il primo che pubblicamente parlò in positivo della sua pittura fu Marinetti, in una lettera del 14 aprile 1914<sup>111</sup>, e questo a sottolineare come la critica ufficiale fosse orientata diversamente e certo non gli fosse favorevole. Anche il primo sostegno concreto venne da Mario Broglio che con intelligenza capì l'importanza della sua pittura e fu pronto a stipulare quello che per Morandi sarebbe stato il primo contratto con un mercante<sup>112</sup>.

Dallo scadere del 1934 inizia così la frequentazione tutta intellettuale e sostenuta da affinità elettive e da concordi preferenze di natura artistica di Longhi con l'amico pittore. Il loro sodalizio, trentennale, sarà sempre improntato a una profonda e reciproca ammirazione, com'è attestato dagli scritti del critico e dalla corrispondenza a lui indirizzata da Morandi. Così all'asserzione dello storico dell'arte, espressa all'inizio degli anni Sessanta, secondo cui il pittore rappresenta «la punta più avanzata dell'arte moderna»<sup>113</sup>, Morandi risponde: «[...] sto leggendo, come può immaginare col più vivo interesse, i suoi «Scritti giovanili». Anche questi, come tutta la Sua opera hanno insegnato, insegnano ed insegneranno sempre.

Caro Longhi, grazie di avermi ricordato in “Avvertenze per il lettore”. Creda che quanto dice di me mi fa anche tremare»<sup>114</sup>.

Longhi rammenta come, in occasione dei loro incontri, fossero soliti interrogarsi vicendevolmente sugli esiti della pittura alla ricerca di un *fil rouge* che legasse l'antico al moderno, e come il loro discorrere cadesse sulla citatissima lista preferenziale che lo accomunava al pittore comprendente «nell'ordine dei tempi: Giotto, Masaccio, Piero, Bellini, Tiziano, Chardin, Corot, Renoir e Cézanne» e come Morandi «ne parlasse sempre da conoscitore vero, e non da amatore svagato»<sup>115</sup>.

La sequenza dei nomi condivisi con il critico completa l'elenco degli artisti che suscitavano i propri interessi giovanili, indicato da Morandi nella dichiarazione autobiografica fornita all'“Assalto” nel 1928: «Fra i pittori antichi, i toscani sono quelli che più mi interessano: Giotto e Masaccio sopra tutti.

Dei moderni ritengo Corot, Courbet, Fattori e Cézanne gli eredi più legittimi della gloriosa tradizione italiana.

Fra i pittori del nostro tempo che hanno giovato alla mia formazione ricordo Carlo Carrà e Ardengo Soffici; la loro opera e i loro scritti hanno, a mio parere, esercitato una benevola influenza sull'indirizzo dell'arte italiana d'oggi»<sup>116</sup>.

Nella sintonia pressoché totale delle preferenze che lo accomunano con Longhi, non può sfuggire il diverso accento posto da Morandi su Fattori. Si tratta, infatti, del pittore che suscitò il sarcastico commento dello storico dell'arte che, nel 1937, per indicare come Carrà avesse segnato il «primo poderoso riavvio della pittura italiana», iniziò il saggio monografico a lui dedicato con uno passo notissimo che, se certo oggi non è più condivisibile, è indicativo dell'orientamento marcatamente filofrancese del suo autore: «Mentre la buona pittura francese dell'Ottocento quasi s'inaugura con quel dipinto calcinoso e ingrato, ma inconsapevolmente tanto simbolico, che s'intitola “Bonjour, M. Courbet”, è un peccato che ancora manchi alla pittura italiana, oggi poi che molto si parla di composizioni a soggetto, un gran quadro che finalmente si chiami “Buonanotte signor Fattori”»<sup>117</sup>.

Dopo che i protagonisti di cui ci siamo occupati percorsero, ciascuno da par suo, il loro proficuo cammino negli anni trenta e dopo che la guerra con il bagaglio di

angustie, di distruzioni e di isolamento ebbe separato le loro vicende, non stupisce che Longhi, sempre pronto a partire dai fatti contemporanei, come primo segno pubblico nella Firenze appena liberata, aperse, alla galleria Il Fiore, la mostra monografica su Giorgio Morandi da lui promossa e curata. Era il 21 aprile 1945. Era il giorno stesso della liberazione di Bologna e non si sapeva se Morandi fosse salvo. Sperandolo, la prefazione gli fu inviata, secondo una puntuale e coinvolgente notazione di Longhi, per il tramite di un «camionista della Divisione Legnano che si avviava a valicare la ‘Linea gotica’ appena scardinata»<sup>118</sup>. La tensione di quei giorni in cui i due amici non sapevano «vicendevolmente» se erano «vivi o morti»<sup>119</sup> è avvertibile e resa palpabile dalla lettera di ringraziamento scritta da Giorgio Morandi<sup>120</sup>:

«Caro Longhi,

Innanzitutto Le dico la mia felicità nel sapervi salvi perché anche di Lei e della Sua Signora si erano diffuse le voci più allarmanti.

Arcangeli mi ha dato il catalogo della mia mostra a Firenze colla Sua prefazione e Le assicuro mi ha molto commosso. Grazie a Dio sono salvo ma proprio per miracolo.

Non può credere come desidero di poterLa presto rivedere qui a Bologna. Di venire a Firenze per ora è impossibile e non c'è da pensarci. Speriamo dunque».

La mostra raccoglieva 21 tele, tutte, come recita il piccolo catalogo, con l'indicazione «di proprietà». Almeno cinque<sup>121</sup> appartenevano alla raccolta di Longhi. La prima era la superba *Natura morta* del 1919, nota con l'appellativo di *metafisica*<sup>122</sup>, quadro che apre (e ci ostiniamo a usare un verbo declinato al presente, con la speranza mai sopita che il dipinto rubato nel 1983 possa fare ritorno ‘a casa’) cronologicamente la lista dei dipinti italiani del Novecento della raccolta dello storico dell'arte che, secondo la testimonianza di Mina Gregori, lo ottenne da Giuseppe Raimondi. Subito dopo vi ritroviamo la *Natura morta (col drappo giallo)* del 1924, quadro che dà inizio alla sequenza dei cinque dipinti di Morandi presenti in questa mostra di Alba.

La prefazione di Longhi al catalogo del 1945 rimane un testo imprescindibile per intendere l'arte di Morandi. Sono pagine che ripercorrono il «lungo e maestrevole percorso» del maestro, dei suoi «primi rapporti con gli impressionisti e con Cézanne, coi ‘fauves’ e con



La commissione della XXIV Biennale di Venezia del 1948 (per cortesia dell'ASAC di Venezia).

il moto 'metafisico' dei 'Valori plastici'»<sup>123</sup>. Pagine che ci parlano dell'«elegia luminosa», della sua pittura sommessa e antiretorica, della lentezza meditata del suo operare per spiegare il quale Longhi si avvale del narrare pausato di Proust, della sua concentrazione sui «semplici 'oggetti' disposti, scalati, variati, permutati»<sup>124</sup> che erano parte del suo mondo visivo, sui paesaggi intorno ai quali si chiudeva l'orizzonte, ma anche del suo mondo interiore e di quella propensione ad esprimere, in modi nuovi, un'essenza formale tutta italiana, «scavando dentro e attraverso la forma, e stratificando le 'ricordanze' tonali»<sup>125</sup>. Pagine che, proprio per questo, eleggono il «maestrevole percorso di Morandi» quale lezione «ai migliori» quando ancora non si sapeva – ma Longhi ne era cosciente – se «la palla della pittura» sarebbe caduta «nel cesto di cenci colorati»<sup>126</sup>, con un'esplicita allusione all'ondata dell'astrattismo che stava per riversarsi anche in Italia.

