Vulgare latium

Lingua Testi Storia

Chiara Murru

Tra Piero della Francesca e Caravaggio

Studio sul lessico di Roberto Longhi

FrancoAngeli

Vulgare latium

Lingua Testi Storia

diretta da
Massimo Prada e
Giuseppe Polimeni

COMITATO SCIENTIFICO

Giuseppe Antonelli (Università di Cassino), Ilaria Bonomi (Università di Milano), Margarita Natalia Borreguero Zuloaga (Università Complutense di Madrid), Gabriella Cartago (Università di Milano), Rita Fresu (Università di Cagliari), Hermann W. Haller (Queens College & Graduate School - City University of New York), John Kinder (University of Western Australia-Perth), Rita Librandi (Università di Napoli "L'Orientale"), Bruno Moretti (Università di Berna), Silvia Morgana (Università di Milano), Franco Pierno (Università di Toronto), Giovanni Rovere (Università di Heidelberg), Giuseppe Sergio (Università di Milano), Pietro Trifone (Università di Roma "Tor Vergata").

La collana *Vulgare latium* si propone di sondare la profondità e la complessità della lingua e dei volgari italiani, delle loro espressioni, dalle origini ai giorni nostri, valorizzando in prima istanza un approccio storico capace di illuminare momenti e testi, letterari e documentari, della nostra tradizione.

La storia è considerata nella sua valenza sociale, quella che, dentro la babelica varietà delle grammatiche e delle forme, permette la nascita e la condivisione del codice lingua, frutto di un accordo tra individui e, per accordo, in continuo cambiamento.

Centrale nella ricerca è il testo, inteso come punto non ripetibile di interazione tra il soggetto e il codice, ma anche come campo in cui le forze dell'interpretazione esercitano la loro azione, tra la storia propria e del contesto e la storia della tipologia e del sistema.

Dentro la diacronia del mezzo espressivo si collocherà la vicenda del testo, osservato nel momento della sua genesi e seguito nel percorso d'archivio e di biblioteca, considerato nelle fasi della trasmissione, con una ricostruzione che può e deve essere ipotetica e verificata anche in relazione alla lingua e al suo evolversi.

La direzione e il comitato assicurano attraverso un processo di *double blind peer review* la validità scientifica dei volumi pubblicati.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati
possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page
al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità
o scrivere, inviando il loro indirizzo, a “FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano”.

Chiara Murru

Tra Piero della Francesca e Caravaggio

Studio sul lessico di Roberto Longhi

FrancoAngeli

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università per Stranieri di Siena.

Copyright © 2022 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Premessa pag. 7

Prefazione » 11
di Eliana Carrara

1. «Una specie di rivoluzionario» » 13
1.1. Roberto Longhi: cenni biografici » 13
1.2. «Nell'interno della partitura» » 17
1.2.1. Le idee e il metodo » 19
1.2.2. La scrittura » 23
1.3. Corpus e criteri di scelta » 27

2. Piero della Francesca » 29
2.1. Roberto Longhi e Piero della Francesca » 29
2.2. *Piero dei Franceschi* e *Piero della Francesca*: il testo » 35
2.2.1. Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana » 36
2.2.2. Piero della Francesca » 40
2.2.3. Piero in Arezzo » 46
2.3. Le varianti: dal 1927 al 1962 » 48

3. Caravaggio » 63
3.1. Roberto Longhi e Caravaggio » 63
3.2. *Caravaggio*: il testo » 69
3.3. Le varianti: da *Il Caravaggio* a *Caravaggio* » 73
3.4. Un «punto intermedio notevolissimo» » 80

4. Il lessico longhiano » 87
4.1. Il lessico dell'arte » 88

4.2. Il lessico della letteratura pag. 89
4.3. Il lessico dell'archeologia » 90
4.4. Il lessico dell'araldica » 91
4.5. Il lessico della linguistica, della grammatica e dell'enigmistica » 91
4.6. Il lessico della musica » 92
4.7. Il lessico dell'anatomia e della medicina » 92
4.8. Il lessico della fisica e dell'astronomia » 93
4.9. Il lessico della geografia e dell'agronomia » 94
4.10. Il lessico della matematica e della geometria » 95
4.11. Il lessico della zoologia, dell'entomologia e della botanica » 95
4.12. I longhismi » 96
4.13. Un lessico composito » 97
4.14. Il lessico nel tempo » 97
4.15. Parole dell'arte e parole per l'arte » 99

