

## L'AUTORE E IL SUO DOPPIO. CONSIDERAZIONI SUL DISSIDIO TRA MORANDI E ARCANGELI

Pasquale Fameli

Chi ha avuto modo di conoscere le posizioni critiche e le vicende biografiche di Francesco Arcangeli ha potuto certamente apprendere anche dell'irreparabile rottura con Giorgio Morandi, che pure vedeva il più giovane critico destinato a «sostituire Longhi nel futuro»<sup>1</sup>. I motivi di questo litigio, risalenti ai primi anni Sessanta, risiedono nella stesura, da parte di Arcangeli, della monografia edita dalla galleria milanese del Milione nel 1964 che, seppure pubblicata una quarantina di giorni dopo la morte del maestro bolognese, ha visto una redazione lunga e tortuosa, in diretto confronto tanto con il pittore quanto con il venerato maestro Roberto Longhi. Il dissenso arrivava, da parte di entrambi, per ragioni legate a una «eccessiva ambientazione»<sup>2</sup>, per usare le parole di Longhi, ossia a una fin troppo fitta e articolata costruzione di piani, di livelli e di connessioni intorno alla figura del pittore bolognese. «Quello – riferiva Morandi a Mandelli – ha voluto scrivere la storia d'Italia... Che c'entro io con Picabia, con Munch, con l'Informale... Si è servito di me per sfogare i suoi livori personali... Mi ha mandato in piazza in mutande»<sup>3</sup>.

Proprio quella nutrita ambientazione costituiva tuttavia il cuore pulsante dello studio di Arcangeli, che si apprestava a coltivare nel fare storia dell'arte gli stimoli derivati dalla sua attività di critico militante<sup>4</sup>, assecondando quei sentori informali caratterizzanti la sua generazione che tornavano utili a individuare nelle soluzioni pittoriche di Morandi il condensato di un radicale mutamento dell'arte. Il libro su Morandi costituiva infatti per Arcangeli il tentativo di ripercorrere le tappe di un pittore stimato e, al tempo stesso, non perdere l'occasione di tracciare un più ampio profilo della pittura e della cultura contemporanee secondo un approccio orientato a privilegiare i condizionamenti storici,

---

<sup>1</sup> Da un'affermazione di Giorgio Morandi riportata in POMPILIO MANDELLI, *Il rapporto tra Arcangeli e Morandi*, in *Giornata di studi in ricordo di Francesco Arcangeli*, a cura di Guido Salvatori, Bologna, Compositori, 2005, p. 34.

<sup>2</sup> Da una lettera di Longhi ad Arcangeli del 10 aprile 1962 ora riportata in FRANCESCO ARCANGELI, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita*, a cura di Luca Cesari, Torino, Allemandi, 2007, p. 664.

<sup>3</sup> La frase è riportata in P. MANDELLI, *Via delle Belle Arti*, Bologna, Minerva, 2002, p. 168.

<sup>4</sup> Si veda in merito F. ARCANGELI, *Uno sforzo per la storia dell'arte* (1969), in *Francesco Arcangeli. Uno sforzo per la storia dell'arte. Inediti e scritti rari*, a cura di Luca Cesari, Parma, Monte Università, 2004, in particolare pp. 26-27.

culturali e passionali che agiscono in chi si pone come interprete dei processi estetici. Approccio, questo, che trova un suo fondamento epistemologico in quell'idea di Maurice Merleau-Ponty, già nota ad Arcangeli, secondo cui «cessando di vivere nell'evidenza dell'oggetto [...] scorgiamo indissolubilmente la soggettività radicale di tutta la nostra esperienza ed il suo valore di verità»<sup>5</sup>. È ciò che il critico bolognese avrebbe sottolineato nella prolusione ai corsi accademici del 1967-68, dichiarando:

da molto tempo, e proprio da quando ho creduto di acquistare nozione dei valori di novità portati avanti dalla mia generazione, mi si è chiarito come ciò che ci fa “periodizzare” la storia in un modo piuttosto che in un altro, non può essere se non la vicenda stessa che, come individui, come città, come regione, come nazione, come comunità umana, stiamo vivendo. Da questa vicenda non si può a mio forse fallibile avviso, fare astrazione, perché è la condizione di cui partecipiamo concretamente, individui e comunità; che riceviamo e modifichiamo giorno per giorno<sup>6</sup>.

