



Alessandra Casati

Caravaggio a Milano, 1951. Il dibattito sulla carta stampata: critica e militanza¹



Abstract

La mostra dedicata a Caravaggio, che si tenne a Milano nella primavera del 1951 a cura di Roberto Longhi, rappresentò un momento culminante degli studi caravaggeschi della prima metà del XX secolo e segnò uno spartiacque nella storia critica del maestro lombardo. In questa sede si prendono in esame testimonianze sinora poco valutate, ovvero le recensioni e gli articoli apparsi sulla stampa periodica non specialistica e sui quotidiani, che offrono materia per una riflessione più ampia sul tema del realismo. Si tratta di attestazioni cariche della vivacità del momento storico, di cui traducono polemiche, sensazioni, opinioni in grado di restituire la tensione tipica dell'evento espositivo. Tra gli attori di questa complessa vicenda si trovano editorialisti, pubblicisti, letterati e critici militanti, quali Leonardo Borgese, Alfredo Mezio, Mario De Micheli, Elio Vittorini, ma anche registi e documentaristi come Umberto Barbaro, che fu collaboratore di Longhi.

The exhibition dedicated to Caravaggio, which was held in Milan in the spring of 1951 by Roberto Longhi, was a culmination of Caravaggio studies in the first half of the twentieth century and marked a watershed in the history of criticism of the Lombard master. Here the author examines some unappreciated evidences, that is the reviews and the articles published in periodicals and newspapers, which offer material for a broader reflection on the theme of realism. They are proof of the liveliness of the historic moment, of which translate controversy, feelings, opinions that can return the typical tension of the exhibition. Among the actors of this complex situation there are columnists, publicists, writers and critics, such as Leonardo Borgese, Alfredo Mezio, Mario De Micheli, Elio Vittorini, but also directors and documentarians like Umberto Barbaro.



La mostra dedicata a Caravaggio, che si tenne a Milano nella primavera del 1951 a cura di Roberto Longhi, rappresentò un momento culminante negli studi caravaggeschi della prima metà del XX secolo e segnò uno spartiacque nella storia critica del maestro lombardo, catapultato nel pieno di un dibattito che coinvolse gli ambienti della politica, in particolare della sinistra, ed i circoli culturali. Lo stesso Longhi

¹ L'articolo è la rielaborazione del capitolo IV della mia tesi di specializzazione discussa presso la Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte dell'Università di Parma, relatore prof.sa Vanja Strukelj, che ringrazio. I miei più vivi ringraziamenti, per indicazioni e stimoli di ricerca, vanno inoltre al prof. Gianni Carlo Sciolla.

nel *Consuntivo caravaggesco* apparso su *Paragone* dopo la chiusura della mostra ritenne opportuno ripercorrere i termini di questo fermento intorno a Caravaggio, alla mostra e alla sua ricezione da parte del pubblico (Longhi 1951b). A partire da questa testimonianza dello stesso curatore, in questa sede ci si propone di affrontare la questione sulla scorta di testimonianze sinora poco valutate (Galansino 2005, pp. XII-XIV), ovvero le recensioni e gli articoli apparsi sui quotidiani e sulla stampa periodica non specialistica, che offrono materia per riflessioni in larga misura non scontate e forse inattese.

Si tratta di attestazioni cariche della vivacità del momento storico, di cui traducono polemiche, sensazioni, opinioni in grado di restituire la tensione tipica dell'evento espositivo. Tra gli attori di questa complessa vicenda si trovano editorialisti, pubblicisti, letterati e critici militanti, quali Leonardo Borgese, Alfredo Mezio, Mario De Micheli, Elio Vittorini, che scrivevano sulle colonne del *Corriere della Sera*, dell'*Unità*, del *Mondo*, ma anche registi e documentaristi come Umberto Barbaro, che fu collaboratore di Longhi. Sullo scenario si pone la definizione, discussa e dibattuta, del realismo e degli usi "sociali" e "politici" dell'arte, entro cui la mostra caravaggesca aveva posto radici che ebbero eco vasta presso la critica, ma anche presso l'opinione pubblica e il comune sentire.

La mostra: la visione di un Caravaggio «umano più che umanistico, in un parola popolare»

L'esposizione milanese del 1951 rappresentava la prima grande mostra monografica dedicata a Caravaggio; essa rendeva conto di un lungo e tortuoso percorso di studi e ricerche, che puntando l'attenzione ora su un aspetto ora su un altro avevano continuamente rivoluzionato la figura del pittore (Berne Joffroy 2005).

Longhi nell'*Introduzione* al catalogo forniva una nuova lettura del Caravaggio (Longhi 1951), prendendo le distanze dall'estetica crociana che ne aveva favorito una visione idealistica, comune a tutti gli studiosi della prima metà del secolo, creando binomi evocativi come Caravaggio-Raffaello o Caravaggio-Ingres ed etichettando il pittore come ultimo esponente del Rinascimento. Negare l'accezione naturalista e realista di Caravaggio era ormai prassi, ma in questo caso Longhi si separava dal gruppo, spinto in realtà anche dalla concomitante affermazione del Partito Comunista Italiano e dalla ribalta di un tipo di arte vicina alla realtà, *in primis* quella di Renato Guttuso. Egli proponeva di utilizzare la parola "naturalismo" spogliandola però di quella accezione negativa che, a partire da Bellori e Baglione, aveva contribuito a creare preconcetti aprioristici ancora vigenti nella critica ottocentesca e primonovecentesca. Longhi esortava il visitatore della mostra ad accostarsi al pittore nel seguente modo: «Il pubblico cerchi dunque di leggere "naturalmente" un pittore che ha cercato di

essere “naturale”, comprensibile, umano più che umanistico, in una parola, popolare» (Longhi 1951, p. XXX1).

Prima di entrare nel merito della questione critica e metodologica, è necessario chiarire brevemente quali furono i tempi, i luoghi, le persone coinvolte nonché il programma dell'esposizione caravaggesca.

La mostra venne inaugurata a Milano in Palazzo Reale nell'aprile del 1951 e chiuse i battenti nel giugno di quello stesso anno. Sorvolando sul comitato generale che accorpava un'ampia schiera di studiosi nazionali e internazionali, tra cui basti segnalare la presenza di Carlo Ludovico Ragghianti docente all'Università di Pisa e Walter Friedlander dell'Institute of Fine Arts dell'Università di New York – autore nel 1955 di un'ampia monografia su Caravaggio dove sono approfonditi alcuni aspetti iconografici (Friedlander 1955) –, ciò che si segnala è la curiosa distinzione tra una «commissione per la scelta delle opere» e un «commissario esecutivo». Il primo gruppo era formato da studiosi tra i quali figuravano Giulio Carlo Argan, Paolo D'Ancona, Rodolfo Pallucchini, Mario Salmi, lo stesso Longhi, Edoardo Arslan, che in seguito scrisse un'interessante recensione alla mostra sulla rivista *Aut Aut* (Arslan 1951), nonché due studiosi come Matteo Marangoni e Lionello Venturi che tanto avevano contribuito agli studi caravaggeschi nella prima metà del secolo (per Venturi si veda Zuccari 2014). Nonostante fossero formalmente riconosciuti i meriti di questi critici nel quadro degli studi, il ruolo preponderante era rivestito dal commissario esecutivo, nella persona di Roberto Longhi.

A lui si dovevano il progetto critico dell'esposizione, la disposizione delle opere e in gran parte anche la scelta. La seconda edizione ampliata del catalogo dava conto esauriente di questo lavoro. A Longhi spettava l'*Introduzione* e sua era anche la cronologia della vita di Caravaggio compilata in base ai suoi precedenti studi, cronologia che presentava non pochi problemi che fecero esplodere gli studi in ambito internazionale, come avrebbero dimostrato i successivi contributi di Mahon e Hess (Mahon 1951; Hess 1951).

Le opere esposte erano centonovantatre, a partire da una piccola sezione dedicata ai precaravaggeschi lombardi: Antonio e Vincenzo Campi e Simone Peterzano. Seguiva la sezione dedicata al Caravaggio che, tra copie e opere attribuite, contava sessantuno dipinti. Di seguito erano esposte le opere dei suoi seguaci: per citarne solo alcuni Baglione, Borgianni, Caracciolo, Cerquozzi, Elsheimer, Spadarino, Genovesino, Gherardo delle Notti, Gramatica, Pieter van Lear, i Gentileschi, Manfredi, Preti, Rubens, Saraceni, Serodine, Valentin, per concludersi con Rembrandt, Velasquez, Vermeer e Simon Vouet.

