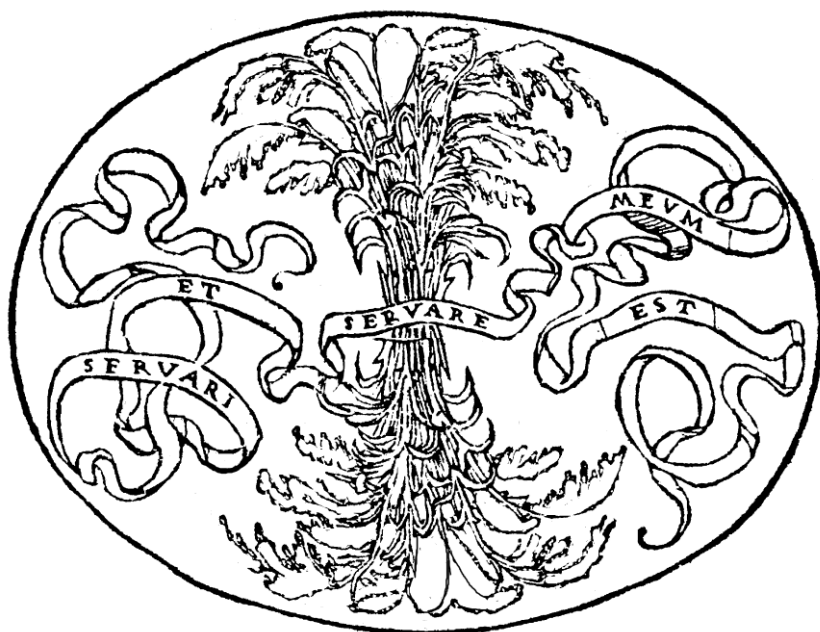


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 18/2017



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

Elena Miraglio, Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze
info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- G. COCO, *Un inglese con la passione per i primitivi. Thomas Patch a Firenze* p. 1
- F. GONZÁLES MORENO, *El Proyecto «Iconografía Textual del Quijote» y las Ediciones Italianas del Don Quijote en la Colección Urbina-Cushing Library* p. 31
- A. JAQUERO ESPARCIA, *Liberalidad y nobleza de la pintura: reminiscencias de la teoría artística italiana en la tratadística española del siglo XVIII* p. 49
- D. LA MONICA, *Torre Del Marzocco. Un contrasto tra Ministeri nel tardo Ottocento* p. 68
- M. CARTOLARI, *1939: i restauri alla mostra di Veronese nel panorama della tutela nazionale e locale* p. 81
- D. BRASCA, *The nazi plunder in the Alpe Adria (1943-1945): a political contention for the control of the cultural property jewish-owned* p. 99

A latere dei numeri 17, 2016 e Numero speciale, 2017

- M. GOLDONI, *Appunti e integrazioni circa provenienze ferraresi e bolognesi entro le raccolte silografiche della Galleria Estense: Vittorio Baldini e Giacomo Monti* p. 108
- R. CARNEVALI, *Alcune precisazioni sulle matrici xilografiche del tipografo Vittorio Baldini nella collezione della Galleria Estense di Modena* p. 137

ARTE & LINGUA

- M. BIFFI, *Prime annotazioni sul lessico architettonico militare di Giacomo Lanteri* p. 145
- G. VALENTI, *Le lettere di Michelangelo. Auto-promozione e auto-percezione nel contesto del dibattito linguistico contemporaneo* p. 182

L. SALIBRA, *Lessico della metafisica in de Pisis: La città dalle cento meraviglie* p. 211

M. BERTELLI, *Romanziere lucidissimo: critica d'arte e narratività nella scrittura di Roberto Longhi* p. 230

**ROMANZIERE LUCIDISSIMO:
CRITICA D'ARTE E NARRATIVITÀ NELLA SCRITTURA DI ROBERTO LONGHI**

Roberto Longhi viene definito da Cesare Garboli «romanziero lucidissimo» all'interno del suo studio *Longhi lettore*, relazione pubblicata in «Paragone-Arte» nel settembre 1980. Il testo entra poi a far parte di una sezione di *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005, insieme ai saggi *Breve storia del giovane Longhi*, prefazione alla terza edizione della *Breve ma veridica storia della pittura italiana* di Roberto Longhi, Firenze, Sansone, 1988, poi accolta in *Scritti servili*, Torino, Einaudi, 1989; *Il palazzo non finito*, prefazione a *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926* di Roberto Longhi, Milano, Electa, 1995. Indubbiamente, Garboli è riuscito a cogliere e sintetizzare il nodo fondamentale presente negli scritti di Longhi: l'intreccio quasi indissolubile fra indagine propria della critica d'arte e valore letterario e narrativo del testo.

Garboli afferma, in apertura del saggio, come la sua speculazione sull'opera di Longhi trovi origine in un quesito di natura metodologica che tende a connettere gli aspetti narrativi con quelli propri, invece, di un'analisi critica scientifica, direttrici entrambe ben visibili nelle pagine longhiane; come nelle proprie, si potrebbe aggiungere:

Se non fossero mai stati dipinti dei quadri, Longhi avrebbe mai scritto un rigo? La mia relazione parte di qui; c'è una congiuntura fra il Longhi scienziato e il Longhi scrittore; questa congiuntura è fatta di sensi che vanno in una direzione, e ritornano da un'altra; non mi è facile venirne a capo. Quello su cui attirerò l'attenzione è che mentre il Longhi storico e conoscitore si può iscrivere agevolmente nella narratologia, per l'ovvia ragione che risalire da alcuni dati sperimentabili a ricostruzioni di fatti e a serie di ipotesi è sempre dare spago a sistemi narrativi; più misterioso è invece quel Longhi scrittore per cui la letteratura è un evento formale, un sortilegio, una recitazione¹.