La monografia dedicata a Morandi voleva andare quindi ben oltre la neutra ricostruzione del percorso di un singolo artista, provvedendo attraverso di esso a una radicale revisione critica del primo e di parte del secondo Novecento. È solo in quest'ottica che si può comprendere, per esempio, l'esteso e complesso capitolo dedicato alla Metafisica di Carlo Carrà e Giorgio De Chirico, che il critico rilegge in chiave anti-reazionaria, seguendo a confrontare l'“ideologia visiva” di Carrà<sup>7</sup> con la metafisica di Martin Heidegger, secondo una prospettiva di studio che oggi diremmo culturologica. Lo stesso vale per i molti rimandi agli esponenti dell'Informale e dell'Espressionismo Astratto, tra i principali motivi di dissenso da parte di

---

<sup>5</sup> MAURICE MERLEAU-PONTY, *Il metafisico nell'uomo*, in ID., *Senso e non senso* (1962), trad. it., Milano, Il Saggiatore, 2009, pp. 116-117. Il confronto ricorre già in LUCA CESARI, *Introduzione*, in F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita* cit., p. 38. Per una sintesi delle influenze esistenzialiste in Arcangeli si veda ARIANNA BRUNETTI, *Francesco Arcangeli e i “compagni pittori”*. *Tracce per un percorso*, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, 2002, pp. 170-175.

<sup>6</sup> F. ARCANGELI, *Wiligelmo* (1967), in ID., *Corpo, azione, sentimento, fantasia. Lezioni 1967-1970*, a cura di Vanessa Pietrantonio, Bologna, Il Mulino, 2015, vol. 1, p. 47. Hanno forse contribuito a sviluppare queste riflessioni il rapporto avuto con il filosofo Enzo Paci e la lettura di ENZO PACI, *La filosofia contemporanea*, Firenze, D'Anna, 1957, dove si dedica un'ampia trattazione del pensiero fenomenologico. La conoscenza di questo libro da parte di Arcangeli è comprovata dalle annotazioni riportate in F. ARCANGELI, *Uno sforzo per la storia dell'arte. Inediti e scritti rari*, a cura di Luca Cesari, Parma, Università, 2004, pp. 113-114 e 146-147.

<sup>7</sup> Mutuiamo l'espressione da ALESSANDRO DEL PUPPO, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2012.

Morandi, che non si riconosceva in quel ruolo di padre o di anticipatore di quelle tendenze<sup>8</sup>. A queste si aggiungevano le critiche mosse a Georges Braque, Pablo Picasso o Piet Mondrian e gli sparsi richiami a poeti e scrittori come Dino Campana o Eugenio Montale e a registi come Michelangelo Antonioni o Alain Robbe-Grillet, tutti intessuti in un'unica visione, ampia e policentrica, in un «racconto fitto e aperto, senza confini, senza possibilità di limiti», a dire di Roberto Tassi, «straripante e nevrotico come lo erano i grovigli di Pollock»<sup>9</sup>.

