



12 febbraio
4 giugno 2017

Sansepolcro
Museo Civico

Nel segno
di Roberto Longhi

PIERO DELLA FRANCESCA e CARAVAGGIO

Maria Cristina Bandera
*Nel segno di Roberto Longhi.
Piero e Caravaggio*

Di primo acchito l'accostamento di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio e di Piero della Francesca potrebbe sembrare azzardato. Eppure, se si guardano i due artisti, tra loro così lontani e diversi, sotto il cono di luce di Roberto Longhi (1890- 1970) se ne scoprono le motivazioni. Entrambi, infatti, furono studiati e "riscoperti"¹ dal giovanissimo storico dell'arte già a partire dai suoi anni formativi, mentre gettava le basi delle premesse metodologiche che tesseranno in filigrana i suoi scritti memorabili rivolti a scuole artistiche percepite come secondarie, destinate a una nuova e autorevole considerazione, e a pittori all'epoca giudicati eccentrici rispetto alla linea ritenuta principale e poi divenuti, per suo merito, di culto.

Interessi che si spiegano con lo spirito d'avanguardia da cui è mosso il giovane storico dell'arte che ha dominato la critica con un rapporto stretto intrattenuto con la pittura "moderna" francese, da Courbet a Renoir, da Cézanne a Seurat, osando rileggere il passato a partire dal presente, ma anche viceversa, percorrendo quella via, in doppia direzione, che lo condurrà a legare il suo nome all'artista di Borgo San Sepolcro e al grande milanese, «pittore della realtà». Controcorrente, «parteggiando» per il suo tempo, iscritto all'Università di Torino, Longhi decide di affrontare un argomento di tesi di avanguardia artistica, quello appunto sul Caravaggio, dimostrando di intendere tra i primi la carica rivoluzionaria della sua pittura. Tesi iniziata nel 1910 e discussa ventunenne con Pietro Toesca il 28 dicembre 1911² subito dopo essersi recato a Venezia e avere avuto l'impatto *de visu* con le opere di Gustave Courbet nella sala dedicatagli alla Biennale del 1910, accanto a quella con le tele di Renoir, che per Longhi furono una «rivelazione essenziale»³. Un incontro, questo, che gli fece scattare quel corto circuito che lo spinse a mettere da subito il primo dei due pittori francesi in relazione al Caravaggio, di cui darà conto tempestivamente nelle sue prime dispense di docente nel 1914, pubblicate postume con il titolo di *Breve ma veridica storia della pittura italiana*. Avvalendosi di una di quelle connotazioni in anticipo peculiari del suo metodo d'indagine, scrive, infatti, che «Courbet si riprende direttamente al Caravaggio»⁴. Un enunciato confermato a decenni di distanza quando, in veste di commissario della Biennale, subito dopo il grande successo della mostra *Caravaggio e i Caravaggeschi* del 1951, Longhi riannoderà i legami tra il lombardo maestro della realtà – inteso non già come «l'ultimo pittore del Rinascimento» ma piuttosto «il primo dell'età moderna»⁵ – e Courbet, visto come «ripresa dell'atteggiamento caravaggesco», sostenendo che «una Mostra di Courbet verrebbe a taglio, dopo la mostra del Caravaggio [...] che ha riproposto il problema del naturalismo»⁶. Se ne ricava, così, che il suo occhio critico, in un andirivieni continuo, si muoveva dall'antico al moderno, ma anche in direzione opposta.

Con lo spirito d'avanguardia che caratterizza i suoi avvisi di critico, dopo essersi proposto al direttore Giuseppe Prezzolini, a partire dal 1912, Longhi intraprende la propria collaborazione con «La Voce»⁷, l'importante rivista di cultura e di critica militante che, secondo le sue stesse parole, lo «persuade a pensare di nuovo con la propria testa»⁸, intraprendendo un'attività editoriale documentata anche da una fitta e illuminante corrispondenza col responsabile del giornale⁹. Trasferitosi a Roma nel settembre 1912, ottenuta una borsa di studio alla Scuola di specializzazione in Storia dell'arte diretta da Adolfo Venturi, dall'anno successivo, Longhi dà avvio alla sua intensa collaborazione con «L'Arte», la rivista accademica di cui Venturi era direttore, pubblicandovi, nel 1913, *Due opere di Caravaggio*, e, nel 1914, lo scritto su uno dei primi caravaggeschi, *Orazio Borgianni*¹⁰.



12 febbraio
4 giugno 2017

Sansepolcro
Museo Civico

Nel segno
di Roberto Longhi

PIERO DELLA FRANCESCA e CARAVAGGIO

Longhi continua, comunque, il rapporto con «La Voce», dove, nel 1913, pubblica il saggio su *Mattia Preti*¹¹ e soprattutto *I pittori futuristi*¹², la più importante testimonianza dell'epoca sull'argomento, ricevendo notorietà e sostegno da parte degli artisti, di Carrà e di Boccioni soprattutto. Un incontro, in particolare quello con quest'ultimo, che sarà foriero del suo primo volumetto monografico, *Scultura futurista: Boccioni*, apparso per la «Libreria della Voce» nel 1914¹³.

È questo, per il giovane critico, il periodo di quella «apparente bigamia di militante e di scienziato», sottolineata da Gianfranco Contini¹⁴, imposto da necessità economiche venutesi a creare a seguito della morte del padre, avvenuta nel marzo 1913, ma, è da credere, soprattutto dettato dal volere essere partecipe della propria epoca, dallo schierarsi insomma per la modernità. Un percorso condotto su linee distinte, che nel procedere degli anni non soddisfa il giovane studioso. Egli, nell'aprile del 1913, riconoscendone la figura di primo mentore, si rivolge a Prezzolini per ricevere consiglio sulla via da intraprendere: «Sono più tosto scontento di me o meglio di ciò che mi costringe a tenere “un piede nella staffa scolastica antica e l'altro fievolemente nell'arte moderna e nel giornalismo”. Vorrei decidermi ormai per una delle due»¹⁵.