Allo stesso modo potremmo affermare: se non fossero mai state scritte delle narrazioni, Garboli avrebbe mai scritto un rigo? L'autore, mentre si interroga sul motore della scrittura di Longhi, sulle necessità intime, sulla matrice originaria, sta scavando nelle proprie parole alla ricerca del principio primo del proprio discorso: il gioco di rispecchiamenti con Longhi si crea immediatamente sulla pagina e investe senza preambolo alcuno l'enigma più profondo della scrittura di Garboli. Ulteriore prova di questo tratto è costituita dall'affermazione, formulata come un'ovvietà ma invece fondamento strutturale necessario da individuare e tenere presente all'interno delle considerazioni sugli scritti di Longhi, che l'indagine del reale – e delle immagini del reale – e la costruzione di connessioni e considerazioni conseguenti porta con sé la necessità di attingere sempre a una vena che tende a configurarsi come narrativa. Inoltre, mentre la direttrice dell'analisi critica utilizza come strumento espressivo un linguaggio di tipo narrativo e letterario, le abilità letterarie di Longhi devono essere indagate tenendo presente proprio la dinamica del gioco.

La riflessione, infatti, si spinge oltre, e individua il tratto caratteristico di questo tipo di scrittura capace di mettere in relazione Garboli e Longhi: il gioco, meccanismo che si declina sia come capacità di considerare il reale manipolando le carte possedute e allo stesso tempo creando anelli di congiunzione stringenti – mantenendo costantemente presenti l'azione della direttrice scientifica e quella della direttrice narrativa, le quali non si fronteggiano più l'una centripeta e l'altra centrifuga, ma anzi collaborano alla strutturazione del discorso – sia come possibilità di rivedersi e ritrovarsi – forse, trovare per la prima volta una parte del sé – nell'altro considerato nell'orizzonte letterario come attraverso uno specchio. Ciò che si guarda, di conseguenza, è la messa in scena di se stessi, in ottica teatrale.

¹ GARBOLI 2005, p. 155.

La prima cosa che colpisce nella scrittura di Longhi è la tendenza al gioco, gioco che si direbbe anche il piacere di manipolare degli strumenti di lavoro, schede, fotografie, loupe, ingrandimenti, come fossero tarocchi; il gioco investe le parole, le fa entrare nel suo orizzonte; e subito si comincia a intravedere un senso scientifico che marcia verso la formula giusta e l'enunciato insostituibile; ma intanto, si è introdotto nelle parole un senso letterario, ghiribizzoso, fumoso, dispettoso, irrequieto, capriccioso. Il gioco è già cambiato di segno².

Garboli parla anche di se stesso: come in Longhi, la sua espressione narrativa non riesce a svincolarsi da un oggetto di indagine. Così facendo, la letteratura, necessaria per strutturare l'indagine di tipo scientifico, viene allo stesso tempo accolta e rifiutata, come le figure considerate negli scritti, esaltate nella loro grandezza e importanza all'interno del panorama culturale ma anche ridotte al livello di cartine di tornasole attraverso le quali ritrovare e mostrare – anche se attraverso un ben congegnato mascheramento – parti di sé, le proprie viscere. Questo secondo tratto è la descrizione anche del rapporto intercorso fra Longhi e Berenson, del quale ci occuperemo poco oltre. In ogni caso, la scientificità ricercata tende a cedere costantemente il passo a formule narrative e il saggio a trasformarsi, di conseguenza, in romanzo.

La vocazione letteraria di questo giovane scrittore non è così persuasa di se stessa da esistere senza riferirsi a un oggetto di ricerca, ma è egualmente forte, così forte e così irresistibile da espandersi come un rampicante lungo il muro degli interessi figurativi. È quanto basta perché il gioco si trasformi nel piacere di andare verso e contro la letteratura, di sconsecrarla e di rimetterla sul trono, come si fa coi re e le regine che sono per metà idoli e per metà strumenti. [...] Si può iscriverlo nell'area che spetta ai critici capaci di ricostruzioni filologiche e storiche che si leggono come romanzi³.

Garboli afferma apertamente che, una volta conclusa la fase di ricerca l'elaborazione di uno storico, e anche di uno storico dell'arte come Longhi, si configura come narrazione, e individua anche i tratti salienti di tale percorso: in primo luogo, il considerare l'oggetto della propria analisi come un corpo da plasmare all'interno di una vera e propria officina creativa, aggiungendo a ogni passo riflessioni ulteriori e pezze d'appoggio, in un meccanismo che si configura sempre più come spirale narrativa capace di crescere e andare avanti ritornando allo stesso tempo su se stessa; poi, utilizzare un metodo rigoroso che metta al centro analisi di tipo storico e filologico; inoltre, la predilezione per tutto ciò che non è centrale ma periferico, individuando tale punto di osservazione non come minoritario ma anzi come privilegiato per la costruzione di un discorso nuovo e portatore di un senso diverso, che dal circoscritto possa illuminare globalmente la storiografia, proprio mentre mostra se stesso. Secondo Garboli non è possibile affermare con certezza se Longhi «sia un critico o un narratore, e forse non è né l'uno né l'altro, ma un corsaro nero dell'arte che conquista isole fuori rotta e risuscita mondi dimenticati o perduti. Si può leggere Longhi anche così, come un romanziere lucidissimo»⁴.

