



ALESSANDRO CADONI – GABRIELE FICHERA

L'ÉKPHRASIS' OLTRE L'ÉKPHRASIS': DUE RAGIONAMENTI SUL SAGGISMO DI ROBERTO LONGHI

The idea of the paper is that Roberto Longhi's ékphrasis goes beyond the usual limits and forms of this kind of writing, but without altering the statutes and all purposes. This need originates from a basic problem: the unbridgeable gap between image and word that describes it.

Il presente contributo sul saggismo di Roberto Longhi, nonostante l'evidente divaricazione tra le due parti di cui si compone, possiede un carattere profondamente unitario. L'idea centrale che sta alla base delle sue due sezioni è che l'*ékphrasis* longhiana travalichi i limiti e le forme consuete di questo genere di scrittura, pur senza stravolgerne del tutto statuti e finalità¹. La necessità di andare oltre il genere ecfrastrico trae la sua origine da un problema sostanziale: la frattura insanabile che si dà tra immagine e parola che la descrive.

L'impossibilità di raggiungere un'assoluta coincidenza tra questi due poli espressivi finisce per innescare quella serie di spinte centrifughe che innervano l'*ékphrasis* di Longhi, minandone alla base gli equilibri su cui appare fondata.

Questo nodo concettuale del 'superamento' dell'*ékphrasis* viene qui dipanato secondo due direzioni distinte ma complementari. Il primo intervento, analizzando i rapporti complessi che si creano in Longhi tra immagine dell'opera studiata, parola del critico, e immagine filmica, individua nel 'cinema' longhiano una sorta di *tertium*, in cui la sutura profonda fra parola e immagine sembrerebbe trovare una sintesi provvisoria, cioè sempre passibile di ulteriori superamenti dialettici. La prima parte del saggio, dunque, si sofferma sull'audiovisivo *Carpaccio* e mostra come in esso il critico, sfruttando le potenzialità espressive dell'immagine in movimento, fornisca un esempio di 'saggismo multimediale'. Un saggismo che sembra fondato, tra l'altro, su

¹ Sulla storia e la pratica del concetto di *ékphrasis* la bibliografia è vastissima: ci limitiamo perciò a rimandare all'approfondito studio di J. A. W. HEFFERNAN, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago, 1993. In area italiana, non si può prescindere dal recente volume di P. V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005 e in particolare dal saggio dedicato proprio a Longhi, Officina ferrarese. *Un omaggio a Roberto Longhi*, pp. 92-117.



un rapporto analogico tra lo sviluppo del pensiero critico e lo stesso linguaggio filmico.

Anche nella seconda parte dell'intervento viene affrontato il tema dell'*ékphrasis* oltre l'*ékphrasis*. Ma con una significativa variante: in questo caso infatti sono osservati i diversi modi in cui Longhi, pur rimanendo all'interno dei confini della parola scritta, in un certo senso ne fuoriesce, spingendosi fino ai limiti dell'iconismo verbale e della narrazione saggistica.

Da un quadro così composto scaturisce dunque l'immagine di un duplice superamento, da cogliere seguendo due vettori distinti: il primo si sviluppa infatti su un'asse esterno all'*ékphrasis*, connettendola al piano espressivo dell'immagine filmica; il secondo invece si snoda lungo un percorso tutto interno al discorso ecfrastico longhiano, individuando in esso alcune linee di tensione endogene che incessantemente lo attraversano.

1. Montaggio e dettaglio: la ritraduzione dell'ékphrasis, dall'equivalenza verbale al film. Carpaccio

È Pasolini, nella *Ricotta*, a darci un netto esempio di ritorno – chiamiamola *ritraduzione* – dell'*ékphrasis* alla natura originaria di immagine. Partendo dalla *Deposizione* della Cappella Capponi del Pontormo, Pasolini scrive in sceneggiatura una lunga *ékphrasis*, poi nuovamente tradotta in scena nel film: abbiamo però, inizialmente, un'immagine totale che restituisce il punto di vista del regista del 'film nel film'. Questa immagine d'affettata calligrafia sarà poi frazionata in dettagli che sorprendono gli attori deconcentrati, scanzonati, incapaci di interpretare l'idea pittorica dell'immagine manierata. L'autore di *Accattone*, lo sappiamo, da allievo di Roberto Longhi, dichiara nel corso di una vita una lunga fedeltà nei confronti del maestro, del quale in un alcune occasioni s'è fatto pure esegeta. La pagina di sceneggiatura – pure nella sua *velocità* di scrittura – è intarsiata di venature longhiane: ne sia esempio l'uso lessicale prezioso nella descrizione dei colori. Anche quella filmica – lo vedremo – ritrova, nella frantumazione del campo totale, un correlativo longhiano.