5. I Glossari » 101
Avvertenze alla consultazione dei glossari » 101

Bibliografia citata » 197

Indice dei nomi » 205

Premessa

La scommessa di Gianfranco Contini nel curare il volume della collana dei Meridiani *Da Cimabue a Morandi* dedicato a Roberto Longhi consisteva nella pubblicazione degli scritti d'arte del critico in assenza di un corredo illustrativo che raffigurasse le opere trattate, senza che tuttavia, con questa rinuncia, si ottenesse «un Longhi dimidiato». In questa scommessa, vinta peraltro con successo da Contini, risiede la forza della scrittura di Roberto Longhi. L'analisi del lessico e dello stile del più importante storico dell'arte italiano – «non vi è infatti capitolo, dei numerosissimi toccati da questo critico, che non sposti o integri radicalmente l'impostazione tradizionale, di modo che la storiografia oggi vigente della pittura italiana appare in buona misura lavoro suo», scrive ancora Contini –, nei limiti di un campo d'indagine circoscritto che possa considerarsi rappresentativo della sua opera, può soddisfare almeno in parte la volontà di comprendere i meccanismi mediante i quali Longhi riesce a far realizzare ai suoi lettori i mondi pittorici di cui tratta.

L'importanza del lessico nell'opera longhiana (un'opera che copre più di mezzo secolo e varia nelle sue modalità espressive) è nota e sono vari i contributi ad essa dedicati: il presente lavoro vuole essere uno strumento per orientarsi tra le scelte e gli usi che Longhi fa dei vocaboli nei propri testi. L'obiettivo è dunque quello di tracciare un profilo del lessico longhiano, individuarne la provenienza, proporne una classificazione, seguirne il percorso e le modalità di utilizzo: oltre il lessico artistico, in particolare, si vuole ricercare e analizzare il lessico che, provenendo da settori diversi e spesso lontani da quello classicamente ecfrastico, viene utilizzato da Longhi per parlare d'arte.

La struttura del volume prevede innanzitutto un primo capitolo in cui si presenta la figura di Roberto Longhi: la sua biografia, le sue idee e l'evoluzione del suo stile. Il secondo e il terzo capitolo sono dedicati a un'analisi specifica dei testi che sono stati scelti come oggetto di studio: gli scritti relativi a Piero della Francesca e a Caravaggio, i quali rappresentano due fili conduttori dell'opera longhiana e nel loro complesso ricoprono un arco

cronologico di più di cinquant'anni. L'ultima parte del lavoro, invece, costituita dai capitoli quarto e quinto, è dedicata al vero e proprio studio lessicale del corpus in esame: il capitolo quarto propone una riflessione sul lessico che viene poi dettagliatamente esposto nei glossari del capitolo seguente; il capitolo quinto presenta dodici glossari nei quali si offre una selezione del lessico usato da Longhi in una struttura volta a identificare, laddove possibile, fonti e riscontri, sottolineando la differenza tra i significati propri e il modo in cui i vocaboli sono utilizzati ai fini critico-artistici.

Per quanto riguarda il corpus selezionato, se l'accostamento di Piero della Francesca e Caravaggio può apparire curioso, viste l'appartenenza dei due artisti a epoche diverse e la differenza di stili pittorici, è sufficiente guardare al ruolo svolto da Longhi nel riscoprire i due artisti e nel collocarli al giusto posto nella storia dell'arte italiana per coglierne la proficuità. Questo accostamento, peraltro, si è recentemente confermato vincente grazie alla mostra *Nel segno di Roberto Longhi. Piero della Francesca e Caravaggio*, curata da Maria Cristina Bandera e promossa dalla Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi e dal Comune di Sansepolcro dal 12 febbraio al 4 giugno 2017. In questa mostra l'integrazione di opere realizzate dai due pittori in un luogo deputato a ospitare stabilmente alcune importanti opere di Piero della Francesca (come il *Polittico della Madonna della Misericordia*, la *Resurrezione*, *San Giovanni* e *San Ludovico*) ha sortito l'effetto di ricreare un microcosmo longhiano, arricchito esponenzialmente dalla presenza del *Ragazzo morso da un ramarro* di Caravaggio della collezione privata di Longhi, di teche contenenti prime edizioni, dattiloscritti, manoscritti e disegni di mano del critico, testimoni del suo laboratorio di scrittura.

Inoltre, la scelta dei testi da analizzare deriva anche dalla volontà di esaminare un arco cronologico ampio, in grado di ricoprire quasi l'intera carriera longhiana: se, in proporzione alla grande quantità dei suoi scritti, questa scelta non può che rappresentarne quantitativamente una minima parte, essa ricopre comunque in diacronia varie fasi della scrittura longhiana e offre la possibilità di porre a confronto diverse redazioni degli stessi testi, mostrando il continuo lavorio di riflessione e rimaneggiamento tipico della scrittura di Longhi.