La lettura di Morandi attraverso gli esiti della pittura o del cinema coevi e successivi costituiva il tentativo di una sua attualizzazione, volta com'era a ricavare dalla sua opera la condensazione di soluzioni e meccanismi di visualizzazione tra i più tipici del suo secolo. Un percorso, questo, che si voleva «destinato a cambiare presto la stessa fisionomia della monade Morandi, la divisa classica di un suo isolamento, di una sua silentissima “elegia secolare”»<sup>10</sup>, suscitando il mordace rimprovero di Longhi, come leggiamo dalla lettera ad Arcangeli del 10 aprile 1962: «O si ammette che Morandi è stato subito in grado di reagire al – e anzi di rifiutare il proprio ambiente e allora bisogna accettare la sua responsabilmente accettata solitudine; o, diversamente, a furia di ambientare si sbocconcella l'arrosto in pro' del contorno». Longhi non vedeva alcuna necessità di rapportare di continuo la pittura di Morandi a molti e diversi movimenti artistici coevi o posteriori, essendo quella «un rimprovero acceso a tutte le deviazioni di gusto astrattistico» verso cui Longhi nutriva un giudizio, a suo stesso dire, «scettico e negativo»<sup>11</sup>. E suonano quasi come una risposta al suo maestro queste poche righe di Arcangeli riportate nella monografia incriminata: «A un Morandi violento nella fattura quasi come un Kline o un Moreni non avrei mai pensato; ma ora, che tento di analizzare certe opere ad occhi il più possibile sgombri, non vedo perché dovrei rifiutare certe evidenze»<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> «Fra tante sciocchezze [...] anche quella [...] per cui io sarei “il padre dell'Informale” faceva parte del testo». Da una lettera di Giorgio Morandi a Cesare Brandi del 2 febbraio 1963 riportata in F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita* cit., pp. 670-671.

<sup>9</sup> ROBERTO TASSI, *Come un eroe di Conrad* (1974), in *Roberto Tassi. Come un eroe di Conrad. Un carteggio inedito e saggi rari su Francesco Arcangeli*, Parma, Monte Università, 2006, p. 108.

<sup>10</sup> LUCA CESARI, *Introduzione* cit., p. 47.

<sup>11</sup> Lettera riportata in F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita* cit., p. 664. Nonostante il dichiarato disinteresse di Longhi per «le deviazioni di gusto astrattistico» restano ancora mirabili le sue considerazioni giovanili su Umberto Boccioni e sulla pittura futurista in generale riportate in ROBERTO LONGHI, *I pittori futuristi* (1913), ora in ID., *Scritti giovanili 1911-1922* (1956), Firenze, Sansoni, 1980, pp. 47-54. Si veda anche ID., *Boccioni e il Futurismo*, a cura di Vincenzo Trione, Milano, Abscondita, 2016.

<sup>12</sup> F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita* cit., p. 393.

Nella prospettiva della pittura in quanto 'tramando', una riconosciuta e concessa discendenza dello stile morandiano dalla fusione tra una secca plasticità giottesca e il sensismo tonale di Rembrandt, registrabile già in esiti degli anni Dieci, non nega ad Arcangeli la possibilità di cogliere, in più vistose soluzioni di sfaldamento materico, rimandi tanto al viennese Richard Gerstl quanto a futuri campioni dell'Informale come Mattia Moreni o Wols<sup>13</sup>. L'immersione nella materia che Morandi compie tra il 1929 e il 1932 appare infatti al critico bolognese come una medianica anticipazione dell'Informale: figure e oggetti cominciano ora a dissolversi inghiottiti dal brulicare dello sfondo, tentando ancora di riemergere, di non distaccarsi dalla loro pur inerte vita: «forma formata e forma "informale" vi si fanno concrete a un solo abbraccio»<sup>14</sup>. Sfaldamenti e dissolvenze della più matura pittura morandiana portavano Arcangeli a fare i nomi di Mark Rothko, di Willem De Kooning o di Jackson Pollock, riscontrando, in un'opera del 1934 quale il *Paesaggio* della raccolta Campilli, «espansioni di tono come colate, oscure tensioni, strisciate spesse del pennello» che «sfioran quasi la "pittura di gesto"»; assonanze dichiaratamente eccezionali e sfrenate, che risultavano infatti presenti nel dipinto a uno stadio embrionale, «trattenute entro la riservatezza del tono», considerata da Arcangeli la «proprietà pressoché inalienabile di Morandi»<sup>15</sup>. Per quanto apparentemente stravaganti, molti riferimenti servivano al critico per riconoscere alla pittura di Morandi un'intuitività capace di lanciare i segnali del 'nuovo' e collocarla in una prospettiva aperta e sovranazionale. Del resto, è pur vero che valori dell'informe si presentavano in Morandi soltanto timidamente, a margine di preminenti ragioni plastiche. Natura ed espressione erano infatti risolte sempre dal pittore bolognese secondo un apriori geometrizzante, agente anche nei suoi più brulicanti esiti di vibrazione materica, che mal si addiceva ai presupposti poetici dell'Informale<sup>16</sup>. È solo nell'Ultimo Naturalismo padano di Mandelli (allievo diretto di Morandi) o di Morlotti che pare ancora possibile avvertire echi della lezione morandiana, ma proprio per via della discendenza naturalistica di quel singolare