Longhi viene considerato, in questa ottica, come uno scrittore di romanzi, con un enunciato chiaro e audace. Garboli, però, non è l'unico a proporre questa interpretazione dell'opera di Longhi: Francesco Galluzzi, infatti, riprende l'intuizione garboliana e anzi porta avanti la riflessione, seguendo proprio le indicazioni fornite dallo stesso Longhi nelle sue *Proposte per una critica d'arte*. Il modello portato avanti da Longhi viene ulteriormente specificato: si tratta del romanzo storico, in quanto la vocazione letteraria si unisce costantemente sulla pagina alla volontà di individuare e mostrare il contesto storico all'interno del quale si sono

² GARBOLI 2005, p. 155.

³ *Ivi*, pp. 155-156.

⁴ GARBOLI 2005, p. 157.

create le condizioni necessarie per la nascita dell'opera d'arte, primo motore della produzione narrativa. A ben guardare, poi, probabilmente è proprio questo il significato dell'aggettivo «lucidissimo» che Garboli attribuisce a Longhi romanziere.

Longhi concludeva nel 1950 le sue *Proposte per una critica d'arte* indicando come modello di una storia dell'arte che non si limitasse alla classifica selettiva dei capolavori, ma si concepisse come una disciplina compiutamente storica (in una identificazione di storia e critica), le celebri parole di Alessandro Manzoni in una lettera del 1822 a Claude Fauriel: *sta dunque il fatto che, chi si cimenti nella restituzione del 'tempo' di questa o quella opera d'arte, vicina o remota che sia, trova alla fine che il metodo per ricomporre la indicibile molteplicità degli accenni più portanti non è né potrebbe essere in essenza diverso da quello, anch'esso 'critico' del romanzo storico: metodo evocativo, polisenso, 'trame ténue de tremblants préparatifs'*. [...] Longhi proponeva quindi il romanzo storico [...]⁵.

Ancora Galluzzi arriva a definire gli artisti considerati da Longhi nei propri scritti non soltanto come oggetti di un'indagine di tipo critico e scientifico, ma anzi soprattutto come personaggi di una narrazione romanzesca, figure mostrate nella loro problematica quotidianità, incapaci di uniformarsi alle correnti artistiche dominanti, e proprio per questo privilegiati oggetti dell'indagine di Longhi – in quanto portatori di prospettive periferiche cariche di significato e capaci di spandere nuova luce sull'arte *mainstream* – il quale ne mostra allo stesso tempo debolezze e grandiosità:

Gli artisti cinquecenteschi che proprio Longhi definiva “eccentrici”, rispetto alla via principale del secolo, che si sarebbe risolta nel raffaellismo divulgato dai Carracci come “lingua pittorica” nazionale, si rivelano personaggi tragici, ciascuno a suo modo proteso verso l'oscurità presentita di un futuro (inaugurato qualche anno dopo dal Caravaggio) che li spinge a rifiutare le codificazioni normative dell'arte del proprio tempo che sta istituendo il codice classicista, ma incapaci per vari motivi di assumersi consapevolmente fino in fondo quella che sarebbe potuta diventare la loro ‘missione’, condannati – o volontariamente reclusi – in una condizione di minorità anche psicologica. Personaggi, appunto, da romanzo (quasi novecenteschi “inetti”)⁶.

Che si stia affrontando, però, un nodo che investe la critica artistica o che riguarda invece la letteratura, rimane salda la constatazione che almeno una parte di tratti che appartengono a vicende autobiografiche o che comunque fanno parte di riflessioni intime dell'autore scivola all'interno del testo, e questa affermazione è valida sia per Roberto Longhi sia per Cesare Garboli, tanto da perdere di vista – come se i due vasi che contengono i presunti opposti biografia/critica, vita/letteratura, indagine scientifica/indagine narrativa non fossero separati ma comunicanti – fino a che punto l'autore trasferisca sulla pagina se stesso e dove invece prevalga l'analisi oggettiva – questione che in realtà, a ben vedere, è mal posta, in quanto l'innesco della produzione creativa per entrambi gli autori risiede proprio nella compresenza e commistione di entrambe le direttrici considerate:

Il fatto è che esiste un reciproco fra le immagini figurative e la scrittura longhiana; questo reciproco, se è la fusione di un dipinto in una forma verbale, è un reciproco imbrogliato; non si sa che cosa nella scrittura di Longhi appartenga a Longhi, e che cosa alla pittura; e se si vuole parlare di Longhi scrittore, questo reciproco non si può tacerlo. [...] le vere domande che noi dobbiamo rivolgere al Longhi scrittore investono insieme la letteratura longhiana e il suo oggetto di ricerca: che cosa c'è di Longhi⁷.

⁵ GALLUZZI 2016, p. 140.

⁶ *Ivi*, pp. 152-153.

⁷ GARBOLI 2005, pp. 157-159.

L'autore si posiziona all'interno della propria opera e ne diventa esso stesso personaggio attivo della narrazione proprio nel momento in cui lo svolgimento investe un argomento almeno in apparenza esterno, ma che invece lo coinvolge nella maniera più intima: questo è, al contrario di quello che si potrebbe pensare, non un demerito nella strutturazione del discorso scientifico, in quanto tratto che destituisce il testo della sua pretesa di oggettività, ma anzi un valore aggiunto, elemento significativo e fondante.

Tradurre in parole l'oggetto nella propria indagine critica significa muoversi costantemente in bilico fra la pretesa di restituzione rigorosa e scientifica e l'inevitabile inserimento di tratti soggettivi che aprono alla fiction; non solo, ad un livello altro vuol dire anche porsi prima di tutto nella posizione di lettore capace di decifrare prima ancora che di formulare: la scrittura scatterà spontaneamente nella fase successiva, a compimento della lettura.

