

STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 31/2023



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- VERONICA SOFIA TULLI p. 1
Per una ricostruzione del fonte battesimale di Tino di Camaino
già nel duomo di Pisa
- CRISTIANA PASQUALETTI, FRANCESCO ZIMEI p. 30
Giovanni da Milano, «le figliole di Taddeo Ghaddi» e un libretto
devozionale
- GIOVANNI GIURA p. 45
«Opus Cenini Andreae de Colle». Un affresco ‘firmato’ di Cennino
Cennini e una proposta per l’allestimento delle *Annunciazioni* lignee
senesi ai primi del Quattrocento
- BRUNO CARABELLESE p. 72
Ettore Nini e un’inedita guida artistica di Faenza, con nuove notizie
sul donatelliano *S. Giovanni Battista* ligneo
- ANNA D’AMBROSIO p. 88
Jusepe de Ribera nella collezione Serra di Cassano: la provenienza
dello *Studio di un pipistrello e due orecchie* e di altri disegni
- ANTONIO MILONE p. 109
Il micromosaico di S. Teodoro dell’Ermitage: nuove fonti sulla storia
di un’opera paleologa
- LAURA MOURE CECCHINI p. 158
Tra entusiasmi, dubbi e fallimenti: Arte latinoamericana alla Biennale
di Venezia, 1899-1942
- SIMONE FACCHINETTI p. 195
I primi seguaci di Roberto Longhi. Materiali di studio
- FLAVIO FERGONZI p. 212
Ugo Mulas fotografa Jasper Johns: *0 through 9* in una sequenza di
riprese del 1965

I PRIMI SEGUACI DI ROBERTO LONGHI. MATERIALI DI STUDIO

Da quale momento Longhi ha iniziato a essere percepito come un maestro? Attraverso spigolature d'archivio e un'attenta rilettura di fonti già note si propone di rispondere a questa domanda, che sottende un'ipotesi critica: le idee del giovane Longhi apparvero subito più aggiornate rispetto all'orizzonte a lui contemporaneo e immediatamente divennero trasmissibili. È significativo, a conferma di questa suggestione, il gesto di stima di Benedetto Croce, che nel 1919 aveva definito Longhi, per le sue idee, «temperamentvoll»¹.

In un periodo compreso tra il 1911 e il 1921 Ferruccio Parri, Aldo Briganti, Lucia Lopresti, figure che hanno stabilito con Longhi un rapporto duraturo e quasi familiare, testimoniano, rispettivamente, devozione, stima, complicità; e in questo piccolo gruppo è stato inserito anche Emilio Cecchi, il cui rapporto con Longhi è ben noto e acquisito alla storiografia longhiana, e di cui si accenna in questa sede solo per confermare la nostra interpretazione.

Nelle loro testimonianze si insinua, d'alto canto, il progredire di un apprendistato nelle vesti di conoscitore che lentamente matura, accanto a quel «temperamentvoll»: e ne appare testimonianza nelle lettere a Adolfo Venturi, che proponiamo a questa lettura orientata a individuare il passaggio da 'giovane maestro' a 'conoscitore'.

Ferruccio Parri

Parri e Longhi, nati entrambi nel 1890, si sono conosciuti all'Università di Torino. Il primo era a tal punto influenzato dall'amico da aver accarezzato l'idea di laurearsi in Storia dell'Arte. Le passioni di Longhi erano transitate nel secondo fino a spingerlo a cercare improbabili tracce figurative caravaggesche nelle chiese casalesi. Ecco lo stralcio di una lettera del 15 settembre 1911, ricevuta da Longhi un paio di mesi prima che discutesse la tesi su Caravaggio con Pietro Toesca:

E poi in altre chiese i grandi quadri con fondacci neri-bruni, luci rosse che paiono erompere da una bomba gettata in mezzo al quadro, figure incerte manierose e manierate. [...] Quante volte travedendo in fondo ad una chiesa un quadraccio nero spazzato di luce cruda gridavo in me Caravaggio!; e mi avvicinavo a passi di lupo, col cuor sospeso e gli occhi intenti alla rivelazione del capolavoro ignoto.
Porcherie le più volte².

Nel 1912 Parri era alle prese con una 'tesina' da sottoporre a Toesca, una ricerca propedeutica alla laurea, che, infine, sarebbe virata su un argomento di storia economica. Il soggetto, dietro istigazione di Longhi, riguardava Alessandro Magnasco. Non una compilazione qualsiasi ma un lavoro di sintesi in grado di dimostrare che Magnasco era «uno dei più grandi Artisti Italiani»³.

Parri aveva letto gli articoli longhiani di strenuo formalismo stilistico, come il *Mattia Preti (critica figurativa pura)*, uscito nel 1913. Dire che li abbia letti è poco, in realtà li ha studiati, mandandoli a memoria. Lo dimostra una lettera inviata dal fronte, nel 1917, a Margherita Sarfatti e apparsa sulla rivista «Gli avvenimenti», dove la critica teneva una rubrica d'arte:

Ho presentato una prima versione di questa ricerca alla Fondazione Federico Zeri di Bologna il 16 settembre 2021, in occasione del seminario *Il mestiere del conoscitore. Il magistero di Roberto Longhi*.

¹ CROCE 1991, p. 240.

² Lettera di Ferruccio Parri a Roberto Longhi del 15 settembre 1911 (Gorlago (BG), Archivio Bolis, Fondo Longhi).

³ ALDI 1995 (1996), p. 29.

nella valutazione delle arti figurative occorre prescindere in modo assoluto da ogni elemento psicologico, umano, morale, spirituale-edonistico [...]. Gli elementi che interessano sono strettamente figurativi (mosse, movimenti, linea, spazialità, volumi, colori, ecc.). Non può esistere rappresentazione estetica se non attraverso la deformazione soggettiva dell'artista⁴.

Molti anni più tardi Longhi confesserà: «in confronto con quello ch'egli mi ha dato come esempio morale, io posso avergli dato pochissimo, sebbene l'abbia amato come fratello»⁵.

Un'aggiunta bibliografica al profilo del giovane Longhi è un contributo, finora rimasto anonimo, pubblicato su «La Voce» di Giuseppe Prezzolini. Nel trafiletto, uscito nel 1912 con il titolo *Per una raccolta di fotografie*, è avanzata la richiesta – alquanto sfrontata – di sostituire i libri di storia dell'arte delle biblioteche nazionali con raccolte di fotografie. A quell'altezza cronologica forse solo Longhi poteva pretendere di «farsi la storia dell'arte da sé»:

per necessità improrogabile per ogni spirito colto di farsi la storia dell'arte da sé – si come i meglio libri di tal fatta sono le collezioni fotografiche delle case italiane o di quelle di Parigi, Monaco ecc., le quali se pur abbiano fotografato molte porcherie per intenti d'inquadro storico [...] o per imposizione di studiosi specialisti, lascian pur sempre una libertà di scelta infinitamente maggiore che qualsiasi pubblicazione e soprattutto non tentano di vessarci con un testo sciocco e malfido, ch'è pur sempre la chiave della scelta nelle riproduzioni – sarebbe ora che le nostre biblioteche nazionali sfollasser un poco, anzi molto, le compere di monografie e pensassero invece a provvedersi di queste essenziali collezioni fotografiche d'Italia e dell'estero, per le quali, una volta acquistate, basterebbe un puro semplice riordinamento per autori, l'unico ordinamento che abbia valore estetico⁶.