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 383. Si segnala inoltre che, nel definire «sfortunato» Wols, Arcangeli entrava in sintonia con le considerazioni coeve di Jean-Paul Sartre, che lo aveva infatti etichettato come «un povero diavolo». Si veda JEAN-PAUL SARTRE, *Dita e non dita* (1964), in ID., *Pensare l'arte*, trad. it., Christian Marinotti, Milano 2008, p. 168.

<sup>14</sup> F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita* cit., p. 368.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 392-393.

<sup>16</sup> Pur accettando e riprendendo le suggestive osservazioni di Arcangeli, Renato Barilli sottopone le soluzioni della prolifica produzione tarda di Morandi a più oculati vagli, rilevando inevitabilmente come le propensioni materiche del pittore bolognese siano sempre mitigate da più saldi impianti costruttivi. Cfr. RENATO BARILLI, *Morandi e il secondo Novecento*, in *Morandi e il suo tempo*, Milano, Mazzotta, 1985, pp. 78-88.

fenomeno<sup>17</sup>. Il loro ritorno alla natura, che sorgeva da una netta sfiducia nei riguardi del postcubismo e del picassismo degli anni Quaranta, trovava corpo in un materismo denso e succoso, quello che Arcangeli aveva visto iniziare a lievitare nel più maturo Morandi. Diversamente che in De Kooning oppure in Kline, in Morlotti e in Mandelli permaneva infatti una forte «analogia dell'immagine con la realtà naturale», benché posta all'interno di «uno spazio animato dalla presenza fisica del pittore»<sup>18</sup>, in un'oscillazione tra la tradizione naturalistica ottocentesca e la viva e pulsante *natura naturans* dell'Informale. L'Ultimo Naturalismo affondava infatti le proprie radici in Courbet e in Monet pur riconoscendo più vicini capiscuola in Pollock e in Wols<sup>19</sup> ma senza negare del tutto uno sguardo a Morandi<sup>20</sup>: qui, a nostro avviso, risiede una delle principali ragioni che sono alla base degli audaci confronti avanzati da Arcangeli.

D'altra parte, si deve rilevare anche che simili effetti, benché più radi e distillati, non erano estranei neppure a Longhi, che a proposito del *Ritorno del figliol prodigo* (1658) di Mattia Preti sito nel Palazzo Reale di Napoli, lodava un pannello di «materia granitica ed atomica» che «si flette e risale, si torce e ricasca, si gonfia ed insena, si compone come uno dei più nobili panneggi di Cézanne»<sup>21</sup>. Benché sfumato nella fase più matura del suo percorso, lo stesso meccanismo era poi tornato utile a Longhi nel documentario del 1947 dedicato a

<sup>17</sup> Si vedano in merito le considerazioni di CLAUDIO SPADONI, *L'Informale*, in *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, a cura di Renato Barilli, Bologna, Il Mulino, 1979, pp. 46-49.