***

Questo lavoro nasce come tesi di Dottorato, discussa nel febbraio 2019 presso l'Università per Stranieri di Siena e nata in seno alla convenzione stipulata nel 2016 tra l'Università per Stranieri di Siena, rappresentata dal Rettore Pietro Cataldi, e l'Accademia della Crusca, rappresentata dal Presidente

Claudio Marazzini, volta alla realizzazione di un *Glossario delle Opere complete* di Roberto Longhi.

La sua pubblicazione è stata resa possibile dai Fondi destinati alla ricerca ex 60% del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università per Stranieri di Siena e relativi al progetto "Epistolari, scritture e corrispondenze di secondo Ottocento e primo Novecento" di Giovanna Frosini. Desidero pertanto ringraziare il Rettore Tomaso Montanari, il Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici Giuseppe Marrani, la Direttrice della Scuola di Dottorato in "Linguistica Storica, Linguistica Educativa e Italianistica. L'Italiano, le altre Lingue e Culture" Giovanna Frosini, insieme a tutti i componenti del Collegio di Dottorato.

La mia gratitudine va poi a tutti coloro che mi hanno sostenuto e, in vario modo, aiutato nel corso delle mie ricerche: Sonia Chiodo, Andrea De Marchi, Emanuele Pellegrini, Simona Rinaldi, la Fondazione Longhi e la Fondazione Memofonte, in particolare la presidente Donata Levi, Martina Nastasi e Claudio Brunetti, che mi hanno accolto e ospitato per lunghi mesi mettendo a mia disposizione i testi di Longhi.

Un ringraziamento particolare va a Eliana Carrara, che ha letto questo lavoro prima che, grazie anche al suo incoraggiamento, diventasse libro, per la sua disponibilità e per i suoi preziosi consigli.

Ringrazio i direttori della collana *Vulgare Latium* Giuseppe Polimeni e Massimo Prada, la casa editrice FrancoAngeli e in particolare Tommaso Gorni, che ha seguito con attenzione e con grande disponibilità la lavorazione del volume.

Ringrazio di cuore i colleghi e gli amici dell'Accademia della Crusca, del Vocabolario Dantesco e dell'OVI.

Ringrazio gli amici e i colleghi dell'Università per Stranieri di Siena che a vario titolo mi hanno accompagnato durante la stesura: tra questi, un ringraziamento particolare va a Veronica Ricotta e a Elena Felicani.

In ultimo, con la cura che si riserva alle cose più care e preziose, riservo il mio più grande e sentito grazie a Giovanna Frosini, che mi ha guidata e accompagnata in ogni fase del lavoro e del mio percorso di crescita, in termini accademici e umani, e che illumina costantemente la mia strada con la sua passione, il suo entusiasmo e la sua fiducia: senza di lei questo libro, insieme a molto altro, non avrebbe mai visto la luce.

Grazie alla mia famiglia, lontana e vicina ma sempre presente; grazie a Lorenzo e grazie ai miei amici di sempre, il cui sostegno e il cui affetto non sono mai mancati e che sono ciò che di più caro ho al mondo.

Questo libro è dedicato ai miei genitori.

Prefazione

A quarant'anni esatti dalla comparsa degli atti del convegno dedicato a *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del suo tempo*, vede ora la luce il denso volume di Chiara Murru, nato dalla sua tesi di dottorato discussa all'Università per Stranieri di Siena, sotto la guida di Giovanna Frosini.

La silloge curata nel 1982 da Giovanni Previtali, ove era annoverato anche il saggio di Cesare Garboli su *Longhi lettore* (già stampato in *Paragone/Arte* del 1980), trovava a propria volta illustri e importanti precedenti negli studi di Gianfranco Contini, che allo storico dell'arte nato ad Alba aveva cominciato ad interessarsi almeno dal 1949, quando erano apparse su *Belfagor* le paginette intitolate *Sul metodo di Roberto Longhi*.

L'attenzione per il magistero, le frequentazioni, le letture e gli scritti di Longhi è via via cresciuta nel tempo e ha alimentato una vasta messe di indagini, che hanno portato alla nascita di un apposito filone di ricerche anche all'interno dell'Accademia della Crusca, dove, grazie alla collaborazione con la Fondazione Memofonte, trova posto la banca dati, in via di implementazione, collegata al progetto *La lingua della storia dell'arte nel XX secolo: Roberto Longhi*.