È il quadro a produrre lo scrittore, nel momento in cui lo scrittore costituisce linguisticamente il quadro. La relatività di uno stile diventa un assoluto critico e assume valore scientifico. [...] quale tasso di scientificità possiedono queste traduzioni? [...] E, in particolare, il patrimonio conoscitivo della letteratura longhiana è un metodo suscettibile di trasmissione?⁸.

È lo stesso Longhi, all'interno della sua recensione a *Luca Giordano* di Enzo Petraccone, pubblicata su «L'Arte» nel 1920, a ribadire non solo che la traduzione in parole di un'opera d'arte può essere considerata letteratura ma anche che il suo valore è determinato dal fatto di non perdere mai di vista il referente originario della trasposizione letteraria, il quale anzi risulterà anche motore della modalità narrativa prescelta e delle caratteristiche stilistiche proprie del testo:

noi pensiamo che [...] sia possibile ed utile stabilire e rendere la particolare orditura formale dell'opera con parole conte ed acconce, con una specie di trasferimento verbale che potrà avere valore letterario, ma sempre e solo [...] in quanto mantenga un rapporto costante con l'opera che tende a rappresentare. 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 espressa⁹.

Una volta svelato il meccanismo che sottende le pagine considerate, rimane da chiedersi se tale possibilità di indagine possa essere replicata, costituendo in qualche modo una scuola di pensiero. L'interrogativo rimane aperto e investe anche la questione dell'inserimento più o meno velato all'interno del testo di episodi autobiografici e del loro valore. Ciò che qui si sottolinea è il fatto che inserire se stessi nella pagina non significa mostrarsi interamente ma rappresentarsi, recitare una parte: il gioco di specchi se da un lato permette di trasferire tratti del sé all'interno del testo, con artificio narrativo, dall'altro riesce anche a dissimulare e nascondere, turbando lo scenario e aprendo a un meccanismo di tipo teatrale.

[...] la pagina longhiana non fa altro che travestirsi e travestire, così come si traveste continuamente un attore se vuole restituire un messaggio. [...] A volte si ha l'impressione di toccare con mano [...] non il discorso di uno scrittore ma il formarsi fulmineo e insieme laborioso dell'azione di un attore, con fasci d'intuizione che bruciano indizi che sono prove e prove che sono indizi; con rigorosa esclusione di ogni razionalità che non sia insieme affascinata e fascinatrice; e coi tempi, le distanze, gli ingressi scanditi al momento giusto¹⁰.

⁸ GARBOLI 2005, pp. 160-161.

⁹ LONGHI 1920, pp. 92-93.

¹⁰ GARBOLI 2005, p. 162.

Per Longhi e Garboli scrivere significa veicolare realtà descrivendo un fatto artistico, e quindi leggere e allo stesso tempo ritrovarsi, leggersi: la creatività esce ridimensionata da questa analisi proprio nel momento in cui si afferma che la narrazione riesce a racchiudere al suo interno un senso elevato, la possibilità di trasmettere il reale e di conseguenza se stessi, pur all'interno della trasfigurazione artistica, e probabilmente proprio grazie ad essa. Questo è il centro della riflessione: da qui è possibile comprendere la portata originale e rivoluzionaria degli scritti di Longhi e dello stesso Garboli, e anche l'impossibilità di incasellare questi artisti nella cella costruita da pretese di storicizzazione.

Infatti lo scrittore che in un primo tempo era stato respinto da un'esperienza narrativa, perché questa esperienza era di primo grado e lo impegnava verso il futuro, è lo stesso scrittore che si ricarica di misteriose energie risanatrici nel momento in cui si tratta di decifrare un lembo di vissuto nella sua perfezione di opera d'arte, di evento che ha gli stessi caratteri, gli stessi connotati dell'opera d'arte secondo la fondamentale scelta archeologica che la nostra società e la nostra cultura ha fatto dell'opera d'arte: come oggetto, cioè, in cui tutte le domande si dissolvono e si riformano, e dove si riassume il senso e il non-senso di tutto. La letteratura subisce qui un'inversione di marcia [...] perché viene colpito il principio di creatività: creare non è creare, è leggere¹¹.

L'opera d'arte, in quanto espressione artistica, si configura come oggetto-feticcio sul quale proiettare i propri bisogni e le proprie domande; è allo stesso tempo origine dei quesiti e risposta ultima. Ecco che risulta evidente come niente venga creato, ma solo tradotto, al fine di svelare nuovi significati. Mina Gregori, all'interno del testo *Il metodo di Roberto Longhi*, ribadisce che l'indagine critica di Longhi si esprime attraverso una scrittura che ha valore letterario ma non si astrae mai dall'opera d'arte considerata: la rappresentazione artistica (immagine) è la base dalla quale, per volontà di espressione e traduzione in parole, nasce la metafora, figura retorica che implica, nel suo utilizzo, un trasferimento di significato.

Longhi scrisse per generazioni che credertero, come lui, nella poesia come mezzo di conoscenza. Nei suoi scritti la metafora e l'immagine sono sempre pertinenti e funzionali all'oggetto della sua indagine, e fortemente storicizzate. [...] concezione della critica che si attua attraverso l'estrinsecazione letteraria¹².

Il rapporto fra critica, letteratura e vita – nelle sue declinazioni di biografismo e autobiografismo – si salda sempre di più. Sulla pagina si ritrova l'esistente, pertanto impulso letterario e pretesa scientifica si trovano inevitabilmente a convivere all'interno della traduzione, la quale non arriva a contenere soltanto queste due forze ma anche l'autore stesso, seppur trasfigurato. Ecco che sempre più difficile risulterà l'inevitabile uccisione e seppellimento dell'altro, in quanto espressione di una parte del sé: così il rapporto di Longhi con i quadri affrontati nei suoi scritti, così quello di Garboli con i personaggi che compongono le sue storie di seduzione. Il meccanismo è però necessario per riuscire a superare il momento contingente e spingersi oltre.