L'autorevole corrispondente, motivando i propri suggerimenti e soprattutto riconoscendo l'originalità di scrittura del giovane e valente studioso, non esita a indicargli la strada da percorrere. Lo invita a intraprendere il cammino più impegnativo, convinto che «ciò che è arte, sviluppo vero del pensiero, stile, nel giornale non conta nulla». Più esplicitamente gli pone il quesito dalla risposta obbligata: «si sente Lei, francamente, di perdere tutto d'un tratto quello che lei non porterà con sé tutta la vita – il suo stile – ma che non può d'un giorno all'altro svestire? [...] Ma se lei disperdesse per questo le sue qualità di scrittore, come m'annunzia, come sarà se progredisse, sarebbe male davvero»¹⁶.

In una visione *à rebours*, Longhi, decenni dopo, non mancherà di ricordare la lacerazione vissuta in quei suoi primi anni di ricerca, dei «due volti», alternativamente mostrati, «lacerato dai contrasti delle idee e tendenze circostanti», contrapponendo il suo «saggio di “critica figurativa pura” su Mattia Preti, carico di finte idiosincrasie antifilologiche e antipsicologistiche», pubblicato su «La Voce» nel 1913, alle sue «prove di conoscitore in erba, ch'erano anch'esse filologia: e [...] degli stessi giorni (sebbene pubblicato nel '14) è invece lo scritto di strenuo storicismo stilistico dove l'intenzione è trovare una traccia di collegamento tra *Piero della Francesca e la pittura veneziana*»¹⁷, apparso in due puntate su «L'Arte»¹⁸. Studio quest'ultimo, come sarà per tutti quelli del suo lungo corso di storico dell'arte, condotto dopo una visione diretta delle opere, presupposto indispensabile per la formazione di un vero “conoscitore”. Se ne ha la conferma nelle righe indirizzate a Prezzolini nell'ottobre 1913, in cui il poco più che ventenne storico dell'arte annota: «sono tornato jersera da Venezia, dove sono stato quindici giorni»¹⁹. Come si può vedere, i mesi che abbracciano i brevi anni che vanno dalla stesura della tesi a quelli delle dispense romane, scritte «dai 15 di giugno ai 4 di luglio nel 1914»²⁰, attestano non solo la complessità delle radici formative di Longhi e il suo lucido orientamento culturale, ma anche, da subito, la sua capacità d'indagine ad amplissimo raggio. Anche per il giovane critico sarebbero seguiti i mesi bui della guerra, quelli che gli avrebbero quasi paralizzato gli arti ma, soprattutto, reso più difficile una concentrazione di pensiero. Ne dà conto in prima persona nel saggio *Keine Malerei. Arte Boreale?*, risalente al 1914, ma pubblicato postumo, in cui egli si interroga se «vale ancora la pena di parlare di pittura nel tardo novembre del 1914, sotto il brontolio della battaglia della Francia: se i soldati han freddo nelle trincee allagate io non ho caldo quassù, e voi sapete quanto sia grave pensare e scrivere a mani fredde»²¹.

Il saggio *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* è il primo scritto al quale il suo autore «annetta una certa affezione personale»²². È il riflesso del Longhi «giovane espressionista vociano»²³ che talora imprime al suo testo una scrittura ricca di contratture e di estensioni quasi futuriste.



12 febbraio
4 giugno 2017

Sansepolcro
Museo Civico

Nel segno
di Roberto Longhi

PIERO DELLA FRANCESCA e CARAVAGGIO

È un testo che rappresenta una pietra miliare della storiografia italiana²⁴, poiché in esso, precocemente, il critico presenta il proprio enunciato che troverà una completa attuazione nella fondamentale monografia *Piero della Francesca* del 1927²⁵ e nelle appendici e negli scritti successivi, raccolti nelle due edizioni del 1946²⁶ e del 1963²⁷. Il manoscritto, rintracciato fra le carte di Roberto Longhi nella Fondazione che ne porta il nome²⁸, permette di documentare un titolo iniziale differente. In quella che è da ritenersi l'ultima stesura manoscritta del saggio, quella che poi sarebbe stata composta per la stampa, dato il numero ridotto di varianti/aggiunte/ correzioni, comparendovi nell'ultima pagina anche la firma dell'autore, il titolo originario era *Piero dei Franceschi e la formazione di Antonello e Giambellino*. Il tratto di penna sulla parte da elidere e l'aggiunta manoscritta con la sostituzione, lascerebbe intendere che Longhi abbia avuto la folgorazione del nuovo titolo a saggio ormai portato a compimento e "limato"²⁹. Del *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* è stata ripetutamente sottolineata l'importanza dell'innovativa lettura del biturgense, visto nella sua «ascendenza» fiorentina, quella lungo la traiettoria di Domenico Veneziano, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, e nella sua «discendenza»³⁰ veneziana, quella di Antonello da Messina e Giovanni Bellini, che indurrà Longhi all'assioma «sintetismo prospettico di forma-colore», secondo enunciati poi sviluppati nella monografia su *Piero della Francesca* apparsa nel 1927³¹, là dove l'ultimo sarà più efficacemente tramutato in «sintesi prospettica di forma-colore». Un assunto, elaborato già nel testo più precoce con il quale Longhi intendeva inserire la pittura veneziana in un disegno di vasto respiro temporale e geografico, aggirando, nel delineare la figura di Piero, la Firenze città del disegno e dei «valori tattili» di Bernard Berenson, convinto della scarsa incidenza che questa ebbe sui destini della civiltà veneziana come volle precisare nel 1926, con maggiore ampiezza di argomenti, nella *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco*³². «Discendenza» veneziana che è l'assunto portante del testo pionieristico del 1914, elaborato non già per soffermarsi «su Piero per ricostruirne l'attività – ciò che è stato fatto mirabilmente dal Venturi – ma solo» per «notare i risultati della sua pittura straordinariamente complessi e capaci di fornire ansa a diverse ed egualmente grandi correnti artistiche. Nel suo sviluppo paiono predominare volta a volta problemi diversi ora di forma ora di colore: ma il suo fine ultimo è di unire l'una e l'altra cosa»³³. Una continuità che Longhi individua, appunto, in Antonello da Messina e in Giovanni Bellini. Si tratta di un teorema a cui Longhi giunge esclusivamente per via di un'«analisi stilistica», e perciò suscettibile di obiezioni che ci furono, nonostante l'iniziale apprezzamento del professore con cui Longhi aveva condotto il proprio perfezionamento di studi in Storia dell'arte. Adolfo Venturi, autore della monografia sul biturgense apparsa nel 1921, pur rileggendo il pittore in una visione più tradizionale, nelle ultime pagine della sua disamina non manca di sottolineare gli innovativi raggiungimenti critici dell'allievo. Rendendogliene merito, scrive: «Roberto Longhi ha pienamente svelata l'importanza della conquista di Piero: il sintetismo prospettico di forma e colore»³⁴, e soprattutto, nella battuta finale, si dice convinto che «una grande erede raccoglie il dono di Piero: Venezia»³⁵. Assunto che ha visto la presa di distanza di Bernard Berenson in un libretto polemico pubblicato nel 1950³⁶ e sul quale si continua a dibattere³⁷, sebbene oggi, a sostegno della perspicace intuizione di Longhi, contribuisca la notizia accertata che il proprietario o committente defunto della tavoletta con il *San Gerolamo in preghiera con un donatore*, circa 1458-1460, ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, una delle poche opere firmate dall'artista, possa essere identificato, in base all'iscrizione, come «Girolamo figlio di Agostino Amadi», persona di origine lucchese, residente a Venezia³⁸. Longhi, forte delle proprie convinzioni, spiega così il proprio assunto in una pagina memorabile del proprio saggio del 1914 che va letta per intero, sia per le motivazioni addotte che per lo spirito polemico: Antonello educato in ambiente fiammingo [può] concepire di botto e spontaneamente la forma umana interpretata con una disperata acrimonia prospettica, più raffinata che in Piero? Bellini educato a un mantegnismo raffinato, cioè come nervoso disegnatore [può] entrare spontaneamente nel mondo della forma a piani e di un colorismo più raffinato che in Piero? Il genio, suavia, può concedersi qualunque cosa fuorché il lusso e lo sperpero puerile di inventare qualcosa che sia già stato inventato da altri innanzi a lui.