Il volume di Murru, che reca come titolo *Tra Piero della Francesca e Caravaggio* e come sottotitolo *Studio sul lessico di Roberto Longhi*, raccoglie dunque i frutti di un ampio lavoro di scavo condotto sulla produzione scrittoria dell'illustre critico d'arte; grazie ad una metodica indagine lessicografica, sono presi in esame i saggi dedicati a due degli artisti più amati da Longhi, appunto Piero della Francesca e Caravaggio, cui egli consacrò diversi interventi, più volte rivisti e riediti, con significative modifiche, minuziosamente evidenziate da Murru, che osserva come il significato più profondo delle riscritture longhiane vada ricercato in un'ottica di mutamento e di appianamento dello stile, che passa dalle intemperanze giovanili (il *Piero dei Franceschi* compare nel 1914) fino alla salda consapevolezza degli scritti caravaggeschi degli anni Cinquanta e Sessanta.

L’analisi del lessico longhiano intrapresa dalla studiosa (e che va a formare il corposo glossario nel capitolo finale del suo lavoro) rivela in realtà l’esistenza di un insieme di lessici specialistici, che fanno capo alle diffuse conoscenze di Longhi: su tutte ovviamente la storiografia artistica precedente, ma non mancano neppure l’archeologia, la letteratura, la musica fino ad arrivare alla botanica. Murru parla molto opportunamente di un lessico composito, in cui spiccano pure i «longhismi», ossia vocaboli che «Longhi ha creato, risemantizzato o che ha utilizzato secondo nuove accezioni».

La cura ricercata delle parole messa in campo dal cattedratico fiorentino rivela, pertanto, in controluce tutta la sua colta e ricca formazione, e soprattutto quella sua grande capacità di lettura, che tanto riuscì ad affascinare anche una giovane Paola Barocchi, come ricordava ella stessa nella lunga e bella intervista mandata in stampa nel 1994, nella quale confessava che le lezioni di Longhi sulla fortuna di Caravaggio furono una «rivelazione» perché «facendo la fortuna di Caravaggio insegnava a leggere un testo».

Eliana Carrara

1. «Una specie di rivoluzionario»

1.1 Roberto Longhi: cenni biografici

Figlio di due maestri elementari originari della provincia di Modena, Roberto Longhi nasce ad Alba, in provincia di Cuneo, il 28 dicembre 1890. Dimostrando sin da giovanissimo un forte interesse per la lettura e per il disegno, conduce gli studi scolastici tra Alba e Torino, dove si diploma al liceo Gioberti: ricorderà ancora, anni più tardi, l'importanza di Umberto Cosmo nell'indicargli la strada per la critica letteraria di Francesco De Sanctis[1]. Si iscrive poi alla facoltà di Lettere di Torino, dove segue le lezioni di Pietro Toesca[2], allievo di Adolfo Venturi e tra i primi titolari della cattedra di Storia dell'arte, di recente istituzione, e subisce il fascino della «logica adamantina» di Luigi Einaudi[3]. Sono anni importanti e intrisi di entusiasmo per la formazione longhiana:

> fuori dell'Università, spesso contro l'università, erano i richiami de «La Voce» e della «Critica». Proprio su «La Voce», e contro il decadentismo in essenza dannunziano del Bistolfi e del De Carolis, il Soffici, ai suoi trent'anni, riprendeva la battaglia del dimenticato Martelli nei generosi articoli sugli impressionisti francesi, mentre a Venezia, per merito del Pica, la Biennale allestiva nel 1910 le mostre di Courbet e di Renoir che furono per me una rivelazione essenziale[4].

[1] «Ma come tacere, fosse soltanto per debito di pietà filiale, che il primo maestro a condurmi per mano alla critica letteraria di Francesco De Sanctis, fu, verso il 1906, l'indimenticabile Umberto Cosmo?» (Longhi 1961, p. VII).

[2] Sulla figura di Pietro Toesca (Pietra Ligure, 1877-Roma, 1962), si rimanda a Callegari-Gabrielli 2009, Crivello 2011, Ajello 2017 e Melograni 2017.

[3] Lo stesso Longhi nelle *Avvertenze agli Scritti giovanili* ricorda di aver seguito «clandestinamente, fra i corsi di diritto, le lezioni sfaccettate in una logica adamantina di Luigi Einaudi» (Longhi 1961, p. VIII).