Il catalogo: note a margine e consuntivo

Il saggio introduttivo al catalogo, a firma di Roberto Longhi, tracciava le linee guida di questa mastodontica esposizione che, come si è visto, accorpava non solo le opere di Caravaggio ma anche della cerchia di maestri che ne furono direttamente e indirettamente influenzati (Longhi 1951, pp. XVII-XXXI). La mostra, che si presentava con il titolo di *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, ampliava il termine “caravaggesco” a quei pittori delle generazioni successive che più o meno consapevolmente da lui avevano tratto ispirazione.

La mostra travalicava i termini monografici per tracciare, anche se con pochi esempi, i precedenti del Caravaggio, tema caro a Longhi (Longhi 1968), e rintracciare il segno che il pittore lasciò sui suoi successori; senza dubbio un progetto ambizioso che portava a fare luce sui numerosi punti oscuri che ancora presentava la vicenda di Caravaggio.

In prima istanza Longhi si poneva due domande: «In che consiste per l'arte [...] la carica rivoluzionaria del Caravaggio? Vi sono sue dichiarazioni di estetica?» (Longhi 1951, p. XX). Longhi segnalava la celeberrima dichiarazione del Caravaggio fatta al processo tenutosi del 1603: «Appresso di me un pittore valentuomo è uno che sappi dipingere bene e imitar bene le cose naturali». Il momento storico in cui si trovava a vivere il pittore era tra gli ultimi barlumi del manierismo e della controriforma, quindi, come Longhi sosteneva, in una temperie culturale tutt'altro che «naturale», semmai «artificiosa e decadente, o bigotta, e non desiderava affatto che si dipingesse naturalmente, ma devotamente o nobilmente» (Longhi 1951, p. XX). Il Caravaggio seppe attingere ai soggetti consueti della mitologia pagana e dell'iconografia cristiana, ma come se «egli si provasse a ritrovarne il fondo di eterna comprensibilità umana. Nel porsi, come faceva, direttamente a fronte del vero, che non poteva essere altro da quello che ogni giorno lo circondava, egli avvertì subito l'impossibilità di un recupero archeologico dei soggetti tradizionali» (Longhi 1951, p. XX). Un atteggiamento che Longhi definiva «antimitico» nel trattare i soggetti tradizionali e nell'inventarne dei nuovi «senza soggetto». Ciò portava a non distinguere più tra «natura superiore» (quella dell'uomo) e «natura inferiore»; per il Caravaggio dipingere un quadro di figure o di nature morte era equivalente.

Il segreto della «rivoluzione poetica» del Caravaggio risiedeva nella gestione della luce e dell'ombra; per lui il pittore aveva rifiutato le «stilizzazioni storiche precedenti», ma non lo stile, ovvero ciò che, usando un lessico crociano, potremmo definire “poesia”. Longhi arrivava a definire Caravaggio un «impressionista *in nuce*», poiché l'uomo nella sua arte non era più centrale, anzi era soggetto alla luce e all'ombra che svelava o celava la figura allontanandosi dall'ossessione antropomorfa

tipica del manierismo. Caravaggio, affermava Longhi, «crea il lume particolare, particolare d'inclinazione e di effetto» (Longhi 1951, p. XXIII).

Per la sezione dei caravaggeschi Longhi utilizzava il termine “cerchia” piuttosto che “scuola” in quanto non era una adesione organizzata, ma un gruppo aperto di maestri che avevano liberamente seguito lo stile del lombardo. Lo scopo era di segnalare come si era diffuso lo stile caravaggesco e a tal fine la successione delle opere seguiva strettamente l'ordine cronologico per decenni. Si potevano confrontare dunque quelle opere realizzate quando il maestro era ancora vivente con quelle successive alla sua morte. Tra i caravaggeschi del primo decennio erano presenti i coetanei o quasi e i maestri più anziani che avevano filtrato l'arte di Caravaggio e che quindi avevano una formazione indipendente su cui innestare un nuovo stile, per poi passare a quei maestri anche d'oltralpe, come i francesi e gli olandesi, che ne avevano assimilato lo stile come Rembrandt e Vermeer. Longhi affermava con convinzione che, pur essendo rischioso inserirli nel percorso espositivo, la loro presenza indicava indubbie e innegabili connessioni storiche.

Nell'ultimo paragrafo dell'*Introduzione* al catalogo Longhi rifletteva sulla scarsa fortuna goduta dal pittore («parecchi estimatori segreti senza dubbio e subito, ma pochissimi pubblici») e su come si era formato il preconconcetto critico nei suoi confronti portato avanti sino alle soglie del XX secolo. I naturalisti, categoria nella quale Longhi ascriveva Caravaggio, erano stati vilipesi da Baglione, Bellori e infine Mengs, tanto che il termine stesso di naturalismo era divenuto una condanna senza possibilità di appello. Longhi ben evidenziava come tale giudizio avesse subito una variazione a partire dalla metà del XIX secolo con l'affermarsi sul panorama artistico dell'impressionismo e soprattutto del realismo. Per Longhi la comprensione di Caravaggio si doveva alla pittura moderna, come già aveva sottolineato, sia pure in senso negativo, Burckhart (Burckhart 1869, p. 1009), a sua volta seguito da Berenson che aveva visto in Caravaggio un precursore di Courbet e Manet (Berenson 1907, pp. 150-151).

Per quello che concerne la critica italiana dei primi quarant'anni del Novecento, per lo studioso, l'idealismo aveva influenzato una gran parte dei critici – e lui stesso si inseriva in questo gruppo – tanto che il problema critico di Caravaggio aveva subito «una prima involuzione».

Il Caravaggio dopo questa grande esposizione non doveva essere più visto come ultimo esponente del Rinascimento o primo maestro del Barocco, bensì come «primo dei moderni».

La lucida lettura di Longhi del problema critico, che per decenni aveva sacrificato la figura del pittore nella battaglia contro il realismo, portava lo studioso a prendere le distanze dall'idealismo crociano e da quelli che definiva errori «giovanili». Per la prima

volta si voleva leggere il termine “naturalista”, usato già a suo tempo da Baglione e da Bellori, con accezione assolutamente positiva.

Il saggio introduttivo fu ripubblicato su *Paragone* con una nota a margine riguardante l'effigie caravaggesca. Tuttavia di interesse per il nostro discorso è soprattutto il *Consuntivo caravaggesco* edito sulla stessa rivista, dove Longhi tirò le fila della mostra dopo la sua chiusura (Longhi 1951b). Lasciando a margine i ringraziamenti e le stime quantitative sull'affluenza dei visitatori è interessante che lo studioso segnalasse la diffidenza di una certa parte dei visitatori, che percorrendo le sale si ponevano il quesito: «Ma era così bravo il Caravaggio?». Secondo Longhi a suscitare questa diffidenza aveva contribuito l'uscita del libro di Berenson che dava una interpretazione di Caravaggio non del tutto positiva (Berenson 2006). Longhi infatti sosteneva che la lettura proposta dallo studioso americano era strettamente personale; per di più ribadiva che Berenson non aveva al suo attivo studi che superassero la soglia del Rinascimento, mettendo in dubbio la sua competenza. Tuttavia in tono polemico Longhi ricordava che con il fiorire degli studi caravaggeschi all'inizio del secolo anche Berenson aveva espresso giudizi tutt'altro che negativi, a suggerire che anche lo studioso si era lasciato inizialmente affascinare dal fenomeno Caravaggio.

Altri strali venivano lanciati in risposta ad alcuni recensori e critici attivi sulla carta stampata a partire da Leonardo Borgese, critico e giornalista del *Corriere della Sera*, che, come Longhi sottolineava, non si era astenuto da un duro attacco alla mostra motivato da puro spirito di contraddizione. Ancora una volta il problema era quello dell'idealismo e del realismo: «Se Caravaggio gli piaccia o no, dopo i suoi quattro articoli mi è difficile dire. L'importante per lui è che non si chiami il Caravaggio realista, perché allora no, vi dirà che è un idealista; e se dite che è capace di stile, vi accuserà di fare del vecchio formalismo». Un altro timore che, secondo Longhi, Borgese nascondeva era che «l'interpretazione semplice, popolare, del Caravaggio possa facilmente scivolare in populismo, quarantottismo, materialismo dialettico e così tingersi di politicità». Questo timore diveniva ferma denuncia nelle parole del giornalista siciliano Alfredo Mezio che dalla sua rubrica sulle colonne del *Mondo* parlava, a dire di Longhi, con «piglio di reazionario schietto».