Il terreno teorico in cui, in questa relazione, voglio porre la scrittura sull'opera d'arte è appunto quello dell'*ékphrasis*, l'«equivalenza verbale», secondo il noto modulo longhiano. È stato Foucault, tra i tanti, ad avvertire l'irriducibilità



dell'immagine alla parola: «il rapporto da linguaggio a pittura è un rapporto infinito. Non che la parola sia imperfetta e, di fronte al visibile, in una carenza che si sforzerebbe invano di colmare. Essi sono irriducibili l'uno all'altra: vanamente si cercherà di dire ciò che si vede»². L'*ékphrasis* resterebbe perciò, all'ultimo scatto, inerte.

In Longhi, spesso, l'*ékphrasis* corrisponde al punto in cui si risolve la prosa critica o, meglio, alle sue punte di letterarietà. L'esposizione dell'argomento è sondata attraverso un percussivo accumulo lessicale e sintattico – non a caso c'è chi ha parlato di «barocco moderno»³ –, condotto con virtuosismo tale da poter considerare la prosa, letterariamente, autonoma: il 'Meridiano' continiano ne è una prova, e però inferisce pure una mutilazione non da poco all'opera longhiana, privandola delle tavole illustrative, come lo stesso Pasolini ha avuto modo di notare recensendo quel volume⁴. In Longhi l'*ékphrasis* è allevata dall'immagine: da essa prende vita, e con essa si integra, restando però, infine, attaccata alla pagina, schiava di un rapporto dialettico non completamente risolto – da questo punto di vista – con l'illustrazione: a fianco, nel migliore dei casi, oppure in volume a parte o in appendice finale, come accade in alcuni tomi delle edizioni Sansoni delle *Opera omnia*.

È forse con il film, però – ecco il perché dell'esempio iniziale della *Ricotta* –, che può essere tentato uno scatto in avanti nella risoluzione di questa *impasse* dialettica.

Nel 1948, con Umberto Barbaro, Longhi gira il suo *Carpaccio*. Sopra le immagini, che ricalcano la già forte propensione narrativa del pittore veneziano, scorre la voce di Longhi, che potrebbe essere – salvo piccole ma significative differenze – lettura di un suo brano: basti, a riprova, un confronto con le pagine dedicate al Carpaccio nel *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*⁵. A livello stilistico, la presenza di elementi deittici nel brano *letto* sulle immagini equivale a un gesto – un'*indicazione* – che in qualche modo illustra l'*ékphrasis*.

² M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, BUR, Milano, 1996 (1967¹), p. 23.

³ E. RAIMONDI, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, a cura di J. Sisco, Bruno Mondadori, Milano, 2003.

⁴ P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, II, Mondadori, Milano, 1999, p. 1979.

⁵ R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Mondadori, Milano, 2001, pp. 637-640.



Si tratta di una semplificazione linguistica dovuta alla naturale specificità, quella multimediale, del mezzo cinematografico: laddove nella pagina scritta l'accostamento parola-immagine si traduce nella riproduzione iconografica a lato della scrittura – in senso orizzontale dunque –, nell'audiovisivo si ha un senso di verticalità immediata. Se nella scrittura Longhi rincorre, con l'*ékphrasis*, l'immagine, cercando di estendere il più possibile le capacità del linguaggio letterario, in quello cinematografico egli trova immediatamente, grazie al montaggio, l'aderenza dell'oggetto di descrizione al mezzo della descrizione stessa, pur senza perdere la qualità della pagina. È, in fin dei conti, quanto notava lo stesso Pasolini, descrivendo il professore che nell'auletta seminascosta di via Zamboni azionava il montaggio tra le diapositive, innescando un conflitto di forme in evoluzione: il cinema, in sostanza, già *agiva*,⁶ nel susseguirsi di immagini commentate dalla voce di Longhi. Ma restava allora ancora saldato a quella *fiducia* – che potremmo definire platonica – nella parola detta.