[4] *Ibidem.*

La visita alla Biennale di Venezia del 1910 induce Longhi ad abbandonare l'idea di laurearsi sui castelli del Monferrato e a scegliere, invece, di indagare su Michelangelo Merisi da Caravaggio, pittore all'epoca poco conosciuto e di cui Longhi intuisce assai precocemente il carattere rivoluzionario. Dopo aver trascorso l'estate a viaggiare per l'Italia alla ricerca delle opere dipinte da Caravaggio, discute la tesi il 28 dicembre 1911 con Pietro Toesca. Subito dopo la laurea vince la borsa di studio alla Scuola di Perfezionamento di Adolfo Venturi, a Roma. Il corso di perfezionamento ha la durata di tre anni e prevede, per gli studenti dotati di borsa di studio, visite ed esercitazioni pratiche durante le ferie estive. Nel 1912, pochi giorni dopo la discussione della tesi, pubblica il suo primo articolo su «La Voce» di Prezzolini, nel fascicolo separato «Bollettino bibliografico»[5]; nello stesso anno vengono pubblicate, ancora su «La Voce», le sue prime recensioni, su Eugene Fromentin e Walter Pater, e il primo saggio *Rinascimento fantastico* che, come ricorda lo stesso autore, viene duramente criticato da Benedetto Croce:

> il primo saggio di questo volume [gli *Scritti giovanili*], dal titolo sganasciato e lasco di 'Rinascimento fantastico', cadde in un'ingenua stilistica metastorica (di stampo neo-hegeliano ad onta della sostituzione dei simboli stilistici a quelli tecnici) che il Croce, ancora nel 1919, e mentre pur rilevava la mia influenza di '*temperamentvoll*' sugli studi italiani del secondo decennio, aveva buon gioco a garbatamente respingere[6].

Durante il perfezionamento alla scuola romana di Venturi inizia la collaborazione con la rivista di quest'ultimo, «L'Arte», sulle cui pagine coltiva ed esercita l'attività di recensore e saggista. Continua contemporaneamente la collaborazione con «La Voce» e inizia a insegnare in due licei di Roma, il Tasso e il Visconti: è dal corso tenuto al liceo Visconti, «che muovendo dai mosaici cristiani si concludeva con Cézanne»[7], che sono tratte le dispense poi pubblicate postume da Anna Banti con il titolo di *Breve ma veridica storia della pittura*

[5] Questo primo articolo di Longhi su «La Voce» non figura né negli *Scritti giovanili*, né nella *Bibliografia di Roberto Longhi* curata da Antonio Boschetto (Boschetto 1973), né nell'*Indice della Voce*. Si veda a tale proposito Facchinetti 2009. Gauna 2004 ricorda tuttavia che la prima vera comparsa di Longhi su «La Voce» era già avvenuta nel 1911, con una recensione all'edizione Bemporad delle *Vite* del Vasari («La Voce» III 1911, pp. 724-725), in seguito dall'autore rinnegata o quantomeno taciuta a causa dell'entusiasmo in essa dimostrato per Raffaello.

[6] Longhi 1961, p. VIII.

[7] «Quel corso andò per molte mani in ciclostile e fu persino annunziato dal Prezzolini fra i libri imminenti de 'La Voce' e riecheggiato su 'Mercure de France' da Gustav Kahn che amava definirmi 'le jeune hypercritique italien'» (ivi, p. X).

italiana. A questi anni risalgono i primi episodi del tumultuoso rapporto con Bernard Berenson: lo scambio di lettere tra i due studiosi[8] (Longhi, poco più che ventenne, e Berenson, che a quasi cinquant'anni è all'apice di una brillante carriera) ha inizio nel 1912 con una lettera scritta da Longhi per proporsi come principale tramite dell'opera di Berenson in Italia con uno studio critico e, soprattutto, con la traduzione in lingua italiana dei quattro volumi degli *Italian painters of the Renaissance*[9]. Lo scambio epistolare tra i due critici continua in maniera serrata fino al 1917, per poi riprendere quarant'anni dopo in una seconda fase che «suona come un pallido e malinconico lieto fine che arriva troppo tardi, fuori tempo massimo»[10].

Nel 1914 esce il primo libro di Longhi, *Scultura futurista di Boccioni*, per la Libreria de «La Voce», e viene pubblicato su «L'Arte» il primo grande saggio su Piero della Francesca, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*. Per il viaggio dell'anno finale di perfezionamento la meta prescelta è il Sud Italia: probabilmente la decisione è dello stesso Longhi, dato che, a causa dello scoppio del primo conflitto mondiale, deve rinunciare al previsto soggiorno in Europa. «Il docente lo appoggia e, nel dicembre del 1914, l'allievo ottiene dal Ministero della Pubblica Istruzione una borsa di studio per sostentare un viaggio di esplorazione nelle Calabrie e nelle Sicilie»[11]. In questi anni escono i primi saggi su pittori caravaggeschi: *Mattia Preti (critica figurativa pura)* (1913), *Orazio Borgianni* (1914), *Battistello* (1915) e *Gentileschi padre e figlia* (1916).