La letteratura longhiana crea ciò che già c'è. Questo è il paradosso e, naturalmente, la grandezza e la rarità del Longhi. È come dire che l'esperienza letteraria di Longhi si connette non solo alla vocazione del critico e dello storico dell'arte ma la spiega, la mette in essere; e la spiega perché la fusione dello scrittore e dello scienziato si realizza afferrando, magicamente, il fantasma di una traduzione. Si può tradurre il Caravaggio? Sì, si può tradurre; ed ecco il Longhi studioso del Caravaggio diventare, nel momento in cui innova criticamente, il portatore di una novità che non appartiene solo alla storia dell'arte ma anche alla letteratura. [...] Se tradurre è un reciproco,

¹¹ GARBOLI 2005, p. 166.

¹² GREGORI 1982, p. 138.

e certamente lo è, non c'è dubbio che tradurre il Caravaggio implica una bilocazione, una traduzione di sé nel Caravaggio. [...] A mio avviso, il rapporto di Longhi con l'opera d'arte è infatti un rapporto di morte, di uccisione, per così dire¹³.

Questo rapporto di sepoltura, che Garboli instaura con i personaggi delle proprie storie di seduzione e che in questo caso attribuisce anche a Longhi, offre lo spunto per una riflessione sul rapporto fra Longhi e Berenson, relazione che Garboli conosce approfonditamente in quanto è anche curatore dell'edizione di *Lettere e scartafacci 1912-1957* di Berenson e Longhi, Milano, Adelphi, 1993.

Longhi si offre di interpretare, di tradurre Berenson; e se in un primo tempo si pone soltanto come allievo di una grande personalità, anche se in posizione critica, giunge infine, attraverso un meccanismo di seduzione che nel corso degli anni inverte la sua rotta, ad afferrare e superare il maestro, trasformandosi allo stesso tempo da lettore in scrittore autonomo: la stessa modalità utilizzata sia da Garboli con i propri personaggi, e quindi anche con lo stesso Longhi, sia da Longhi con le opere d'arte oggetto dei propri testi.

Longhi e Berenson non si conoscono. Longhi si presenta; si professa lettore e ammiratore appassionato, si mette al servizio come interprete, chiede lumi come un discepolo; e, nello stesso tempo, lascia cadere con disinvoltura dei piccoli, duri colpi di verga, di quelli che fanno male, sui compiti e sulle dita del Berenson. [...] e, finalmente, come tutti i grandi lettori, spiega al Berenson chi è Berenson. [...] C'è una libido, una voracità, una tale volontà di possesso nella mossa con cui Longhi si offre a un maestro elettivo, da ben esaltare il suo privilegio occhiuto di lettore. È naturale che il Longhi veda meglio e più profondamente del Berenson là dove il Berenson si è solo scritto¹⁴.

Nella prefazione di Garboli a *Lettere e scartafacci 1912-1957* ritroviamo molti dei tratti caratteristici già affrontati in queste pagine¹⁵: la possibilità di tradurre, il rapporto fra lettura e scrittura, la necessità di raggiungere il nodo profondo delle questioni artistiche e linguistiche. Ciò che è importante segnalare è una riflessione metaletteraria che investe il rapporto fra epistolario, letteratura e teatro, attraverso la quale Garboli sottolinea la necessità di collocare nella giusta prospettiva storica le pagine da considerare, soprattutto quelle dimenticate, in modo che possano nella maniera più giusta svelare tratti inediti importanti per la comprensione dell'intera storia artistica del soggetto considerato:

Come spesso negli epistolari, l'appartenenza di queste carte alla letteratura è solo il frutto di un equivoco. È un'illusione prodotta dal tempo, che cambiando di posizione altera e rovescia la prospettiva. Noi conosciamo ciò che queste lettere ignorano [...]. Al tempo del carteggio quest'opera era ancora tutta di là da venire. Più che alla letteratura, questo carteggio appartiene dunque, sotto tanti aspetti (non soltanto perché si tratta di uno scambio di battute), al teatro¹⁶.

La scrittura di Longhi viene percepita da Garboli come carica di libido e di elementi seduttivi, che si esprimono attraverso il desiderio sempre acceso di indagare il reale pur utilizzando un filtro che potremmo definire, alla luce delle considerazioni effettuate, romanzesco: è il tratto longhiano che Garboli preferisce, quello che trasporta sulla pagina quasi involontariamente velleità letterarie; probabilmente proprio perché in un meccanismo simile l'autore rivede se stesso – simile, non uguale, perché mentre per Longhi si garantisce l'involontarietà di tale tratto, in Garboli è invece svelato e anzi motore della scrittura. Garboli è stato letteralmente sedotto dai meccanismi compositivi longhiani, lo dichiara apertamente; in

¹³ GARBOLI 2005, pp. 168-170.

¹⁴ *Ivi*, p. 189.

¹⁵ BERENSON-LONGHI 1993, pp. 18-19.

¹⁶ *Ivi*, p. 35.

maniera così decisa da far risaltare ancora di più le numerose convergenze che intercorrono fra i due autori: Longhi è privilegiato *alter ego* di Garboli.

La critica del Longhi è un desiderio, sempre acquattato, sempre addormentato nella pittura, ma sveglio e attento come un alligatore; un desiderio di vita che prende forma concreta, lì sotto gli occhi, attuale, reale, vicina, vicinissima, ma anche analogica, lontana come nei romanzi: un desiderio che ci portiamo in noi e con noi. [...] che io preferisca alle calme e studiate meraviglie del prosatore d'arte le impervie e maniacali strade del Longhi che fa della letteratura senza saperlo, trascinato e posseduto dalla passione dei quadri come da una muta di diavoli che lo inseguono col forcone [...]¹⁷.