Con l'incisione di parola e immagine nelle due bande della pellicola si tenta invece di riannodare il rapporto descrittivo fra parola e opera d'arte, tentativo che, se non risolve la frattura di cui dice Foucault, ne lenisce quantomeno la potente contraddizione, attenuando il paradosso secondo cui ogni arte figurativa può essere criticata solo attraverso il linguaggio letterario.

Eccoci dunque a quello che ritengo il centro del problema estetico e teorico di questa relazione: sconfinando nell'audiovisivo, Longhi libera quelle potenzialità multimediali (o meglio, quegli sconfinamenti da un *medium* all'altro) già insite nella sua prosa critica. Siamo di fronte a un saggismo che non è errato definire multimediale. Longhi, che interpreta con la parola la *staticità* di un quadro – regalandogli o restituendogli un forsennato dinamismo – sfrutta ora la *dinamicità* del montaggio video per tradurre, di ritorno, il suo pensiero in immagine.⁷ E dunque – con l'ausilio, non dimentichiamolo, di Umberto Barbaro, tra i primi lettori della teoria cinematografica russa e dunque testimone di un interesse esemplare verso il montaggio – Longhi riduce il quadro a dettagli che, attraverso opere diverse, restituiscono alla pittura il dinamismo solo in parte espresso.

Non faceva la stessa cosa Pasolini, nella *Ricotta*? Parlo ora, si faccia attenzione, del regista della *Ricotta*: poiché è da notare che l'insieme, il quadro

⁶ Cfr. P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., II, p. 1978.

⁷ Già per l'equivalenza verbale, aveva parlato di 'traduzione' C. GARBOLI, *Longhi scrittore*, in ID., *Pianura proibita*, Adelphi, Milano, 2002, p. 15.



iniziale, era del personaggio-regista, un Orson Welles *neomanierista*, pedissequamente colto; è nei dettagli che il Pasolini allievo di Longhi fratturava lo sguardo, distanziandosi dall'alterego che di colpo diveniva *nemesi*.

Ma così facendo, attraverso questa divisione – questo montaggio critico – il Longhi narra il Carpaccio? È stato ancora Garboli a parlare dell'autore dell'*Officina ferrarese* come di «un romanziere lucidissimo e pieno d'immaginazione tenebrosa»⁸.

Se infatti nel *Viatico* Longhi scriveva: «Il Carpaccio narra, instancabilmente narra, tutti son d'accordo»⁹, subito dopo, nel film, sottolineando la complessità di questo sistema narrativo (le sue *misteriose* 'legature'), egli stesso si corregge, forse ponendosi, grazie al linguaggio in corso di sperimentazione, nella giusta ottica filologica che consente di leggere l'inezienza delle tele che ha davanti, e cioè «di punta anziché in estensione». E si corregge, dicevo, osservando *Il ricevimento degli ambasciatori alla corte di Bretagna* dal ciclo di Orsola dell'Accademia di Venezia, su cui si apre il film.

Qui Longhi nota subito che «più che narrare [...] il Carpaccio presenta, riassume l'azione in uno spettacolo aperto, profondo, sincrono». Sta invece all'immaginazione del critico decifrare gli indizi narrativi: isolandoli nel dettaglio (del montaggio) appunto, e dando loro un senso, un momento di autonomia che – a ben vedere – non astraie la scaglia dall'insieme. È il caso di una serie di ritratti che si affacciano dentro la scena del quadro, e che il Carpaccio, secondo le argomentazioni del suo critico, non poté certo apprendere da Gentile Bellini – il quale ci presenta nella famosa *Processione* di San Marco un catalogo di volti che Longhi definisce «un'incerta cartografia di particolari».