Tra il 1920 e il 1922 si svolge il Grand Tour per l'Europa insieme al collezionista Alessandro Contini Bonacossi, del quale dopo la guerra Longhi era divenuto consulente per l'acquisto di opere d'arte: in questi anni viaggia in Spagna, in Francia e nell'Europa Centrale fino all'Ungheria, studiando raccolte, musei, collezioni private, depositi, antiquari, e raccogliendo una grande mole di appunti da cui attinge in seguito per i suoi studi. Il 1922 è inoltre l'anno della grande mostra a Palazzo Pitti sulla pittura del

[8] Berenson-Longhi 1993 ripropone il carteggio tra i due, introdotto da una preziosa prefazione di Cesare Garboli.

[9] «Poiché io credo che uno studio critico su di Voi, anche se ben fatto, non sia sufficiente a scuotere l'indolenza mentale Italiana, io vi chiedo se acconsentiate a una traduzione Italiana dei vostri quattro volumi sui *Pittori del Rinascimento*. Poiché è una vergogna italiana non conoscere seriamente i vostri scritti» (Berenson-Longhi 1993, p. 90). La traduzione longhiana non vedrà mai la luce, e l'opera di Berenson sarà poi tradotta da Emilio Cecchi nel 1936, dopo essere già stata tradotta in russo, in tedesco e in francese.

[10] Ivi, p. 12.

[11] Lorizzo 2010, p. 196.

Seicento e del Settecento in cui sono esposti per la prima volta venti quadri di Caravaggio[12].

Longhi si trasferisce poi stabilmente a Roma (dove abita fino al 1934): qui inizia la sua attività didattica presso l'Università romana e nel 1924 sposa Lucia Lopresti; negli stessi anni dirige, con Emilio Cecchi, le riviste «Vita Artistica» (dal 1927) e «Pinacotheca» (dal 1928). Nel 1927 esce la grande monografia su Piero della Francesca e nel 1934 un'altra grande impresa longhiana, *Officina ferrarese*. Nello stesso anno si trasferisce a Bologna, dove vince il concorso per la cattedra di storia dell'arte medievale e moderna e dove nasce la prima scuola longhiana, che annovera tra le proprie file nomi come quelli di Francesco Arcangeli, Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci, Antonio Boschetto, Alberto Graziani, Mina Gregori, Pier Paolo Pasolini e Carlo Volpe. Tra il 1935 e il 1940 Longhi è attivo protagonista degli eventi pubblici del mondo culturale e tra il '36 e il '37 partecipa all'organizzazione della mostra sul Settecento bolognese. Dal 1938 dirige «La Critica d'Arte», fondata nel 1935 da Carlo Ludovico Ragghianti e Ranuccio Bianchi Bandinelli[13], e l'anno successivo compie un altro passo importante nel percorso caravaggesco partecipando a un convegno di storia dell'arte a Londra con una relazione su *Caravaggio e i caravaggeschi*, pubblicata nel 1943 come *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*[14]. Nel 1939 si trasferisce a Firenze (nella cui Università insegnerà dal 1949 fino ai limiti d'età e dove nasce la seconda scuola longhiana), nella villa Il Tasso, oggi sede della Fondazione a lui intitolata. Nel 1940 pubblica su «La critica d'arte» il saggio *Fatti di Masolino e Masaccio*, nel quale ribalta le convinzioni fino ad allora diffuse in relazione ai ruoli dei due artisti, sottolineando la figura preponderante di Masaccio. In questi anni fonda due

[12] «Vastissima mostra del Seicento a Palazzo Pitti, preziosa per l'abbondanza delle opere radunate, ma bisognosa, per l'insufficiente stato degli studî, di una radicale revisione per la quale Roberto Longhi, pur consultato, non trova udienza sufficiente» (Longhi 1973, pp. LXXXV-LXXXVI).

[13] Si veda a questo proposito Pellegrini 2020, che indaga la *Breve storia di un dialogo quasi possibile* (pp. 7-68) tra Longhi e Ragghianti.