Nel corso delle nostre ricerche per conto dell'Accademia della Crusca e della Fondazione Memofonte abbiamo avuto modo di indagare il lessico utilizzato da Roberto Longhi, al fine di ottenere un lemmario significativo dei suoi scritti degli anni Trenta del Novecento.

Fin da subito è stato chiaro come non fosse possibile separare i termini propri del lessico della critica d'arte da quelli significativi per questioni linguistiche: le due direttrici che concorrono alla struttura delle pagine longhiane si fondono anche a livello lessicale. Le pagine scritte da Longhi sono costellate da voci lessicali inusuali: arcaismi, tecnicismi della storia dell'arte, termini specialistici delle più varie e lontane fra loro discipline si armonizzano in una prosa elegante, costantemente giocata su un filo retto, ai poli opposti, dal fine della critica d'arte e dalla volontà di (e passione per) narrare. Strutturare un lemmario risulta, di conseguenza, imprescindibile, in quanto strumento chiave per seguire il dipanarsi dello stile, che in Longhi è organizzato con caratteristiche tali da adattarsi perfettamente alla traduzione di un'opera d'arte. Non solo, la letteratura è l'unica traduzione possibile, per Longhi, dell'esecuzione artistica figurativa: da qui l'importanza di un lessico studiato e in divenire, sia a livello diacronico sia a livello sincronico (in quanto adattabile alle diverse manifestazioni artistiche).

Giorgio Agamben, nella *Prefazione a Proposte per una critica d'arte* di Roberto Longhi, afferma:

Si tratta di sostituire sinonimi preziosi e disattesi (ma si sa che nella lingua non esistono sinonimi) e scorci metaforici (ma Croce ricordava che la metafora, se è buona, è l'espressione più propria) alle formule scontate del vocabolario critico. [...] Non si tratta semplicemente di trovare un equivalente letterario dell'opera d'arte figurativa [...] ma di sospendere l'intelligibilità della lingua per fare guizzare in quel breve vuoto l'alterità del non linguistico – del figurativo – che s'intende evocare¹⁸.

Longhi condivide i propositi della propria generazione di intellettuali, costantemente protesa verso nuove possibili modalità di fare critica letteraria e artistica, alla ricerca di nuove possibilità di espressione, anche da un punto di vista stilistico e lessicale. La traduzione, però, da un linguaggio (quello figurativo) a un altro (quello verbale) non può essere esatta e lascia quindi spazio all'evocazione, in altre parole alla narratività.

Mentre, però, Gianfranco Contini cerca di garantire spazio autonomo al valore letterario degli scritti di Longhi e nella *Prefazione a Roberto Longhi, Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973, afferma: «Il presente volume ambisce precisamente a risarcire una lacuna del mercato editoriale, fornendo, attraverso una larga scelta, anche a lettori non professionisti di storia dell'arte, materiale sufficiente per far riconoscere il livello espressivo dello scrittore [...] un numero notevole di pagine di Longhi, fra cui probabilmente tutte quelle che costituiscono

¹⁷ GARBOLI 2005, pp. 206-211.

¹⁸ LONGHI 2014, pp. 14-15.

il suo apice stilistico»¹⁹, Cristina Montagnani, che ha il merito di avere strutturato il primo glossario longhiano²⁰, afferma con forza che gli scritti di Longhi ricevono valore soltanto se si considera la relazione indissolubile fra l'oggetto dell'indagine critica e la sua espressione verbale. Viene chiarito, quindi, lo scopo principale del lessico e dello stile in Longhi: la mimesi dell'opera d'arte, al fine di svelarne tutti i possibili significati. Il trasferimento di significato porta sulla pagina, a livello stilistico, la figura retorica della metafora, come sottolinea anche Montagnani:

È interessante notare come sovente Longhi inserisca vocaboli [...] in espressioni metaforiche, creando un effetto di straniamento che, nel caso di termini ancora di uso corrente, tende evidentemente a rinnovare un linguaggio ormai avvertito come denotativo. [...] impiego metaforico di tecnicismi desunti da ambiti diversi dalla storia dell'arte: si pensi innanzitutto alla analogia lingua/pittura che fornisce alla prosa critica di Longhi una tale messe terminologica da proporsi quasi quale sistema autonomo²¹.

Oltre alla metafora e all'utilizzo frequente di tecnicismi e arcaismi, è importante sottolineare l'uso consistente dell'aggettivazione, funzionale non solo alla volontà di descrizione accurata dell'opera d'arte e del contesto nel quale si colloca ma anche alla strutturazione di uno stile letterario ricco di trasposizioni. Mina Gregori, a tal proposito, afferma: «Se negli scritti giovanili l'aggettivazione eccede nelle metafore [...] col tempo essa sostiene, accanto al sostantivo, il peso del compito interpretativo e di definizione storica, mantenendo nell'immagine suggerita la carica del momento illuminante»²².

Uno scritto fondamentale per analizzare le caratteristiche della lingua di Longhi è l'*Officina Ferrarese*²³. Il saggio va a costituire il primo volume delle opere complete di Roberto Longhi a essere pubblicato nel 1958 da Sansoni, a riprova del fatto che Longhi stesso lo considerasse fra i propri testi con stile migliore. Nell'opera abbonda l'utilizzo di un lessico ricercato, non consueto, che affonda le proprie radici in discipline anche lontane fra loro (per esempio la mineralogia, la chimica, la giurisprudenza...); non mancano, a completare il quadro, arcaismi e neologismi. L'uso del lessico non è, però, sfoggio di cultura fine a se stesso; anzi, bene si accorda alla necessità di descrivere una scuola pittorica non comune e a lungo considerata minoritaria: lo stile del racconto è connotato dall'oggetto narrato.