Nell'immediato dopoguerra, dopo che «tacquero così quasi affatto in quegli anni terribili, e pur felici, gli studi, le valutazioni, le esposizioni»<sup>127</sup>, le vicende dei nostri protagonisti tornano ad intrecciarsi in un momento in cui, relativamente all'arte, si fa forte il desiderio di ripartire, di ritrovarne le radici in un passato recente e di segnare nuove linee guida. Longhi, Carrà e Morandi sono, infatti, chiamati, unitamente ad altri critici e artisti<sup>128</sup>, a far parte della Commissione direttiva della Biennale di Venezia che avrebbe riaperto i battenti nel 1948, dopo sei anni di interruzione. Longhi ricoprì l'incarico fino al febbraio del 1958<sup>129</sup>, Carrà e Morandi<sup>130</sup> vi rimasero per due edizioni, quella, appunto, del 1948 e quella del 1950. De Pisis, non

convocato, viveva, comunque, dal 1943, nella città lagunare, non solo perché Venezia, secondo le parole di Giuseppe Raimondi, rappresentava per lui «un atto di destinazione [...] e di scelta critica»<sup>131</sup>, ma perché la 'città aperta' rappresentava anche per il nostro un sicuro rifugio negli anni della guerra e un luogo dove stringere contatti con i collezionisti desiderosi di acquistare le sue opere<sup>132</sup>.

Non stupisce che, a partire dalla XXIV Biennale, sia stato Longhi a svolgere un ruolo guida, ma neppure fa meraviglia che i due amici Carrà e Morandi si siano trovati concordi nel sostenerne i progetti. È sufficiente elencarli e pensare alle scelte, alle propensioni artistiche e agli orientamenti che li avevano accomunati fin dagli anni giovanili, mossi da spirito d'avanguardia. Innanzitutto il grande storico dell'arte, ritenendo necessario introdurre mostre storiche, proponeva che «la prima Biennale del dopoguerra, come primo atto di contrizione e di ricognizione di fronte alla cultura figurativa moderna da cui» l'Italia era stata estromessa «per quasi un secolo, provvedesse a una mostra ciclica dell'impressionismo francese»<sup>133</sup>. A seguire, suggerisce «una mostra del periodo metafisico»<sup>134</sup>, poi divenuta mostra di *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920* che vede accostati Carlo Carrà, Giorgio De Chirico e Giorgio Morandi, artisti per i quali Longhi inviava al segretario



Visitatori della sala di Giorgio Morandi alla Biennale di Venezia del 1948 (per cortesia dell'ASAC di Venezia).



Morandi con Longhi in una foto dei primi anni Sessanta.

generale Pallucchini un elenco dettagliato delle opere da esporre che ne rappresentano «la tendenza»<sup>135</sup>. Com'è ovvio nella lista non mancava la *Natura morta* del 1919 di Morandi della sua raccolta che vediamo ammirata dai visitatori in una foto dell'archivio della Biennale. Immaginando il ruolo di Longhi all'interno della giuria e soprattutto conoscendone il giudizio che lo portava ad attribuire a De Chirico una priorità «soltanto inventiva»<sup>136</sup>, e – proprio in quello stesso 1948, parlando di Maccari – a distinguere tra il «'tuono' romantico di Carrà» e il «'tono' classico di Morandi»<sup>137</sup>, risulta comprensibile come fosse assegnato a quest'ultimo il premio per la pittura del Comune di Venezia<sup>138</sup>. De Chirico avrebbe fatto causa all'Ente veneziano<sup>139</sup> e Carrà, come vedremo, sarebbe stato 'risarcito' con una propria mostra alla Biennale successiva. D'altra parte Longhi aveva appena gratificato l'amico pittore aprendo il proprio «documentario 'filmico' sul Carpaccio» e il «parlato» che lo accompagna<sup>140</sup> (girato fra l'estate del 1947 e quella del 1948)<sup>141</sup> con il fotogramma della sua

*Marina di Carrara* (1930) che viene messa a confronto con un particolare de *Il ricevimento degli ambasciatori* del veneziano, come a dire che, anche in questo caso, «la storia passata sempre si colora da quella del presente»<sup>142</sup>.

Ma alla Biennale del 1948 fu presente anche Filippo De Pisis con una mostra personale (dove, naturalmente, non poteva mancare il *Mazzo di fiori* dalla collezione Longhi) che fu affidata a Rodolfo Pallucchini<sup>143</sup>, così da vedere tutti compresenti gli 'amici pittori' di Longhi. E, ancora, è interessante sapere Morandi, Carrà e Longhi insieme, in veste di commissari, della mostra retrospettiva di Mario Pozzati, suggerita e organizzata dal primo di questi – memore di quella sua prima e fugace esposizione, nel 1914, all'Hotel Baglioni – e presentata in catalogo da Carrà<sup>144</sup>.

Quanto alla Biennale del 1950, sono evidenti le linee guida dettate da Longhi – e certo sostenute con entusiasmo da Carrà e Morandi – nella concretizzazione delle mostre de *I "Fauves"* (questa anche presen-



Longhi e Carrà in Versilia nei primi anni Sessanta. Firenze, Fondazione Roberto Longhi.

tata dal critico in catalogo<sup>145</sup>), de *I Firmatari del primo manifesto futurista* e di quella ‘personale’ di Carlo Carrà che lo stesso Longhi volle presentare con un testo scritto, così da poterne ripercorrere il cammino e da permettere di vederlo in tutta la sua estensione, dal momento che «nessuno dovrà mancare di osservarlo, s’intende, già nella sala del ‘Futurismo’, dove egli è presente con alcuni quadri che resteranno»<sup>146</sup>. L’asserzione, inoltre, che quella di Carrà «rimane sempre quella grande voce»<sup>147</sup>, dovette certo avere un peso determinante nell’assegnazione del premio per la pittura per un artista italiano<sup>148</sup> della XXV Biennale.

A Longhi si deve anche la proposta della mostra – certamente condivisa dai suoi amici, tanto entrambi negli anni giovanili avevano meditato le opere del pit-

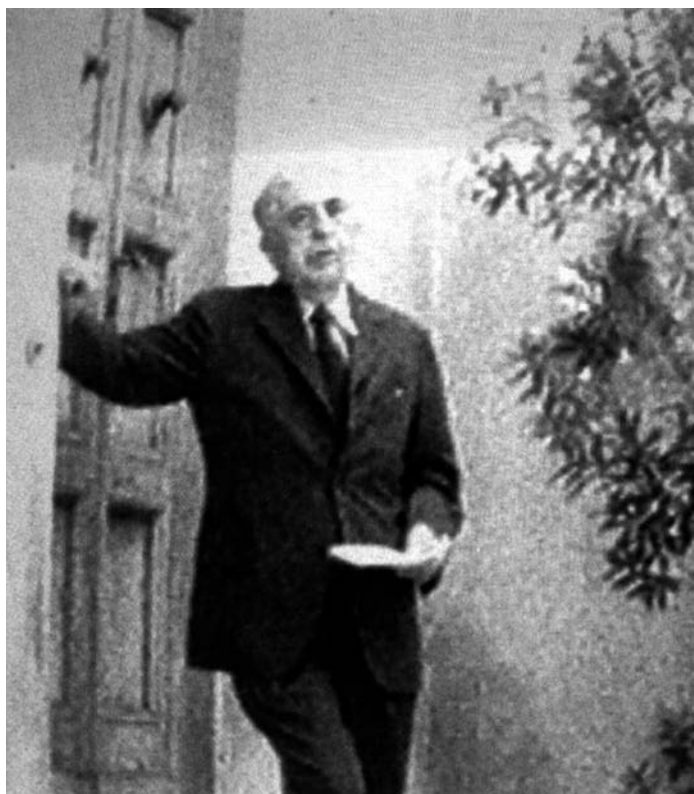
tore francese – dei *Disegni di Seurat*, realizzata con la collaborazione di John Rewald<sup>149</sup>, del quale lo storico dell’arte aveva prefato, nel 1949, l’edizione italiana della *Storia dell’Impressionismo*<sup>150</sup>.