Adolfo e Lionello Venturi

Certo non si può sostenere che Adolfo e Lionello Venturi, padre e figlio, siano stati seguaci di Longhi, nonostante ne abbiano subito l'influenza⁷. È comunque importante sottolineare il ruolo giocato dal brillante allievo nella scuola venturiana. Prima che i rapporti con Lionello si tendessero fino alla rottura sono esistiti momenti di cordiale amicizia tra i due. Lionello era più vecchio di cinque anni rispetto a Longhi. Nella prolusione per l'insediamento sulla cattedra torinese, nel 1915, aveva dichiarato:

Debbo a Bernardo Berenson le idee sul valore plastico della pittura fiorentina e del carattere asiatico e mistico della pittura senese.

Debbo a Roberto Longhi la comprensione della prospettiva pittorica come piano cromatico⁸.

Si riferiva, ovviamente, al saggio *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* (1914), dove era contenuta la celebre formula della «sintesi prospettica di forma-colore». Siamo ancora sul piano delle idee, delle interpretazioni estetiche, delle formule purovisibilistiche, non ancora della *connoisseurship*: questo campo richiedeva di essere arato e seminato, prima di dare dei frutti, e il primo a sovrintenderne e valorizzarne i risultati sarà proprio Venturi senior.

⁴ LETTERA 1917.

⁵ *Ricordo di Parri*, ms., s.d. (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, fasc. *Critica figurativa del Surrealismo*, cart. 10).

⁶ Firmato 'Un amico' (UN AMICO 1912). La prova che l'abbia scritto Longhi si trova in una lettera, finora mai interpretata in tal senso, inviata a Giuseppe Prezzolini nel 1912 (s.d., ma tra maggio e agosto), dove risuonano i temi dell'articolo: «Io ho sempre creduto fermamente che i meglio libri di storia dell'arte sian le collezioni fotografiche» (LONGHI-PREZZOLINI/BANDERA-FADDA 2011, pp. 26-27, n. 8).

⁷ Sul rapporto Longhi-Venturi senior mi permetto di rimandare a FACCHINETTI 2008.

⁸ VENTURI 1915b, p. 242; testo antologizzato da Paola Barocchi in BAROCCHI 1974, pp. 230-242.

Nel 1912 Longhi si era presentato a Berenson come «un giovine studioso d'arte e d'estetica, che spera di non doversi fermare all'inevitabile periodo di tirocinio come conoscitore, che ora sta compiendo, considerando il tirocinio conoscitivo al critico d'arte come la chimica della tecnica al pittore»⁹. Alla fine di quell'anno si era classificato al primo posto nel concorso per la Scuola di Specializzazione di Adolfo Venturi a Roma. Tra gli obblighi dei frequentanti c'era quello di viaggiare e conoscere, schedare le opere d'arte e inviare, al termine del lavoro, una relazione coi principali risultati conseguiti. I viaggi pianificati da Longhi seguivano direttrici ramificate. C'erano le ovvie rotte caravaggesche (Messina, Siracusa, Malta, Palermo, Napoli) ma anche piste inaspettate¹⁰. Chi avrebbe mai immaginato di vederlo a Venezia, alle prese con Jacopo Tintoretto? Eppure, in una lettera indirizzata a Venturi dichiarava di essere giunto in laguna, dopo le soste a Brescia, Verona e Vicenza, con lo scopo iniziale di trascrivere il *Viaggio per Roma per vedere le pitture che in essa si ritrovano* di Giulio Mancini, conservato manoscritto alla Biblioteca Marciana. Un'impresa abbandonata per portare a termine un «antico disegno: studiando quanto più coscienziosamente ho saputo: lo sviluppo dello stile del Tintoretto»¹¹. Il tema dello «sviluppo» fa immediatamente pensare alle contemporanee ricerche che Longhi stava conducendo intorno alla scuola napoletana o a quella genovese: sintesi che prevedevano la gerarchizzazione dei valori espressi dalle diverse personalità delle rispettive scuole. Dietro queste sintesi si muoveva anche l'ambizione di incasellare le opere sotto il nome giusto, come si intuisce per Tintoretto, quando il giovane albese scrive: «la distinzione delle opere di scuola da quelle del maestro [...] si può ottenere basandosi sui particolari di costume, e sull'indurimento di modellato caratteristico delle opere del Figlio»¹². La notizia trasmessa a Venturi si arricchisce di senso se collegata al taccuino *Note d'arte in zone di guerra*, che contiene appunti sparsi, assieme alle prime impressioni raccolte in Santa Maria Zobenigo a Venezia:

Non mi ricordo che si sia mai parlato di questi due Tintoretti [Figg. 1-2], che sono forse sconosciuti e sono le cose forse prossime a un risultato impressionistico dell'opera sua. Si sa che sono sempre rotanti questi evangelisti, invece che scattanti, ma d'altronde nell'impressione della posa, t'assicuro esserci del Degas. Troppi perni perenni occorrono cerniere corporee evidenti, ma qualche accostamento di teste su libri rapide, e sparire magico cotidiano di quote corporee e contrasti formali coloristici; cioè d'impressionismo. Che un bianco sta sul nero in quanto una forma sta sull'altra. Teste brunissime sempre deposte su aloni gialloni brucianti, malve eccitate su celi, mani calde su libri freddi: eppoi marrone totale sull'apostolo di sinistra, e a destra, testina giovanile degasiana, per questo ancora sotto ci sia un nevisco?¹³.

Il paragone con Degas è da leggere in parallelo a quelli, fortunatissimi, conati da Berenson: Antonello da Messina-Cézanne, Bergognone-Whistler, Moroni-Frans Hals ecc.

All'epoca, Longhi avrebbe potuto sfogliare il libro di Paul-André Lemoisne dedicato a Degas, uscito nel 1900 e ripubblicato attorno al 1911. Tra le 48 tavole fuori testo figuravano le *Blanchisseuses* del 1879 (Fig. 3), descritte come: «l'étude d'un mouvement analysé et synthetisé

⁹ BERENSON-LONGHI/GARBOLI-MONTAGNANI 1993, p. 81.

¹⁰ Il viaggio risale all'estate del 1914 (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, scatola rossa 5, busta *Note di Viaggio*).

¹¹ Lettera di Roberto Longhi a Adolfo Venturi del 13 ottobre [1913], nella quale l'autore continua: «Io vorrei così sperare che queste mie note mi potessero servire per uno studio monografico sull'artista» (Pisa, Scuola Normale Superiore, Archivio Venturi). Lettera valorizzata e commentata da Giacomo Agosti in AGOSTI 1996, p. 202.

¹² Cit. in LORIZZO 2010, p. 202. Sulla presenza di Longhi alla Scuola di Specializzazione romana si veda LORIZZO-AMENDOLA 2014, pp. 105-115.