<sup>18</sup> CLAUDIO ZAMBIANCHI, *Arte contemporanea: dall'Espressionismo Astratto alla Pop Art* (2011), Roma, Carocci, 2017, p. 112. Cfr. inoltre F. ARCANGELI, *Gli ultimi naturalisti*, «Paragone», V, 1954, 59, pp. 29-43. L'idea di natura sviluppata a quelle date dal critico bolognese differisce fortemente da quella del suo maestro Longhi, per il quale la natura corrispondeva al volto fenomenico della realtà. Arcangeli invece intende, per natura, «uno strato profondo di materia perennemente, oscuramente germinante», come rilevato in FEDERICA ROVATI, *Il 'Romanticismo' di Francesco Arcangeli*, «Accademia Clementina. Atti e memorie», 1999, 38-39, p. 123. Sulla concezione di natura sviluppata da Arcangeli in quegli anni, in parallelo a Giovanni Testori, si veda inoltre MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Il senso del "due". Arcangeli, Testori (e Morlotti) di fronte alla natura*, in *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, a cura di Claudio Spadoni, Milano, Electa, 2006, pp. 74-81.

<sup>19</sup> Come riferito da C. ZAMBIANCHI, *Arte contemporanea* cit., p. 113.

<sup>20</sup> Come rileva Pasini, che in vari punti della sua monografia su Giorgio Morandi riprende e condivide vari spunti dal libro di Arcangeli sottoponendoli comunque a una più cauta ed equilibrata mediazione, «è inevitabile riconoscere che alcuni intensi esponenti della nuova situazione», con riferimento agli Ultimi Naturalisti, «hanno guardato, malgrado lui, a Morandi, soprattutto quello affocato e magmatico dei Trenta, dagli empiti di natura quasi agita». ROBERTO PASINI, *Morandi*, Bologna, Clueb, 1989, p. 126. Per una sintesi del percorso che, secondo Arcangeli, parte da Courbet e da Monet per arrivare alle soglie dell'Ultimo Naturalismo passando per Morandi cfr. F. ARCANGELI, *Umanesimo, materia e morte in Giorgio Morandi* (1970), in ID., *Corpo, azione, sentimento, fantasia* cit., vol. 2, pp. 229-269.

<sup>21</sup> R. LONGHI, *Mattia Preti* (1913), in ID., *Scritti giovanili 1911-1922* cit., pp. 41-42.

Vittore Carpaccio, per la regia di Umberto Barbaro, in cui il critico esordiva rilevando, con le dovute distinzioni, affinità strutturali tra le marine novecentiste di Carrà<sup>22</sup> e un brano di quello spettacolo ben più vasto che è *L'arrivo degli ambasciatori inglesi alla corte del re di Bretagna* (1495ca.) del grande pittore veneto.

La prospettiva 'relazionista' del metodo longhiano<sup>23</sup> non risultava quindi tradita da Arcangeli, ma applicata ed estesa con una diversa apertura che provvedeva a reimmergere il singolo Morandi nel flusso della vita storica attraverso il libero confronto della pittura con la pittura e di questa con la letteratura critica. Come fa notare infatti Andrea Emiliani «il metodo di Arcangeli [...] poggiava sul paragone e sul confronto delle opere così come delle diverse opinioni critiche che avevano già sollecitato. Il percorso, insomma, prevedeva fin dall'inizio una discussione, un dibattito necessario sul quale costruire – come d'uso – il sistema delle obiezioni e delle asserzioni, vale a dire una crescita sempre verificata dell'opinione critica»<sup>24</sup>. Proprio questa attitudine alla continua verifica aveva contribuito a delineare l'impostazione metodologica della faticosa monografia, in cui il critico sottoponeva a radicale revisione le riflessioni di Giulio Carlo Argan e soprattutto quelle di Cesare Brandi, autore del volume su Morandi edito da Le Monnier nel 1942, altro cruciale punto di dissenso per il pittore bolognese. In una lettera del 2 febbraio 1963 indirizzata proprio a Brandi, Morandi scriveva:

Riguardo alla faccenda di Arcangeli, desidero, per chiarezza, metterla al corrente di quanto è successo. Le ragioni per cui siamo stati costretti, tanto io che l'editore, a rifiutare il testo di A., oltre alle tanto sciocche polemiche, fu anche dovuto al non aver voluto comprendere o addirittura deformare alcuni aspetti del mio lavoro. Le confermo che il primo dissidio nacque dalle ingiustificate e sciocche polemiche contro di Lei e contro Argan. Contro di Lei particolarmente riguardo al testo della monografia edita da Le Monnier che, come Lei sa, ho sempre approvato e approvo ancora pienamente<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> A questo proposito è opportuno ricordare gli interessi di Longhi nei confronti di Carrà che hanno trovato sedi più sistematiche in R. LONGHI, *Carlo Carrà*, Milano, Hoepli, 1937 e in ID., *L'arte di Carlo Carrà*, in *Mostra di Carlo Carrà*, Milano, Bramante, 1962, pp. 17-26.