I volti del Carpaccio mostrano invece le potenzialità ritrattistiche (autonome, dunque) di un altro magistero, quello di Antonello da Messina. E Longhi, nient'affatto incurante del mezzo linguistico che sta sperimentando, è capace, tramite la grammatica del montaggio, di sviluppare queste potenzialità: mentre il catalogo di Gentile merita prima una svagata carrellata e poi un rapido raggruppamento di tre volti, gli stessi volti del Carpaccio sono isolati e elevati – da Longhi – a rango di *personaggi*: come lo strabico che non sa di esserlo, il re e i ministri «che ci par di conoscere nel loro sussiego», il «senatore, forse eletto per censo».

⁸ C. GARBOLI, *Longhi lettore*, in G. Previtali (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte*, Editori Riuniti, Roma, 1980, p. 110.

⁹ R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* in ID., *Da Cimabue a Morandi*, cit., p. 637.



Ecco l'immaginazione critica di cui parlava Garboli. Vi è dunque, da parte di Longhi, un movimento continuo di rimbalzo tra dettaglio e insieme che risponde all'esigenza di restituire filologicamente l'oggetto dello studio, e però di addentrarsi criticamente – attraverso l'inventiva – nei suoi misteri¹⁰. Tutto ciò sfruttando appieno le potenzialità *saggistiche* che, grazie al montaggio, il cinema gli offre: il ritmo binario a tratti impartito dai riferimenti ad altri pittori (il Gentile, appunto, Piero, Paolo Uccello, su sino a Manet) segna quello che Metz avrebbe catalogato come 'sintagma alternante', e che altro non è se non la *realizzazione* filmica – in simultaneità verticale – dei riferimenti ipertestuali (nota a piè di pagina; illustrazione; divagazione) già presenti nella pagina scritta. O ancor di più, la specificità del linguaggio filmico aiuta a comprendere più precisamente ciò che Longhi, in effetti, vuole narrare. Ecco: con questo non si vuole ora intendere o affermare una superiorità o un maggiore 'stadio evolutivo' del saggio audiovisivo longhiano rispetto a quello scritto, che costituisce d'altronde la totalità della sua mole di lavoro critico; piuttosto, costatare come l'incursione – seppur breve (si ha conoscenza anche di un *Caravaggio*, a oggi perduto, di Longhi e Barbaro) – nella critica *attraverso* il cinema abbia consentito a Longhi di esplorare in altro senso la potenza della propria immaginazione e di ricollocare in una campitura concreta l'iconismo insito nella sua prosa: elemento sul quale si soffermerà, tra poco, Fichera. Sia chiarito quanto sopra ho affermato con un esempio tratto dal testo.

Siamo sulla tela di *San Gerolamo e il leone nel convento* (Venezia, ciclo di San Gerolamo alla Scuola degli Schiavoni): il commento di Longhi è strettamente legato alla regia. Un movimento di macchina (uno zoom, per la precisione) affonda su un dettaglio centrale: le corna del cervo al centro del quadro. Solo con questo movimento – ancor più che con un dettaglio diretto, montato – possiamo notare veramente ciò che Longhi stesso nota, ossia la continuità dinamica tra le corna e le figurette dei frati pavidetti già scappati alla vista del leone.

2. Nell'ombra della pittura: Longhi e l'equivalenze verbali

Il tentativo di riflettere attentamente su alcuni caratteri profondi dell'equivalenza verbale longhiana può prendere l'abbrivio da un punto alquanto remoto, ed inatteso,

¹⁰ Sullo scatto dell'inventiva nel circuito filologia/critica cfr. C. BOLOGNA, *Officina ferrarese di Roberto Longhi*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. L'età contemporanea. Le opere 1921 – 1938*, Einaudi, Torino, 2007, pp. 392-393.



della memoria: una poesia di Borges. In alcuni suoi versi l'autore ha felicemente ritratto il filosofo Spinoza mentre, assorto al suo tavolo di studio, «costruisce un Dio nella penombra». Allo stesso modo, anche della prosa di Longhi si potrebbe dire che sia stata costruita nell'ombra.

Nel senso che l'ombra è la stoffa preziosa con cui sono cucite le sue equivalenze verbali. Ombre delle pitture quest'ultime. Ombre che non possono prescindere dalle opere che le hanno originate. E che però allo stesso tempo incarnano la necessità e la verità di queste, perché, secondo Longhi, sono in grado di persuadere lo spettatore della loro veridicità artistica. Ombre pittoriche che per lo studioso assurgono al rango di quintessenze geometrizzanti del reale – nel film sul Carpaccio, appena analizzato da Cadoni, ad un tratto si fa un cenno a delle: «macchie di colore geometriche come le ombre» (corsivo mio).