12 febbraio
4 giugno 2017

Sansepolcro
Museo Civico

Nel segno
di Roberto Longhi

PIERO DELLA FRANCESCA e CARAVAGGIO

Le coincidenze inventive si manifestano fra le mediocrità e non fra i geni, anche perché l'inventiva è in arte una qualità di ordine inferiore. Le invenzioni si mettono al sicuro con i brevetti di Stato, soltanto le *creazioni* diventano inevitabilmente patrimonio comune. Non si tratta cioè tanto d'inventare quanto di creare con elementi notorii e alla mano. Ciò fecero appunto Antonello e Bellini. Essi proseguirono Piero con nuove creazioni, dopo essersi spartita silenziosamente la sua eredità. Antonello sviluppò il problema della forma prospettica, applicandosi quasi essenzialmente all'attuazione della monumentalità prospettica della forma umana che si riduce per lui a una astrazione esasperata di volumi ideali, che ci danno in scala umana il senso delle grandi costruzioni impersonali di Piero. Giovanni Bellini, più complesso, senza rifiutare il problema della forma – troppo radicato in lui per l'educazione disegnativa – lo assume in modo da portare a fastigi più alti il problema del colore. Antonello infatti, più plastico, si svolge al senso di Piero per forme semplicistiche e che importano un problema di chiaroscuro, come la sfera e il cilindro, Bellini più pittorico si raccoglie inevitabilmente ai piani di forma che devono naturalmente servire alla stesura di un grande colorismo. Ecco che cosa forma quell'unità-distinzione di Antonello e di Bellini, che li ha fatti volta a volta derivare vicendevolmente l'uno dall'altro: è semplicemente la loro sintesi a priori: Piero³⁹. Si tratta di un'elaborazione di pensiero che ha le sue radici nello *humus* formativo di Longhi e nella sua propensione per la cultura francese, comprendente i fatti dell'arte (dagli Impressionisti ai Fauves, con particolare attenzione a Cézanne, grazie ai «generosi articoli sugli impressionisti francesi»⁴⁰ pubblicati da Ardengo Soffici, in veste di critico, su «La Voce» a partire dal 1909), quelli della critica (Fromentin⁴¹) e della letteratura (Proust⁴²).

Da aggiungersi, poi, in questo contesto, come fondamentale per la formazione del pensiero critico di Longhi e per la funzione di spinta propulsiva a inanellare fatti dell'arte tra di loro distanti, con una modalità adottata da giovanissimo, la fondamentale conoscenza del libretto che raccoglie i *Souvenirs sur Paul Cézanne* di Émile Bernard⁴³. Longhi lo possedeva⁴⁴ nella prima edizione del 1912 e dimostra di conoscerlo al momento della stesura degli appunti per le sue prime lezioni tenute nel 1914, e, si può pensare, anche nei mesi in cui si accingeva a quella del *Piero dei Franceschi*. Si tratta di un volumetto che raccoglie una serie di scritti a partire dal 1889, quando Cézanne si era già ritirato a Aix-en-Provence, comprensivi dell'articolo apparso alla morte del pittore sul «Mercure de France» nel 1907. Bernard, oltre al ricordo emozionante del pittore, ne riporta alcune lettere scrittegli tra il 1904 e il 1906. È quindi probabile che Longhi venisse segnato profondamente dalle asserzioni di Cézanne raccolte da Bernard nei *Souvenirs*, basti rileggere questa: Le dessin et la couleur ne sont point distincts; au fur et à la mesure que l'on peint, on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Les contrastes et les rapports de tons voilà le secret du dessin et du modelé⁴⁵. Un'asserzione che ha un collegamento diretto con quanto Longhi sintetizza nelle dispense redatte per gli allievi dei licei romani, dove il suo pensiero spazia da Cézanne appunto a Piero della Francesca e ad Antonello da Messina, pubblicate postume, ma a suo tempo annunciate per «La Voce» e circolanti fra i lettori della rivista: Paul Cézanne finalmente – il più grande artista dell'età moderna – compone i tentativi formali di Courbet, coloristici di Manet, spaziali di Degas in un nuovo assoluto monumentale. Il suo testamento pittorico è «traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective [sic, ma perspective], soit que chaque objet au côté d'un objet, d'un plan se dirige vers un point central»; testamento voi vedete che potrebbe essere quello di Piero dei Franceschi o di Antonello da Messina. Spiegandosi meglio, con riferimento ai medesimi artisti lontani nel tempo, e sempre indirizzandosi agli stessi allievi, il giovane Roberto Longhi alla sua prima esperienza di docente del corso sperimentale di storia dell'arte, a conclusione delle lezioni impartite nell'anno accademico 1913-1914, aggiungeva: «E nuovamente il suo gusto per le forme semplici, la sicurezza spaziale ci riportano per affinità gustative alle opere di quei grandi ch'egli non conobbe»⁴⁶. Asserzione che sorprende per quel nuovo metodo di collegare fatti artistici tra loro distanti. Lucia Lopresti – la giovane allieva romana, che Longhi avrebbe sposato nel 1924, poi dedicatasi alla letteratura scegliendo il nome d'arte di Anna Banti – nel 1980, nella *Premessa* alla pubblicazione postuma delle dispense, ne sottolinea il carattere innovativo.