¹³ *Note d'arte in zone di guerra. L'anno 1915* (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, cart. 33).

avec une conscience et une maîtrise admirables»¹⁴. Di certo Longhi conosceva le *Sedici opere di Degas* uscite per la Libreria della Voce nel 1914, dove avrebbe potuto trarre qualche ispirazione visiva sull'argomento¹⁵ (Figg. 5-4). I *Quattro Evangelisti* entreranno stabilmente negli studi di Tintoretto molti anni più tardi, con la storica mostra veneziana del 1937¹⁶.

Longhi approdava a un abbozzo di sintesi solo dopo aver studiato, bonificato o ampliato il catalogo degli autori che facevano parte di una determinata scuola. L'applicazione di una metodologia che lo fa assomigliare più a un erede di Cavalcaselle che di Morelli. In realtà il suo modello ideale, ancora per qualche tempo, sarebbe stato Berenson. I frutti di questa pratica sul campo non tarderanno ad arrivare, e Adolfo Venturi riconoscerà pubblicamente i meriti dell'allievo. Le prime scoperte in ordine di tempo sono state le tavole di Bernardo da Parenzo al Museo di Lucca, prontamente segnalate nel volume su *La pittura del Quattrocento nella Storia dell'arte italiana*¹⁷. Poi sarebbe arrivato il *S. Gerolamo* di Antonello da Messina del Museo di Reggio Calabria, menzionato in una lettera a Venturi del 24 settembre 1915: «A Reggio Calabria invece mi accorsi che presso ai Tre Angeli studiati da Lionello e che io suppongo rappresentare i tre angeli che attendono Abramo alla mensa, c'è un San Gerolamo in penitenza pure di Antonello quasi pendant alla composizione precedente e certo dello stesso periodo»¹⁸. Anche la seconda attribuzione troverà eco immediata nell'impresa venturiana: «Quest'opera fu riconosciuta di Antonello da Messina per Lionello Venturi [...] l'altra dello stesso museo per il dott. Roberto Longhi»¹⁹.

Aldo Briganti

La figura di Aldo Briganti apre una finestra sul mercato dell'arte, uno spiraglio documentato dal carteggio con Longhi, di cui conosciamo solo le lettere inviate dal primo, concentrate tra il 1916 e il 1919. Sono 17 documenti che mostrano la costituzione di una società di fatto, finalizzata a ottenere il massimo guadagno dall'acquisto e dalla vendita di dipinti antichi²⁰. Per inquadrare quest'attività alimentare di Longhi bisogna tenere presente che nel 1913 gli era morto improvvisamente il padre. Questo fatto aveva innescato una serie di conseguenze catastrofiche: la perdita della casa di Alba, il trasferimento del resto della famiglia (madre e sorella) presso dei parenti bergamaschi (zii materni) e l'internamento del fratello in manicomio (all'epoca l'epilessia prevedeva questo tipo di trattamento). Toccherà proprio al più giovane occuparsi non solo della propria sussistenza ma dell'intero nucleo familiare.

Briganti aveva due anni in meno di Longhi. Dopo la laurea con Iginio Benvenuto Supino a Bologna, aveva frequentato il corso di Perfezionamento diretto da Adolfo Venturi a Roma, tra il 1915 e il 1918. Briganti si muoveva nel mercato con una certa disinvoltura, tenuta a freno con difficoltà da Longhi. Il rapporto tra i due risulta spesso teso e vicino alla rottura. Longhi faceva

¹⁴ LEMOISNE [1911], p. 85.

¹⁵ Longhi chiede a Prezzolini che il libretto su *Degas* gli sia inviato a Roma (LONGHI-PREZZOLINI/BANDERA-FADDA 2011, p. 119, n. 51).

¹⁶ Nella monografia di Tintoretto del 1915 il suo autore dichiarava apertamente che, nonostante fossero menzionati dalle fonti, non era stato in grado di rintracciarli (cfr. OSMASTON 1915, II, p. 209); i dipinti sono stati esposti alla *MOSTRA DEL TINTORETTO* 1937, pp. 48-51, nn. 13-14. Sulla fortuna novecentesca di Tintoretto si veda LEPSCHY 1998, pp. 134-213.

¹⁷ VENTURI 1914, p. 290; circostanza messa in evidenza in AGOSTI 1996, pp. 203-208. Longhi ne fece oggetto di uno studio particolare: LONGHI 1995b.

¹⁸ Lettera di Roberto Longhi a Adolfo Venturi del 24 settembre 1915 (Pisa, Scuola Normale Superiore, Archivio Venturi).

¹⁹ VENTURI 1915a, p. 10.

²⁰ La corrispondenza si completa con un'ultima lettera del 1927, in cui il sodalizio commerciale tra i due appare ormai come un'eco lontana. Cfr. MIGLIORATI 2019-2020. Sul fondo longhiano dell'archivio pavese si veda AGOSTI 1992.

la parte del conoscitore, mentre Briganti si occupava degli aspetti commerciali. Nel giro di pochi anni aveva acquisito una conoscenza capillare dei principali mercanti d'arte italiani, da Roma a Napoli, da Milano a Venezia. Non è per nulla agevole individuare le opere menzionate nelle lettere perché non è quasi mai esplicitato il loro soggetto. Al contrario è assolutamente chiaro l'ambito di interesse, focalizzato sulla pittura del Seicento, all'epoca in larga parte sottovalutata. I nomi che girano sono quelli di Saraceni, Lanfranco, Fetti, Guercino, Fiasella, Cairo, Carpioni, Testa, Strozzi, Ruoppolo, Baciccio e Preti. Ma anche El Greco, Caravaggio e Rubens.

Alle volte Longhi ragionava troppo da studioso, allora toccava a Briganti aggiustare il tiro, come quando gli aveva seccamente replicato: «no però ti prego, il Giovanni da San Giovanni»²¹. Non era ancora il tempo per la riscoperta del Seicento fiorentino.

Solo raramente è possibile dare corpo alle notizie che si stratificano nelle lettere, come nel caso di un dipinto di El Greco acquistato, fatto restaurare e infine proposto per la vendita nel corso del 1917. Di tutte queste operazioni se ne occupava direttamente Briganti:

Domani porterò il Greco al restauratore, perché gli tolga quel bestiale e inutile restauro che si accumula intorno al capo del Giovinetto. Più cauti bisognerà arrivare per l'altro più antico che è intorno alla bocca²².

Sono andati ieri a visitare la nostra Gioconda che è venuta fuori miracolosa di intattezza e di freschezza! Domattina sarà nel mio studio: ho qui sotto gli occhi il Greco di Mayer aperto alla riproduzione del putto che fomenta il tizzone, tra un uomo e una scimmia, nella Carfaxe Gallery di Londra [Fig. 6]. Se il nostro è bello come quello, c'è da stare allegri per un prezzo²³.

Per conto mio valuto il Caravaggio sulle cinque mila, il Greco sulle dieci, lo Strozzi sulle due e il Rubens sulle dieci²⁴.

Esistono varie versioni del soggetto di El Greco; una potrebbe coincidere con la nostra, ovvero quella attualmente al Prado (Fig. 7), passata in un'asta nel 1878 e rimerisa sul mercato londinese solo nel 1927.