Sempre in quella stessa Biennale del ’50 non stupisce ritrovare Carrà, Longhi e Morandi accomunati nell’organizzare la prima mostra postuma di Mario Broglio (1891-1948), la cui «complessa figura» viene delineata nella presentazione di Carrà<sup>151</sup>.

Da ultimo, i tre pittori amici di Longhi compaiono, in sequenza di pagine, nel numero di luglio del 1951 di “Paragone”, la rivista fondata dallo storico dell’arte un anno prima. Alla penna penetrante di Giuseppe Raimondi è dato l’incarico di affrontare, sull’eco non spenta dell’esposizione veneziana, *La congiuntura metafisica*

sica Morandi-Carrà, mentre al giovane allievo Francesco Arcangeli viene richiesto di tracciare gli *Appunti per una Storia di De Pisis* sull'onda del successo della mostra in corso al Castello Estense di Ferrara, presentata in catalogo dallo stesso Raimondi<sup>152</sup>.

Ormai la vicenda di cui ci siamo occupati sta per concludersi, anche se Longhi e Morandi si sarebbero ancora incontrati saltuariamente, per lo più a Firenze dove il pittore si recava in fugaci visite, riprendendo le loro acutissime riflessioni, e soprattutto avrebbero continuato la loro corrispondenza, mentre Longhi e Carrà avrebbero condiviso le estati in Versilia cogliendo l'occasione per rinsaldare la loro amicizia, ma anche per interminabili partite a bocce e per fociosi dibattiti sui destini dell'arte, come ricorda Massimo Carrà con il privilegio di esserne stato testimone: «Longhi teneva a vincere, teneva a vincere a ogni costo perché queste vittorie a bocce lo gratificavano molto e gli era estremamente piacevole essere riconosciuto come 'il campione della Versilia'», sempre elargendo «giudizi, spesso taglienti, su questo o quell'evento artistico di cui in quel momento si andava parlando»<sup>153</sup>. Infine, quando



Roberto Longhi ripreso nel 1964 mentre ricorda Giorgio Morandi davanti alla porta del suo studio di villa "Il Tasso" (fotogramma).

nel 1962, quasi alla conclusione della vita di Carrà, invitato dall'Ente manifestazioni milanesi a presiedere il Comitato esecutivo della mostra celebrativa del pittore e a presentare l'artista, Longhi, – con una decisione che prenderà in altre situazioni analoghe<sup>154</sup>, – opta per ripubblicare il testo della monografia di venticinque anni prima, dicendosi «lieto di riconfermare giudizi e apprezzamenti»<sup>155</sup>.

Quanto a De Pisis, anche conoscendone le non buone condizioni economiche<sup>156</sup>, Longhi ancora in veste di commissario, ne sollecitò una mostra alla Biennale del 1956<sup>157</sup> suggerendone per il testo introduttivo il nome di Arcangeli. Ma «il pittore della gioia», secondo le parole di commiato di Longhi<sup>158</sup>, si sarebbe spento poco prima e la mostra si sarebbe trasformata in un postumo riconoscimento.

Nel giugno 1964 Longhi è costretto a salutare anche Morandi, appena scomparso, del quale si dice onorato «di essere stato [...] uno dei massimi amici»<sup>159</sup>. Lo fa in un documento visivo per la trasmissione "L'Approdo" con un testo che, con alcune varianti, sarà pubblicato in forma scritta nelle pagine della rivista che ne mantiene il titolo<sup>160</sup>. Si tratta di un documento visivo di straordinaria rilevanza che permette di vedere in effigie Roberto Longhi e di coglierne nei gesti, se pure controllati, e nella voce rotta dalla commozione, lo sbigottimento per la morte dell'amico. Sarà un'ultima occasione per attestare il primato del pittore e per acclarare, ancora una volta e a gran voce, che «Morandi non sarà secondo a nessuno»<sup>161</sup>.

Come ultimo gesto verso il «Grande Amico»<sup>162</sup>, e «per corrispondere al caro desiderio» espressogli dalle sorelle di Giorgio Morandi, nel 1966, Longhi accetta di «collaborare alla 'ricapitolazione in opere' che la XXXIII Biennale veneziana presenta del grande pittore bolognese», e di lui ricorda essere «stato intimo per oltre un trentennio». In anni in cui era forte e vibrante lo scontro tra arte figurativa e arte astratta, a conferma della propria coerenza di pensiero e del fermo giudizio nel ritenere Morandi un «artista di perfetta reperibilità figurativa»<sup>163</sup> e un «rimprovero acerbo a tutte le deviazioni di gusto astrattistico»<sup>164</sup>, Longhi ritiene opportuno ripubblicare il testo scritto per *Il Fiore* nel 1945 con la speranza che possa servire, ancora una volta, «di viatico iniziale al pubblico»<sup>165</sup>.

Morandi ancora oggi parla al mondo intero.

<sup>1</sup> *Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno*, catalogo della mostra a cura di C. Spadoni (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 23 febbraio - 30 giugno 2003), Milano 2003.

<sup>2</sup> Su questa generazione e sul perché questa aveva potuto distinguersi dalle altre, si veda l'ampia dissertazione di R. Wohl, *1914 Storia di una generazione* (Harvard University Press 1979), Milano 1984.

<sup>3</sup> R. Longhi, *Il Caravaggio*, Milano 1952, ora in R. Longhi, *Studi caravaggeschi*, Firenze (Opere Complete, XI) 1999, tomo I, p. 161.

<sup>4</sup> R. Longhi, *Il Caravaggio*, 1952, cit. 1999, p. 161.

<sup>5</sup> Sull'argomento si veda anche M.C. Bandera, *Longhi-Carrà. Il critico e il pittore*, in *L'estate incantata. La Versilia nelle opere di Dazzi, Carrà, Soffici*, catalogo della mostra (Forte del Marmi, Il Fortino, 7 agosto - 27 settembre 2004), a cura di Antonio Paolucci e Anna Vittoria Laghi, Firenze 2004, pp. 123-141, e per una puntualizzazione di carattere critico, P. Fossati, *Carrà-Longhi 1920. Una definizione di critica d'arte*, in "Paragone", 419-421-423, 1985, pp. 286-296.

<sup>6</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, Milano 1937, ora in R. Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento*, Firenze (Opere Complete, XIV) 1984, p. 40.

<sup>7</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, in *XXV Biennale di Venezia Catalogo*, Venezia 1950, pp. 69-71, ora in *Scritti sull'Otto e Novecento*, ediz. 1984, p. 87.

<sup>8</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1937, ediz. 1984, p. 39.