<sup>23</sup> Scriveva infatti Longhi che sia «il senso dell'apertura di un rapporto» a dare «necessità alla risposta critica» e che l'opera d'arte sia «sempre un rapporto». R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», 1950, 1, p. 16.

<sup>24</sup> ANDREA EMILIANI, *Il "Morandi" di Arcangeli: lo specchio infranto*, in *Turner Monet Pollock cit.*, p. 60. Per altre testimonianze sul rapporto tra Morandi e Arcangeli si veda anche ID., *L'"Omaggio a Giorgio Morandi" di Francesco Arcangeli (1966)*, in *Grizzana, Morandi, Arcangeli cinquant'anni dopo. Arte in Appennino da Lorenzo Monaco a Luigi Ontani*, a cura di Angelo Mazza e Anna Stanzani, Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 21-23.

<sup>25</sup> Lettera riportata in F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita cit.*, pp. 670-671.

La pur giusta riconoscenza dell'artista ai due grandi critici, e a Brandi in particolare, entrava però in conflitto con il rigore metodologico e con l'onestà intellettuale di Arcangeli, il quale non poteva accettare di ritrattare le proprie posizioni a fronte delle pur comprensibili perplessità di Morandi. Rivolgendosi al pittore, in una lettera del 1961, il critico dichiarava:

l'idea che ho io della critica, e quella che ha Brandi, sono diametralmente opposte [...]. Io sono stato educato in clima crociano, ma non lo sono mai stato intimamente, e da tempo ho rifiutato i presupposti della critica idealistica: Brandi è sempre stato un crociano, e lo è tuttora [...]. La critica di Brandi è idealistica e metafisica, oltreché ermetica nel formulario; la mia tenta di essere empirica in senso moderno. Sono differenze fondamentali. Brandi pensa che le idee, e l'arte, realizzandosi, si modellano su qualche cosa che è già dato, io penso che, facendosi, realizzano esse stesse un dato di ulteriore esperienza<sup>26</sup>.

Alcune affermazioni del critico bolognese in un noto scritto su Mandelli del 1970 sembrano suonare ancora come una velata critica a Brandi che contemplava nelle sue riflessioni vari spunti di matrice fenomenologica riconducendoli però a questioni prettamente teoretiche, dimostrandosi perciò meno disposto di Arcangeli a una passionale compromissione con la complessità informe dell'esperienza. Facendo riferimento agli anni Cinquanta, Arcangeli affermava: «Si noti che, da noi, s'era allenati a una critica formale acuminata, ma priva degli strumenti per un vero scandaglio esistenziale; o se qualcuno gli strumenti li conosceva li impiegò in problemi di teoresi postidealistica o di esegesi brillanti sulle glorie già stabilite. Mancava un Sartre, un Camus; e non c'era nemmeno un Tapié»<sup>27</sup>. Arcangeli si poneva dunque un più generale problema di metodo, muovendo, come già emerso, da una concezione del rapporto tra arte ed esperienza molto diversa da quella dello studioso toscano, guardando non già alla sola 'vita delle forme' ma anche e soprattutto alle 'forme della vita'.