Longhi cercava di sostenere l'attività commerciale indipendente svolta da Briganti, ad esempio pubblicandogli la «superbissima fiaba pittorica di Verso il riposo» di Ansaldo²⁵. La tela è riprodotta in una rubrica di «Pagine d'Arte» che sembra disegnata su misura per Longhi, intitolata *Nelle raccolte private*. Briganti era convinto che la pubblicazione potesse aiutare l'acquisto dell'opera da parte del Ministero, cosa che avvenne puntualmente pochi mesi dopo l'uscita dell'articolo.

Lucia Lopresti

Lucia Lopresti ha seguito le lezioni di Longhi al Liceo Tasso a Roma tra il 1913 e il 1914, l'anno della *Breve ma veridica storia della pittura italiana*. Il carteggio tra i due mostra un rapporto piuttosto sbilanciato. Non è solo una questione di età (in fondo li separavano solo cinque

²¹ Lettera di Aldo Briganti a Roberto Longhi dell'11 ottobre 1916 (Università di Pavia, Centro Manoscritti, Fondo Roberto Longhi).

²² Lettera di Aldo Briganti a Roberto Longhi del 16 aprile 1917 (Università di Pavia, Centro Manoscritti, Fondo Roberto Longhi).

²³ Lettera di Aldo Briganti a Roberto Longhi del [7 aprile] 1917 (Università di Pavia, Centro Manoscritti, Fondo Roberto Longhi). Il libro menzionato è quello di MAYER 1911, l'opera è riprodotta ivi, p. 9.

²⁴ Lettera di Aldo Briganti a Roberto Longhi del 16 aprile 1917 (Università di Pavia, Centro Manoscritti, Fondo Roberto Longhi).

²⁵ LONGHI 1956; si continua a ripetere, erroneamente, che l'articolo uscì nel 1917, mentre si trova nel fascicolo 2 (febbraio) di «Pagine d'Arte» del 1918, pp. 24-25.

anni); è che Lucia (divenuta moglie di Longhi nel 1924) appare completamente sedotta. Il fatto rende ancor più eloquente il contenuto delle lettere, nel senso che Lucia si sforza di anticipare e assecondare i desideri di Longhi, forse persino quelli che non erano del tutto chiari neppure a lui. Quindi: oltre a preparare delle schedine manoscritte a partire dalle note che Longhi le inviava per lettera; ad aggiornarlo sulle principali novità bibliografiche (uscite, in particolare, sulle riviste italiane); a ordinarli le fotografie ecc., cercava di reinventarsi provetta «antiquaria». Forse è questo l'aspetto più inatteso del carteggio, che si distende tra la primavera e l'autunno del 1921, quando Longhi era alle prese con il Grand Tour europeo al seguito dei mercanti d'arte Alessandro e Vittoria Contini Bonacossi.

Quando Lucia si trovava a Genova, per procurarsi delle fotografie da inviare a Longhi, si è imbattuta in qualcosa di inaspettato dall'antiquario Cesare Viazzi: «ho veduto poi una cosa sbalorditiva e meravigliosa: un quadro per soffitto di Lotto con delle figure di scorcio, con dei colori che fanno diventare matti. C'è una suonatrice che pare quella di Caravaggio!». Pur di ottenere il suo obiettivo è pronta a forzare le regole: «ora io pensando che tu non conosca quest'opera che Viazzi ha comprata da poco, ho pregato Paganini di cedermene la fotografia. Paganini non poteva far questo – guai se Viazzi sapesse! – ma infine non ha saputo negarmela»²⁶.

Con un'intraprendenza ancora maggiore si è mossa nell'acquisto degli *Apostoli* della collezione Gavotti. L'accordo con Longhi prevedeva che ne comprasse «due o tre». La scelta, sempre secondo le intese, doveva cadere su quelli che mostravano maggiori corrispondenze con il *Giudizio di Salomone* della Galleria Borghese a Roma²⁷. Inizialmente ne erano stati individuati due, ma Lucia non ha resistito alla tentazione di arricchire il bottino: «ne ho comprati 3, non perché Angelelli non volesse cedermene due soli, ma perché mi sono accorta (come non accorgermene prima?) che fra gli apostoli esisteva anche il terzo di quei tre tipi che forman gruppo a destra nel Giudizio di Salomone: e si tratta precisamente di quel vecchio sbarbato, con la bazza lunga, e il mantello rosso che si trova, assai nascosto e oscuro all'estrema destra del “Giudizio”. Fra gli apostoli figura come S. Bartolomeo ed è una delizia, pelato, tutto di gomma lucida, con la pelle in mano!»²⁸.

Emilio Cecchi

Pare che Gianfranco Contini abbia detto che: «Longhi non rinunciò mai, da infaticabile correttore e aggiornatore di se stesso, a un'ora del suo passato»²⁹. Ciò che è ancora più impressionante è la caparbia volontà di storicizzarsi. Intorno al 1915 Longhi abbozzava un articolo intitolato *Storia di quattro anni di critica d'arte*. L'intento, piuttosto esplicito, era quello di mettere in evidenza il ruolo che lui medesimo aveva esercitato in quell'ambito, tra i ventidue e i venticinque anni. Ecco l'incipit:

²⁶ LOPRESTI/GARAVINI 2012, p. 22. Si tratta della *Fama e le Arti del Quadrivio* di Gerolamo Romanino, acquistata da Detlev von Hadeln nel 1921 e a lungo creduta di Lotto. Dal prosieguo del carteggio (ivi, p. 33) si intuisce che Longhi non condivideva quell'attribuzione. Sul dipinto si veda NOVA 1994, p. 346, n. 120. Gli argomenti liguri contenuti nel carteggio del 1921 sono stati ripercorsi criticamente in SANGUINETI 2014.

²⁷ LOPRESTI/GARAVINI 2012, p. 57.

²⁸ Ivi, p. 62; altre notizie sui quadri alle pp. 48-49, 52-53. Il *S. Matteo* è stato pubblicato dallo stesso Longhi (cfr. LONGHI 1967b). Il carteggio non documenta l'acquisto, avvenuto successivamente, di altri due apostoli (*S. Paolo* e *S. Giuda Taddeo*) sempre conservati alla Fondazione Longhi a Firenze. Sull'attribuzione della serie a Ribera, compresa l'analisi della loro vicenda critica, si veda PAPI 2002.

²⁹ Lo ricorda Cesare Garboli nella sua *Prefazione* in BERENSON-LONGHI/GARBOLI-MONTAGNANI 1993, p. 35). Longhi è stato «infallibile nel conservare memoria anche del più lontano e ramingo dei propri appunti» (GARBOLI 1994, p. VI). Sugli scambi tra Longhi e Cecchi si veda GAUNA 2004; più in generale su Cecchi è particolarmente utile FERGONZI 1993.

E quanto alla critica d'arte in Italia, verso l'ottobre del 1912 le cose stavano per l'appunto come concludeva Maliscef il russo noto al solo Soffici, nella Voce dell'anno [I]V, n. [39].

I professori facevano lezione di storia dell'arte nelle Università del Regno;

Ogetti scriveva la vita aneddotica dei moderni (artisti) italiani sul Corriere della sera;

Pica inventariava, paziente e ovattato necroforo tutta l'arte di tutta l'epoca attuale, del sec. XIX e XX Cézanne e Tito, Maccari e Degas.