Questi timori per Longhi erano frutto di false interpretazioni poiché, a suo giudizio, i principali esponenti della stampa di sinistra, Maltese, De Grada e De Micheli, erano «stati tratti sulla facile china proprio dai loro buoni studi, assai meglio del Mezio, del quale conosco un poco il curriculum giornalistico, ma non gli studi». Qui Longhi difendeva la stampa di sinistra che, pur potendo «abusare di facile propaganda», non aveva ecceduto politicizzando l'evento espositivo, ma è anche opportuno ricordare che

Longhi nel suo editoriale non aveva proposto, in via programmatica, una rassegna completa del dibattito.

Altre voci si erano unite alla discussione, come meglio si vedrà nei paragrafi seguenti. Sulle stesse posizioni di Mezio, ad esempio, si muoveva Elio Vittorini, il quale vedeva una certa pericolosità nell'arte di Caravaggio, ritenuta senza sostanza e prona a qualsiasi regime, la quale se fosse stata indicata come modello ai giovani di sicuro avrebbe avvelenato le speranze dell'arte contemporanea.

Caravaggio - scrive Vittorini - non offre a chi guarda la scelta fra capire e non capire [...], la sua pittura contiene una verità poetica e insieme una verità apparente o volgare. In quella ha la sua bellezza effettiva che non si lascia penetrare da chi non sia preparato; in questa ha il suo "inganna occhio" che è sempre di un'evidenza assoluta; e chi non capisce il pittore nella prima, dove solo conta capirlo, può tuttavia non respingerlo, e può accettarlo, perché crederà che la cosa da capire di lui, sia la seconda. Crederà che sia l'ombra di sporco di un piede, il cipiglio spaventato di una fronte, la bocca aperta e gli occhi gonfi di una testa mozzata e insomma il significato meccanico che il Caravaggio appiccica ad ogni gesto o volto delle sue figure, rendendo con esso più inaccessibile la bellezza intrinseca del tale o talaltro particolare (Vittorini 1951; cfr. Galansino 2005, pp. XIII-XIV e Panzera 2011, p. 146).

Inoltre, quasi a fare da contrappunto agli articoli di De Micheli e Mezio, sulla rivista di padre Gemelli *Vita e pensiero* vennero pubblicati alcuni interventi di Carla Ronzoni (1951; 1951b; 1951c), scritti in occasione della mostra, nei quali al contrario si offriva una lettura del personaggio Caravaggio quale «pittore semplice, umano, cristiano ed evangelico».

Il dibattito sulla carta stampata: critica, storia, militanza

Il Caravaggio fu quindi al centro di un dibattito politico, lontano ancora dall'essere compreso nonostante lo sforzo dei critici. Longhi dalla sua, parlando di realismo e di interpretazione popolare, aveva direttamente catapultato Caravaggio nel pieno della polemica politica e nei temi caldi dell'arte al servizio della propaganda e del sovvenzionamento degli artisti da parte del Partito Comunista (Misler 1978).

Occorre dunque passare in rassegna gli articoli usciti sulla stampa e citati da Longhi e collocarli nel dibattito critico attorno alla mostra, dibattito che si fece politico e si riverberò più che mai sul panorama dell'arte contemporanea.

1. Leonardo Borgese

Il primo ad essere nominato nel *Consuntivo* longhiano è Leonardo Borgese che come già anticipato scriveva per una delle testate più importanti d'Italia, il *Corriere della Sera*. Il quotidiano aveva dedicato nel giro di pochi mesi diversi articoli alla mostra di Caravaggio. I tempi erano maturi, preparati anche dalla pubblicazione della monografia di Berenson. Una puntuale analisi di quest'ultima fu fatta proprio da Leonardo Borgese che la utilizzò come spunto per presentare l'imminente inaugurazione della mostra caravaggesca (Borgese 1951). Il critico si mostrava indulgente e partecipe al giudizio del Berenson – in sintesi: grande artista ma non genio –, interpretando in questi termini uno dei passaggi della monografia:

Gli dispiace perché nelle sue tele c'è il dramma, ma il dramma verista, e nemmeno tanto per questo, ma perché il dramma è incongruo. Perché è una verità completa, perché la natura o il naturalismo è artificiale. Berenson sente del falso nel Caravaggio e gli dispiace perfino la mancanza di sentimenti.

Già in questo si differenziava da Longhi che considerava l'interpretazione di Berenson assolutamente personale, quindi senza valore critico universale, così come aveva fatto nel 1952 anche Lionello Venturi:

Il Berenson preferisce i *cabarets* di lusso a quelli della povera gente, le poltrone agli sgabelli, il cavallo impennato a quello acquetato, il petto alle natiche. Non occorrono molte argomentazioni per dimostrare che tutto ciò non ha a che fare con il Caravaggio né con la critica d'arte. E cioè il critico non ha il diritto di sostituire la propria concezione etico-sociale a quella dell'artista, ma deve limitarsi a controllare se e come l'artista abbia espresso il proprio modo etico-sociale (Venturi 1952, pp. 37-38).

Per Borgese l'esposizione, al di là di ogni polemica, aveva il merito di riunire e rendere fruibile al pubblico un numero notevole di opere del maestro; in secondo luogo il recensore prometteva un altro articolo nel quale avrebbe discusso il saggio introduttivo di Longhi anticipando che «con Berenson va d'accordo no e sì». Longhi «non esita[va] a fare del Caravaggio un massimo genio rivoluzionario e creativo», tutto al contrario del Berenson il quale non vedeva tale apporto rivoluzionario se non per quello che concerneva la tecnica espressiva:

Berenson odia l'eloquenza e ama l'inequenza. Tutto sta a intendersi. Non è che Piero della Francesca sia inequente e il Caravaggio eloquente. Solo che per un

suo temperamento Berenson gode di più all'eloquenza del primo e gli dà assai fastidio la parlata del secondo. [...] Quanto alle incongruenze, verissimo che il Caravaggio ha le sue, ma sarebbe facile dimostrare che Piero e tutti i grandi artisti, tutti i geni, hanno le loro. L'arte è tutta una magnifica incongruenza.

Solo il 13 giugno, a due mesi di apertura e in previsione delle chiusure della mostra, Borgese ritornava sull'argomento con un articolo dal titolo *Perché il Caravaggio ha avuto tanto successo*. Il sottotitolo è quanto mai interessante: «È piaciuto al grande pubblico moderno appunto perché non è un artista alla moderna; la gente è stufo forse di quadri senza contenuto, di pittura per i pittori» (Borgese 1951b). Il grande successo di pubblico, persino superiore a quello della mostra leonardesca del 1939, aveva lasciato totalmente esterrefatto Borgese che definiva l'esposizione milanese «tutto sommato non gradevole né pacificatrice».

Il successo della mostra per lui si spiega nel fatto che essa non creava polemica e antipatia nel pubblico che non si sentiva inferiore in quanto non veniva impartita nessuna lezione. Inoltre per Borgese essa andava incontro alla richiesta di figurazione del grande pubblico, «stufo di quadri o pezzi senza contenuto e senza personaggio, di cubismi, futurismi, astrattismi, e altra roba da intellettuali, di pittura per la pittura, di pittura per i pittori, i critici e gli storici. C'è che questa esposizione vale uno spettacolo a contenuti precisi, e meraviglia il pubblico ormai annoiato dalla sublime votezza dell'arte contemporanea». Osservava inoltre, con particolare vena polemica ma con grande acume, che nel saggio introduttivo lo stile di Longhi «diventa[va] semplice semplice quasi candido» mutando il suo ben noto stile letterario: «chiaro che vuole apparire naturale e popolare, che scrivendo vuole sentire la pittura del Caravaggio: artista secondo lui proprio naturale e popolare».

Dal punto di vista teorico Borgese rifletteva sull'affermazione di Longhi che per definire lo stile del Caravaggio non si rifaceva più alla parola "luminismo", poiché dichiarava di voler accantonare definitivamente termini a «desinenza concettuale e perciò inadatte ad esprimere cose che non sono nate come concetti: le opere d'arte per l'appunto» (Longhi 1951, p. XXIII).

In quest'ultimo passaggio è chiaro come Longhi prendesse le distanze dall'idealismo, ma Borgese ironicamente compativa i longhiani che disperatamente tentavano di seguire il loro volubile maestro, profetizzando che «Non passerà l'anno che nei saggi d'arte leggeremo solo parole come pane e vino; e allora sarà difficile capirci tanto quanto oggi». Da un lato Borgese riconosceva a Longhi ampia influenza sul panorama critico, dall'altro questo suo allontanarsi dall'idealismo e dal suo stile letterario gli appariva impossibile in quanto così facendo il critico si privava dei propri mezzi di espressione divenendo muto:

[...] tutte le parole, in sostanza, sono concettuali, non sono la realtà e non sono le opere dell'arte; gli occorrerebbe per fare la critica, avere sempre innanzi le opere dell'arte e indicarle a gesti possibilmente naturali o caravaggeschi. Meglio si spiegherebbe a perfezione, e non concettualmente se dipingesse addirittura.

