

Manuele Marinoni

Pier Vincenzo Mengaldo

Due ricognizioni in zona di confine

Parma

Tracce I – Monte Università Parma Editore

2015

ISBN: 978-88-7847-469-7

Quella di Pier Vincenzo Mengaldo nei confronti dei linguaggi della critica d'arte è, senz'altro, una «lunga fedeltà». Una prima stazione unitaria dei lavori del critico, a partire dai celebri studi su Roberto Longhi, è il volume *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005. Esce ora (2015), presso il neonato editore Tracce – Monte Università Parma (che edita, parallelamente, gli scritti proustiani di Giovanni Raboni), una nuova silloge dal significativo titolo *Due ricognizioni in zona di confine*. Dopo una sintetica prefazione si trovano due saggi (le due ricognizioni) centrali, accompagnati da una 'nota' finale su *Bronzino e Rilke*.

Il primo, e più impegnativo, capitolo è dedicato alla *Critica d'arte moderna e il suo linguaggio* (già il volume del 2005 era aperto da un'ampia e dettagliata panoramica sul genere – e l'autore, nella prefazione, non sottace l'evidente legame fra i due testi). Subito le coordinate temporali: si parte dal Settecento, poiché, scrive l'autore, «è allora che si forma veramente, in una parola, la critica d'arte moderna» (pp. 14-15); e subito i primi tre giganti: Winckelmann, Lanzi e Diderot (non mancano però acute discussioni su Lanza, Venturi, Berenson, ecc.). Il piano su cui si muove la lente di Mengaldo è europeo. E lo scopo principale è quello di costruire «una grammatica, interlinguistica, del linguaggio critico-figurativo» (p. 17), al di là di una disamina prettamente «stilistica» (che, però, di volta in volta, ritorna). Una prima parte del saggio affronta il problema teorico che riguarda il rapporto tra «linguaggio verbale» e «linguaggio artistico», specie nella forma prototipica dell'*écfrasis* (utilizzando questa espressione l'autore, implicitamente, indirizza già un giudizio di valore nei riguardi della critica d'arte, in quanto genere, di cui si sta occupando). Mengaldo salta da Rudolf Wittkower a Gombrich a Cesare Segre per delimitare i confini della semantica dei «simboli visivi», tra un'estrema sintesi classificatoria di «livelli di significato», entro la quale oscillano – in modo più o meno fluido – poli concettuali antitetici (mentre Wittkower si limita a individuare quattro livelli, Gombrich allarga ampiamente le possibilità) sino alla coppia «informazione/comunicazione» (ripresa da Segre) modulata sulla potenzialità assiologica dell'opera d'arte (con la prevalenza del secondo termine). E con le riflessioni di Segre (si ricorda il fondamentale *Pittura, linguaggio e tempo*, Parma, Monte Università Parma, 2006) Mengaldo prosegue nella definizione delle questioni principali: prima di tutte quella della «temporalità»: «la distinzione fra linguaggio letterario e figurativo» è che «il primo si svolge nel tempo e può abbracciare più azioni, il secondo è chiuso nello spazio e le azioni continuate gli sono precluse» (p. 22). La grande tradizione dei critici d'arte ha utilizzato pervicacemente tutte le «integrazioni temporali», soprattutto, come nota l'autore, nei «quadri di storia».

Oltre la precisazione della dimensione temporale, insita nell'operazione prima della critica d'arte, nella generale ricostruzione della grammatica ecfraistica, Mengaldo registra due fondamentali strategie per la mobilitazione del tessuto descrittivo (di per sé «lineare e consecutivo»): la «*summatio*» e le «similitudine interne» (p. 35); di qui l'uso più o meno elastico delle similitudini (su cui è posto un accento molto forte in quanto «forme più tipiche dell'interazione fra l'opera e l'esperienza umana e artistica di chi la sta descrivendo» – in sintonia con l'idea di Wölfflin, citata, che «non si può descrivere la forma senza farvi già confluire giudizi quantitativi») che propongono l'intrecciarsi di generi figurativi con altri generi (o sottogeneri). I processi analogici permettono così a Mengaldo di ribadire con decisione il carattere necessariamente aperto e polisemico dell'opera d'arte, di cui il critico deve sempre tener conto. Il medesimo meccanismo della similitudine, di cui