Intanto Cecchi leggeva Berenson alla Nazionale di Roma e Longhi a quella di Torino³⁰.

Quest'ultimo passo è stato significativamente cassato. Il nome che Longhi voleva censurare non era ovviamente Cecchi ma Berenson. Nel 1915 era iniziata una lunga guerra di posizione, complice il fallito progetto di traduzione degli *Italian Painters of the Renaissance*. Longhi e Cecchi si erano riconosciuti all'istante come appassionati lettori, divulgatori e interpreti delle idee berensoniane. Se lo confessano apertamente durante il loro primo incontro, avvenuto il 9 giugno 1913:

Sul Berenson, lunga conversazione. [...] Venetian Painters primo lavoro del Berenson: andrebbe rifatto in questo senso, di trovare, attraverso lo studio di quei pittori, una teoria del colore, come attraverso i fiorentini ha trovato una teoria dei valori tattili, e attraverso i senesi e gli umbri una teoria della composizione spaziale.

Accennate certe idee mie di critica letteraria (archittonica, senso delle relazioni delle masse verbali)³¹.

Il rapporto con Cecchi è forse il più inscalfibile tra quelli stabiliti da Longhi con chicchessia. Dirigeranno insieme sia «Vita Artistica» (1927) che «Pinacotheca» (1928-1929). Entrambe le riviste accoglieranno i migliori esiti del Longhi conoscitore, una trasformazione che aveva raggiunto il suo apice di maturazione durante i viaggi europei del 1920-1921³². Il «periodo di tirocinio come conoscitore», evocato nella lettera a Berenson del 1912³³, era ormai definitivamente archiviato. Nei successivi dieci anni Longhi si era interrogato a lungo sui problemi di metodo, che difatti affiorano sempre più frequentemente nei suoi saggi, anche in forme inaspettatamente teoriche. Longhi sente la necessità di spiegare – innanzitutto a sé stesso – come si perfeziona il processo attributivo e attraverso quali canali mnemonici prende forma. La decisione di scrivere le *Precisioni nelle gallerie italiane. La Galleria Borghese* rende palese un intento competitivo nei confronti di Giovanni Morelli, autore *Della pittura italiana, studi storico critici: le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, pubblicata in tedesco nel 1874, poi nelle principali lingue europee entro il 1897, quando uscirà postuma anche in italiano. Inizialmente Longhi non aveva un piano d'azione preciso, dato che il primo articolo della serie – uscito nel 1926 e poi raccolto in volume nel 1928 – risulta firmato «Il topo di Galleria». Certo è che il famelico roditore aveva già individuato il suo nemico numero 1, quando si domandava «se non meriti i miei denti l'intero volume» di Morelli³⁴. Era passato poco più di mezzo secolo dalla prima edizione *Della pittura italiana*: cosa intendeva dire Longhi con un gesto che somigliava a un guanto di sfida, gettato in faccia al fantasma di Morelli per colpire Berenson in carne e

³⁰ *Storia di quattro anni di critica d'arte*, ms., 1915 (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, scatola rossa 5, busta *Disegno nella scuola*). L'articolo a cui accenna Longhi è SOFFICI 1912, dove è inventata la figura di Vassili Maliscef, fantomatico autore del libro *Sovremennoe iskusstvoi kritika v'Italii* (*L'arte e la critica dell'Italia moderna*), una burla inscenata da Soffici e Sergej Jastrebov ai danni di Prezzolini, secondo l'indagine di Daniela Rizzi (cfr. RIZZI 2002). I primi tre punti della ricostruzione longhiana sono ripresi dall'iperbolico articolo di Soffici, ovvero i *Professori dell'Università del Regno* (Soffici fa anche i nomi: «Corrado Ricci, il Venturi, Supino e i loro seguaci di cui è inutile far qui il nome»); Ugo Ogetti («Della patria anche il fumo ci è caro...») e Vittorio Pica («Egli può dire di Degas quello che ha detto di Scattola»).

³¹ CECCHI/GALLO-CITATI 1976, p. 192.

³² FRANGI 2000; MASCOLO 2016.

³³ Cfr. *supra*, nota 9.

³⁴ LONGHI 1967a, p. 265; tema valorizzato da Giacomo Agosti in AGOSTI 1998, p. 204.

ossa? Tante cose: innanzitutto che le colonne d'Ercole degli studi storico-artistici, da troppo tempo ferme al Rinascimento italiano, andavano superate; in secondo luogo che esistevano diversi Rinascimenti, non tutti contemplati negli aurei volumetti di Berenson. C'era la vastità ignorata del Seicento europeo da rimettere in valore, a partire dalla centralità di Caravaggio, per poi estendere le indagini al XVIII secolo, in particolare al suo versante naturalistico.

Per fare solo un esempio delle domande che si poneva Longhi sulla pratica del conoscitore, riporto un breve passo delle *Giunte e varianti ai due Gentileschi* (1920-1921):

Non è qui luogo a discutere ampiamente quali siano o abbiano ad essere le basi della critica “figurativa” per il seicento e soprattutto per il cosiddetto “naturalismo seicentesco” – dico italiano come spagnolo o nordico – sta il fatto che qui il giudizio non verte più sulla linea, o sulla sintesi prospettica di forma e di colore, o sul “plastico”, o sul “colorismo di superficie”, ma si trova a lottare con gli elementi alquanto più inafferrabili della sostanza cromatica nelle infinite qualità degli impasti [...]. L'apparizione nel campo della pittura di questi elementi tanto nuovi da apparire nella denominazione quasi nebulosi, servirà forse a far riflettere alle particolari e maggiori difficoltà che quel periodo presenta rispetto ad altri, studiatissimi³⁵.

Tornando a Cecchi: la stima nei confronti di Longhi è trasmessa in modo eloquente da un ricordo di Mario Soldati, frutto di un incontro avvenuto nel 1927 nella casa romana del letterato:

Qualche volta, dopo lo scambio di notizie e riflessioni letterarie, Cecchi andava a uno degli scaffali che rivestivano tutto intorno lo studio, e ne cavava un libro d'arte. Lo apriva sulla scrivania, e lo sfogliava sotto i miei occhi, adagio. Erano le prime grandi pubblicazioni di Broglio: il Piero della Francesca di Roberto Longhi, per esempio [Fig. 8]. Mi levavo per guardare meglio. Adagio, Cecchi sfogliava: e si soffermava a ogni tavola, e, quasi a ogni tavola, specialmente agli ingrandimenti dei particolari (che erano, allora, una novità della tecnica della riproduzione fotografica), esprimeva la sua ammirazione con un semplice, unico “Oh”. Questo “Oh”, nella brevità della inflessione, conteneva ancora, musicalmente, il segno vivo della sua origine. Sarebbe bastato a rivelare Cecchi come fiorentino. Procedendo nello sfogliare il volume, pareva quasi che, più grande l'ammirazione di Cecchi e più pacato fosse l'“Oh”, più somnesso, più chiuso. Il massimo era un “Oh” preceduto da una lunga pausa, e pressoché senza suono, pressoché inudibile³⁶.