<sup>9</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1937, ediz. 1984, p. 39.

<sup>10</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1950, ediz. 1984, p. 87.

<sup>11</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1937, ediz. 1984, p. 40.

<sup>12</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1950, ediz. 1984, p. 87.

<sup>13</sup> Secondo un pensiero espresso fin dagli anni giovanili nelle dispense delle lezioni tenute al liceo Visconti a Roma nel giugno del 1914, pubblicate postume a cura di Anna Banti, all'epoca sua allieva (R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana* [1914], Firenze 1980, p. 182), dove si legge: «Courbet si riprende direttamente al Caravaggio». Pensiero ripreso da Longhi nel secondo dopoguerra quando, in qualità di Commissario della Biennale di Venezia, prepara un appunto da inviare al segretario Pallucchini, in risposta di una lettera di questi datata 24 settembre 1951, con le proprie proposte. In essa, tra l'altro, si legge: «Però semmai una Mostra di Courbet che verrebbe a taglio, dopo la mostra del Caravaggio» (appunto pubblicato da M.C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Milano 1999, p. 146). La mostra avrebbe trovato attuazione in occasione della Biennale del 1954.

<sup>14</sup> R. Longhi, *L'impressionismo e il gusto degli italiani*, Prefazione a J. Rewald, *Storia dell'impressionismo*, Firenze 1949, ora in R. Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento*, ediz. 1984, p. 16. Notazione ripresa da R. Longhi, tra le proprie esperienze formative, nelle *Avvertenze per il lettore*, in R. Longhi, *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze (Opere complete, I) 1961, tomo I, p. VIII: «a Venezia per merito del Pica, la Biennale allestita nel 1910 le mostre di Courbet e di Renoir che furono per me una rivelazione essenziale».

<sup>15</sup> V. Pica, *Gl'impressionisti francesi*, Bergamo 1908. E, soprattutto, la Mostra di Renoir da questi organizzata alla Biennale del 1910. Anche il giovane Longhi era stato abbagliato da Renoir. Basti pensare alla *vis* polemica con cui dissacra la *Gioconda*, da poco recuperata dopo il furto clamoroso, per parteggiare per la *Lisa* di Renoir presentata al Salon del 1868. R. Longhi, *Le due Lise*, in "La Voce", VI, 1914, n. 1, ora in R. Longhi, *Scritti giovanili*, ediz. 1961, pp. 130-132. È sufficiente leggerne la conclusione: «A vedere questa seconda Lisa rubata, poi ritrovata, dieci persone non si muoverebbero. Pure, fra le due, essa sola vale nell'Arte».

<sup>16</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1937, ediz. 1984, p. 40.

<sup>17</sup> Per la ricchezza degli avvenimenti europei di quell'anno fatidico si

rinvia alle fitte pagine della *Cronologie de l'année 1913*, in *l'Année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, sotto la direzione di L. Brion-Guerry, Parigi 1971, tomo 2, pp. 1173-1235.

<sup>18</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1937, ediz. 1984, p. 41.

<sup>19</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1937, ediz. 1984, p. 40.

<sup>20</sup> R. Longhi, *I pittori futuristi*, in "La Voce", 1913, n. 15, pp. 1051-1053, ora in R. Longhi, *Scritti giovanili*, ediz. 1961, pp. 47-58.

<sup>21</sup> R. Longhi, *Avvertenze per il lettore*, in R. Longhi, *Scritti giovanili*, ediz. 1961, p. VIII.

<sup>22</sup> R. Longhi, *I pittori futuristi*, 1913, ediz. 1961, p. 51.

<sup>23</sup> *Carlo Carrà Ardengo Soffici Lettere 1913-1929*, Milano 1983, p. 4. La lettera è datata 13 aprile 1913.

<sup>24</sup> R. Longhi, *La scultura futurista di Boccioni*, Libreria della "Voce", ora in R. Longhi, *Scritti giovanili*, ediz. 1961, pp. 133-162.

<sup>25</sup> U. Boccioni, *Pittura Scultura Futuriste (Dinamismo PLASTICO)*, Milano 1914. Il volume è conservato nella Biblioteca della Fondazione Longhi.

<sup>26</sup> G. Briganti, *Il viaggiatore disincantato. Brevi viaggi in due secoli d'arte moderna* [1987], Torino 1991, p. 163.

<sup>27</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1937, ediz. 1984, p. 42.

<sup>28</sup> Polemico, ma sempre informato sui fatti, R. Longhi, in occasione della mostra di de Chirico alla Galleria Bragaglia a Roma, scrisse la nota stroncatura *Al dio ortopedico*, in "Il Tempo", 22 febbraio 1919, ora in R. Longhi, *Scritti giovanili*, ediz. 1961, pp. 427-429.

<sup>29</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1937, ediz. 1984, pp. 42-43.

<sup>30</sup> R. Longhi, *Avvertenze per il lettore*, in *Scritti giovanili*, ediz. 1961, p. IX. Si tratta del saggio di R. Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in "L'Arte", 1914, pp. 198-221, 241-256, ora in R. Longhi, *Scritti giovanili*, ediz. 1961, pp. 61-106.

<sup>31</sup> A questo proposito si veda il dettagliatissimo studio di F. Feronzi, *Un contratto tra Giorgio Morandi e Mario Broglio: identificazioni nelle opere, storia collezionistica e novità cronologiche del Morandi metafisico e postmetafisico*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 26, 2002, ma edito nel 2003, pp. 459-515.

<sup>32</sup> C. Carrà, *Mario Broglio*, in *XXV Biennale di Venezia Catalogo*, Venezia 1950, p. 107.

<sup>33</sup> C. Carrà, *Mario Broglio*, ediz. 1950, p. 107.

<sup>34</sup> I commissari della personale di Mario Broglio (1891-1948) furono Edita Broglio, Carlo Carrà, Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi e Giorgio Morandi.

<sup>35</sup> R. Longhi, *Maccari all'«Arcobaleno»*, Venezia, novembre-dicembre 1938, pp. 121-130, poi *Mino Maccari*, Firenze 1948, ora in R. Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento*, ediz. 1984, p. 62.

<sup>36</sup> R. Longhi, *Maccari all'«Arcobaleno»* 1938, ediz. 1984, p. 62.

<sup>37</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1937, ediz. 1984, p. 43.

<sup>38</sup> C. Carrà, *La mia vita*, Milano, 1945, ora riedita C. Carrà, *La mia vita*, a cura di M. Carrà, Milano 2002, p. 222.

<sup>39</sup> Firenze, AFRL, Archivio Fondazione Roberto Longhi, fascicolo Carrà. La lettera, su carta intestata "L'Ambrosiano" è "datata Milano 19.5.924": «Caro Longhi, soltanto l'altro giorno ho potuto spedirti a mezzo corriere i due dipinti. La causa? È presto detta: avevo smarrito il tuo indirizzo. Scrisi parecchie volte a Broglio pregandolo di farmelo avere, ma egli sempre dimenticò di comunicarmelo. Fu Bartoli, che trovai incidentalmente a Milano, che me lo fornì. / A quest'ora avrai ricevuto le tele, e mi vorrai perdonare del forzato ritardo. Scrivimi in proposito. / Saluti cordiali dal tuo / Carlo Carrà / Via Vivaio, 16 Milano». Non può passare inosservato che Broglio potesse fare da *trait-d'union*. La missiva è segnalata

da F. Nannelli Mancarella nella scheda delle *Vele al porto*, nel catalogo *La Fondazione Roberto Longhi a Firenze*, Milano 1980, p. 318.