12 febbraio
4 giugno 2017

Sansepolcro
Museo Civico

Nel segno
di Roberto Longhi

PIERO DELLA FRANCESCA e CARAVAGGIO

Ricorda come il ventiquattrenne professore si fosse avvalso di «un sistema di letture basato su una serie di Idee concrete e controllabili» che non coincidevano con il «tradizionale concetto di giudizio ottocentesco ed erano in un certo senso, astoriche»⁴⁷. La conferma dell'importanza delle iniziali esperienze formative per la genesi del suo pensiero critico sarà ribadita da Longhi in *Fortuna storica di Piero della Francesca dal 1927 al 1962*, aggiunta alla terza edizione della monografia *Piero della Francesca*, edita nel 1963. Il critico vi sottolinea: Ma poiché una cultura bisogna pure che uno se la procuri [...] mentre un sano storicismo non può, per bene riaprire la finestra del passato, che affacciarvisi dal presente. Ma quale presente? La mia cultura moderna, assodatasi sugli anni intorno al '10, si fondava, sono costretto a ripeterlo ancora una volta, non già sul momento cubistico, né, tanto meno, su quello, ancora da venire, della «metafisica», ma sul momento del post-impressionismo ricostruttivo di Cézanne e di Seurat che, con la loro facoltà di sintesi tra la forma e il colore per via prospettica («le tout mis en perspective» è già un detto che si può credere autentico di Cézanne), diedero entrambi il via non già alla confusione estetica degli ultimi cinquant'anni d'arte, ma almeno a una ricerca critica in grado di recuperare la storia di una grande idea poetica sorta nella prima metà del Quattrocento. Criticamente insomma, Piero è stato riscoperto da Cézanne da Seurat (o da chi per loro) non già dal geniale e rapsodo Picasso⁴⁸.

Il nodo Piero-Bellini-Antonello sarà ripreso e sviluppato da Longhi con nuova lucidità nella monografia *Piero della Francesca* edita nel 1927 per le edizioni di «Valori Plastici»⁴⁹, un volume che ebbe una risonanza immediata sia per il portato critico che per il corredo illustrativo ricco di dettagli, divenuto oggetto di culto tra gli studiosi di arte come tra chi l'arte in quegli anni si trovava a farla⁵⁰. Monografia che fu tradotta e pubblicata con immediatezza in Francia⁵¹ e tre anni dopo in Inghilterra⁵². Un testo accompagnato da una lingua preziosa e ricercata, ricco di quelle equivalenze verbali⁵³ di cui Longhi fu maestro insuperabile, un capolavoro di critica d'arte e di letteratura che si apre con la dichiarazione programmatica in cui lo storico dell'arte sottolinea di volere parlare della «persona pittorica» di Piero della Francesca⁵⁴, e si conclude con la mirabile sintesi con la quale, agganciandosi al saggio del 1914, egli riconferma il proprio assunto critico: Ci avvenne altra volta, e sono ormai tredici anni, additare partitamente i modi e le persone in cui l'arte di Piero riapparve a Venezia, dimostrando *in primis* come proprio i due fatti notorî e sempre tenuti per fondamentali al porsi dell'arte veneziana, diciamo la pala dipinta da Antonello per San Cassiano nel 1475, e, quasi negli stessi giorni, il comparir del Bellini in forma del tutto nuova, nell'altare di Pesaro e nella *Trasfigurazione* di Napoli, vadano egualmente intesi quali risultati paralleli di discendenza schiettamente «franceschiana». Confidiamo che quella lezione sia oggi pacifica, e permetta di leggere rettamente anche il verso dove il Boschini afferma tutto l'edificio della pittura veneziana essere stato pienamente stabilito da Giovanni Bellini «sul fondamento de la prospettiva»; di quella prospettiva che noi ci siamo sforzati d'intendere dal suo più grande interprete, in quella sconfinata efficienza sintetica che poteva dilagare poeticamente su tutto il visibile⁵⁵. L'influenza di Piero della Francesca si estese nei tanti centri e tante corti della sua vita artistica itinerante, dove purtroppo molte sue opere sono andate perdute non prima di avere lasciato un segno determinante. Nel contesto di questa mostra e nella successione di queste pagine, vanno ricordati i «frutti mostruosi e eccellenti maturati dall'innesto di Piero in suolo ferrarese»⁵⁶, dove il biturgense si recò incaricato dagli Estensi per un ciclo di affreschi andati perduti. Frutti che segnarono in particolare l'arte di Ercole de' Roberti, pittore attivo per gli Este e per i Bentivoglio. Un artista ritenuto da Longhi un asse portante e degno di comparire già nel «disegno» della sua *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, del 1914. Un «ferrarese [...] risoltosi completamente per la nuova via del sintetismo prospettico»⁵⁷. Soprattutto un artista nelle cui opere il critico riconosce una «nobiltà riposata di forma e di colore»⁵⁸. Un pittore che, soprattutto, sarà parte portante di quell'*Officina ferrarese*, identificata e ricostruita da Longhi in un volume pubblicato nel 1934 dalle Edizioni d'Italia di Roma⁵⁹, nato come una sorta di recensione all'enciclopedia *Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, allestita a Ferrara nel 1933.