Il tono ironico di Borgese derivava dal fatto che la proposizione di metodo longhiana, che avvicinava stile letterario a stile pittorico, di fatto privilegiava la letteratura a scapito della critica. L'atteggiamento di Borgese si poneva chiaramente in antitesi a Longhi non solo sul fronte del linguaggio della critica. Egli era contrario anche all'affermazione che Caravaggio avesse liberato e purificato la pittura dal soggetto o dal contenuto. Per il critico questa affermazione longhiana non poteva essere pienamente accettata ed in primo luogo perché a suo dire si risolveva in una condanna a Caravaggio. Inoltre era chiaro a Borgese lo scherzo giocato da Longhi all'anziano Berenson nella fascetta che circondava il catalogo della mostra la quale recava una affermazione berensoniana («il Paradiso dell'espressione perfetta che è riserbato a un Botticelli e a un Leonardo, a un Raffaello e a un Giorgione a un Correggio e a un Tiziano, a un Veronese e a un Tintoretto, a un Caravaggio, e a un Velasquez»), quasi a ribadire le profonde contraddizioni berensoniane. Esse venivano prontamente giustificate da Borgese affermando che un critico aveva il diritto di cambiare la propria opinione tanto che lo stesso Longhi in apertura di catalogo aveva parzialmente ammesso i passati errori: «Se Longhi dovesse riscrivere oggi su alcuni suoi argomenti di ieri, che pure lo resero famoso, muterebbe molto, e non appena per l'uso delle parole in *ismo*».

Altro tema scottante trattato in questa recensione era quello del "naturale". Per Borgese, Longhi continuava ad insistere sul fatto che Caravaggio si fosse formato sulla pittura di Lotto, Moroni, Savoldo, Moretto e poi anche dei Campi e di Peterzano. La pittura di questi e soprattutto degli ultimi per il critico del *Corriere* non poteva essere definita "naturale": «tre eclettici di provincia che si servivano – ci sembra – del naturale, del popolare, del verismo settentrionale quando erano a corto di altre soluzioni di motivi nobili e di esempi tratti dagli altri maestri»; e ancora: «nessuno può affermare sul serio che tal genere del Campi e del Caravaggio sia naturale. Nulla di più artificiale, e in ogni senso. Casomai un realismo pieno di artifici e falsità: realismo, non naturalismo».

Borgese faceva anche un'accusa ai critici di essere poco storici in quanto si indignavano dei rifiuti da parte della committenza di alcuni quadri del Caravaggio per il suo rifarsi alla natura, in quanto prescindevano dal periodo storico in cui il pittore si trovava a operare: «Si pretende troppo. Da un canto lodare Caravaggio gran rivoluzionario, inventore dei pezzi di pura pittura e dei soggetti pretesto – cioè

antireligiosi o areligiosi – e dall’altro canto biasimare la chiesa che non li accoglie, che respinge il rivoluzionario». Giustamente sottolineava che i rifiuti non implicavano un giudizio estetico negativo, poiché si era nel periodo della controriforma, dove semmai si poneva un problema di “decoro”.

2. Alfredo Mezio

Longhi affiancava il parere di Borgese a quello di Mezio e Vittorini. Alfredo Mezio dal foglio liberale *Il Mondo*, diretto da Mario Pannunzio, aveva infatti dedicato largo spazio nella sua rubrica *Gallerie* alla mostra caravaggesca (sulla pagina culturale del giornale si veda Nuovo 2010).

Il primo articolo, *Caravaggio milanese*, risale al 30 giugno 1951 (Mezio 1995a). Dal titolo già si evince che per Mezio parte del successo di pubblico, prevalentemente lombardo, fosse dovuto a un certo campanilismo garantito da Longhi, il quale ribadiva la formazione bresciana e bergamasca, in poche parole lombarda, del grande maestro. Tuttavia il giornalista constatava, polemicamente, che la sala meno visitata fosse proprio quella dei precaravaggeschi: «la tesi municipale di Longhi trova i suoi limiti nel tenore provinciale della loro cultura, che dovrebbe contenere i germi del Caravaggio maturo».

Borgese riprendeva il binomio Caravaggio-Ingres, proposto a suo tempo da Marangoni (Marangoni 1921-1922) per rivalutare la poetica dell’opera giovanile del Caravaggio, piuttosto che rifarsi a Peterzano e alla natura. Qui ancora il critico si riallacciava ad un modello derivato dall’idealismo crociano ormai abbandonato da Longhi a questa altezza cronologica:

[...] quando il Bacco fu trovato nel deposito degli Uffizi, Marangoni azzardò la formula di un pre-ingrismo caravaggesco, sulla quale Longhi ha incredulità per anni. Sembra che Marangoni fosse ingannato da un vecchio restauro che accentuava il colorito del dipinto. Ebbene, oggi, di fronte al Bacco ripulito, lavato e pettinato, è giocoforza riconoscere che, letteratura per letteratura, la formula Caravaggio-Ingres è mille volte più felice dell’equazione Caravaggio-Peterzano proposta successivamente da Longhi, come il richiamo al piccolo Buddha della stampa giapponese [qui Mezio fa riferimento a Berenson 2006, p. 17] è infinitamente più vicino alla bellezza del Bacco caravaggesco di quanto non sia il garzone d’osteria rievocato da Longhi. Se non altro, Berenson e Marangoni aprono uno spiraglio intuitivo sulla ricchezza poetica di queste opere giovanili, così chiuse solitarie e misteriose, quasi senza rapporto col Caravaggio brutale e lampeggiante del periodo successivo, che con tutte le sue

eresie finirà per essere assorbito alla Controriforma, dal bigottismo gesuitico, dalla pittura di genere e dal cinematografo (Mezio 1995a).

Mezio per altro non negava che dietro un'esposizione come questa si celassero anche particolari interessi economici dovuti al mercato antiquario:

Rigorosa e ricca di dottrina, questa mostra resterà per molto tempo una pietra di paragone, malgrado i suoi passaggi obbligati, la polemica di Longhi, le troppe autocitazioni, i lati sgradevoli di questa polemica, i suoi trabocchetti: quelli che il pubblico non vede. Si pensi, per dirne una, alla battaglia delle attribuzioni combattute dietro le quinte, e attorno alla quale stanno in agguato come dei cani attorno all'osso professori, antiquari e direttori di musei; e alla ribalta forzata che tutta questa fioritura di ricerche particolari sul Seicento sta provocando per tanti aspetti secondari di quel secolo. Di queste glorie affrettate e forse eccessive si possono trovare già parecchi esempi nelle ventitre sale del Palazzo Reale, con pittori di terza e di seconda mano, come quella specie di Ceracchini noto col nome di Antiveduto Grammatica; o quale Serodine, artista fine, ma alquanto sciropposo e ottocentesco, e il bruttissimo, stopposo, e dechirichiano Borgianni degli ultimi anni, l'uno e l'altro presentati come due delle personalità più originali e risentite dell'epoca; oppure ancora con l'onore accordato ai bambocciari o Bamboccianti, ribattezzati col nome di *caravaggeschi a passo ridotto*, che riappaiono a Milano, a testimoniare che il Caravaggio ebbe la sua Vandea e la sua repubblicetta di Salò. Sono guai che capitano quando la storia cade nell'erudizione e il critico non sa chiudere in tempo la porta alle tesi (Mezio 1995a).

Dopo la chiusura dell'esposizione, il 28 luglio 1951, Mezio pubblicava un secondo articolo dal titolo *Anacleto il Caravaggista*, nel quale commentava una conferenza sulla fortuna dell'artista tenuta da Roberto Longhi a Palazzo Serbelloni (Mezio 1951).

In quella sede Longhi aveva spiegato come Caravaggio nelle varie epoche non fosse stato compreso, ma anzi frainteso e interpretato secondo le istanze dei tempi. Il pubblico però, sottolineava Mezio, aspettava il critico su un altro tema, ben più scottante, che riguardava la novità rivoluzionaria apportata dal pittore. Da quanto scriveva Mezio, pare che l'argomento fosse stato evitato abilmente da Longhi che si era messo a fare «l'apologia dell'Anacleto gassista». L'epiteto "Anacleto gassista" veniva utilizzato da Longhi nel *Consuntivo* alla mostra per denominare una particolare categoria di spettatori che aveva visitato l'esposizione ed aveva superato per affluenza quello di un'altra categoria detta delle «signorine snob» (Longhi 1951b, p. 3). Per Anacleto gassista si intendeva il popolo umile, «paziente e bastonato», che con la sua

semplice e pura ammirazione verso il Caravaggio avrebbe liberato il maestro da secoli di equivoci, calunnie e maldestre interpretazioni. Il critico del *Mondo* era risentito perché avvertiva una sorta di raggiro in questo tipo di discorso che eludeva temi nodali e blandiva il pubblico attribuendogli meriti e rendendolo attivo e partecipe nel riscatto critico di un grande pittore.