[14] «Non essendo Longhi uomo di convegni e conoscendo l'importanza che attribuiva alle sue, perciò rare, presentazioni in pubblico, è facile immaginare che alla sua partecipazione al convegno londinese, alla vigilia della guerra, egli abbia attribuito un significato particolare. Questo scritto, infatti, rappresenta la conclusione di un lungo corso di studi che risaliva alla sua tesi di laurea sul Caravaggio discussa nel 1911, e passa attraverso gli scritti giovanili caravaggeschi e gli interventi degli anni venti, le *Precisioni nella Galleria Borghese*, prezioso contributo sull'attività giovanile del Caravaggio, le segnalazioni di inediti in "Vita artistica" e in "Pinacotheca" e i *Quesiti caravaggeschi*, saggio che non ha perduto il suo smalto ed è tuttora un riferimento capitale per l'importazione storiografica della formazione del Caravaggio in Lombardia» (*Una necessaria ristampa*, in Longhi 2005, p. 1).

riviste, «Proporzioni»[15] nel 1943 e «Paragone» nel 1950: sul primo numero di quest'ultima pubblica le celebri *Proposte per una critica d'arte*; nello stesso anno organizza la «Mostra della pittura bolognese del Trecento» e riceve dai Lincei il Premio del Presidente della Repubblica per la Critica dell'arte e della poesia. Il 1951 è un anno fondamentale: Longhi cura la «Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi», mostra milanese considerata anche a posteriori un evento eccezionale e memorabile, grazie al quale sono riunite opere che danno il via a una nuova, ricchissima fase del dibattito culturale su Caravaggio. L'anno successivo, pubblicato dalla casa editrice Martello, esce *Il Caravaggio*, testo col quale raggiunge il culmine il percorso di studi e lavori che ha rappresentato un *fil rouge* nella carriera longhiana. *Il Caravaggio* viene poi sottoposto a varie riscritture, correzioni e rimaneggiamenti, secondo una pratica tipicamente longhiana, fino a diventare, nel 1968, *Caravaggio* (pubblicato a Roma dagli Editori Riuniti).

Nel 1970, la sera del 3 giugno, Roberto Longhi muore a Firenze; l'anno successivo viene istituita nella villa Il Tasso, per volontà testamentaria, la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

1.2 «Nell'interno della partitura»

> A mio vedere, la sua forza più cruda e più specifica e rivelatrice è dove egli s'impegna insieme al lettore in una sorta di interna mimesi dell'opera d'arte; realizzando l'opera nell'organismo delle sensazioni liriche e dei segni che la costituiscono; vivendola, per dir così, nell'«interno della partitura»[16].

Ripercorrendo la sua biografia, appare chiara l'importanza che Longhi assume nel panorama storico-artistico, italiano e non solo[17]. Il suo metodo e

[15] Sulla nascita della rivista «Proporzioni» si rimanda alla lettera che Longhi inviò il 15 marzo 1941, da Firenze, ad Alberto Graziani, in cui sottolineava l'urgenza di «occuparsi degli argomenti più grossi oppure più dimenticati» (Graziani 1993, p. 194; cfr. anche pp. 101-102).

[16] Emilio Cecchi, in Longhi 1963, p. XXXV.

[17] La bibliografia su Roberto Longhi è molto ricca e in costante aggiornamento: ci si limita qui a ricordare, senza pretesa di esaustività, i contributi di Contini 1949, Cecchi 1960, Previtali 1967 [1999], Contini 1972, 1973, Garboli 1980, Previtali 1980 [1999], 1981, Fossati 1981, Previtali 1982a, 1982b, Ginzburg 1982, Garboli 1988 [1989], Romano 1998, Marchesini 1999, Causa 2001, Raimondi 2003, Marchesini 2005, Mirabile 2009, Gregori-Bandera 2014, Ambrosini Massari et al. 2017, Bandera 2017. La nostra conoscenza del percorso intellettuale di Longhi e i suoi rapporti con gli altri storici dell'arte e artisti italiani dell'epoca, che contribuiscono a definirne nitidamente la personalità di critico, si è inoltre recentemente arricchita grazie ad alcuni lavori che indagano la corrispondenza con Carlo Ludovico Ragghianti (Pellegrini 2020), Giuliano Briganti (Agosti 2021, Laureati 2021), Mauro Pellicioli (Rinaldi 2021;

i suoi testi sono solo una parte di un'eredità preziosa, di certo ancora da indagare e valutare appieno: la cosiddetta «funzione Longhi», ad esempio – così definita da Andrea Mirabile – che è soprattutto l'ecfrasi attuata sia con la traduzione dell'immagine in parola, sia mediante il recupero della tradizione critica che precedentemente si è occupata del medesimo oggetto artistico[18].