La peculiarità dell'approccio di Arcangeli stava proprio nella capacità di ravvivare i procedimenti della sistemazione critica attraverso una concezione esperienziale della pittura, vista come sicuro atto di intensificazione dell'esistenza. Un metodo, come egli stesso aveva affermato, «empirico in senso moderno» e pertanto induttivo, aperto alla genuinità sorgiva di

---

<sup>26</sup> Da una lettera del 12 novembre 1961 ora riportata in P. MANDELLI, *Via delle Belle Arti* cit., p. 182 e in F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita* cit., pp. 656-657. Sulle implicazioni filosofiche della critica di Brandi si vedano *Brandi e l'estetica*, a cura di Luigi Russo, Palermo, Università, 1986; MASSIMO CARBONI, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1992; PAOLO D'ANGELO, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet, 2006.

<sup>27</sup> F. ARCANGELI, *Le figure di Mandelli* (1970), in ID., *Dal Romanticismo all'Informale. Il secondo dopoguerra*, Torino, Einaudi, 1977, p. 460.

un divenire della pittura nella sua molteplicità, vista sempre in rapporti di insieme che permettono di avvertire il particolare nel generale e di sentirlo attraverso di esso. È questo un atteggiamento che riconosce ancora la priorità significativa della forma e che basa la comprensione dell'opera sul confronto per affinità o per distinzione. Del resto, come scrive Heinrich Wölfflin,

L'opera d'arte isolata ha sempre qualche cosa di inquietante per lo storico. Ed egli cercherà di darle coerenza e atmosfera. E ciò in duplice modo. Anzitutto situandola nel processo evolutivo, rintracciandone antecedenti e conseguenti, poi rifacendosi ai contemporanei e agli affini; e tracciando, in tal modo, intorno ad essa, un cerchio che, passando attraverso la scuola e l'origine, potrà estendersi fino al cerchio più grande, quello del carattere dell'intero popolo nel quale l'opera d'arte è radicata<sup>28</sup>.

Considerazioni certamente note ad Arcangeli e a Longhi, forse anche per il tramite di Umberto Barbaro, che ne curò la prima traduzione italiana nel 1948<sup>29</sup>, due anni prima delle *Proposte* longhiane. Quello di Arcangeli era ancora fedelmente un metodo orientato a cogliere la proposta individuale attraverso il tessuto generale, che avanzava però nell'aggiungere alla comparazione visiva uno sfondo di intensità esistenziale. Lo si può evincere con particolare chiarezza da alcune pagine di *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, saggio da considerarsi un vero e proprio manifesto del metodo critico di Arcangeli:

C'è un certo modo dell'uomo di proporsi all'esistenza, e di tradurre questo modo nei termini dell'arte, che è interno al ritmo naturale. [...] L'uomo che sente di "esserci", di esistere in una determinata condizione dello spazio e del tempo, in un "hic et nunc", in un "dasein" come ha detto la moderna filosofia esistenziale tedesca, di esser stato generato a quella condizione secondo la carne e non secondo il verbo, sperimenta ed esprime, anzitutto, la propria fisicità. Ritengo che sia questa la condizione di base della vita, e perciò anche dell'arte<sup>30</sup>.

La monografia di Arcangeli su Morandi è stata dunque oggetto di quella che Rosario Assunto ebbe a definire, proprio in quegli anni, una 'critica di forza preventiva' e che interviene prima della pubblicazione di un libro da parte di consulenti della casa editrice o

---

<sup>28</sup> HEINRICH WÖLFFLIN, *Capire l'opera d'arte* (1921), a cura di Andrea Pinotti, Roma, Castelvecchi, 2016, p. 32.

<sup>29</sup> H. WÖLFFLIN, *Avvicinamento all'opera d'arte* (1921), a cura di Umberto Barbaro, Milano, Alessandro Minuziano, 1948.