Credo che sia possibile comprendere la natura del rapporto che passa tra la scrittura longhiana e il valore di tali ombre attraverso, ancora una volta, la posizione di una equivalenza: in Longhi la persuasività pittorica dell'ombra sta alla totalità del quadro come il sistema delle equivalenze verbali sta alle immagini dipinte che nelle prime sono trasfigurate. E per Longhi è il momento del paragone, cioè a dire quello della scoperta della somiglianza nel diverso, a rappresentare, metaforicamente, l'attimo decisivo dell'«ultima persuasione»: è dunque questa l'ombra verbale che la prosa longhiana instancabilmente proietta sul piano cangiante della propria *ékphrasis*.

Lo scopo di questo intervento è quello di osservare da vicino il funzionamento delle equivalenze verbali nella prosa di Roberto Longhi. Le domande che cercherò di pormi sono sostanzialmente due. La prima riguarda un aspetto 'materiale' delle equivalenze longhiane, e cioè la loro sostanza iconica e visiva; la seconda domanda ha a che fare con il tipo di bisogni intellettuali, a cui esse dovrebbero rispondere, quindi con il loro fine.

Come si sa Longhi ha sempre pensato la sua scrittura critica in termini di servizio. L'idea che si possa immaginare le sue equivalenze verbali come qualcosa di separato dalle opere d'arte, a cui si riferiscono, avrebbe prodotto in lui il più nitido disappunto. Le sue trascrizioni o traduzioni verbali nascono infatti da una esigenza precisa: quella, con le sue parole, di «affermare la continuità [...] di una ostinatamente diversa condizione umana tra arte e letteratura»¹¹. In questa esposizione concettuale si può apprezzare la tensione, di marca anti-specialistica,

¹¹ R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone. Arte», n° 1, gennaio 1950, p. 15.



verso un rapporto aperto e poroso fra campi del sapere differenti. In tale zona di scambi e intersezioni – che poi è la zona d'ombra del saggio – egli ha posto, con tutta evidenza, le ragioni più intime del suo saggismo. L'idea di Longhi dunque è di tradurre le immagini in parole, tentando di essere fedele non tanto al dato 'letterale' dell'opera, quanto alla sua essenza e alla sua origine, cioè al processo creativo che l'ha posta in essere. Questo modo di costruire e di pensare l'*ékphrasis*, non solo non rende superflua l'opera, perché non la sostituisce con una banale copia, ma ne rinnova e acuisce il bisogno. L'equivalenza infatti rimanda con la sua carica ricreativa al modello di partenza, ne sottolinea così il momentaneo stato di assenza, e ne fa sentire con maggiore forza il desiderio.¹² Le descrizioni di Longhi non hanno proprio nulla di descrittivo. Anzi trascinano continuamente dai canoni della mera descrizione, secondo due vettori, antitetici e complementari, che si possono indicare approssimativamente così: narrazione e iconismo verbale. Il primo vettore è di tipo metonimico, il secondo metaforico; il primo è ben esemplificato dai noti elenchi longhiani, il secondo dai paragoni. Ancora: mentre il primo si situa al livello dello scandaglio analitico dei dettagli, il secondo a quello della sintesi metaforica, che prova a ricostruire l'intero, e a far lievitare il tono ermeneutico dell'esposizione longhiana. Va da sé che questa bipartizione andrebbe connessa ai vari aspetti della metodologia di Longhi, cosa che in questa sede però non è possibile fare.