³⁵ LONGHI 1995a, p. 176.

³⁶ SOLDATI 1975, p. 184.

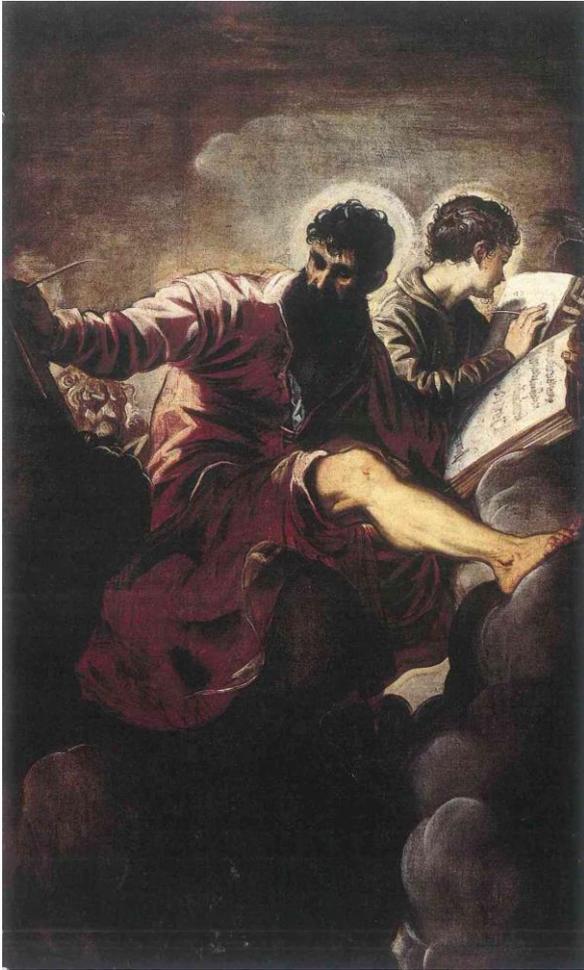


Fig. 1: Jacopo Tintoretto, *Marco e Giovanni Evangelisti*. Venezia, Santa Maria Zobenigo

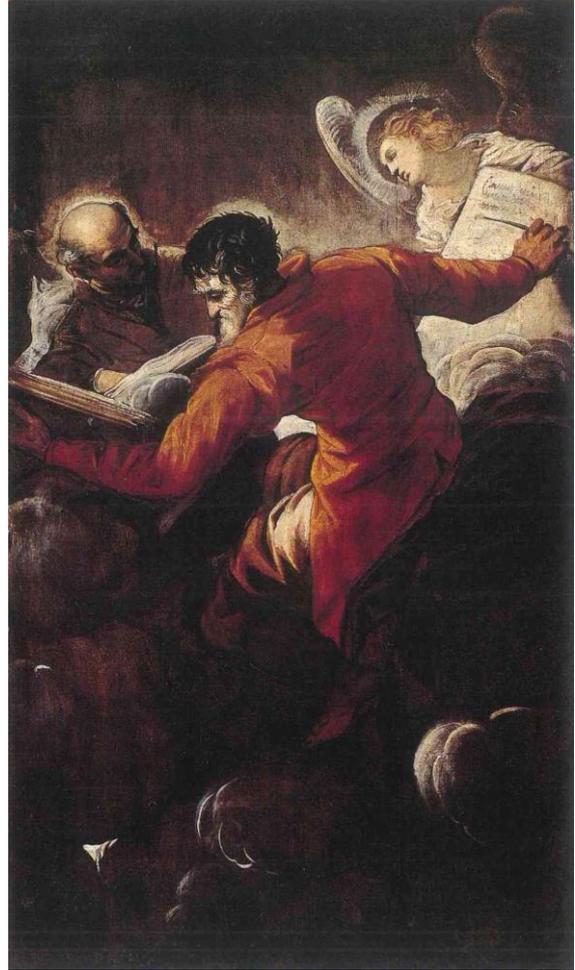


Fig. 2: Jacopo Tintoretto, *Luca e Matteo Evangelisti*. Venezia, Santa Maria Zobenigo

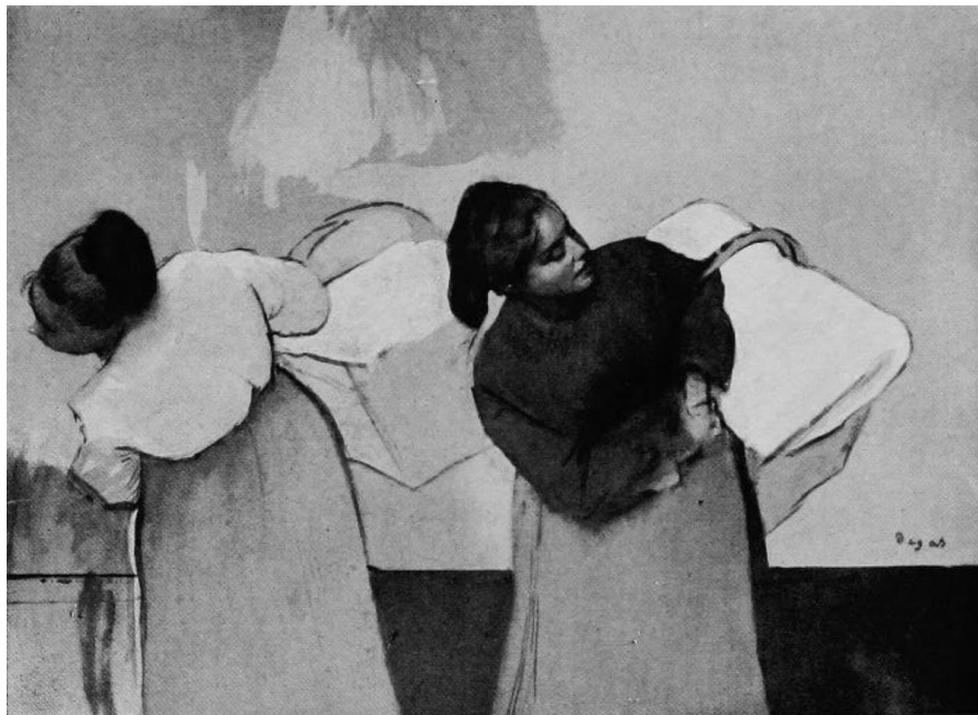


Fig. 3: Edgar Degas, *Blanchissenses* (in LEMOISNE [1911], tav. XXXV)