12 febbraio
4 giugno 2017

Sansepolcro
Museo Civico

Nel segno
di Roberto Longhi

PIERO DELLA FRANCESCA e CARAVAGGIO

In questo volume, con cui si è soliti inaugurare la fase «estetizzante e manierista della maturità» di Longhi dopo i memorabili atti critici della carriera precedente, Ercole de' Roberti occupa un ruolo di spicco anche per la linea di «discendenza» derivante da Piero. Com'è evidentissimo nella «discendenza, per quanto evoluta e ormai incrociata di veneto, dai profili di Piero» della tavola – prestito eccezionale di questa mostra – con un *Ritratto di giovane*, che reca nel verso un *Ritratto di giovane donna*, opera «già carica d'una quintessenza fisica e morale, proprie soltanto di Ercole». Opera sublime, siglata da un «blu profondo, quasi notturno, di lapisazzurro» e dalla «vibrazione del profilo nitido, ma non inciso»⁶⁰. Tavoletta vista da Longhi a Londra alla *Exhibition of Italian Art* del 1930, con un'attribuzione a Boltraffio⁶¹. Lamentando che «non fosse esposta in modo da mostrare anche il rovescio»⁶², lo studioso perviene, proprio grazie ad esso, all'attribuzione a Ercole, vedendo in quello un nesso con le ultime, le più drammatiche, opere dell'artista ferrarese. Longhi ripropose il proprio enunciato fondamentale – quello di Piero e della sua «discendenza» veneziana – anche nel corso degli anni successivi, quando, come in un cantiere in continua costruzione, che ha come pilastro portante il testo della monografia *Piero della Francesca* del 1927, presentato sempre nel testo originario (perché come si perita di enunciare da subito «I libri non si rammodernano se non riscrivendoli da capo»⁶³), lo ripubblicherà aggiungendo notizie biografiche, fortuna critica e note alle illustrazioni, di volta in volta, alla seconda edizione risalente al 1942, ma edita nel 1946, e alla terza edizione del 1962, ma pubblicata nel 1963. A conclusione del suo saggio *Piero in Arezzo*, scritto nel 1950 e pubblicato nel mese di novembre su «Paragone», e riedito nell'ultima edizione del *Piero della Francesca*⁶⁴, Longhi riespone il proprio teorema, anche con l'intento di renderlo più comprensibile. Augurandosi che vi si trovi «più chiarezza e semplicità che nella vecchia analisi del 1927, un po' troppo come io stesso lo definii, “collet monté”»⁶⁵, ribadisce: Piero non andò oltre il punto rappresentato dalle parti autografe degli affreschi aretini e dalla contemporanea *Resurrezione* di Borgo. [...] A chi, dunque, ricollocandosi al punto degli affreschi aretini e della *Resurrezione* di Borgo, e cioè tra il '50 e il '60, si provi a dilatare lo sguardo nello spazio e nel tempo, apparirà, in breve, dove e quando quella grande poetica abbia più o meno portato e diramato. Per il meno, quando si ripensi alla sorte della contigua pittura toscana quattrocentesca dopo l'assenza di Piero e la morte di Domenico Veneziano, e si rammenti che, in quello stesso decennio, Firenze non sa offrirci che gli affreschi del Castagno e quelli del Baldovinetti o quelli pratesi di Filippo Lippi o di Benozzo a Firenze e a Montefalco, è presto chiaro che diminutiva diversione grafica e formalistica vada preparandosi nella pittura fiorentina, da quegli anni; ed è allora che la carenza di Piero in quel contesto storico non può non suggerire la necessità di storica diminuzione per taluni valori fin qui troppo celebrati [...]. Ben altrimenti portante appare invece la sicura comunicazione posta dall'arte di Piero con quella “pittura per antonomasia” che sarà, in breve, la pittura veneziana. La singolare deviazione archeologica e accademica del Mantegna dopo il '60 nulla osta all'accordo profondo che, poco prima del '75, si stringerà fra la visione di Piero e quella dei grandi pittori di Venezia. Ed è ancora l'accordo tra le forme e i colori, trovato da Piero sul fondamento della “prospettiva” che facilita l'apertura del famoso “colorismo” veneto e apre la più piana introduzione all'epica spaziosa ed accesa del Bellini, di Antonello, del Carpaccio; via via fino alla felicità di Tiziano giovane e ancora di Veronese. Assai più tardi, dopo la lunga interruzione che, per più secoli, ha i nomi generici di “barocco” e di “romanticismo”, quelle antiche supreme ricerche di misura formale e cromatica, riaffiorano, per vie tortuose o non ancora recuperate, nei costruttori che accompagnano e seguono alla tenera poesia dell'impressionismo: in Cézanne, in Seurat, in qualche aspetto del “sintetismo”. Qui la storia segreta, anche se inconscia, del temporaneo ritorno a Piero della Francesca non tanto dei critici, che questo importa meno, ma degli stessi artisti⁶⁶. Là dove tra i tanti artisti affascinati da Piero della Francesca, tanto da farne un mito⁶⁷, un posto speciale lo occupò Giorgio Morandi⁶⁸. Nello stesso anno, il 1950, pochi mesi prima, in gennaio, Longhi era tornato sul nodo Piero della Francesca- Seurat nel primo numero, quello programmatico, della stessa rivista che aveva appena fondato, «Paragone».