<sup>40</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1950, ediz. 1984, p. 88.

<sup>41</sup> C. Carrà, *La mia vita*, 1945, ediz. 2002, p. 245.

<sup>42</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1937, ediz. 1984, p. 44.

<sup>43</sup> R. Longhi, *Breve ma veridica storia* [1914], ediz. 1980, p. 186. Non è superfluo ricordare che Longhi, poche righe dopo, aggiunge «Renoir e Degas vivono ancora numi solitari scontrati spregiati». Se ne osservi la sua costante e lucida scelta di campo.

<sup>44</sup> R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946, in R. Longhi, *Ricerche sulla pittura veneta*, Firenze (Opere complete, X) 1978, poi R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1985, p. 22.

<sup>45</sup> R. Longhi, *Viatico per cinque secoli*, 1946, ediz. 1985, p. 29.

<sup>46</sup> R. Longhi, *L'Impressionismo e il gusto degli italiani*, 1949, ediz. 1984, pp. 17 e 18. Per i dipinti di Cézanne raccolti da Egisto Fabbri si veda J.-F. Rodriguez, *La réception de l'impressionisme à Florence en 1910. Prezolini et Soffici maîtres d'oeuvre de la "prima esposizione italiana dell'impressionismo francese e delle sculture di Medardo Rosso"*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1994, e il recentissimo catalogo della mostra (Firenze, palazzo Strozzi, 2 marzo - 29 luglio 2007), a cura di F. Bardazzi, *Cézanne a Firenze. Due collezioni e la mostra dell'Impressionismo del 1910*, Milano 2007.

<sup>47</sup> R. Longhi, *L'Impressionismo e il gusto degli italiani*, 1949, ediz. 1984, p. 18.

<sup>48</sup> R. Longhi, *Breve ma veridica storia* [1914], ediz. 1980, pp. 36 e 120.

<sup>49</sup> Sulle affinità elettive tra Longhi e Carrà si è espresso anche B. Toscano, *Roberto Longhi o dell'arte vivente*, in *Da Renoir a de Staël*, ediz. 2003, pp. 41-53. A proposito della celebre "lista" di pittori che accomuna Longhi a Morandi, Toscano scrive: «Molto simile sarebbe stata la lista di Carrà, partecipe di una ancor più lunga frequentazione, in cui saranno emerse alcune integrazioni condivise, come quella di Seurat, altre un po' meno, è il caso di Gauguin, verso cui durevole sarà l'antipatia di Longhi. Ma, per l'antico, i nomi di Giotto e di Masaccio produrranno un'eco comune» (p. 43).

<sup>50</sup> Si veda la scheda dell'opera redatta da P. Rusconi, in *La collezione Giovanardi. Capolavori della pittura italiana del '900*, catalogo della mostra (Trento, palazzo delle Albere, 9 aprile - 15 novembre 1998) a cura di M.M. Lamberti, Milano 1998, p. 102.

<sup>51</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1937, ediz. 1984, p. 45.

<sup>52</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1937, ediz. 1984, p. 46.

<sup>53</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1950, ediz. 1984, p. 88.

<sup>54</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1950, ediz. 1984, p. 88. Sul dibattito sui pittori moderni in "Paragone", si veda M.C. Bandera, *Longhi tra la Biennale di Venezia e 'Paragone'*, in *Da Renoir a de Staël*, 2003, pp. 151-173.

<sup>55</sup> R. Longhi, *Carrà e la Bohème*, in "Paragone", I, 5, 1950, pp. 63-64, ora in R. Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento*, ediz. 1984, p. 199-200.

<sup>56</sup> R. Longhi, *Carrà e la Bohème*, 1950 ediz. 1984, p. 199. Si tratta di composizioni raffiguranti *L'Italia Romana*. Va precisato che Longhi si riferisce alle decorazioni per la Triennale al 1934. L'attività di Carrà di questa fase è trattata da G. Armellini, *Fascismo e pittura italiana. I: Carrà, Sironi, Rosai*, in "Paragone", XXIII, 271, 1972, pp. 51-68; *Fascismo e pittura italiana*, in "Paragone", XXIII, 273, 1972, pp. 36-51; *Fascismo e cultura italiana III La cultura fascista*, in "Paragone", XXIV, 285, 1973, pp. 34-68.

<sup>57</sup> R. Longhi, *Carrà e la Bohème*, 1950, ediz. 1984, p. 199.

<sup>58</sup> A proposito dell'incontro con Savinio e con De Chirico, si veda, tra l'altro, D. De Angelis, *Cronologia*, in G. Briganti, *De Pisis. Catalogo generale*, Milano 1991, pp. 836-837.

<sup>59</sup> Giuseppe Raimondi (Bologna 1898-1985), noto per la sua attività di poeta e letterato, fondò la rivista bolognese "La Raccolta" (1918-1919) e diresse "La Ronda", l'importante rivista letteraria che, fondata a Roma nel 1919, ebbe vita fino al 1923. Sul legame intenso che sempre lo legò ai pittori, si vedano i saggi nel catalogo a cura di C. Mazzotta, *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori. Mostra di carteggi*, Bologna, Museo Civico, 28 maggio-30 giugno 1977, Edizioni Alfa, Bologna 1977; M. Lipparini, *Giuseppe Raimondi, "amico della pittura, amico dei pittori"*, in *Giuseppe Raimondi. Carte, libri, dialoghi intellettuali*, Patron Editore, Bologna 1998, pp. 54-61.

<sup>60</sup> G. Raimondi, *Inizio di De Pisis*, in "Paragone", I, 7, luglio 1950, p. 29.

<sup>61</sup> P.G. Castagnoli, *Apertura su De Pisis*, in *De Pisis*, catalogo della mostra a cura di P.G. Castagnoli, C. Levi, E. Pontiggia (Torino, GAM, 14 aprile-3 luglio 2005), Torino 2005, p. 13.

<sup>62</sup> G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*, Milano 1971 (il volume raccoglie *Quindici capitoli per un ritratto*, 1969), p. 78.

<sup>63</sup> G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*, ediz. 1974, p. 78.

<sup>64</sup> R. Longhi, *Mattia Preti*, in "La Voce", V, 1913, pp. 1171-1175; Id., Orazio Borgianni, in "L'Arte", XVII, 1914, pp. 7-23; Id., *Battistello*, in "L'Arte", 1915, pp. 58-75, 120-137, Id., *Gentileschi padre e figlia*, in "L'Arte" 1916, pp. 245-314, ora raccolti in R. Longhi, *Scritti giovanili*, ediz. 1961, rispettivamente alle pp. 29-45; 111-128; 177-211; 219-283.

<sup>65</sup> G. Raimondi, *La pittura di Filippo De Pisis*, in *De Pisis*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, giugno-luglio 1951), Ferrara 1951, p. 22.

<sup>66</sup> R. Longhi, *Il pittore della gioia*, in "Il Giorno", 3 maggio 1956, poi con diverso titolo, R. Longhi, *Il verso libero di De Pisis*, in *Scritti sull'Otto e Novecento*, ediz. 1984, p. 191.

<sup>67</sup> R. Longhi, *Il pittore della gioia*, 1956, ediz. 1984, p. 191.

<sup>68</sup> R. Longhi, *Il pittore della gioia*, 1956, ediz. 1984, p. 191.