Per Mezio l'Anacleto gassista, da civetteria retorica, diveniva simbolo di un equivoco nella strumentalizzazione della gloria popolare del Caravaggio, nella polemica contro l'arte contemporanea, «borghese, decadente, pagana, disinteressata e inutile», e a favore di un'arte «ancella della morale, che è la tesi degli scolastici accettata in pieno dai marxisti».

Qui Mezio entra nel dettaglio della polemica politica che prese avvio proprio dalla mostra caravaggesca e che vide come campo di battaglia le pagine dei quotidiani e delle riviste specializzate. La mostra attirò le attenzioni dei comunisti che diedero un'interpretazione del Caravaggio sulla stampa schierata – lo vedremo in seguito a proposito degli articoli di Mario De Micheli comparsi sull'*Unità* –, a favore di un «pittore proletario, popolare, progressivo, pittore del terzo stato». Tale lettura così politicizzata era negata da Longhi, nel *Consuntivo*, dove al contrario sosteneva che la stampa di sinistra si era astenuta dal fare facile propaganda sulle spalle del pittore. Secondo Mezio tutto aveva preso avvio da quell'etichetta naturalista che era stata affibbiata a Caravaggio dai suoi contemporanei per ragioni spregiative e che aveva però un significato diverso da quello di oggi.

Sul “populismo” caravaggesco egli si espresse nel modo seguente:

[...] altro luogo comune che ha trovato tanto credito durante la Mostra, non sarà male chiarire che Caravaggio non è mai stato un pittore popolare nel senso di Rembrandt e degli impressionisti, degli Olandesi e dei Primitivi del Quattrocento. In tutte le sue opere si cercherebbe invano segno di quella poesia della strada e della casa che riempie l'opera di questi artisti. Tutta la pittura di Caravaggio dice in sostanza che egli preferì ai modelli letterari ed accademici del suo tempo quelli pescati nella vita e in mezzo al popolo, non dice che visse la vita popolare, che sentì la poesia del popolo, e tanto meno che si facesse sul popolo le illusioni prestategli dal Fronte Popolare.

Ancora sul tema:

Quello che il Caravaggio cercò nel popolo fu la maschera dell'energia e quella lezione di vitalità che fu l'ideale privato della sua esistenza. L'idea di una poesia

popolare, di una mistica o di un sentimento degli umili non lo sfiorarono neppure, e non potevano toccarlo, perché erano ideali lontani dai tempi, e perché oltre tutto mancava al Caravaggio il gusto di questi sentimenti.

Nel repertorio “popolare” dei bari, delle indovine e delle osterie, Mezio non leggeva nè amore nè umiltà; il Caravaggio «non celebra[va] la pena degli umili, bensì la violenza, l’energia e la brutalità del popolo». Con questo Mezio sfatava sia la lettura filocomunista sia quella filoevangelica di Caravaggio:

C’è bensì un titanismo non meno letterario di quello michelangiolesco, con tutti i germi della violenza plebea che è alla base delle rivoluzioni moderne fondate sulla razza, sul popolo e sulla realtà. Così cade l’appellativo di *antimichelangiolesco* largito dal contemporaneo o quasi Carducci. Il povero Carducci o Carducho [Mezio fa riferimento ad un passo di Vincente Carducho (Carducho 1633, p. 89)], prendendo alla lettera il programma naturalista del Caravaggio, così come il Bellori e il Baglione prendevano alla lettera il suo programma di rivolta antiaccademica antiumanistica, non capì che i plebei di Caravaggio portavano nel sangue la stessa mania di grandezza che gonfia gli eroi di Michelangelo.

Secondo Mezio la fedeltà a questa poetica portò Caravaggio a distaccarsi dalla ricchezza del suo periodo giovanile in direzione di una semplificazione che annullava il paesaggio, la prospettiva ed il colore per concentrarsi sulla composizione:

[...] se non fu così rivoluzionario, come poteva sembrare dalle premesse, si è che Caravaggio operava sul terreno scivoloso del contenutismo e non della pittura. In altre parole, da quando rinunciò a dipingere per esprimersi attraverso una specie di schematismo a bianco e nero si mise automaticamente fuori dal terreno sul quale operano tutte le vere rivoluzioni e che per la pittura è il linguaggio pittorico. Così anche l’introduzione dei nuovi soggetti realistici, invece di agire sulla forma della cultura figurativa, si concluse nella corrente del pittoresco, che è un altro aspetto tipico del Seicento e [...] una molla del Barocco.

La lettura “antipopolare” di Mezio non giunse però a sminuire la portata rivoluzionaria dell’arte di Caravaggio:

Pittore di tipi popolari, sì, ma non pittore popolare; antimichelangiolesco per polemica contro l’accademia, ma pure lui ammalato di gigantismo e di letteratura; naturalista, ma lontanissimo dalla natura (tutti i suoi paesaggi sono derivati, o di

maniera, e obbedienti allo schema tradizionale), Caravaggio fu un rivoluzionario che cercò di sostituire, a una democrazia aristocratica, un programma di democrazia popolare, ma altrettanto autoritaria rigida e conformista.

Mezio avrebbe precisato in seguito, in un successivo articolo (Mezio 1995b) intitolato *Popolo e populist*, che le espressioni “democrazia popolare” riferita a Caravaggio e “democrazia aristocratica” riferita ai suoi avversari non erano formule politiche applicabili alla pittura, ma miravano solo a sottolineare che la separazione tra il naturalismo caravaggesco e l'accademia dei manieristi era meno marcata di quanto si potesse pensare: ad esempio Baglione, quasi di nascosto, si rifaceva a Caravaggio e pittori affini a Caravaggio frequentavano la bottega dei Carracci.

A seguito di quest'ultimo articolo di Alfredo Mezio, la polemica si era infervorata ulteriormente. Per aver sfatato la lettura del Caravaggio popolare sul versante sia evangelico sia comunista, Mario De Micheli lo aveva accusato «di contraddizione, di forcaiolismo e anticaravaggismo». Mezio replicò energicamente a De Micheli, che però non nominava mai, ribadendo cosa intendesse per popolare:

Per me sono pittori popolari gli italiani del Tre e Quattrocento e i pittori del Nord, sia che dipingano miracoli o la Storia Sacra, con i costumi del loro tempo, come Giotto, Masaccio o l'autore dell'altare di Vipiteno, sia che si divertano a descrivere le feste, le stregonerie, le processioni e la cronaca del villaggio come il vecchio Breughel o i fiamminghi. Per me è popolare Rembrandt nella stampa dei cento fiorini [...]. Sono popolari i pittori olandesi di interni e paesi [...], e gli impressionisti francesi dell'Ottocento, che dipingevano la borghesia. Costoro non amavano la borghesia ma la vita. [...] Non è popolare Caravaggio che al posto delle statue greche e romane dipinge l'uomo della strada, ma per mostrarne i muscoli, il torso gigantesco, l'anima alla Masaniello e la grandezza alla Cola di Rienzo. Il mondo pittorico di Giotto corrisponde ad un mondo storico tenuto insieme dal mastice della religione e infinitamente semplificato: il Padreterno è Dio e Giotto è il suo cronista. [...] Quando Caravaggio entra in scena, col pizzo e il ciuffo alla moschettiera, e una gran voglia di menare le mani, questa unità è crollata, e l'epoca cerca di ritrovarla a furia di spedizioni punitive e di scomuniche. Gli umili sono diventati a loro volta dei prepotenti e non credono più a niente; essi cercano di cavarsela tirando fuori la spada, giocando a zecchinetta, o taglieggiando i propri simili, come quel bellissimo eroe da repertorio caravaggesco che è l'Innominato di Manzoni.

Mezio precisava che non era sua mira vietare ai comunisti di discutere d'arte antica come pretesto per affrontare questioni di arte contemporanea, in modo

particolare nell'ambito della polemica del realismo contro l'astrattismo, ma faceva un'avvertenza: «si tratta di farlo con intelligenza, senza mettersi gli scarponi dell'attivista». Prendendo Caravaggio e facendolo diventare pittore del terzo stato, «il critico populista serve certamente la tesi dell'arte ancella della fede (su questo punto Marx va d'accordo con San Tommaso e i comunisti hanno tutto da imparare dalla Santa Inquisizione)», rischiando di confonderlo con Pellizza da Volpedo. Poi entrava in forte polemica con i giovani comunisti che non avevano mai letto Marx e non erano avvezzi dunque alla terminologia marxista. La parola "popolo" non esisteva nel vocabolario comunista, poichè esso era stato sostituito da "classe"; il termine "popolo" «come parola di gergo è un residuo ottocentesco, e come concetto politico è un'entità indifferenziata, quindi astratta, reazionaria, piccolo borghese».