12 febbraio
4 giugno 2017

Sansepolcro
Museo Civico

Nel segno
di Roberto Longhi

PIERO DELLA FRANCESCA e CARAVAGGIO

Questa volta, per comprendere l'artista a lui più vicino nel tempo, il «grande, geniale Seurat» e la sua «cultura formale», in anticipo alla mostra dei disegni del francese che si sarebbe aperta alla XXV Biennale di Venezia nell'estate dello stesso anno, su propria proposta con la collaborazione di John Rewald⁶⁹. Lo spunto è suggerito a Longhi da uno studio a carboncino per la *Grande Jatte*, ora al Kröller-Müller Museum di Otterlo, ma da lui visto a Parigi poco tempo prima in una collezione privata, identificabile, grazie alla nota manoscritta sul retro della fotografia conservata tra le carte della Fondazione Longhi, in quella di Vitale Bloch⁷⁰, lo studioso *marchand-amateur* russo, cui il critico aveva dato l'incarico di spiegare poche pagine prima – sullo stesso primo numero di «Paragone» – «perché mai [...] si legge ancora Fromentin critico?»⁷¹ e non solo i suoi *Maîtres d'autrefois* apparsi nel 1876. Per chi non ne conosca la vicenda, il disegno preparatorio per il famoso capolavoro del 1886 in cui una *Donna seduta* si erge «come da uno “spolvero” di Piero della Francesca», tanto è costruita «con la sola diversa densità del bianco e nero»⁷², servì a Longhi «per intender meglio quali precisamente fossero i “primitifs” cari a Seurat»⁷³. Per il critico fu soprattutto l'occasione per trovarvi la conferma dell'attenzione per Piero della Francesca del francese che, a suo dire, frequentando i corsi all'École des Beaux-Arts, dovette conoscere le copie di alcuni affreschi aretini fatte eseguire dal direttore Charles Blanc per la Cappella dell'Accademia al pittore Charles Antoine Joseph Loyeux⁷⁴. Un'intuizione affascinante, avanzata da Longhi nelle note all'edizione del 1942-1946 della sua monografia⁷⁵, che ha suscitato molte obiezioni⁷⁶, ma, in ogni caso, illuminante per comprendere il continuo andirivieni del suo occhio critico che si muoveva dall'antico al moderno, ma anche viceversa. Un esercizio peculiare della sua ricerca e che gli permise di asserire che «la storia passata sempre si colora da quella del presente»⁷⁷, ma anche di aggiungere che «è il passato ad offrirci non già la regola ma la libertà mentale necessaria a bene interpretare il presente»⁷⁸.





12 febbraio
4 giugno 2017

Sansepolcro
Museo Civico

Nel segno
di Roberto Longhi

PIERO DELLA FRANCESCA e CARAVAGGIO

NOTE

1

Ovviamente per quanto riguarda la fortuna critica di Piero della Francesca del primo Novecento non vanno dimenticate le pagine dedicate al biturgenese da B. Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, New York- London 1897, pp. 68-75; trad. it. B. Berenson, *I Pittori Italiani del Rinascimento*, traduzione a cura di E. Cecchi [1936], Milano 2009, pp. 159-163; e da A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII, *La pittura del Quattrocento*, parte I, Milano 1911, pp. 432-486.

2

Giorno del ventunesimo compleanno di R. Longhi, secondo la data ufficiale di nascita, riferita per consuetudine al 28 dicembre 1890. Recentemente, A. González- Palacios, in *Persona e maschera. Collezionisti, antiquari e storici dell'arte*, Milano 2014, p. 155, ha ricordato che Longhi nacque il 28 dicembre 1889, ma venne registrato all'anagrafe nei primi giorni di gennaio 1890.

3

R. Longhi, *Avvertenze per il lettore*, in *Scritti giovanili 1912-1922 (Opere complete, I)*, Firenze 1961, 2 voll., I, p. VIII.

4

R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Firenze 1980, p. 182.

5

R. Longhi, *Introduzione alla mostra*, in *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra, a cura di R. Longhi e con la collaborazione di C. Baroni, G.A. Dell'Acqua, M. Gregori e F. Mazzini (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), Firenze 1951, p. XXXI.

6 R. Longhi negli appunti preparati in risposta a una lettera di R. Pallucchini del settembre 1951, in M.C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra*, Milano 1999, pp. 25, 146.

7

R. Longhi nel 1912 vi pubblica le prime recensioni a W. Pater, *Il Rinascimento. Studi d'arte e di poesia*, in «La Voce», IV, 52, pp. 697-977; a E. Fromentin, *Correspondances et fragments inédits*, in «La Voce», IV, 39, p. 902; e il primo saggio, *Rinascimento fantastico*, in «La Voce», IV, 52, pp. 697- 977, ora in *Scritti giovanili...*, cit., pp. 3-13, 15-17, 17-19.

8

M.C. Bandera, *Un piede nella staffa scolastica antica e l'altro fievolemente nell'arte moderna e nel giornalismo*, in *Roberto Longhi, Giuseppe Prezzolini. Lettere 1909-1927*, a cura di M.C. Bandera, E. Fadda, Parma 2011, pp. 140- 141.

9

Roberto Longhi, Giuseppe Prezzolini. Lettere 1909-1927, cit., pp. 10-136.

10

R. Longhi, *Due opere di Caravaggio*, in «L'Arte», XVI, 1913, pp. 161-164, ora in *Scritti giovanili...*, cit., pp. 23-27; *Orazio Borgianni*, in «L'Arte », XVI, 1914, pp. 7-23, ora in *Scritti giovanili...*, cit., pp. 111-128.

11

R. Longhi, *Mattia Preti (Critica figurativa pura)*, in «La Voce», V, 1913, n. 41, pp. 1171-1175, ora in *Scritti giovanili...*, cit., pp. 30-45.

12

R. Longhi, *I pittori futuristi*, in «La Voce», V, 1913, n. 15, pp. 1051-1053, ora in *Scritti giovanili...*, cit., pp. 47-54. Si veda anche M.C. Bandera, *Postfazione a R. Longhi, Boccioni e il Futurismo*, a cura di V. Trione, Milano 2016, pp. 109-118.

13

R. Longhi, *Scultura futurista: Boccioni*, Firenze 1914, ora in *Scritti giovanili...*, cit., pp. 133-162.

14

G. Contini, *Prefazione*, in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, I Meridiani, Milano 1973, p. XIX.

15

R. Longhi, lettera non datata, ma post 29 marzo 1913, data della morte del padre e ante 24 giugno 1913, data della lettera di risposta di Prezzolini, in *Roberto Longhi, Giuseppe Prezzolini. Lettere 1909-1927*, cit., p. 49.