<sup>69</sup> Lettera manoscritta di De Pisis a Longhi, datata 15 agosto 1924, Firenze, AFRL, Archivio Fondazione Roberto Longhi, fascicolo De Pisis.

<sup>70</sup> Lettera manoscritta di De Pisis a Longhi, datata Roma 6 aprile 1925, Firenze, AFRL, Archivio Fondazione Roberto Longhi, fascicolo De Pisis.

<sup>71</sup> G. Raimondi, *La pittura di Filippo De Pisis*, ediz. 1951, p. 24.

<sup>72</sup> G. Raimondi, *La pittura di Filippo De Pisis*, ediz. 1951, p. 24.

<sup>73</sup> F. Arcangeli, *Filippo De Pisis*, in *XXVIII Biennale di Venezia Catalogo*, Venezia 1956, p. 69.

<sup>74</sup> R. Longhi, *Il pittore della gioia*, 1956, ediz. 1984, p. 192.

<sup>75</sup> R. Longhi, *Il pittore della gioia*, 1956, ediz. 1984, p. 191.

<sup>76</sup> R. Longhi, *Il pittore della gioia*, 1956, ediz. 1984, p. 191.

<sup>77</sup> La propria monografia cui il pittore fa riferimento è quella di W. George, *F. De Pisis*, nella collana 'Maîtres de l'Art Étranger', Parigi 1928.

<sup>78</sup> Lettera manoscritta di De Pisis a Longhi, datata Parigi 4 marzo 1928, Firenze, AFRL, Archivio Fondazione Roberto Longhi, fascicolo De Pisis.

<sup>79</sup> R. Longhi, *Piero della Francesca*, avec 186 reproductions hors texte, traduction de Jean Chuzeville, Paris, Les éditions G. Crès. & C<sup>ie</sup>, 11, rue de Sèvres VI<sup>e</sup>, MCMXXVII (1927).

<sup>80</sup> R. Longhi, *Ricordo di Enrico Reycend*, in "Paragone", 27, 1952, pp. 43-55, ora in R. Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento*, ediz. 1984, p. 30, rammenta di essere stato nel «povero studio di Via Villa della Regina» di Torino, nel 1917.

<sup>81</sup> R. Longhi, *Il pittore della gioia*, 1956, ediz. 1984, p. 191.

<sup>82</sup> R. Longhi, *Il pittore della gioia*, 1956, ediz. 1984, p. 192.

<sup>83</sup> Sebbene non illustrata in catalogo, l'opera è documentata dalla fotografia presente negli archivi della Biennale di Venezia ed è stata ripro-

dotta da chi scrive: M.C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, ediz. 1999, p. 197.

<sup>84</sup> Sull'argomento si veda F. Caroli, *Il nodo Longhi-Morandi*, in "Quaderni morandiani" 1, I Incontro internazionale di studi su Giorgio Morandi, *Morandi e il suo tempo*, Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, 26-17 novembre 1984, Milano, 1985, pp. 90-101; M.C. Bandera, *Giorgio Morandi*, in *Da Renoir a De Staël*, ediz. 2003, pp. 284-285; M.C. Bandera, *Morandi e Firenze. I suoi amici, critici e collezionisti*, in *Morandi e Firenze. I suoi amici, critici e collezionisti* catalogo della mostra (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte - Villa Il Tasso), a cura di M.C. Bandera, Milano 2005, pp. 15-27. In quest'ultima occasione è stato pubblicato gran parte del carteggio inedito intercorso tra Longhi e Morandi.

<sup>85</sup> Così R. Longhi presentando la prima mostra postuma del pittore alla Biennale di Venezia, *Giorgio Morandi*, Prefazione alla Mostra Personale di Giorgio Morandi, in *Catalogo della XXXIII Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia 1966, p. 22, ora in R. Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento*, ediz. 1984, p. 93.

<sup>86</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1937, ediz. 1984, p. 41.

<sup>87</sup> F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Milano 1964, p. 19, ora in *Giorgio Morandi di Francesco Arcangeli. Stesura originaria inedita*, Torino 2007, pp. 100-101.

<sup>88</sup> G. Morandi, *Autobiografia*, in "L'Assalto", 18 febbraio 1928, p. 3, poi pubblicato in *A Prato per vedere Corot. Corrispondenza Morandi-Soffici 1923-1962 per un'antologia di Morandi*, catalogo della mostra (Nocette, Cortina d'Ampezzo, Milano, Galleria Farsetti, luglio-ottobre 1989) a cura di L. Cavallo, Farsetti, Milano 1989, pp. 43-52 e, infine, in *Giorgio Morandi. Lettere*, a cura di L. Giorgi, Milano 2004, p. 11.

<sup>89</sup> R. Longhi, *Giorgio Morandi*, catalogo della mostra, Firenze, Il Fiore Galleria d'Arte Moderna, 21 aprile - 3 maggio 1945, Firenze 1945, riedito con l'aggiunta della premessa per la mostra personale, postuma, del pittore: R. Longhi, *Giorgio Morandi*, ediz. 1966, ora in R. Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento*, ediz. 1984, p. 95.

<sup>90</sup> G. Morandi: «Fra i pittori del nostro tempo che hanno giovato alla mia formazione ricordo Carlo Carrà e Ardengo Soffici; la loro opera ed i loro scritti hanno, a mio parere, esercitato una benefica influenza sull'indirizzo dell'arte italiana d'oggi», in G. Morandi, *Autobiografia*, 1928, ediz. 2004, p. 12.

<sup>91</sup> Sempre a Raimondi, Morandi scrisse il 15 agosto 1919: «A Firenze sono stato a rivedere gli affreschi di Paolo Uccello. Ne hanno riportati alcuni sulla tela e sono parecchio sciupati». E in riferimento agli affreschi della Cappella Brancacci, aggiunge: «Le pitture di Masaccio sono ancora invisibili». In *Giorgio Morandi. Lettere*, ediz. 2004, p. 18. L'interesse di Morandi per Paolo Uccello fu, fuor dubbio, determinato anche dallo scritto di C. Carrà, *Paolo Uccello costruttore*, in "La Voce", 30 settembre 1916.

<sup>92</sup> Più puntualmente G. Morandi dichiara: «Fra i pittori antichi, i toscani sono quelli che più mi interessano: Giotto e Masaccio sopra tutti». *Autobiografia*, 1928, ediz. 2004, p. 12.

<sup>93</sup> La lettera, recante la data 14 ottobre 1919 e appartenente all'archivio di Massimo Carrà, è pubblicata nel catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi 1979) *La pittura metafisica*, a cura di G. Briganti e E. Coen, Venezia 1979, p. 153.

<sup>94</sup> Rivolgendosi a Raimondi, G. Morandi scrive: «chiedi al Marangoni se mi potesse far avere la riproduzione, staccata dal libro, del Bacco del Caravaggio». La lettera datata 24 luglio 1919, è pubblicata, da ultimo, in *Giorgio Morandi. Lettere*, ediz. 2004, p. 18.

<sup>95</sup> G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*, ediz. 1974, p. 78.

<sup>96</sup> R. Longhi, *Avvertenze per il lettore*, in *Scritti giovanili*, ediz. 1961, p. IX.

<sup>97</sup> R. Longhi, *Avvertenze per il lettore*, in *Scritti giovanili*, ediz. 1961, p. IX.

<sup>98</sup> Lettera datata 24 luglio 1919, in *Giorgio Morandi. Lettere*, ediz. 2004, p. 18. G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*, ed. 1974, p. 78 conferma che «in seguito» i fascicoli della rivista del Venturi furono raggiunti.