l'autore offre una planimetria fenomenologica assai ampia, corre verso un principio polisemico; specie laddove la «comparazione» riguarda «un artista e un altro, o una civiltà figurativa, d'altra epoca» (p. 41). Negli indici grammaticali scandagliati, accanto alla similitudine, riveste un ruolo preminente (con elencazione e generale sperimentazione analogica – inclusi i simbolismi e tutto il corredo culturale implicito ed esplicito) la sinestesia. E se da un lato il primo fenomeno rimanda al molteplice degli orizzonti semantici interpretativi, il secondo riguarda più da vicino le stratificazioni del percettivo. Difatti parlare di sinestesia non significa trattare esclusivamente «di ornatus e soggettivismo, ma di percezione del fatto» tale per cui «l'opera d'arte significativa non interessa solo la vista, ma sollecita tutti i sensi» (p. 33).

Il secondo capitolo è esclusivamente dedicato al *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946) di Roberto Longhi: recensione alla mostra di pittura, veneziana e veneta, organizzata da Rodolfo Pallucchini. Mengaldo ricorda subito che il genere della recensione è peculiare nell'attività ermeneutica di Longhi (da questa forma hanno origine molte delle sue opere critiche). La prima questione affrontata è di carattere metodologico. Mengaldo si sofferma sulla dimensione del giudizio di Longhi, sempre di matrice «comparativa»: «tattica che comporta accostamenti sia congiuntivi che disgiuntivi, in prospettiva, ma anche a ritroso, e convoglia pure letteratura, cinema e altro» (p. 46). Da questa angolazione, a partire dal *Viatico*, vengono specificandosi tre punti: 1) la critica, nella sua totalità di forme, «non può non essere sempre comparativa»; 2) il preciso e continuo processo di storicizzazione delle forme, non in senso continuativo – ci tiene a specificare il critico – ma nell'intrecciarsi di orizzonti artistici (figurativi) e 3) più vicino ai problemi dell'opera analizzata: l'arte veneziana presa in considerazione (dopo il Cinquecento) è sempre posta in relazione (sia per caratteristiche che per giudizi) alla «maggiore arte europea» (p. 49). Dal carattere metodologico Mengaldo passa a quello culturale e storico: il dialogo, estetico ma non solo, di Longhi con Croce, soprattutto per quanto riguarda la «potenza morale della grande arte» (la disamina è aperta con riferimento alla fine e profonda lettura longhiana di Cesare Garboli), con la consueta distanza nei confronti dell'arte «politica», o al servizio della politica» (p. 51). Le pagine successive sono quasi integralmente dedicate ad un'analisi stilistica dell'opera; vengono così ribadite le tradizionali spie del linguaggio di Longhi: «il ridimensionamento degli avverbi lunghi in -mente»; «i giochi di parole»; l'uso dei «dialettismi veneti»; le «voci alte e rare»; «l'ossimoro»; le «sinestesie» (con un'indagine sulla relazione dei sensi nel più generico formulario del gusto); i sistemi analogici; ecc.

Ai due capitoli segue una breve nota su *Bronzino e Rilke*: esercizio (quasi a ricordare le prove di forza che Macrí sentiva negli «esercizi» continiani) diretto di critica d'arte, nella più pura forma della comparazione, tanto discussa nel volume. Mengaldo tenta particolari percorsi, tra lo storico e lo stilistico, al fine di connettere alcuni versi di una lirica di Rilke con la tavola del Bronzino denominata *Allegoria del Trionfo di Venere* (1540-1550). Il principio che vitalizza l'accostamento è dovuto, secondo il critico, alla iterata «infusione delle arti figurative nella poesia stessa di Rilke» (p. 68). Il rapido sondaggio termina con la suggestione (non altro che – all'insegna del comparato – il perno dell'intero lavoro) che «sarebbe istruttivo che un pittore coinvolto nella letteratura avesse mosso la fantasia del poeta più innamorato della pittura».