16

G. Prezzolini, in *Roberto Longhi, Giuseppe Prezzolini. Lettere 1909-1927*, cit., p. 51, che così motiva il suo suggerimento: «Vorrei anche esserLe utile, ma temo di non potere nulla o quasi. In Italia non si può vivere con la penna se non facendo il giornalista, o collaborando sui giornali (la cosa è parecchio differente). Ma ai giornali non si collabora che 1) scrivendo di cose di interesse immediato 2) scrivendo chiaramente e brevemente, come si scrive la lista della lavanderia».

17

R. Longhi, *Avvertenze per il lettore*, in *Scritti giovanili...*, cit., p. IX.

18

R. Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in «L'Arte», XVII, 1914, pp. 198-221, 241-256, ora in *Scritti giovanili...*, cit., pp. 61-106.

19

R. Longhi, indirizzandosi a G. Prezzolini il 23 ottobre 1913, in *Roberto Longhi, Giuseppe Prezzolini. Lettere 1909-1927*, cit., p. 27.

20

R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, cit., p. 7.



12 febbraio
4 giugno 2017

Sansepolcro
Museo Civico

Nel segno
di Roberto Longhi

PIERO DELLA FRANCESCA e CARAVAGGIO

21

R. Longhi, *Keine Malerei. Arte Boreale?*, in R. Longhi, *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi e C. Montagnani, con prefazione di C. Garboli e un saggio di M. Gregori, Milano 1995, p. 75.

22

Roberto Longhi a Bernard Berenson, *ante* 21 maggio 1914, in B. Berenson, R. Longhi, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di C. Garboli e C. Montagnani, con un saggio di G. Agosti, Milano 1993, p. 99.

23

G. Contini, *Prefazione*, in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, cit., p. XV.

24

Molto è stato scritto sulla congiuntura Roberto Longhi- Piero della Francesca. Non potendo essere esaustivi, vanno menzionati: G. Agosti, *Da Piero dei Franceschi a Piero della Francesca (qualche avvertenza per la lettura di due saggi longhiani)*, in *Piero della Francesca e il Novecento*, catalogo della mostra (Sansepolcro, Museo Civico, Sala delle Pietre, 6 luglio- 12 ottobre 1991), a cura di M.M. Lamberti e M. Fagiolo dell'Arco, Venezia 1991, pp. 199-209; C. Ginzburg, *Introdução*, in R. Longhi, *Piero della Francesca*, São Paulo 2007, pp. 7-14; da ultimo i saggi raccolti in *Piero della Francesca. Indagine su un mito*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 13 febbraio-26 giugno 2016), a cura di A. Paolucci, D. Benati, F. Dabell, F. Mazzocca, P. Refice, U. Tramonti, Cinisello Balsamo 2016: G.C. Calogero, *Piero della Francesca tra Bernard Berenson e Roberto Longhi: la nascita di un mito*, pp. 37-49 e M.C. Bandera, *Sulla congiuntura Roberto Longhi-Piero della Francesca. Alcune novità*, pp. 335-341.

25

R. Longhi, *Piero della Francesca*, Roma, Casa Editrice d'Arte «Valori Plastici», 1927.

26

R. Longhi, *Piero della Francesca*, Milano 1946.

27

R. Longhi, *Piero della Francesca, 1927, con aggiunte fino al 1962 (Opere complete, III)*, Firenze 1963.

28

Archivio Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze, AFRL, cartella 21, n. 1.

29

M.C. Bandera, *Sulla congiuntura Roberto Longhi- Piero della Francesca...*, cit., pp. 336-337.

30

G. Contini, *Prefazione*, in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, cit., p. XIV.

31

R. Longhi, *Piero della Francesca*, 1927, ed. cit. 1963, pp. 3-78, 93-152, 171-185, 207-217.

32

R. Longhi, *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco*, in «Vita Artistica», 1926, pp. 127-139, 147-148, ora in R. Longhi, *Saggi e ricerche 1925-1928 (Opere complete, II)*, Firenze 1967, pp. 77-98.

33

R. Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* [1914], in *Scritti giovanili...*, cit., p. 66.

34

A. Venturi, *Piero della Francesca*, Firenze 1921, p. 65.

35

Ivi, p. 67.

36

B. Berenson, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, Firenze 1950, ed. cit. Milano 2007. Sull'argomento si veda G.C. Calogero, *Piero della Francesca tra Bernard Berenson e Roberto Longhi...*, cit., pp. 37-49.

37

Si veda il lucido saggio di D. Benati, *Nella luce di Piero*, in *Piero della Francesca. Indagine su un mito*, cit., pp. 27-35.

38

F. Dabell, scheda del *San Girolamo in preghiera con un donatore di Piero della Francesca*, in *Piero della Francesca. Indagine su un mito*, cit., p. 70, n. 2.

39

R. Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* [1914], in *Scritti giovanili...*, cit., p. 77.

40

R. Longhi, *Avvertenze per il lettore*, in *Scritti giovanili...*, cit., p. VIII.



12 febbraio
4 giugno 2017

Sansepolcro
Museo Civico

Nel segno
di Roberto Longhi

PIERO DELLA FRANCESCA e CARAVAGGIO

41

Va tuttavia tenuto presente il pensiero chiarificatore di Cesare Garboli. Nel saggio d'avvio della sua raccolta di scritti, *Longhi scrittore*, in *Pianura proibita*, Milano 2002, p. 13, interrogandosi sulla «voce letteraria» dello storico dell'arte, ne argomenta la distanza da Baudelaire e da Fromentin. Per quest'ultimi –precisa– «la soggettività [...] è il punto di partenza e insieme il punto di arrivo. Longhi è esattamente il contrario. Longhi è uno scrittore posseduto da un tirannico bisogno di espressione letteraria», ma questo «demone [...] si manifesta» solo «in presenza dei fatti figurativi, dei quadri».

42

Nel primo numero di «Paragone», 1950, quello programmatico, Longhi annota con le proprie iniziali – «r.l.» – il commento alla «prefazione al libro di J.-E. Blanche, *De David à Degas*, Paris 1919» di Marcel Proust, dove questi «appare in aspetto di critico d'arte», p. 54.