Gli straccioni di Caravaggio, ricorda Mezio, erano definiti da Marx *lumpenproletariat*, proletariato degli stracci, che non aveva ancora una coscienza di classe. Quindi eleggere Caravaggio al rango di pittore del popolo gli appariva profondamente anacronistico.

3. Mario De Micheli

In questo vivace dibattito si inserirono gli articoli di Mario De Micheli apparsi sull'*Unità* pressappoco nello stesso torno di mesi. Gli articoli riguardanti la mostra sono due: il primo datato 21 aprile e scritto in occasione dell'inaugurazione, mentre il secondo risale al 5 maggio (De Micheli 1951a; De Micheli 1951b).

Nel primo, intitolato *La mostra del Caravaggio. Itinerario alla grande rassegna del pittore lombardo*, l'autore si poneva alcune domande: «qual è il significato più profondo del Caravaggio? La comprensione della sua opera si può fermare solamente ad un problema di stile, o per spiegare la natura stessa del linguaggio caravaggesco è necessario trovare le cause che stanno alla origine stessa di questo linguaggio, ossia i contenuti? E quali sono questi contenuti?» (De Micheli 1951a, p. 3).

A queste domande Mario De Micheli tentava di rispondere nel secondo articolo dal titolo *I Preti toglievano dagli altari i quadri del Pittore Maledetto. Il realismo di Caravaggio dava fastidio ai chierici della controriforma*. A suo giudizio, quando la critica tentava di individuare le ragioni e la sostanza dell'apporto rivoluzionario della pittura del Caravaggio, limitava la sua attenzione allo stile, alla forma, ai valori plastici e luministici, come ben dimostrava questa affermazione di Roberto Longhi: «il segreto della rivoluzione poetica del Caravaggio sta nel nuovo quadrante, a lui particolare, per la luce e per l'ombra» (Longhi 1951, p. XXII). Per De Micheli, invece, i critici non avevano centrato il cuore del "problema Caravaggio", poiché stile e forma non erano da isolare, ma dovevano essere uniti a ciò che li aveva generati, «a ciò che ha infuso

in essi significato e animazione, ai contenuti insomma che si agitavano in Caravaggio, connaturati a tutta la sua sostanza di uomo e d'artista».

Per De Micheli era necessario leggere le cause prime dello stile; a rendere Caravaggio rivoluzionario non era soltanto la forma, ma la forma in cui adeguatamente si esprimeva il contenuto. Il critico osservava, al contrario di quanto affermava Longhi, che Caravaggio non aveva inventato un linguaggio derivato dai precedenti lombardi e dai veneti, ma aveva «approfondito e spinto ad una sua personale e geniale conclusione tali esperienze, e le [aveva] caricate della sua vibrata protesta». De Micheli tentava di inquadrare storicamente l'epoca in cui si trovò ad operare Caravaggio, seguendo la linea storica gramsciana, ovvero il periodo del Rinascimento e tardo Rinascimento. A quel tempo, per il critico, si opponevano due correnti la prima rivoluzionaria, «borghese-popolare», e la seconda regressiva, «aristocratico-feudale» (Gramsci 2001, I, p. 645). La formazione delle signorie e della Controriforma sono visti come due aspetti scaturiti dalla lotta tra queste due correnti. Per De Micheli Caravaggio era legato «per origine e sentimenti a quella corrente borghese-popolare» e sarebbe stato «in condizioni storiche diverse il continuatore di questo impegno terrestre nella pittura, contro la vacuità del Manierismo e dell'ecllettismo post-tridentino, contro il risorgere astratto e feroce del medioevalismo».

La lettura fatta della figura di Caravaggio da De Micheli indubbiamente aveva un preciso orientamento politico a partire dalla chiusura del primo articolo con la frase di Longhi, che invitava a leggere Caravaggio come popolare, sino al titolo del secondo articolo che presentava un artista rifiutato dalla «chieresia». Inoltre per De Micheli Caravaggio si era schierato contro la nuova concezione dell'uomo nata con lo «sviluppo della borghesia», la negazione «dell'uomo terrestre» difeso invece ferocemente e polemicamente dal pittore.

Per De Micheli era lecito parlare di realismo del Caravaggio e a dimostrazione di ciò riportava l'episodio belloriano in cui Caravaggio messo di fronte alle opere di Fidia e Glicone le aveva rifiutate perché affermava essere la natura la sua vera maestra. In questa interpretazione il rischio era quello di distorcere la lettura storica, perché dopo tutto Caravaggio era il *protégé* di un cardinale, il Del Monte, e quindi parte del *coté* filofrancese ed era uno dei pittori più richiesti del suo tempo tanto che la maggior parte delle opere autografe sono ancora poste sugli altari di importanti chiese romane. Il critico dell'*Unità*, invece, trasformò Caravaggio in un anticlericale: «il quadro sacro diventa per lui un pretesto in cui i suoi protagonisti, contadini, operai, artigiani, gente del popolo negano nel modo più radicale e conseguente gli schemi o i canoni dettati dall'autorità ecclesiastica». Ed è per questo che secondo De Micheli molti dei dipinti del Caravaggio furono «tolto dagli altari».

In questa lettura l'uomo posto al centro dell'opera di Caravaggio era «un uomo preciso, legato ad una storia, ad una esperienza di libertà. La nozione di popolo si è fatta qui ormai viva e potente e prelude, attraverso Velasquez, Rembrandt, Rubens alle vigorose espressioni di Goya, Daumier, Courbet. In ciò risiede la modernità del Caravaggio, la vivace attualità, per noi oggi del suo insegnamento». A De Micheli avrebbe ferocemente replicato Alfredo Mezio, come abbiamo già visto in precedenza.

Il dibattito sul realismo e l'attualità di Caravaggio

Il realismo divenne un tema centrale negli anni Cinquanta, soprattutto sul doppio fronte della letteratura e del cinema, come indica l'inchiesta radiofonica dell'inverno 1950-1951 a cura di Carlo Bo, dove intervennero per le arti figurative Alessandro Parronchi e Marco Valsecchi (Bo (ed.) 1951). Tuttavia, come è stato osservato (Pratesi 1998), già a metà degli anni Quaranta Elio Vittorini, stilando il programma della sua rivista *Il Politecnico*, si chiedeva: «cosa significa realismo nelle arti figurative?», e concludeva dicendo: «il realismo in arte non può essere che un realismo morale, da non confondere con il verismo» (Vittorini 1977, p. 412).

Di lì a pochi anni, nel 1948, Umberto Barbaro, regista, traduttore e docente del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dava alle stampe un agile libretto dal titolo *Le ricche miniere della pittura contemporanea* (Barbaro 1948), in cui parlando di Caravaggio si mostrava in linea con quelle posizioni longhiane che furono poi ribadite nel saggio introduttivo alla mostra del '51. Lo stesso Barbaro, affiancato da Longhi, avrebbe girato un documentario su Caravaggio proprio nel 1950 alla vigilia dell'esposizione milanese (Uccelli 2008). Per lui Caravaggio segnava la nascita della pittura moderna iniziando una rivoluzione che si compiva nella pittura passando attraverso gli impressionisti e la pittura francese dell'Ottocento. Barbaro coniugava la riflessione longhiana con l'impegno ideologico di fede marxista e in una tale ottica l'apporto di Caravaggio al "realismo socialista" era fondamentale. È da segnalare che proprio nel 1948 alla XXIV Biennale venivano esposti non senza clamore gli impressionisti francesi, e il pensiero corre ad una circostanza simile quando alla vigilia della Mostra del Ritratto di Firenze nel 1922, in cui Caravaggio occupava la prima sala, la Biennale aveva dedicato una monografica a Courbet.

Barbaro riconosceva il valore morale della pittura di Caravaggio e, in linea con Vittorini, affermava: «Quella di Caravaggio è una affermazione soprattutto di libertà, una pittura che è essenzialmente moralità in atto; qui è un nuovo, altissimo senso della realtà e dell'umanità» (Barbaro 1948, p. 10; si vedano ancora le osservazioni di Pratesi (1998, pp. 71-72)).