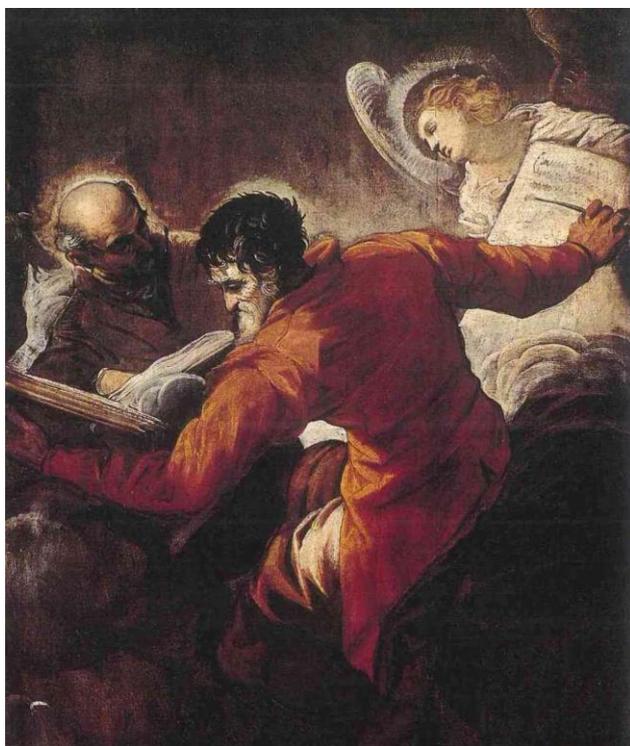


Fig. 4: Jacopo Tintoretto, *Luca e Matteo Evangelisti* (particolare). Venezia, Santa Maria Zobenigo



Fig. 5: Edgar Degas, *Ballerine* (in *SEDICI OPERE DI DEGAS* 1914, p.n.n.)



Fig. 6: El Greco, *Allegoria con una donna che accende una candela in compagnia di una scimmia e un matto*. Leeds, Harewood House



Fig. 7: El Greco, *Allegoria con una donna che accende una candela in compagnia di una scimmia e un matto*. Madrid, Museo del Prado

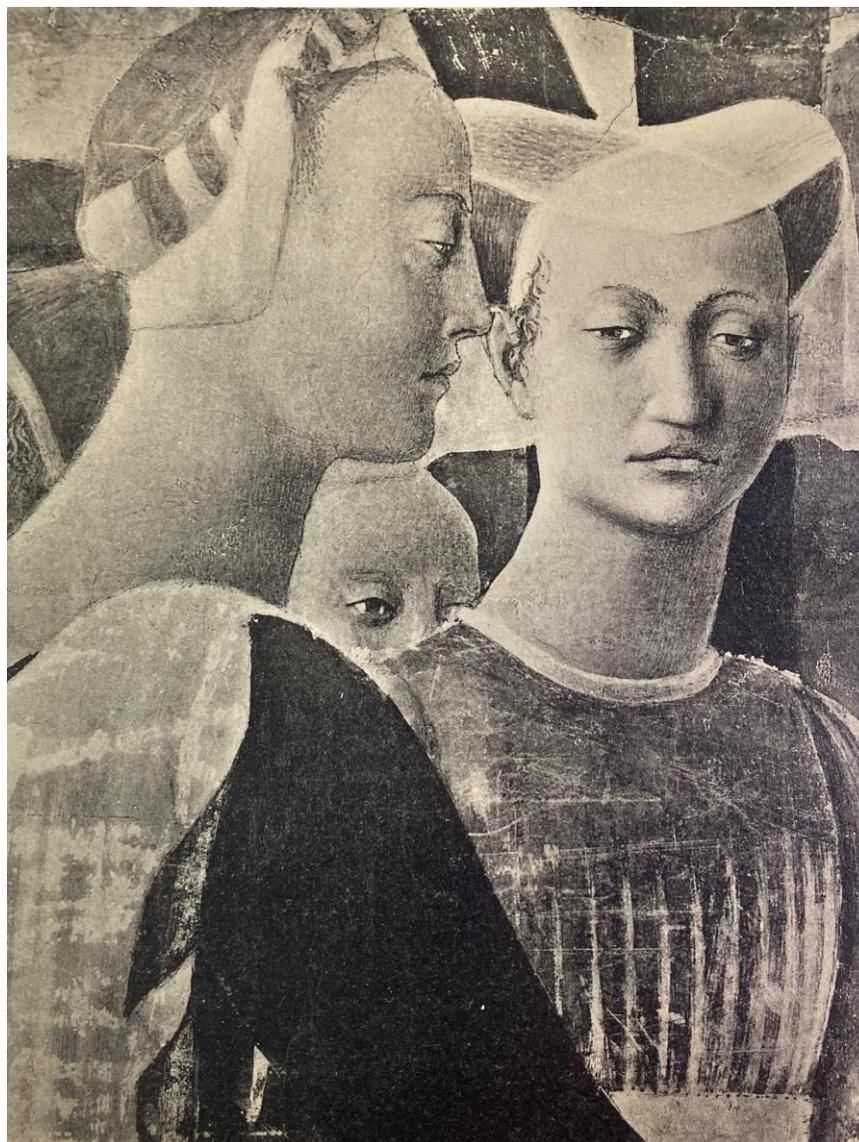


Fig. 8: Piero della Francesca, *Storie della vera croce* (particolare) (in LONGHI 1927, tavv. LVIII, LX)

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1992

G. AGOSTI, *Primi cenni sul fondo di Roberto Longhi: l'inventario della sezione epistolare*, «Autografo», 26, 1992, pp. 87-100.

AGOSTI 1996

G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996.

AGOSTI 1998

G. AGOSTI, *Una maschera longhiana*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno (Legnago-Verona 28-29 novembre 1997), a cura di A.C. Tommasi, Venezia 1998, pp. 197-205.

ALDI 1995(1996)

M. ALDI, *Progetti di studio sul Magnasco: un inedito longhiano (1912-1914)*, «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», 49-51, 1995 (1996), pp. 29-32.

BAROCCHI 1974

P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia, II. Dal Divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze 1974.

BERENSON-LONGHI/GARBOLI-MONTAGNANI 1993

B. BERENSON, R. LONGHI, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di C. GARBOLI, C. MONTAGNANI, con un saggio di G. Agosti, Milano 1993.

CECCHI/GALLO-CITATI 1976

E. CECCHI, *Taccuini*, a cura di N. GALLO, P. CITATI, Milano 1976.

CROCE 1991

B. CROCE, *La critica delle arti figurative e le sue condizioni presenti*, in ID., *Nuovi saggi di estetica*, a cura di M. Scotti, Napoli 1991, pp. 239-256 (prima edizione in «La Critica», 5, 1919, pp. 265-278).

FACCHINETTI 2008

S. FACCHINETTI, *Dati e date: sul rapporto Adolfo Venturi-Roberto Longhi*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008, pp. 101-106.

FERGONZI 1993

F. FERGONZI, *Firenze 1910-Venezia 1920: Emilio Cecchi, i quadri francesi e le difficoltà dell'Impressionismo*, «Bollettino d'Arte», 79, 1993, pp. 1-26 (disponibile on-line http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/document/s/1634732557312_03_Fergonzi.pdf).

FRANGI 2000

F. FRANGI, *Diario di viaggio di Roberto Longhi*, in *Tesori ritrovati. Dai gioielli degli Assiri ai segreti di Paolina, le più clamorose scoperte archeologiche e artistiche raccontate dal Sole 24 ORE della domenica*, a cura di M. Carminati, Milano 2000, pp. 275-285.

GARBOLI 1994

C. GARBOLI, *Breve storia del giovane Longhi*, in R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Milano 1994, pp. V-XLVI.

GAUNA 2004

C. GAUNA, *Emilio Cecchi e Roberto Longhi ad annum: appunti su arte e critica (1909-1928)*, «Polittico», 3, 2004, pp. 187-196.