<sup>99</sup> G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*, ediz. 1974, p. 78. Sull'argomento si veda M.C. Bandera, *Morandi e Firenze*, ediz. 2005, pp. 17-18.

<sup>100</sup> M.C. Bandera, *Miscellanea per Morandi*, in "Paragone", LVIII, 67 (675), maggio 2006, pp. 46-47.

<sup>101</sup> M.M. Lamberti, *Le campagne di Piero: Longhi, Soffici, Morandi*, in *Piero della Francesca e il suo Novecento*, in *Piero della Francesca e il novecento. Prospettiva, spazio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo 1920/1938*, catalogo della mostra (Sansepolcro, Museo Civico) a cura di M.M. Lamberti e M. Fagiolo dell'Arco, Marsilio, Venezia 1991, pp. 21-32. Si vedano, inoltre, i saggi raccolti in *Piero della Francesca and His Legacy*, a cura di M. Aronberg Lavin, Studies in the History of Art 48, Symposium Papers XXVIII, National Gallery of Art - Washington, Hannover - London 1995, tra i quali di particolare interesse quello di M.F. Zimmermann, *Die "Erfindung" Pieros und seine Wahlverwandschaft mit Seurat*, pp. 269-301.

<sup>102</sup> R. Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in "L'Arte", 1914, pp. 198-221, 241-256, ora in R. Longhi, *Scritti giovanili*, ediz. 1961, pp. 61-106.

<sup>103</sup> Libro, che la sorella di Morandi, Maria Teresa, «ricorda di avergli visto tra le mani fino ai giorni ultimi» come annota M. Pasquali, *Il Museo Morandi*, in *Museo Morandi Bologna. Il catalogo*, Milano 1993, p. 20.

<sup>104</sup> Sulle occasioni d'incontro di Longhi con Morandi si veda M.C. Bandera, *Morandi e Firenze*, ediz. 2005, p. 19.

<sup>105</sup> R. Longhi, *Maccari all' "Arcobaleno"*, 1938, ediz. 1984, pp. 61, 62.

<sup>106</sup> Secondo la testimonianza di F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, ediz. 1964, p. 277, all'epoca matricola.

<sup>107</sup> R. Longhi nella prolusione (1934) pubblicata con il titolo *Momenti della pittura bolognese*, in "l'Archiginnasio", nn. 1-3, 1935, p. 135, ora in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano 1977, p. 217.

<sup>108</sup> Sempre secondo l'attestazione di F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, ediz. 1964, p. 277.

<sup>109</sup> R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in "l'Archiginnasio" 1935, ora in R. Longhi, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, Firenze (Opere complete, VI), 1973, p. 205, è in *Da Cimabue a Morandi*, ediz. 1977, p. 217.

<sup>110</sup> R. Longhi, *Arte Italiana e Arte Tedesca*, in "Le Arti", Firenze 1941, pp. 209-239, ora in R. Longhi, *'Arte Italiana e Arte Tedesca' con altre congiunture fra Italia e Europa*, Firenze (Opere complete IX) 1979, p. 21. Per Longhi fu anche l'occasione di parlare di Carrà. In un confronto con l'arte di là delle Alpi, anche per quanto converne i fatti a lui contemporanei, scrive «Una certa compassata freddezza sembra prevalere al nord, mentre da noi proprio l'ultimissima generazione sembra perdersi in una incomprendibilità senza limite [...]. Ma non è per costoro che, tirate le somme, l'Italia si trova in vantaggio su tutti. Ma per un Carrà che ha saputo accordare a una norma profonda il suo iniziale impulso romantico, come un vecchio maestro lombardo; ma per un Morandi che sembra la regola monastica e pur liberamente cantata dell'eterno spirito formale italiano».

<sup>111</sup> Lo ricorda F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, ediz. 1964, p. 143: «Carissimo Pratella, la tua scelta fu ottima. Ti prego di scrivere a Morandi e a Bacchelli che i loro quadri sono già ben esposti sulle pareti della Galleria.

La Esposizione Libera Futurista fu da me inaugurata ieri con una conferenza nella quale ho parlato anche di Morandi e di Bacchelli».

<sup>112</sup> F. Fergonzi, *Un contratto tra Giorgio Morandi e Mario Broglio*, ediz. 2002, ma edito nel 2003, pp. 459-515.

<sup>113</sup> R. Longhi, *Avvertenze per il lettore*, in *Scritti giovanili*, ediz. 1961, p. X.

<sup>114</sup> Lettera manoscritta di Morandi a Longhi, datata Grizzana 12 novembre 1961, Firenze, AFRL, Archivio Fondazione Roberto Longhi, fascicolo Morandi. La lettera è stata, recentemente, resa nota da chi scrive: M.C. Bandera, *Morandi e Firenze*, ediz. 2005, p. 26.

<sup>115</sup> R. Longhi, *Giorgio Morandi*, 1945, ediz. 1984, p. 95.

<sup>116</sup> G. Morandi, *Autobiografia*, 1928, ediz. 2004, p. 12.

<sup>117</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1937, ediz. 1984, p. 38.

<sup>118</sup> R. Longhi, *Giorgio Morandi*, 1966, ediz. 1984, p. 94.

<sup>119</sup> R. Longhi, *Exit Morandi*, 1964, ediz. 1984, p. 215.

<sup>120</sup> Lettera manoscritta di Morandi a Longhi, datata Bologna 7 maggio 1945, Firenze, AFRL, Archivio Fondazione Roberto Longhi, fascicolo Morandi. La lettera è stata, recentemente, resa nota da chi scrive: M.C. Bandera, *Morandi e Firenze*, ediz. 2005, p. 22.

<sup>121</sup> R. Longhi, *Giorgio Morandi*, Galleria il Fiore, ediz. 1945: *Natura morta*, 1919 (Vitali 46), cat. n. 1; *Natura morta* con drappo giallo, 1924 (Vitali 101), cat. n. 2; *Paese* a Grizzana, 1932 (Vitali 174), cat. n. 3; *Natura morta*, 1938, cat. n. 4, identificata con la *Natura morta di oggetti viola*, 1937 (Vitali 222) sia nella scheda relativa all'opera in A. Boschetto, *La collezione Roberto Longhi*, Firenze 1971, tav. 142, che in quella curata da m.c.m. [M.C. Morand] in *La Fondazione Roberto Longhi a Firenze*, Milano 1980, pp. 321-322, n. 196; *Fiori*, 1943 (Vitali 408), cat. n. 21.

<sup>122</sup> M.C. Morand, in *La Fondazione Roberto Longhi*, ediz. 1980, p. 320, n. 193.

<sup>123</sup> R. Longhi, *Giorgio Morandi*, 1945, ediz. 1984, p. 95.

<sup>124</sup> R. Longhi, *Exit Morandi*, in "L'Approdo letterario", X, 26, aprile-giugno 1964, pp. 3-4, ore in R. Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento*, ediz. 1984, p. 215.

<sup>125</sup> R. Longhi, *Giorgio Morandi*, 1945, ediz. 1984, p. 96.

<sup>126</sup> R. Longhi, *Giorgio Morandi*, 1945, ediz. 1984, p. 96.

<sup>127</sup> R. Longhi, *L'Impressionismo e il gusto degli italiani*, 1949, ediz. 1984, p. 23.