Su queste posizioni, in linea di massima, si divideva il clima culturale nel quale prendeva vita la mostra del 1951, una mostra auspicata e «applaudita prima ancora di

essere inaugurata», come avrebbe ricordato con una punta di polemica Luisa Vertova nella postfazione del libro di Berenson su Caravaggio (Vertova 2006, p. 168). I tempi erano maturi ed il tema del realismo era centrale. Il distacco di Longhi dall'idealismo lo avrebbe condotto a considerare non più Caravaggio come ultimo esponente del Rinascimento, bensì come primo dei moderni e a riconoscere il pittore come fondatore del naturalismo moderno.

In questo quadro, nel 1952, prendeva spunto dalle premesse longhiane un'altra mostra, *La nature morte de l'Antiquité a nos jours* curata da Charles Sterling, tenutasi a Parigi all'Orangerie, nella quale veniva ribadita l'influenza di Caravaggio su Zurbaran, Velasquez e Rembrandt, ma anche su tutti i grandi pittori del XIX secolo: «Caravage donne à la nature morte ses lettres de noblesse» (Sterling 1952, p. XXVIII). Longhi nel recensire positivamente questa mostra, metteva in chiaro quanto egli si vedesse lontano da certe tendenze "comparative" della critica contemporanea che egli identificava nella persona di Lionello Venturi (Longhi 1952; Longhi 1952b). Quest'ultimo si era espresso in termini positivi invece sulla mostra del Petit Palais dello stesso anno dedicata al Medioevo italiano in virtù dell'accostamento fatto da certi visitatori tra queste opere e Picasso. A questa data i due critici italiani si ponevano su piani di forte contrapposizione sul fronte dell'arte sia antica sia contemporanea: l'uno, Venturi, convertito all'astrattismo, l'altro, Longhi, assertore dei valori del realismo e della figurazione (su Longhi e i suoi rapporti, ancora poco indagati, con l'arte contemporanea si veda Spadoni (ed.) 2008).

L'apporto di Longhi nei confronti delle correnti dell'arte contemporanea fu segnato sia dalla mostra del Caravaggio del 1951 sia da quella dei *Pittori della realtà in Lombardia* del 1953 (Longhi 1953), che riprendeva il titolo della celebre esposizione parigina del 1934 *Les Peintres de la réalité*, dove per la prima volta il dibattito sul realismo si era spostato nel campo della pittura antica (Haskell 2008, pp. 182-189). È noto per altro che Guttuso e compagni amassero riferirsi sia nelle loro opere sia nella loro poetica al realismo di Caravaggio e dei cosiddetti "preparatori" del naturalismo; tra questi figurava il bresciano Romanino a cui nel 1965 sarebbe stato dedicato un dibattito cui parteciparono, oltre allo stesso Guttuso, Ernesto Balducci, Guido Piovene, Franco Russoli, Gian Alberto Dell'Acqua e il "longhiano" Pier Paolo Pasolini (*L'arte di Romanino* 1976; Pasolini 1999, pp. 2787-2799).

La mostra milanese aveva rappresentato l'evento detonatore per l'impennata dei successivi studi caravaggeschi; se ne trova una verifica nel sommario bibliografico redatto da Mia Cinotti nel 1973 a corredo del testo *Immagine del Caravaggio* (Cinotti 1973). Tuttavia, non è solo ripercorrendo la serie delle pubblicazioni scientifiche ed i dibattiti sorti tra critici di diversa estrazione o posizione che si misura l'alta temperatura raggiunta dalla pittura di Caravaggio e il suo successo di pubblico in occasione della

mostra milanese. Le testimonianze raccolte nelle pagine che precedono erano rimaste sinora relegate ai fogli dei giornali e dei periodici in cui erano originariamente apparse, ma sono ulteriori e forse tanto più efficaci prove della “attualità” che Caravaggio aveva maturato in quei anni del dopoguerra e che poi mai gli sarebbe mancata, come bene aveva compreso Lionello Venturi:

Egli [Caravaggio] è attuale oggi, come era attuale nell’anno ‘600 ed è partecipe di quella attualità che è dell’arte, perché era pervaso, e ha pervaso ogni sua opera, di quella sete di verità ad ogni costo che ha reso eroici Bruno e Campanella. E poiché nel nostro secolo il bisogno di sincerità e di verità è divenuto un’ancora di salvezza, la sfida alla menzogna che il Caravaggio ha portato è la ragione intima della sua popolarità» (Venturi 1952, p. 39).

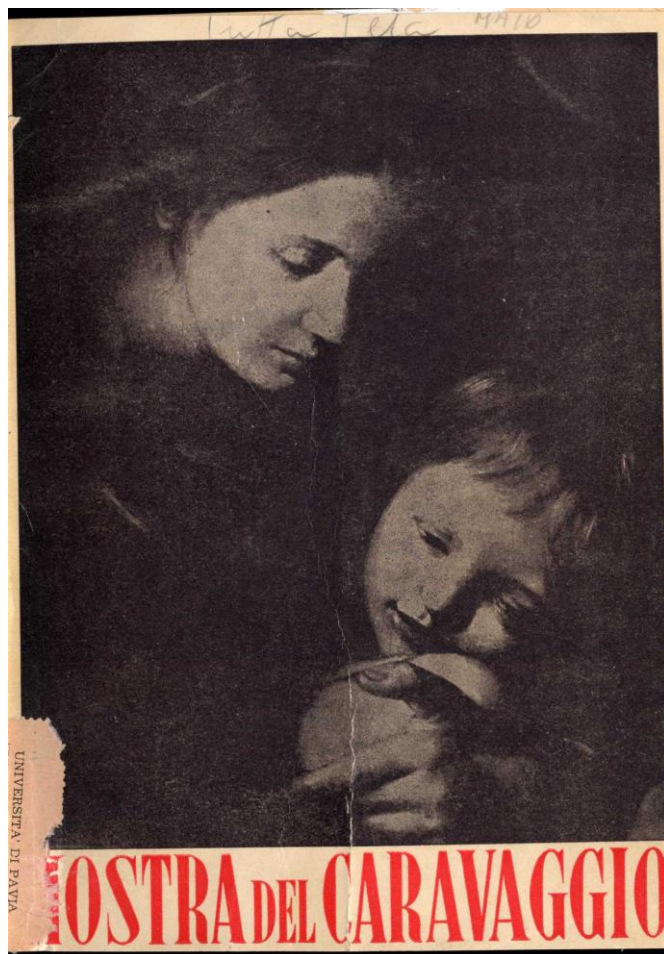


Fig. 1: Copertina del catalogo della mostra del 1951.

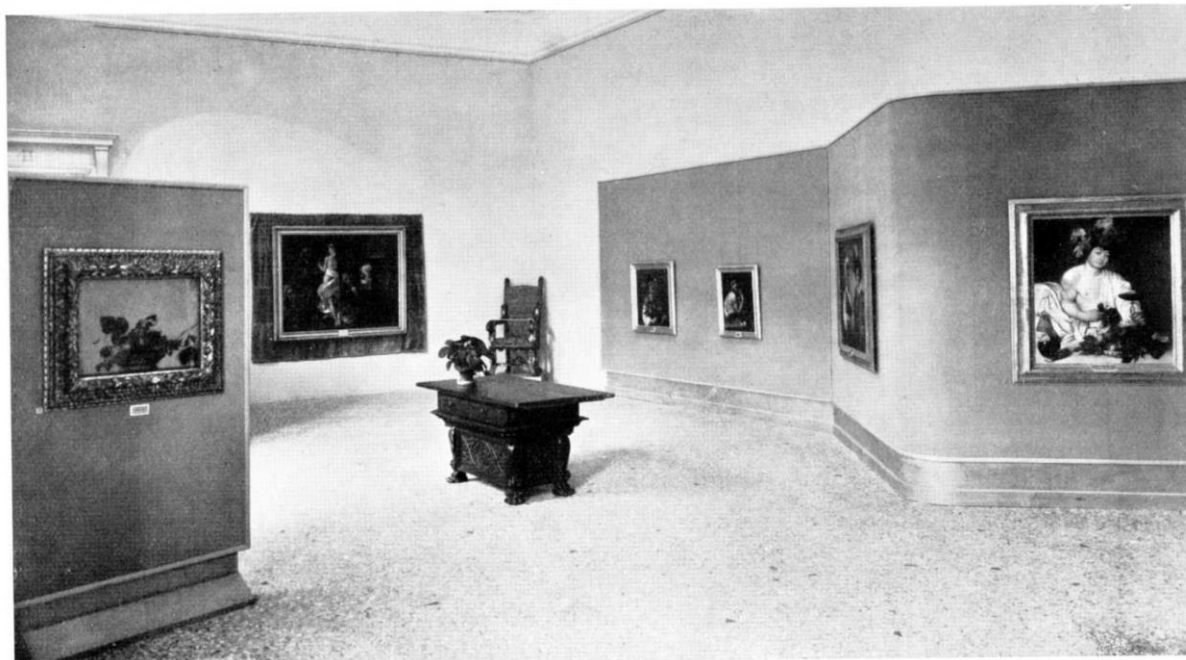


Fig. 2: Allestimento di una delle sale della mostra, Palazzo Reale, Milano, 1951, da G.C., 'Mostra del Caravaggio', *Bollettino d'arte*, a. XXXVI, s. IV, 1951, pp. 283-285.