Parlando proprio dell'*Officina Ferrarese*, Giovanni Previtali in *Roberto Longhi, profilo biografico*, afferma:

Ad impedire che la singolarità del singolo (che è insieme peculiarità personale e irripetibilità del momento storico) vada perduta, sono necessari da un lato la caratterizzazione, e cioè la cosiddetta descrizione dello stile [...] degli artisti, dall'altro la ricostruzione della dinamica conflittuale della situazione concreta. Due obiettivi per cui sono strumento indispensabile le straordinarie capacità di invenzione propriamente letteraria dello scrittore²⁴.

L'*Officina Ferrarese* è un testo privilegiato per l'analisi dello stile e del lessico di Longhi. Lo stesso autore ritornerà più volte nel corso del tempo su quegli argomenti, proponendo precisazioni e rettifiche, a testimonianza della particolare attenzione rivolta (vedi *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese* e i *Nuovi Ampliamenti 1940-55*).

¹⁹ LONGHI 1973, pp. XI, XII.

²⁰ MONTAGNANI 1989.

²¹ *Ivi*, p. 206.

²² GREGORI 1982, p. 129.

²³ LONGHI 1934.

²⁴ PREVITALI 1982, p. 165.

Grazie al prezioso supporto della Fondazione Roberto Longhi, abbiamo avuto modo di visionare copie di lavoro di questi testi, annotati a mano dall'autore. Nell'ultima pagina bianca del testo *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese* di Roberto Longhi, con LII tavole, Firenze, Sansoni, 1940, abbiamo potuto ritrovare un testo di più ampio respiro, scritto a mano da Longhi, intitolato *Ultimissime 1940*, di cui riportiamo di seguito la trascrizione.

Ultimissime 1940

Rivista la collezione Vendeghini il 5 luglio 1940 rilevo:

1 (p. 15) sul Pseudo Marco Zoppo: un terzo pezzo da unire all'Ecce homo Kress e al San Gerolamo della Gall. di Ferrara è un San Giov. Battista della raccolta Vendeghini, della Stessa misura del San Gerolamo

- sul tema Bruno Eremitani è da tener presente una mirabile tempera, di San Giov. Battista, con effetto quasi di chiaroscuro a biacca e terra verde, che ricorda la famosa testa degli "Eremitani". Cosa stupenda di cui occorr.ebbe riproduz. Bono? Anverino?

- Figura di San Michele arcangelo in Armatura. Tavola di polittico di circa 1.30 per 40. Buona cosa di apparenza lì per lì, vivarinesca c. 1445-50, ma a guardare più addentro ferrarese del tempo dei miniatori di Borso e del Pannonio. Taddei Crivelli? Cosa importante. Il fondo di paese a scogliere curvate come fanoni rivela la cerchia miniatoria.

- Bald. d'Este. Il San Sebastiano Vendeghini è alto circa 40 cm. e perciò non può appartenere alla serie Berenson ed è del resto di una fase più antica e migliore, dell'artista, v. 1470-75: i Santini Berenson misurano 0,37×0,13 ciascuno.

- Boccaccino-Panetti. Il Presepio del Boccaccino, di composiz. analoga a qlo di Napoli è però più tipicamente ferrarese e perciò più "früh": è curiosa la somiglianza strettissima del paese con Panetti

- Coltellini. Di lui è nella coll. Vendeghini una piccola tavolina con la Mad. e S. Anna metterza: e, probabilmente, i due Santi Sebastiano e Rocco

- Ger. da Carpi. Un bellissimo bustino di donna ridente con capelli biondi c. 1520-30

- Mazzolino. Mezza figura di Padre Eterno di profilo.

- Bastianino – Piccolo Presepio abb. giovanile

- Scarsellino. Molti esemplari di buona qualità, formato piccolo

- Caletti. Belliss. San Sebast. con armigeri a ½ figura

- Bastaruolo (attr. a Catena). Present. al tempio in ½ figure. Così arcaizzante che è stato comunque ritenuto del Catena

- Ortolano Mad. c. B. ½ figura

- art. Emiliano d. ultimo quattrocento. Predellina in tre scomparti con le Stimmate di S. Fr.

- Presepio [...] Squisito di tono sommesso e di forma ombreggiante. Mordorè e verdino spenti. Relazioni con Modena. Tradiz. B. Ferrari-Meloni-Mormitta: plateado

- Pietà. – tavola v. Michele da Verona

Inoltre: I. Bellini: M. c. B. framm. ; Ador. dei Magi. belliss.: a mio parere dello stesso altare dei Santini di Matelica.

Bart. Vivarini: Tav. di polittico. San Gerolamo in veste rossa cardinalizia e cappello: di gr. qualità, giovanile v. 1448-50.

Iacopo da Montagnana. – Mad. c. B. – di tempo e qualità simile a quella del Treviso

Art. Amorosi. – Bambocciata di "genere". È la più importante per dimostrare come l'Amorosi traspose in "diminutivo" gli effetti del Keil

Albertinelli – In fig. di Valvot. – var. Gall. Borghese

affr. teste di San Sebastiano: Marco Zoppo

Due Santini di polittico: verso Orazio di Jacopo e Mich. di Matteo.