LEMOISNE [1911]

P.-A. LEMOISNE, *Degas. 48 planches hors-texte accompagnées de quarante-huit notices et précédées d'une introduction*, Parigi [1911].

LEPSCHY 1998

A.L. LEPSCHY, *Davanti a Tintoretto. Una storia del gusto attraverso i secoli*, prefazione di C. Ginzburg, Venezia 1998 (edizione originale *Tintoretto Observed. A Documentary Survey of Critical Reactions from the 16th to 20th Century*, Ravenna 1983).

LETTERA 1917

Lettera di F. Parri a Margherita Grassini Sarfatti, «Gli avvenimenti», 20, 1917, pp.n.nn.

LONGHI 1927

R. LONGHI, *Piero della Francesca. Con 184 riproduzioni in fototipia*, Roma 1927.

LONGHI 1956

R. LONGHI, «*Verso il riposo*» di Giovanni Andrea Ansaldo (1918), in R. Longhi, *Scritti giovanili 1912-1922*, tt. 2, Firenze 1956, t. 1, pp. 345-346 (fa parte di *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, I-XIV, tt. 18, Firenze 1956-1984).

LONGHI 1967a

R. LONGHI, *Precisioni nelle gallerie italiane. La Galleria Borghese. Notti romane nei sottoscala delle Regie Gallerie* (1926), in LONGHI 1967c, t. 1, pp. 265-267.

LONGHI 1967b

R. LONGHI, *Precisioni nelle gallerie italiane. La Galleria Borghese. Guy François?* (1926), in LONGHI 1967c, t. 1, pp. 273-274.

LONGHI 1967c

R. LONGHI, *Saggi e ricerche 1925-1928*, tt. 2, Firenze 1967 (fa parte di *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, I-XIV, tt. 18, Firenze 1956-1984).

LONGHI 1995a

R. LONGHI, *Giunte e varianti ai due Gentileschi* (1920-1921), in LONGHI/FRANGI-MONTAGNANI 1995, pp. 169-229.

LONGHI 1995b

R. LONGHI, *Due tavolette del Parenziano a Lucca* (1920-1925 circa), in LONGHI/FRANGI-MONTAGNANI 1995, pp. 231-247.

LONGHI/FRANGI–MONTAGNANI 1995

R. LONGHI, *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. FRANGI, C. MONTAGNANI, con prefazione di C. Garboli e un saggio di M. Gregori, Milano 1995.

LONGHI–PREZZOLINI/BANDERA–FADDA 2011

R. LONGHI, G. PREZZOLINI, *Lettere 1909-1927*, a cura di M.C. BANDERA, E. FADDA, Parma 2011.

LOPRESTI/GARAVINI 2012

L. LOPRESTI, *Lettere [...] a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, introduzione e trascrizione di F. GARAVINI, «Paragone. Letteratura», 102-104, 2012, pp. 18-82.

LORIZZO 2010

L. LORIZZO, *Roberto Longhi «romano» (1912-1914): gli anni alla scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi e un'inedita relazione di viaggio*, «Storia dell'arte», n.s., 25-26, 2010, pp. 183-208.

LORIZZO–AMENDOLA 2014

L. LORIZZO, A. AMENDOLA, *Vedere e rivedere e potendo godere. Allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l'Italia e l'Europa 1900-1925*, Roma 2014.

MASCOLO 2016

M.M. MASCOLO, *Un "ignoto corrispondente", Lanzi e la quadreria di Pommersfelden. Sull'avvio (e sul percorso) di Roberto Longhi come conoscitore*, «Prospettiva», 161-162, 2016, pp. 157-186.

MAYER 1911

A.L. MAYER, *El Greco. Eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli genannt El Greco*, Monaco 1911.

MIGLIORATI 2019-2020

S. MIGLIORATI, *Il carteggio tra Aldo Briganti e Roberto Longhi (1916-1919): riscoperta della pittura seicentesca e mercato dell'arte*, tesi di Laurea in Turismo Culturale, Università degli studi di Bergamo, A.A. 2019-2020.

MOSTRA DEL TINTORETTO 1937

Mostra del Tintoretto. Catalogo delle opere, a cura di Nino Barbantini, Venezia 1937.

NOVA 1994

A. NOVA, *Girolamo Romanino*, Torino 1994.

OSMASTON 1915

F.P.B. OSMASTON, *The Art and Genius of Tintoret*, I-II, Londra 1915.

PAPI 2002

G. PAPI, *Jusepe de Ribera a Roma e il Maestro del Giudizio di Salomone*, «Paragone. Arte», s. 3, 44, 2002, pp. 21-43.

RIZZI 2002

D. RIZZI, *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, in *Archivio russo-italiano II / Russko-ital'janskij archiv II*, a cura di D. Rizzi, A. Shishkin, Salerno 2002, pp. 309-322.

SANGUINETI 2014

D. SANGUINETI, *“Delizie di ‘natura dipinta o naturalizzata pittura”*. Il contributo di Lucia Lopresti alla Genova pittrice di Roberto Longhi, «Paragone. Arte», s. 3, 118, 2014, pp. 9-52.

SEDICI OPERE DI DEGAS 1914

Sedici opere di Degas, Firenze 1914.

SOFFICI 1912

A. SOFFICI, *Arte e critici italiani in un libro straniero*, «La Voce», 39, 1912, pp. 898-899.

SOLDATI 1975

M. SOLDATI, *Lo specchio inclinato. Diario 1965-1970*, Milano 1975.

UN AMICO 1912

UN AMICO, *Per una raccolta di fotografie*, «La Voce», 34, 1912, p. 878.

VENTURI 1914

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VII. *La pittura del Quattrocento*, t. 3, Milano 1914.

VENTURI 1915a

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VII. *La pittura del Quattrocento*, t. 4, Milano 1915.

VENTURI 1915b

L. VENTURI, *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, «Nuova Antologia», CCLX, 1915, pp. 213-225.

ABSTRACT

Anche grazie alla presentazione di materiali inediti, sono passati in rassegna i primi seguaci di Roberto Longhi, frutto di incontri avvenuti all'Università di Torino (Ferruccio Parri), alla Scuola di Perfezionamento di Roma (Lionello Venturi e Aldo Briganti), al Liceo Tasso di Roma (Lucia Lopresti), ma anche in ambienti lontani da quelli accademici (Emilio Cecchi). Emergono alcune storie di seduzione andate in scena negli anni incandescenti della giovinezza longhiana, poco oltre il 1919, quando Benedetto Croce aveva definito lo storico dell'arte allora ventinovenne come «temperamentvoll».

Thanks also to the presentation of unpublished material, the essay reviews Roberto Longhi's early disciples, who were the result of meetings that took place at the University of Turin (Ferruccio Parri), at the Scuola di Perfezionamento in Rome (Lionello Venturi and Aldo Briganti), at the Liceo Tasso in Rome (Lucia Lopresti), but also in environments far removed from academia (Emilio Cecchi). Furthermore, the article highlights some stories of seduction emerged during the incandescent years of Longhi's youth, shortly after 1919, when Benedetto Croce had described the then 29-year-old art historian as «temperamentvoll».