<sup>30</sup> F. ARCANGELI, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, Bologna, Alfa, 1970, pp. 20-21.

esperti cui l'autore può rimettersi per stima e autorità<sup>31</sup>. Ma la 'critica di forza preventiva' vede in genere l'esperto o lo studioso giudicare il testo in esame sulla base di uno schema estetico contestuale e culturalmente fondato; l'azione censoria mossa da Morandi verso Arcangeli, per quanto comprensibile, si basava invece su schemi estetici e culturali individuali condizionati dalla più intensa partecipazione e vicinanza al proprio lavoro. Schemi, questi, che possono entrare facilmente in conflitto con le specifiche necessità della sistemazione critica, con il bisogno di 'ripensare', di 'inquadrare' e di 'collocare' il singolo nel suo contesto o di riconoscerne un possibile portato di attualità affidandosi a una rete di rimandi estetici, poetici ed epistemici tanto sul piano sincronico quanto su quello diacronico. In un noto saggio in forma di dialogo Oscar Wilde affermava:

Per il critico l'opera d'arte è semplicemente una traccia per una sua nuova opera, che non necessariamente comporta una qualsiasi ovvia somiglianza con la cosa criticata. L'unica caratteristica di una bella forma è che vi si può mettere qualsiasi cosa si desideri e vedervi qualsiasi cosa si scelga di vedere; e la Bellezza, che dà alla creazione il suo elemento universale ed estetico, fa del critico un creatore a sua volta e bisbiglia mille cose diverse che non erano presenti nella mente di colui che scolpì la statua o dipinse la tavola o incise la gemma<sup>32</sup>.

Qui risiede forse il fulcro del dissidio tra critico e artista in casi come quello preso in esame, una situazione che vede il critico come creatore 'in proprio' e il profilarsi di un'identità ambigua del saggio o della monografia in quanto opera nata a partire dalla relazione con opere di altri autori ma, al tempo stesso, pienamente autonoma. Osserva infatti Roberto Tassi: «l'operazione fondamentale del lavoro di Arcangeli che, come per ogni scrittore è di "raccontare se stesso", coincide, o quasi, con l'altra di interpretare criticamente l'opera di Morandi; cosicché il libro usufruisce della sintesi dei due elementi e attinge a una complessità di sostanza che lo rende, ad un tempo, opera creativa compiuta in sé e indagine storica sul tempo e sulla pittura di Morandi»<sup>33</sup>. Quella che si definisce come «l'interpretazione di Arcangeli», precisa Tassi, «non è una spiegazione o una chiarificazione dell'opera di Morandi, ma un "rifacimento" di quell'opera», o un suo 'raddoppiamento', compiuto attraverso «un linguaggio che corre parallelo a quello dell'opera, una scrittura simbolica che

---

<sup>31</sup> ROSARIO ASSUNTO, *Giudizio estetico, critica e censura. Meditazioni e indagini*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. 56-75. L'azione della 'critica di forza preventiva' sul testo arcangeliano è già rilevata da L. CESARI, *Introduzione* cit., p. 29.

<sup>32</sup> OSCAR WILDE, *Il critico come artista* (1890), trad. it., Milano, Feltrinelli, 2015, p. 75.

<sup>33</sup> R. TASSI, *La vita e il tempo di Morandi* (1966), in *Roberto Tassi. Come un eroe di Conrad* cit., p. 83.

si affianca alla scrittura simbolica dell'opera»<sup>34</sup>. Ogni critico vive infatti una particolare condizione che potremmo definire 'meta-autoriale', in quanto autore dotato di uno stile che scrive dello stile di altri autori, una condizione che non pregiudica l'autonomia del suo operato se intendiamo l'autore nel suo senso etimologico, come colui che 'aumenta' la conoscenza per propria forza creatrice. Il lavoro dell'artista e la sua autorità su di esso conoscono un preciso limite nel momento in cui iniziano quelli del critico che lo consegna a un nuovo racconto. Il critico, di fatto, provvede ad 'aumentare' le possibilità di comprensione dell'opera di un artista, all'inevitabile condizione che l'artista stesso accetti una momentanea subordinazione della propria autorialità all'altra. Al solo critico spettano, in definitiva, «l'invenzione e l'istituzione dei criteri, e il loro pronto e buon uso», come scrive Luciano Anceschi nel suo *Progetto di una sistematica dell'arte*, purché «egli risolva nell'attività critica una sicura vocazione di scrittore»<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>35</sup> LUCIANO ANCESCHI, *Progetto di una sistematica dell'arte* (1962), Milano, Mursia, 1997, pp. 44-45.