Ferrara. Pinacoteca. – Dosso giovanile (del tempo "Salomè" Lazzaroni): Presepio, Adoraz. Magi – Indicatomi da G. Rosini e Fr. Arcangeli già n. Racc. Wesendonk-Bonn (poi Museo di Bonn, n. 193-196) poi vendita Lempertz, Colonia, 1935, n. 72 – 4 Santi Domenic. di Vicino da Ferrara – s. Dom, s. Rom. D'Aq, S. Pietro Mart., s. Vinc. Ferr. (già attr. a Sc. d. Ghirlandaio) ma già nel catalogo detti ferraresi tra Cossa e De Roberti

Il testo, preludio al successivo *Nuovi Ampliamenti 1940-55*, ribadisce le caratteristiche dello scrivere di Longhi che abbiamo individuato in questo articolo, fornendo una riprova alle nostre riflessioni proveniente direttamente dall'officina creativa dello scrittore.

È importante, infatti, evidenziare come la creazione letteraria sia originata sempre da considerazioni su fatti artistici, mai svincolata dalle opere prese in esame.

Inoltre, buona parte dell'appunto verte su problematiche relative ad attribuzioni controverse, a confermare gli interessi storici di Longhi, per il quale la filologia è disciplina fondamentale in quanto mette in primo piano l'importanza delle fonti (la precedente trattatistica d'arte) ma anche la ricostruzione del contesto storico (necessario sia per le questioni attributive sia per giustificare l'utilizzo delle particolarità lessicali).

Infine, pur all'interno di un contesto caratterizzato dalla mancanza di spazio (si notano numerose abbreviazioni, il progressivo diminuire delle dimensioni della scrittura, la necessità di terminare vergando le ultime righe di lato, sul margine sinistro del foglio) e dalla velocità dell'esecuzione (si tratta pur sempre di un appunto), l'importanza dell'aggettivazione, che rimanda da un lato alla narrativa (descrizione di colori, forme, dimensioni) e dall'altro si riconnette alla ricercatezza di tipo lessicale, per la quale non mancano anche inserzioni di termini di altre lingue (per esempio il tedesco *friih*, primitivo, e lo spagnolo *plateado*, argentato). Non solo: l'aggettivo è anche, molto spesso, allo stesso tempo veicolo da un lato di valore letterario e dall'altro di giudizio critico, ed è quindi testimone perfetto dell'unione delle due direttrici che sono a fondamento della scrittura di Roberto Longhi.

BIBLIOGRAFIA

BERENSON–LONGHI 1993

B. BERENSON, R. LONGHI, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, Milano 1993.

GALLUZZI 2016

F. GALLUZZI, *Il “romanzo storico” del Manierismo, di (e con) Roberto Longhi*, «Poetiche. Rivista di Letteratura», XXVIII, 44, Modena 2016, pp. 139-162.

GARBOLI 2005

C. GARBOLI, *Storie di seduzione*, Torino 2005.

GREGORI 1982

M. GREGORI, *Il metodo di Roberto Longhi*, in *L'ARTE DI SCRIVERE SULL'ARTE* 1982, pp. 126-140.

L'ARTE DI SCRIVERE SULL'ARTE 1982

L'arte di scrivere sull'arte: Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo, a cura di G. Previtali, Roma 1982

LA PITTURA UMBRA 1973

La pittura umbra della prima metà del Trecento nelle dispense del corso 1953/54 di Roberto Longhi redatte da Mina Gregori, Firenze 1973.

LONGHI 1920

R. LONGHI, *Recensione a Enzo Petraccone, Luca Giordano*, «L'Arte», XXIII, 1920, pp. 92-93.

LONGHI 1940

R. LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese*, con LII tavole, Firenze 1940.

LONGHI 1958

R. LONGHI, *Opere Complete*, V, Firenze 1958.

LONGHI 1973

R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano 1973.

LONGHI 1980

R. LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Firenze 1980.

LONGHI 2014

LONGHI 2014

R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, prefazione di G. Agamben, Pesaro 2014.

MENGALDO 1980

P.V. MENGALDO, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*, in ID, *La tradizione del Novecento*, Milano 1980, pp. 256-296.

MIRABILE 2009

A. MIRABILE, *Scrivere la pittura. La “funzione Longhi” nella letteratura italiana*, Ravenna 2009.

MONTAGNANI 1989

C. MONTAGNANI, *Glossario longhiano. Saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pisa 1989.

PASOLINI/NALDINI 1994

P.P. PASOLINI, *Vita attraverso le lettere*, a cura di N. NALDINI, Torino 1994.

PREVITALI 1982

G. PREVITALI, *Roberto Longhi, profilo biografico*, in *L'ARTE DI SCRIVERE SULL'ARTE* 1982, pp. 141-170.

RAIMONDI 2010

E. RAIMONDI, *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, Bologna 2010.

ABSTRACT

Roberto Longhi viene definito da Cesare Garboli «romanziero lucidissimo», espressione che sintetizza la caratteristica fondamentale dei suoi scritti: l'intreccio fra indagine propria della critica d'arte e il valore letterario e narrativo del testo. Per Longhi la letteratura è l'unica traduzione possibile dell'esecuzione artistica figurativa: il presente saggio ripercorre il lavoro di numerosi studiosi su questo tema e mostra il resoconto di uno studio lessicografico originale. Infine, si offre una conferma delle riflessioni proveniente direttamente dall'officina creativa dello scrittore, attraverso la trascrizione e l'analisi del testo inedito *Ultimissime 1940*.

Roberto Longhi has been defined by Cesare Garboli as «a very clear-headed novelist», an expression that stresses on the fundamental component of his production: art critic research intermingled with the literary and narrative value of a text itself. According to Longhi, literature is the only possible way through which the execution of figurative art can be translated: the following essay wishes to go back through the work of many scholars focused on this theme, showing the report about an original lexicographic study. In closing, we offer a confirmation of those considerations which comes directly from the creative workshop of the writer, through the transcription and the analysis of the unpublished text *Ultimissime 1940*.