43

É. Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris 1912.

44

Il volume, nella sua prima edizione del 1912, era presente già nella biblioteca dello storico dell'arte, ora Biblioteca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, inv. 9180.

45

É. Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, cit., pp. 35-36.

46

R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, cit., pp. 183-184.

47

A. Banti, *Premessa*, in *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, cit., pp. 5-6.

48

R. Longhi, *Piero della Francesca, 1927...*, ed. cit. 1963, p. 168.

49

R. Longhi, *Piero della Francesca*, ed. cit. 1927.

50

Riferendosi al volume di Longhi su Piero, P. Fossati, *Autoritratti, specchi e palestre. Figure della pittura italiana del Novecento*, Milano 1988, p. 116, scrive: «I pittori lo leggono, lo citano, se lo scambiano in qualità di apriti sesamo; lo usano».

51

R. Longhi, *Piero della Francesca*, traduction de Jean Chuzeville, Paris 1927.

52

R. Longhi, *Piero della Francesca*, translated from the Italian by Leonard Penlock, London-New York 1930.

53

Per le «equivalenze» e per il variare della scrittura di Longhi nel corso dei decenni è imprescindibile la *Prefazione* di G. Contini, in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, cit., pp. XI-XX.

54

R. Longhi, *Piero della Francesca, 1927*, ed. cit. 1963, p. 4.

55

Ivi, p. 78.

56 Ivi, p. 74.

57 R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, cit., p. 108.

58 Ivi, p. 141.

59

R. Longhi, *Officina ferrarese*, Roma 1934, ora in *Officina ferrarese (Opere complete, V)*, Firenze 1956, p. 47.

60 Ivi.

61

Exhibition of Italian Art 1200-1900, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 1 gennaio-20 marzo 1930), London 1930, p. 180, n. 304.

62

R. Longhi, *Officina ferrarese, 1934*, ed. cit. 1956, p. 47.

63

R. Longhi, *Prefazione alla seconda edizione (1942)*, ora in R. Longhi, *Piero della Francesca, 1927...*, ed. cit. 1963, pp. VII-VIII.

64

R. Longhi, *Piero in Arezzo*, in «Paragone», I, 1950, 11, pp. 3-16, ora in *Piero della Francesca, 1927...*, ed. cit. 1963, pp. 79-92.

65 Ivi, p. 80.

66 Ivi, pp. 91-92.



12 febbraio
4 giugno 2017

Sansepolcro
Museo Civico

Nel segno
di Roberto Longhi

PIERO DELLA FRANCESCA e CARAVAGGIO

67

Si vedano i saggi raccolti nel catalogo della mostra *Piero della Francesca. Indagine su un mito*, cit., e in particolare quello di F. Mazzocca, *Da Degas al Realismo magico. La riscoperta e la consacrazione di Piero della Francesca nella critica e nella pittura tra Otto e Novecento*, pp. 51-65. 68 N. Rowley, *“Light without Color”: Giorgio Morandi and Piero della Francesca*, in *Giorgio Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 16 settembre-14 dicembre 2008; Bologna, MAMbo, 22 gennaio-13 aprile 2009), a cura di M.C. Bandera e R. Miracco, Milano 2008-2009, pp. 116-117; M.C. Bandera, *Sotto il segno di Cézanne. Il nodo Longhi – Morandi – Piero della Francesca*, in *Piero della Francesca. Indagine su un mito*, cit., pp. 325-333.

69

M.C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini...*, cit., p. 23.

70

La cui «costellazione era: Friedlaender, Longhi, Sterling» secondo la definizione di M. Gregori (*Paragone Arte*, in *Omaggio a Raggiati. Critica in Atto. Il ruolo delle riviste in Italia, oggi*, a cura di R. Varese, Firenze 1997, p. 132) che ci viene in aiuto per sapere chi era Bloch (1900-1975). Ricordandone l'importanza degli orientamenti, era – scrive – un «notevole personaggio della scena europea, amico di Longhi già dagli anni trenta. [...] Funzionario nei musei russi, aveva lasciato il suo paese negli anni trenta, si era fermato poi a Berlino dove si era avvicinato al direttore dei musei Max Friedlaender [...]. In seguito Vitale Bloch fuggì dalla Germania con l'avvento di Hitler e si rifugiò in Olanda, dove riuscì a salvarsi con l'aiuto di Friedlaender che, pur israelita, era stato risparmiato da Goering. [...] Era anche mercante e viveva di questa attività che esercitò a grandi livelli e con pari raffinatezza».

71

V. Bloch, *Fromentin e i suoi “Maîtres d'autrefois”*, in «Paragone», I, 1950, 1, pp. 24-28.

72 R. Longhi, *Un disegno per la Grande-Jatte e la cultura formale di Seurat*, in «Paragone», I, 1950, 1, p. 40.

73 Ivi, p. 43.

74 Ivi, pp. 42-43.

75

R. Longhi, *Piero della Francesca*, Milano 1946, pp. 158-159, poi *Piero della Francesca, 1927...*, ed. cit. 1963, pp. 199-200.

76

Non vi è nemmeno sintonia sull'ipotesi che Seurat abbia visto le copie degli affreschi di Arezzo. Tutta la vicenda è puntualmente ricostruita da N. Rowley, *«Per vie tortuose o non ancora ricuperate»: da Piero a Seurat, passando dall'École des Beaux-Arts*, in *Piero della Francesca. Indagine su un mito*, cit., pp. 307-313.

77

R. Longhi, *Caravaggio*, Milano 1952, p. 10. Asserzione di poco mutata dal critico nell'edizione successiva della propria monografia – R. Longhi, *Caravaggio*, Roma 1968, p. 6 – dove si legge: «la storia passata sempre si ricolorisce da quella del presente».

78

R. Longhi, *Editoriale. Dodici anni di «Paragone»*, in «Paragone», 145, 1962, pp. 3-6, riedito in R. Longhi, *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969 (Opere complete, XIII)*, Firenze 1985, p. 85.