La parabola euristica dell'equivalenza longhiana si sviluppa dunque secondo un doppio movimento. I poli che vengono messi in comunicazione sono in entrambi i casi delle immagini. Ma mentre la prima immagine è quella fornita dall'opera artistica di partenza, la seconda è una sorta di immagine derivata, ricreata dalla parola, e legata alla prima da un rapporto che è analogico, più che di semplice somiglianza. In mezzo, tra questi due punti, si dischiude per Longhi la possibilità della narrazione. La scintilla da cui si origina il moto della prosa longhiana è dialettica, e vive nell'alternarsi di due momenti, intrecciati fra loro. Se da una parte infatti il quadro viene temporalizzato, cioè viene sottoposto ad un trattamento narrativo, dall'altra la narrazione è di continuo arrestata dal coagularsi di paragoni e metafore. È in questa fase che diventano preponderanti gli aspetti iconici dello stile

¹² Su questo aspetto mi sembra doveroso ricordare un passo di Valéry, citato da Benjamin nel saggio su Baudelaire: «Riconosciamo l'opera d'arte dal fatto che nessuna idea che essa suscita in noi [...] può esaurirla o concluderla. Si respiri finché si vuole un fiore gradito all'olfatto: ma non si arriverà mai a esaurire questo profumo, di cui il godimento rinnova il bisogno» (corsivo mio). Cfr. W. BENJAMIN, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in ID., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, p. 123.



longhiano. Per quanto riguarda il primo tempo di questo incrocio, quello che porta dall'immagine pittorica alla narrazione, si ricorderà come sia prassi consueta, in Longhi scrittore, che le figure dipinte acquistino una profondità temporale del tutto peculiare. Questo recupero temporale ha un correlativo spaziale nella capacità longhiana di connettere il primo piano del quadro con lo sfondo, ciò che è visivamente centrale con l'apparentemente marginale. Quello che Longhi, grazie alla sua disposizione narrativa, non dissipa sono i contesti dei soggetti pittorici, è la profondità delle raffigurazioni artistiche, la loro verità prospettica.

Ad esempio, dei personaggi che si accampano sulle varie tele da lui analizzate verremo a conoscere, anche se per iscorcio, lacerti minimi dell'immediato passato e del prossimo futuro; potremo apprendere dunque da dove essi provengono e dove, con ogni probabilità, stanno per andare. Fra i tanti esempi che si potrebbero addurre ne estraggo uno dalla pagina finale dedicata al Carpaccio in *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*: la «lontana macula del cittadino che non era neppure invitato alla cerimonia e svicolava allora»¹³.

Ma già qui è il caso di porre estrema attenzione all'accento rilevato di paronomasia, che si evidenzia nell'allitterazione «maCuLA/ sviCoLAvA».

Questa osservazione stilistica mi aiuta infatti ad introdurre il 'secondo tempo' dell'equivalenza longhiana, quello che fa scaturire dallo sviluppo narrativo del racconto saggistico una nuova cristallizzazione iconica, posta stavolta tutta all'interno dell'ordine verbale. Quello che fa Longhi, al livello dello stile, non è altro che riattivare con vigore la nota funzione poetica del linguaggio, illustrata a suo tempo da Jakobson, e basata sulla ripetizione di elementi equivalenti, parola quanto mai calzante, che vengono trasferiti dall'asse paradigmatico – e metaforico – della selezione verbale a quello sintagmatico – dunque metonimico – della combinazione verbale. Per questo motivo in Longhi si affollano in misura così prepotente tutte le figure stilistiche della ripetizione, dall'assonanza all'allitterazione, dalla paronomasia all'omoteleuto, fino all'uso insistito di clausole metriche che scandiscono il ritmo del periodo, il succedersi degli accenti, conferendogli così una decisa visibilità.¹⁴ Unità di tono 'fonetico': si potrebbe esprimere in questo modo il tipo di qualità che Longhi riesce a dare così alla sua prosa; si tratta di un evidente omologo di quella «unità di tono cromatico» che lo studioso ha sempre ricercato, ed elogiato, nei pittori da lui più

¹³ R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, cit., p. 640.

¹⁴ Sugli aspetti iconici della scrittura di Longhi sono senza dubbio stimolanti alcune osservazioni di C. BOLOGNA in ID., *Officina ferrarese*, cit.; cfr. in particolare il sottoparagrafo *Fra liberty e cubofuturismo*, pp. 407-413.



amati. L'attivazione della funzione poetica, della ripetizione successiva di elementi equivalenti, impone dunque un arresto allo sviluppo narrativo dell'equivalenza longhiana, chiede al lettore di porre attenzione alla condensazione sonora dei significanti. Qualcosa di estremamente simile accade, ma sul piano dei significati, con l'uso del paragone e della metafora. Questi ultimi fissano in una disposizione precisa, di natura spaziale, il rapporto di somiglianza che sussiste fra elementi diversi.