Quello di Longhi è davvero un caso straordinario: infatti

> le ricerche di Longhi, il suo insegnamento e il suo pensiero non sono solo di estremo rilievo in sé, ma lo sono altresì perché la sua scuola ha rappresentato, e ancora rappresenta, la migliore e più influente componente della storia dell'arte italiana. Longhi ha riunito in sé, in modo esemplare e al massimo livello qualitativo, tre aspetti fondamentali del lavoro dello storico dell'arte, dopo di lui quasi sempre scisse: la capacità di leggere la lingua formale del figurativo, e dunque di ordinare le opere attraverso lo strumento dell'attribuzione; la capacità di collegare la serie figurativa alle altre serie storiche (da quella relativa alla letteratura a quelle politica, economica, religiosa e latamente sociale), ritessendo la storia dell'arte come una parte della storia della cultura; la capacità di intervenire con forza, anticonformismo e lucidità nel dibattito pubblico sulla tutela del patrimonio artistico e, più in generale, sulla politica della cultura[19].

Critico d'arte, fine conoscitore, vorace lettore, scrittore prolifico e dallo stile inconfondibile, crea nelle proprie pagine vere e proprie «equivalenze verbali» di ciò che si vede guardando i dipinti. Ciò che il lettore ha davanti a sé è infatti un oggetto altro rispetto al quadro originale: è il dipinto visto attraverso gli occhi di uno dei più acuti conoscitori del Novecento, svelato nei suoi dettagli più nascosti, nelle sue simmetrie, nelle similitudini più insospettate.

il volume segue Rinaldi 2014, in cui Pellicioli si racconta a Longhi) e Federico Zeri (Natale 2021).

[18] Andrea Mirabile, nel coniare l'espressione «funzione Longhi», afferma che «Longhi e i suoi seguaci traducono l'immagine in parola, recuperando in più l'intera tradizione ekphrastica che abbia tentato di tradurre quella stessa immagine. Da qui il ripescaggio antiquario, i regionalismi, i linguaggi tecnici. L'ekphrasis longhiana è, il più delle volte, metaekphrasis perché ingloba nel testo dell'autore i testi di autori precedenti sul medesimo quadro o artista. Non solo insomma la scrittura della o sull'opera d'arte, ma la (ri)scrittura della scrittura precedente dell'/sull'opera d'arte, grazie ad una poligenesi che coniuga iconico e verbale» (Mirabile 2009, p. 154).

[19] Montanari 2013.

1.2.1 Le idee e il metodo

In apertura della *Breve ma veridica storia della pittura italiana* (opera pubblicata postuma, nel 1980), Lucia Lopresti, che è stata allieva di Longhi al Liceo Visconti, scrive:

> non sapevamo di ascoltare una specie di rivoluzionario, ma chi fra noi lo capì gli rimase fedele al punto che bellezza, grazia, forza, maestosità acquistarono per lui un nuovo significato, mentre la ricerca del soggetto di un quadro veniva ritenuta squalificante e cadeva come un frutto insipido. L'anno passava e dal sistema delle Idee eravamo condotti al succedersi dei fatti, cioè della Storia: dove i grandi erano gli iniziatori delle diverse correnti figurative[20].

Le idee alla base del metodo longhiano sono rintracciabili nella vasta congerie di opere composte in decenni di inesausta attività, nei quali il suo metodo critico, pur mutando, si mantiene sempre fedele ad alcuni principi fondamentali.

> Ci pare che sia possibile creare certe equivalenze verbali di certe visioni; equivalenze che procedano quasi geneticamente, a seconda cioè del modo con che l'opera venne gradualmente creata ed espressa. Non sappiamo se ciò sia tradurre – e, poiché tradurre è stato dimostrato impossibile, speriamo che non lo sia – ma da quando un fatto personale è inevitabile per chiunque imprenda fare storia, crediamo che questo nostro modo possa ancora aver luogo in un buon metodo di critica storica delle arti figurative; e ce ne pare riprova il fatto che quelle nostre «trascritture di opere d'arte» non avrebbero più alcun senso ed alcuna efficacia una volta astratte dal rapporto essenziale e continuo che mantengono e vogliono mantenere con l'opera che le ha provocate[21].

In questo brano, tratto da una recensione del 1917 e scritto quindi da un Longhi giovanissimo, si presenta per la prima volta l'idea del trasferimento della visione di un'opera da un linguaggio a un altro: dal linguaggio artistico, dunque, a quello verbale. *Certe equivalenze verbali di certe visioni*: visioni, perché le equivalenze verbali riguardano ciò che si vede. Non si tratta semplicemente di trovare un'espressione linguistica in grado di sostituire verbalmente l'opera d'arte, ma di realizzare analisi formali specifiche coinvolgendo espedienti di ordine vario, cui collabora ogni livello della lingua, al fine di rendere possibile – anche *in absentia* – la visione dei dipinti inseriti nel contesto temporale e storico in cui sono eseguiti.

[20] Longhi 1980 [2013], p. 12.
[21] Longhi 1961, p. 456.