Fig. 3: Articolo di Mario De Micheli su *L'Unità*, 5 maggio 1951.

L'autrice

Alessandra Casati si è laureata presso l'Università degli Studi di Pavia con una tesi sulla scultura lignea in Lombardia tra Sei e Settecento e ha conseguito il diploma di specializzazione in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Parma. Nel 2012 ha usufruito di un contratto di ricerca presso l'Università di Pavia, su temi di scultura barocca. Ha pubblicato saggi e articoli sulla pittura e la scultura in Lombardia nel XVII e XVIII secolo, sugli apparati effimeri, sul cantiere settecentesco del Duomo di Pavia, sulla scultura da vestire e polimaterica, sulla scultura in terracotta, sulla migrazione di modelli formali tra Milano e Roma; ha inoltre curato il catalogo a stampa della Quadreria dell'Ospedale Civile di Vigevano.

Web: <http://unipv.academia.edu/AlessandraCasati>
e-mail: alessandra.casati80@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Arslan, E 1951, 'Appunto su Caravaggio', *Aut Aut*, n. 5, pp. 444-451.

Barbaro, U 1948, *Le ricche miniere della pittura contemporanea*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

Berenson, B 1907, *North Italian Painters*, G. P. Putnam's sons, New York-London.

Berenson, B 2006, *Caravaggio. Delle sue incongruenze e della sua fama*, Abscondita, Milano [ed. or. Electa, Firenze 1950].

Berne-Joffroy, A 2005, *Dossier Caravaggio*, 5 Continents, Milano.

Bo, C (ed.) 1951, *Inchiesta sul neorealismo*, Edizioni Radio Italiana, Torino.

Borgese, L 1951, 'Il Caravaggio', *Il Corriere della Sera*, 21 aprile.

Borgese, L 1951b, 'Perché il Caravaggio ha avuto tanto successo', *Il Corriere della Sera*, 13 giugno.

Burckhardt, J 1869, *Der Cicerone*, E.A. Seeman, Leipzig.

Carducho, V 1633, *Dialogos de la pintura*, impresso con licencia por Fr.co Martinez, Madrid.

Cinotti, M 1973, *Immagine del Caravaggio*, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo (Mi).

De Micheli, M 1951a, 'La mostra del Caravaggio. Itinerario alla grande rassegna del pittore lombardo', *L'Unità*, 21 aprile, p. 3.

De Micheli, M 1951b, 'I preti toglievano dagli altari i quadri del pittore maledetto. Il realismo di Caravaggio dava fastidio ai chierici della Controriforma', *L'Unità*, 5 maggio, p. 3.

Friedlaender, W 1955, *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey).

Galansino, A 2005, 'Dossier del *Dossier Caravaggio*', ed A Berne-Joffroy, 5 Continents, Milano, pp. IX-CXXII.

Gramsci, A 2001, *Quaderni del carcere*, I, *Quaderni 1-5 (1929-1932)*, ed. V Gerratana, Einaudi, Torino.

Haskell, F 2008, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Ginevra-Milano.

Hess, J 1951, 'The Cronology of the Contarely Chapel', *The Burlington Magazine*, June, pp. 186-201.

L'arte di Romanino 1976, *L'arte di Romanino e il nostro tempo: dibattito tenuto a Brescia il 7 settembre 1965 in occasione della mostra di Gerolamo Romanino*, Grafo, Brescia.

- Longhi, R 1968, 'Quesiti caravaggeschi: i precedenti', in *Opere complete di Roberto Longhi. III. 'Me pinxit' e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Sansoni, Firenze, pp. 97-138 [ed. or. Longhi, R 1929 'Quesiti caravaggeschi: i precedenti', *Pinacotheca*, marzo-giugno].
- Longhi, R 1951, 'Introduzione', in *Mostra del Caravaggio*, catalogo della mostra, Milano, aprile-giugno 1951, Sansoni, Firenze, pp. XXVII-XXXI.
- Longhi, R 1951b, 'Editoriale – Consuntivo caravaggesco – Editoriale', *Paragone*, n. 19, pp. 3-9.
- Longhi, R 1952, 'Editoriale – Il Medio Evo Italiano a Parigi e un appello sulle mostre', *Paragone*, n. 29, pp. 3-9.
- Longhi, R 1952b, 'La mostra della Natura morta all'Orangerie', *Paragone*, n. 33, pp. 46-52.
- Longhi, R 1953, 'Presentazione', in *I Pittori della realtà in Lombardia*, Milano, pp. I-XIX.
- Mahon, D 1951, 'Egregius in Urbe Pictor: Caravaggio Revised', *The Burlington Magazine*, n. 93, July, pp. 223-234.
- Marangoni, M 1921-1922, 'Quattro Caravaggio smarriti', *Dedalo*, a. II, vol. III, pp. 783-794.
- Mezio, A 1951, 'Popolo e populist', *Il Mondo*, 18 agosto.
- Mezio, A 1995a, 'Caravaggio milanese', in *Scritti d'Arte*, ed C Sofia, Ediprint, Siracusa, pp. 48-51 [ed. or. Mezio, A 1951, 'Caravaggio milanese', *Il Mondo*, 30 giugno].
- Mezio, A 1995b, 'Anacleto il Caravaggista', in *Scritti d'Arte*, ed C Sofia, Ediprint, Siracusa, pp. 51-54 [ed. or. Mezio, A 1951, 'Anacleto il Caravaggista', *Il Mondo*, 28 luglio].
- Misler, N 1978, 'Il realismo in Italia', in *Ricerche visuali dopo il 1945. Documenti e testimonianze*, ed M Dalai Emiliani, Unicopli-Cuem, Milano, pp. 71-100.
- Nuovo, L 2010, *La pagina d'arte de 'Il Mondo' di Mario Pannunzio (1949-1966)*. Available from <<http://www.artericerca.com>> [23 febbraio 2015].
- Pasolini, PP 1999, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, eds W Siti & S De Laude, tomo II, I Meridiani Mondadori, Milano.
- Panzerà, A M 2011, *Caravaggio, Giordano Bruno e l'invisibile natura delle cose*, L'Asino d'Oro, Roma.
- Pratesi, M 1998, 'Burri, Caravaggio e altri temi dell'arte e della critica negli anni Cinquanta', *Dialoghi di storia dell'arte*, n. 6, pp. 70-83.
- Ronzoni, C 1951, 'Il Caravaggio a Milano', *Vita e Pensiero*, anno XXIV, febbraio, pp. 108-109.
- Ronzoni, C 1951b, 'Bilancio alla mostra del Caravaggio', *Vita e Pensiero*, anno XXIV, maggio, pp. 276-278.
- Ronzoni, C 1951c, 'Alla Mostra di Palazzo Reale dopo il Caravaggio, la cerchia dei caravaggeschi', *Vita e Pensiero*, anno XXIV, giugno, pp. 332-334.
- Spadoni, C (ed.) 2003, *Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno*, catalogo della mostra, Ravenna, 23 febbraio-30 giugno 2003, Mazzotta, Milano.
- Sterling, C 1952, *La nature morte de l'antiquité a nos jours*, [catalogo della mostra], Paris, Orangerie des Tuileries, aprile-settembre 1952, P. Tisné, Paris.
- Uccelli, A 2008, 'Due film, la filologia e un cane: sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi', *Prospettiva*, n. 129, pp. 2-40.

Venturi, L 1952, *Il Caravaggio*, De Agostini, Novara.

Vertova, L 2006, 'Postfazione', in Berenson, B 2006, *Caravaggio. Delle sue incongruenze e della sua fama*, Abscondita, Milano, pp. 167-172.

Vittorini, E 1951, 'La campana del Caravaggio', *La Stampa*, 17 luglio.

Vittorini, E 1977, 'Il Programma-Progetto di "Politecnico"', in *Gli anni del Politecnico. Lettere 1945-1951*, ed C Minoia, Einaudi, Torino, p. 412.

Zuccari, A 2014, 'Lionello Venturi e Caravaggio', in *Giornata di studi per il cinquantenario della morte di Lionello Venturi (1885-1961)*, ed GC Sciolla, *Annali di critica d'arte – Quaderni dei Seminari*, X, pp. 21-38.