E lo fanno sottraendoli alle spire del tempo e della narrazione. Questa capacità della metafora di immobilizzare la realtà, di 'vederla' balenare improvvisamente come un'immagine, forse irripetibile, è stata espressa, come è noto, e una volta per sempre, da Proust. Per lui infatti era proprio con gli «indispensabili anelli del bello stile», che si fissava il rapporto inimitabile dello scrittore con il mondo circostante.

Ed era ancora grazie allo stile che lo scrittore poteva ricavare dalle sensazioni più disparate: «la loro essenza comune, riunendole entrambe, *per sottrarle alle contingenze del tempo, in una metafora*» (corsivi miei)¹⁵.

Si è già detto come in Longhi intento narrativo e propensione all'iconismo verbale, qui scissi solo per comodità di analisi, procedano in realtà insieme.

Associazione metonimica di elementi contigui, e analogia del discontinuo danno vita ad una dialettica fra prossimità e somiglianza, che sfocia in figure stilistiche di compromesso. Ancora dalle pagine su Carpaccio estraiamo un esempio di 'paragone del contiguo'. Nella descrizione del San Giorgio l'autore, dopo aver minuziosamente scandagliato tutti i particolari macabri – 'macàbri' dice Longhi, con vertiginosa focalizzazione sul 'dettaglio' prosodico della diastole – particolari che stanno, dicevo, sullo sfondo della scena eroica in questione, conclude la propria esposizione paragonando il «torso sfibrato» del cavaliere morto ad una «corteccia dolce da masticare»: ma la corteccia metaforizzante non è assente dal quadro di Carpaccio; al contrario si trova proprio lì, accanto all'elemento metaforizzato¹⁶. Un'altra forma di mediazione fra metonimia e metafora si ha nell'elenco longhiano, nel caso in cui si presenti una ricostruzione originale di dettagli pittorici simili, ma appartenenti ad opere diverse dello stesso autore o di artisti differenti. Qui Longhi si

¹⁵ M. PROUST, *Il Tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di G. Raboni, IV, Mondadori, Milano 1993, p. 570.

¹⁶ La 'giustificazione' metonimica dovrebbe portare ad un ridimensionamento dell'arbitrarietà metaforica, alla prospezione di una sua, seppur relativa, 'necessità'. Per la forza con cui vi si illumina questa intersezione fra metonimia e metafora mi sembra esemplare il saggio proustiano di G. Genette *Metonimia in Proust*. Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, Einaudi, Torino 1976.



avvale del montaggio dei particolari. Nel lavoro su Carpaccio si hanno almeno due casi di questo tipo posti, in rapida successione, nella parte conclusiva del saggio. Il primo è particolarmente importante, perché passa in rassegna tutte le ‘ombre’ del Carpaccio, tutti i molteplici casi in cui la sua arte, raffigurando le varie ombre che umani, animali ed oggetti si proiettano intorno, diventa veritiera, dunque ‘persuasiva’: «ma la persuasione ultima per lo spettatore non sarebbe senza la continua geniale denuncia dell’ombra»¹⁷. Dopo di ciò, e prima di cimentarsi nell’ennesimo elenco, Longhi fa cadere una frase che assume, per quanto si è fin qui detto, una centralità *ex post*. Ed anche un valore conclusivo.

Dice Longhi: «ed ogni particolare tornerà necessario»¹⁸.

Sì certo, ma si badi bene come questo accada tanto nella pagina longhiana, quanto nella tela dipinta dall’artista veneto. Il dettaglio infatti è stato reso ormai ‘letterariamente’ necessario dall’intreccio indissolubile fra associazioni metonimiche e «fissaggio», direbbe Contini, metaforico; fra iconismo verbale e qualità narrativa delle equivalenze. Ancora una volta dunque, e sempre proustianamente, dallo stile.

¹⁷ Cfr. R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, cit., p. 639.

¹⁸ *Ivi*, p. 640.