<sup>128</sup> Per la Biennale del 1948 gli altri commissari erano: Nino Barbantini, Felice Casorati, Marino Marini, Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti, Pio Semeghini, Lionello Venturi; per quella del 1950: Nino Barbantini, Felice Casorati, Giuseppe Fiocco, Leoncillo Leonardi, Giacomo Manzù, Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti, Pio Semeghini, Lionello Venturi.

<sup>129</sup> Sul lungo periodo trascorso in seno alla Biennale da Longhi e sul ruolo da questi svolto, si veda M.C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, ediz. 1999, passim. Relativamente alle dimissioni rassegnate da Longhi, cfr. pp. 275-284.

<sup>130</sup> Sulle vicende che legano Giorgio Morandi alla Biennale di Venezia nel secondo dopoguerra, si veda M.C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*, Milano 2001, passim.

<sup>131</sup> G. Raimondi, *La pittura di Filippo De Pisis*, ediz. 1951, p. 30.

<sup>132</sup> Come ricorda M.L. Guaita nella lettera in cui parla degli incontri veneziani con De Pisis, suoi e di Enrico Vallecchi, che nel 1942 pubblica *La terra trema* di Giovanni Comisso, accompagnando il testo con disegni del pittore. Gli incontri si concludevano con l'acquisto di dipinti. La lettera accompagna le foto delle opere del maestro messe a disposizione di chi scrive per il saggio (M.C. Bandera, *Filippo De Pisis. Un ponte tra Parigi e Venezia*, in *Donazione Eugenio da Venezia*, Fondazione Scientifica Querini

Stampalia, Venezia 1996, p. 18): «erano gli anni che con Enrico si andava più spesso a Venezia e si vedeva De Pisis molto spesso – e qualche volta Enrico comprava e qualche volta Pippo mi regalava qualche disegno».

<sup>133</sup> R. Longhi, *L'Impressionismo e il gusto degli italiani*, 1949, ediz. 1984, p. 24.

<sup>134</sup> M.C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, ediz. 1999, p. 19 e nota 86.

<sup>135</sup> M.C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, ediz. 1999, pp. 47-48.

<sup>136</sup> M.C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, ediz. 1999, p. 47.

<sup>137</sup> R. Longhi, *Mino Maccari*, 1948, ediz. 1984, p. 102.

<sup>138</sup> Del Verbale della Giuria di Premiazione (Venezia, ASAC, AV 10, XXIV Biennale 1948) da notizia chi scrive, M.C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi*, ediz. 2001, p. 54 nota 60.

<sup>139</sup> M.C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, ediz. 1999, pp. 268-303.

<sup>140</sup> Il testo è pubblicato da R. Longhi, *Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista*, in "Paragone", XV, 169, 1964, p. 32. Per il critico è l'occasione per ribadire la necessità che il testo parlato assecondi il fotogramma. Relativamente ai primi due fotogrammi del *Carpaccio* vi si legge: «[1] Questa marina nel novecentista Carrà, non è come struttura generale, troppo dissimile da quest'altra [2] che è di un quattrocentista veneziano, il *Carpaccio*. [3] Ma il dipinto di Carrà sta da sé, come condensazione, fin troppo astratta, di uno spirito naturale, mentre quello di *Carpaccio* è solo un brano, una scaglia di uno spettacolo più vasto» [il ricevimento degli ambasciatori].

<sup>141</sup> Per il film, presente in videocassetta, e il suo testo si veda R. Longhi, *Carpaccio. Vita di un documentario d'arte*, a cura di P. Scremin, Torino 1991, unitamente al commento della stessa Scremin.

L'esperimento verrà ripetuto nel 1952 quando Longhi presterà la propria consulenza per un film su *Carrà* diretto da Portalupi, uno dei primi documentari in cui un artista viene ripreso all'opera.

<sup>142</sup> R. Longhi, *Il Caravaggio*, 1952, ediz. 1999, p. 161.

<sup>143</sup> R. Pallucchini, *Filippo De Pisis*, in *XXIV Biennale di Venezia Catalogo*, Venezia 1948, pp. 35-36.

<sup>144</sup> C. Carrà, *Mario Pozzati*, in *XXIV Biennale di Venezia*, ediz. 1948, pp. 105-106.

<sup>145</sup> R. Longhi, *I 'Fauves'*, in *XXV Biennale di Venezia Catalogo*, Venezia 1950, pp. 44-47, ora in R. Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento*, ediz. 1984, pp. 83-85.

<sup>146</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1950, ediz. 1984, p. 87.

<sup>147</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, 1950, ediz. 1984, p. 89.

<sup>148</sup> Il premio per la pittura a un artista internazionale è assegnato a Matisse.

<sup>149</sup> Con John Rewald Longhi si è incontrato a Parigi per discutere l'elenco delle opere da esporre. Cfr. M.C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, ediz. 1999, p. 23e nota 109.

<sup>150</sup> J. Rewald, *Storia dell'Impressionismo*, ediz. 1949.

<sup>151</sup> C. Carrà, *Mario Broglio*, ediz. 1950, pp. 107-108.

<sup>152</sup> G. Raimondi, *La pittura di Filippo De Pisis*, ediz. 1951, pp. 13-30.

<sup>153</sup> M. Carrà, *Maestro e amico*, in *Da Renoir a de Staël*, ediz. 2003, p. 195.

<sup>154</sup> Basti pensare a Morandi e allo scritto di Longhi per la presentazione alla mostra della Galleria Il Fiore di Firenze del 1945, riproposto alla retrospettiva del pittore in occasione della Biennale del 1966.

<sup>155</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà (1937)*, in *Mostra di Carlo Carrà*, catalogo della mostra, Milano Palazzo Reale (aprile-maggio 1962), Milano 1962, p. 26.

<sup>156</sup> M.C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, ediz. 1999, p. 32 e nota 168.

<sup>157</sup> F. Arcangeli, *Filippo De Pisis*, ediz. 1956, pp. 68-71.

<sup>158</sup> R. Longhi, *Il pittore della gioia*, ediz. 1984, p. 191.

<sup>159</sup> M.C. Bandera, *Miscellanea per Morandi*, ediz. 2006, p. 44.

<sup>160</sup> R. Longhi, *Exit Morandi*, 1964, ediz. 1984, pp. 215-216. Sulle differenti redazioni del testo di Longhi, si veda M.C. Bandera, *Miscellanea per Morandi*, ediz. 2006, pp. 43-46.

<sup>161</sup> R. Longhi, *Exit Morandi*, 1964, ediz. 1984, p. 216.

<sup>162</sup> Come scrive Longhi alle sorelle di Morandi ricordando il pittore nella lettera, datata 8 luglio, conservata nell'Archivio del Museo Morandi a Bologna e pubblicata da M. Pasquali, *Morandi e il mondo dell'arte*.

*Lettere 1950-1964*, in *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 1997 - 8 marzo 1998; poi Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 29 aprile - 13 settembre 1998) a cura di L. Mattioli Rossi, Milano, 1997, p. 228.

<sup>163</sup> R. Longhi, *Lettera per la mostra di Guttuso a New York, 1958*, in "Paragone", 101, 1958, pp. 72-75, poi in R. Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento*, ediz. p. 113.

<sup>164</sup> R. Longhi nella lettera indirizzata ad Arcangeli il 10 aprile 1962, pubblicata da P. Mandelli, *Storia di una monografia*, in "Accademia Clementina. Atti e Memorie", 35-36, 1995-1996, pp. 333-334.

<sup>165</sup> R. Longhi, *Giorgio Morandi*, 1966, ediz. 1984, p. 94.